

Der Mann im Untergrund

Zu einem Männlichkeitstypus in der russischen Literatur
der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts





Schnittstellen

Studien zum östlichen und südöstlichen Europa

Herausgegeben von
Martin Schulze Wessel und Ulf Brunnbauer

Band 23

Slata Kozakova

Der Mann im Untergrund

Zu einem Männlichkeitstypus in der russischen
Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

Vandenhoeck & Ruprecht

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der *Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien* der Universität Regensburg.

Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2021.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2022 Vandenhoeck & Ruprecht, Theaterstraße 13, D-37073 Göttingen,
ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland;
Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotel,
Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau,
Verlag Antike und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Walter Gramatté (1897–1929): »Der Morgenweg zum Amt«,
Lithographie, 1918

Umschlaggestaltung: SchwabScantechnik, Göttingen
Satz: textformart, Göttingen | www.text-form-art.de

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2566-6614
ISBN (Print) 978-3-525-36769-8
ISBN (PDF) 978-3-666-36769-4
<https://doi.org/10.13109/9783666367694>



Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung –
Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International. Um eine Kopie dieser
Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Inhalt

1. Einleitung	7
2. Aufzeichnungen unter dem Mantel	19
2.1 Der Mann und sein Mantel	19
2.2 Der Mantel und die Frau	53
2.3 Wir sind Totgeborene	78
3. Homo ignotus	113
3.1 Findet die Frau	114
3.1.1 Wer ich war und wer sie war	115
3.1.2 Ich kenne sie nur als Tier	137
3.2 Überall Tote	166
4. Fazit	197
5. Literaturverzeichnis	201
Primärliteratur	201
Sekundärliteratur	202
6. Register	209
Dank	213

1. Einleitung

Я человек больной... Я злой человек.
Непривлекательный я человек.¹

Mit dieser Selbstcharakterisierung beginnt F. M. Dostoevskijs namenloser Erzähler in »Записки из подполья« (»Aufzeichnungen aus dem Untergrund«, 1864) seine Geschichte. Es ist ein Konzentrat an hastigem, selbstquälendem Monolog, der eine zwanzigjährige Einsamkeit im »Untergrund« erzählt, ein dringendes Bedürfnis ausdrückt, die Anerkennung zufälliger Passanten, Schul- und Dienstkameraden, schließlich einer Prostituierten zu erlangen. Dieser als Untergrundmensch bekannt gewordene Ich-Erzähler stellt von sich fest, abseits tradierter Figurenwertungen zu stehen, und bedauert die eigene Handlungsunfähigkeit:

Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым. Теперь же доживаю в своем углу, дразня себя злобным и ни к чему не служащим утешением, что умный человек и не может серьезно чем-нибудь сделаться, а делается чем-нибудь только дурак. Да-с, умный человек девятнадцатого столетия должен и нравственно обязан быть существом по преимуществу бесхарактерным; человек же с характером, деятель, – существом по преимуществу ограниченным. Это сорокалетнее мое убеждение.²

1 *Dostoevskij, Fedor M.: Zapiski iz podpol'ja. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 5. Leningrad 1973, 99.*

Ich bin ein kranker Mensch... Ich bin ein böser Mensch. Ein unansehnlicher Mensch bin ich.

(Soweit nicht anders angegeben, werden eigene Übersetzungen verwendet, die keinen Anspruch auf stilistische Originalität erheben, sich für detaillierte Textanalyse aber als praktisch erweisen.)

2 Ebd., 100.

Ich habe es weder geschafft, böse zu werden, noch irgendwas anderes: weder böse noch gut noch ehrlich, weder Held noch Insekt. Und nun lebe ich in meinem Winkel dahin, reiz mich mit einem boshaften und zu nichts dienenden Trost, dass ein kluger Mensch es auch gar nicht ernsthaft zu etwas bringen kann, und dass nur ein Dummkopfes zu etwas bringt. Ja, ein kluger Mensch des neunzehnten Jahrhunderts ist dazu gezwungen und moralisch dazu verpflichtet, ein vorrangig charakterloses Wesen zu sein; ein Mensch mit Charakter aber, ein tätiger Mensch – ist ein vorrangig beschränktes Wesen. Seit vierzig Jahren ist das meine Überzeugung.

Er schildert seine Begegnungen mit unterschiedlichen Vertretern der Gesellschaft, denen gegenüber er sich zu behaupten versucht und sich stets umso gedemütigter in seinen Untergrund zurückzieht. Sein verworrener, an imaginierte Gegenüber gerichteter Monolog, der Elemente mündlicher, spontaner Rede mit intellektuellen Exkursen, literarischen Zitaten vermischt, wird von der Frage durchzogen, ob er von anderen wie von sich selbst geachtet und, auf der Metaebene, zu einer eindeutigen, homogenen literarischen Figur werden könne. »Entweder Held oder Dreck«, lautet seine Devise, »eine Mitte gab es nicht« (»Либо герой, либо грязь, середины не было«)³.

In seiner Dissertation »Dostoevskij's Underground Man in Russian Literature« schreibt R.L. Jackson von der Geburt eines selbst-bewussten Anti-Helden in der russischen Literatur: »[...] isolated, unable to act, he is a social zero. Society and its reformers and philosophers have already negated him. He is the negation of the negation.«⁴ Jackson zählt eine Reihe an Faktoren auf, die den »Untergrund« ausmachen, »the depressing world of Petersburg and an oppressive state of loneliness and alienation«, und fasst die Widersprüchlichkeit dieser Figur zusammen: »The Underground Man is a symbol both of this human alienation and of desperate rebellion against it.«⁵

Das, was Jackson als »relations between the individual and society«⁶ bezeichnet, lässt sich in Hinblick auf die sozialen Machtgefüge der Welt der »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« konkretisieren: In welchem Verhältnis steht der Untergrundmensch jeweils zu den Figuren(-gruppen), die er aufsucht, warum scheint er zum Beispiel in einer seltsam unmotivierten Abhängigkeit von seinem ehemaligen Klassenkameraden Zverkov zu stehen? Wie werden diese Verhältnisse konstituiert, warum ist es ihm etwa vor einer Auseinandersetzung mit einem Offizier so wichtig, den Pelzkragen seines Mantels auszutauschen? Wie sind schließlich die Kollektive, die er durchläuft, die Billardspieler in einer Kneipe, der Publikumsverkehr auf dem Nevskij Prospekt, eine Gruppe ehemaliger Klassenkameraden im Restaurant, miteinander verbunden, warum findet er keinen Platz darin?

– Der Untergrundmensch ist ein Mann. Diese zunächst plausible Feststellung ermöglicht es, eine menschlich-existenziell anmutende Problematik als eine geschlechterbezogene festzumachen und »Männer nicht als geschlechterlose Norm, sondern innerhalb der Geschlechterverhältnisse«⁷ zu denken.

3 Ebd., 133.

4 Jackson, Robert Louis: Dostoevskij's Underground Man in Russian Literature. 's-Gravenhage 1958, 14.

5 Ebd., 30.

6 Ebd., 7.

7 Martschukat, Jürgen/Stieglitz, Olaf: Geschichte der Männlichkeiten. Frankfurt am Main 2008, 21.

Sie ist der Anfang einer Perspektive⁸, die seine soziale Isolation im Kontext homo- und heterosozialer (auf das gleiche und auf das gegenteilige Geschlecht

8 Die Frage, wer der Untergrundmensch in seiner Unabgeschlossenheit und Widersprüchlichkeit sei, steht im Mittelpunkt umfangreicher Sekundärliteratur. Ein Großteil der Forschung beschäftigt sich mit dem philosophisch-existenziellen Gehalt des ersten Teils im Sinne einer Polemik gegen westlich-rationalistische, positivistische Tendenzen, die Mitte des 19. Jahrhunderts in die russische Gesellschaft Eingang finden, etwa als Antwort auf N. G. Černyševskijs »Что делать?« (»Was tun?«, 1863), und untersucht Verbindungen zur antiken Philosophie, zu Schopenhauer, Nietzsche u. a.

S. die Biographie der Jahrbücher der International Dostoevsky Society, der Jahrbücher der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft und des Dostoevskij-Wörterbuchs: Ščennikov, G. K. / Tichomirov, B. N. (Hg.): Dostoevskij: sočinenija, pis'ma, dokumenty. Slovar'-spravočnik. Sankt-Peterburg 2008, 77 ff.

Der Untergrundmensch wird auch als Oppositionär zum modernistischen Diskurs der Zeit aufgrund seiner Argumentation, die auf der letzten Freiheit des Menschen beharre, oder aber des moralischen Verfalls seiner Person selbst gesehen, wobei das eigentlich Irrationale, ein befreiender christlicher Glaube betont wird, der ihm verwehrt bleibe. Gemäß einem hermeneutischen Ansatz, der von einer für das Textverständnis relevanten Autorintention ausgeht, wird der Untergrundmensch überwiegend als Sprachrohr von Dostoevskijs »Diagnose der geistigen Situation seiner Zeit« gelesen.

S. Gerigk, Horst-Jürgen: Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom »Toten Haus« zu den »Brüdern Karamasow«. Frankfurt am Main 2013, 45.

Er wird zudem in die Tradition des »Träumers«, der aus der Realität flüchtet, und des »überflüssigen Menschen« (»лишний человек«) der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts gestellt, oder auch als »Paradoxalist« (»парадоксалист«) definiert, als boshafter, sich selbst widersprechender, ambitionierter Antiheld. Zu den textzentrierten Ansätzen gehören die bekannte Analyse der Dialogizität und Unabgeschlossenheit der Rede des Untergrundmenschen ebenso der Beichte als narrativer Diskurs.

S. Bachtin, Michail: Problemy poëtiki Dostoevskogo. Moskva 1972 [Erstveröff. 1963].

Chansen-Lëve, Oge [Hansen-Lëve, Aage]: Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo »Podrostok«. In: Markovič, V. M. / Schmid, W. (Hg.): Avtor i tekst. Sbornik statej. Sankt-Peterburg 1996, 229–267.

Zum »defekten Stil« bei Gogol' und Dostoevskij s. auch: Lachmann, Renate: Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München 1994, 284–305.

Die »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« werden darüber hinaus als eine Fortsetzung des »Petersburger Textes« in der russischen Literatur gelesen, der Untergrundmensch wird psychologisch als Verkörperung von Scham, Undankbarkeit, Neid, als Stalker und Autist, schließlich als ein Patient im psychoanalytischen Kontext interpretiert, s. z. B.:

Fischman, Susan C.: Sigmund Freud and the Case of the Underground Man. In: Dostoevsky Studies (8). Ljubljana 1987, 209–218.

Murav, Harriet: Dora and the underground man. In: Rancour-Laferriere, Daniel (Hg.): Russian literature and psychoanalysis. Amsterdam, Philadelphia 1989, 417–430.

Martinsen, Deborah A.: Surprised by shame. Dostoevsky's liars and narrative exposure. Ohio 2003.

Sperber, Michael: Dostoyevsky's Stalker and Other Essays on Psychopathology and the Arts. Lanham MD 2010, 36–40, 50–53.

Martinsen, Deborah A.: Ingratitude and the Underground. In: Dostoevsky Studies (17). Tübingen 2013, 7–21.

bezogener) Beziehungen betrachtet. Der Titel dieser Arbeit knüpft an einen Aufsatz von K. Schwarzwäller an, der den »einsame[n] Mann im Untergrund« allerdings auf allgemein-menschliche Eigenschaften hin untersucht⁹.

In dieser Arbeit wird angenommen, dass die unübersehbare und im Laufe des Textes immer wieder von neuem demonstrierte soziale Isolation des Untergrundmenschen ein Problem ist, das mit dem Faktor Geschlecht zusammenhängt. Um zu klären, um welche Art von Männlichkeit es sich in den »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« handelt, soll dieser Text ähnlich wie in der Arbeit von Jackson in einer Reihe zeitlich benachbarter literarischer Texte, die Motive der Aufzeichnungen des Untergrundmenschen fortführen, weiterverfolgt und der »narrative[] Prozess der Herstellung von Männlichkeit« samt des »männlichen Leidens an männlicher Herrschaft und Gewalt«¹⁰ betrachtet werden.

Die zu belegende These lautet, dass es sich bei dem Untergrundmenschen um einen Figurentypus (zur Unterscheidung von der Figur selbst im Folgenden als Untergrundmann) und um eine Form von Männlichkeit handelt, die eine Außenseiterposition gegenüber dem dominanten Männlichkeitsideal im konkreten sozial-historischen Kontext einnimmt und sich gleichzeitig über einen abwesenden und entlebendigten Anderen, die Frau, ob als Mantel oder als Leiche, zu bestätigen bemüht ist. Der (in der Literaturwissenschaft heute selten und unscharf benutzte) Begriff »Typus« wird im Sinne einer »Gruppenbildung« literarischer Figuren verwendet, die eine »vielgestaltige Fülle ähnlicher Erscheinungen« aufweisen¹¹, und deren Kern oder Grundform die Figur des dostoevskijschen Untergrundmenschen darstellt.

- 9 K. Schwarzwäller zählt in Bezug auf die »Aufzeichnungen aus dem Untergrund«, »das Deprimierendste, was Dostojewskij schrieb«, drei Möglichkeiten auf, für was der Untergrundmensch stehe – für »ein Menschsein, das Berechnungen und Planungen, das Gesetzmäßigkeiten und Steuerungsmaßnahmen Hohn spricht«, für »das Menschsein als elementar angelegt auf Beziehung und Austausch mit anderen Menschen«, sowie für »unsere jeden Optimismus und Fortschrittsglauben dementierende menschliche Schwachheit«. Der Aufsatz setzt trotz seines Titels »Mann« und »Mensch« als Synonyme. Schwarzwäller, Klaus: Der einsame Mann im Untergrund. F.M. Dostojewskijs »Aufzeichnungen aus dem Untergrund«. In: *Opitz, Roland/Leckner, Ellen* (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft (9). Frankfurt am Main 2002, 32, 46 f.
- 10 *Tholen, Toni*: Deutschsprachige Literatur. In: *Horlacher, Stefan/Jansen, Bettina/Schwanebeck, Wieland* (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016, 271 f. S. auch: *Krammer, Stefan*: Fiktionen des Männlichen. Männlichkeitsforschung in der Literaturwissenschaft. Wien 2018, 40.
- 11 *Thomé, Horst*: Typologie (2). In: *Müller, Jan-Dirk* (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3. Berlin, New York 2007, 709 f. F. Jannidis schreibt vom »F[iguren]-Modell«, einer stabilen Konfiguration von »F[iguren]-Informationen«, die aus »zahlreichen nicht-fiktionalen Diskursen« wie »dem Wissen über fiktionale Welten« erzeugt werden: »Im Laufe eines Textes kann eine F[igur] einem Typus zugeordnet werden und diese Zuordnung kann stabil bleiben, sie kann aber durch

Im Mittelpunkt stehen folgende, chronologisch aufeinander aufbauende Texte:

- »Шинель« (»Šinel'«, »Der Mantel«) von Nikolaj V. Gogol' (1842)
- »Записки из подполья« (»Zapiski iz podpol'ja«, »Aufzeichnungen aus dem Untergrund«) von Fedor M. Dostoevskij (1864)
- »Кроткая« (»Krotkaja«, »Die Sanfte«) von Fedor M. Dostoevskij (1876)
- »Крейцерова соната« (»Krejcerova sonata«, »Die Kreuzersonate«) von Lev N. Tolstoj (1891)
- »Чья вина?« (»Č'ja vina?«, »Wessen Schuld?«, übers. als »Eine Frage der Schuld«) von Sof'ja A. Tolstaja (1994 erstmals veröffentlicht)
- »Человек в футляре« (»Čelovek v futljare«, »Der Mensch im Futteral«) von Anton P. Čechov (1898)
- »У окна« (»U okna«, »Am Fenster«) von Leonid N. Andreev (1899)
- »В тумане« (»V tumane«, »Im Nebel«) von Leonid N. Andreev (1902)

Diese Reihe beschränkt sich im Gegensatz zu Jacksons Arbeit, die sich mit Texten bis in die 1930-er Jahre befasst, auf Texte bis zur Jahrhundertwende; es handelt sich um kurze Prosatexte, deren Handlung sich in bedrückend engen, räumlichen wie psychischen »Untergründen« abspielt. Die Handlungsstränge der Texte sind minimalistisch, sie werden von einer schnellen novellenhaften Steigerung und einem zentralen Ereignis getragen, dem (symbolischen) Tod der Figur oder der Frau an ihrer Seite. In den klaustrophobischen Welten gewinnen stille Überlegungen, alltägliche Gesten, banale Kleinigkeiten an Gewicht. Die Textauswahl ist nicht ausschließlich, die Genealogie der miteinander in unterschiedlichem Maße verwandten Texte lässt sich weiter verdichten, zurückverfolgen und fortsetzen. Es handelt sich um einen beschränkten Ausschnitt an Textmaterial, das im Kontext der von einer klaren Rangordnung charakterisierten, hierarchisch-militarisierten russischen Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden ist und dichte Textanalyse vor dem Hintergrund gemeinsamer historischer Semantik ermöglicht. Literarische Texte sollen als eigenständige Kunstwerke gelesen werden, die aus der Dynamik der innerliterarischen Entwicklung wie aus dem sozialgeschichtlichen Kontext heraus entstehen. Die Aufstellung einer literarischen Reihe ermöglicht einen Überblick über die Entwicklung des Untergrundmenschen in spannender Wechselwirkung von inner- und außerliterarischen Faktoren. So lässt sich die faktische Bedeutung der Rang- und Dienstitel der Figuren, der homohierarchische Zusammenhang nur über sozialhistorisches Wissen

später im Text gegebene Informationen in Frage gestellt werden und die F[igur] stärker individualisieren.«

Jannidis, Fotis: Figur. In: Lauer, Gerhard/Ruhrberg, Christine (Hg.): Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2011, 91 f.

verstehen, gleichzeitig bilden die Figuren der aufeinander folgenden Texte eine Verwandtschaft, übernehmen voneinander etwa eine primitive Scheu vor dem anderen Geschlecht, die allmählich in Erziehungs- und Demütigungsphantasien, schließlich in brutale Mordakte übergeht.

Die Texte werden hinsichtlich des sich durchziehenden Motivs des Mantels sowie der narrativen Möglichkeiten der Figuren, selbst das Wort zu ergreifen, miteinander verglichen, wobei es weniger um Wiederholungen des Gleichen als um die Differenzen, die diese Wiederholungen erzeugen, gehen soll. Die erste Hälfte dieser Arbeit (»Aufzeichnungen unter dem Mantel«) beschäftigt sich mit literarischen Figuren, die in der Tradition des »kleinen Menschen« bzw. wiederum »Mannes« (»маленький человек«) stehen und sich in »Untergründen« in Form von geschlossenen Räumen und Hüllen zu verstecken versuchen: Der neue Mantel des gogol'schen Akakij Akakievič erweist sich für ihn plötzlich als eine Chance, von seinen Kollegen in der Kanzlei respektiert, zu einem geselligen Männerabend eingeladen zu werden und eine wunderbare Sinneswandlung durchzumachen (»Der Mann und sein Mantel«, 2.1). Die Auswahl des Mantelkragens, der für Akakij Akakievič wie seinen Schneider Petrovič von besonderer Wichtigkeit ist, steht in Verbindung mit peniblen Kleidungs Vorschriften, die die Dienststellung jedes Mannes sofort erkennen lassen und klare hierarchische Ordnung manifestieren. Das An- und Ablegen von Kleidung wird zu einem performativen Akt, der Geschlecht, Alter, Stand, Dienstgrad etc. vereint, eine Position im Machtregister markiert und Handlungsspielräume festlegt. Der Untergrundmensch übernimmt die Symbolik des Mantel(kragen)s und versucht im Gegensatz zu Akakij Akakievič, der sich todernst an seinen lang ersehnten Mantel klammert, höhergestellten Gegnern mit gezielt eingesetzten Kleidungsstücken auf ebenbürtige Weise zu begegnen, indem er die alltäglichen Spielregeln der Machtaushandlungen auf dem Nevskij Prospekt parodiert. Der Mantel, der je nach Ausführung für bestimmte Amtsträger vorgesehen ist und auch als Akakij Akakievičs Geliebte bezeichnet wird, hält nicht nur die homosoziale (intern männliche) Hierarchie zusammen, sondern bestätigt die Mitglieder der auf Männerbünden beruhenden Gesellschaft über die »Frau« (»Der Mantel und die Frau«, 2.2). Mithilfe des Konzepts des mimetischen Begehrens nach R. Girard soll die Gruppendynamik erklärt werden, in die der Untergrundmensch im Kreis seiner Schulkameraden gerät, und die seine spätere Begegnung mit der Prostituierten Liza prägt. Liza, die einzige handlungsrelevante Frauenfigur, vielmehr eine abstrakte Funktion im Sinne des Anderen, des Nicht-Mannes, steht an der Spitze eines triangulären Begehrens, das sich in Wirklichkeit um die mann-männliche Machtaushandlung dreht. Schließlich wird der Untergrund buchstäblich, als ein geschlossener enger Raum betrachtet, in den sich Figuren wie Gogol's Akakij Akakievič, Dostoevskijs Untergrundmensch, Čechovs Gymnasiallehrer Belikov oder Andrejevs Andrej Nikolaevič, allesamt unscheinbare, scheue

Kleinbeamte, aus ihrer Außenwelt zurückziehen («Wir sind Totgeborene«, 2.3). Die soziale Dimension dieser Räume, billigster untervermieteter, von Ungeziefer bewohnter »Winkel«, ist mit der metaphorischen verbunden, die von den Figuren in ihren textilen Abgrenzungen (Kleidung, Mantel), ihrer Vorliebe für Kanzleisprache weitergeführt wird und mit dem Grab, dem letzten und allumschließenden Zufluchtsort endet. Dabei markiert wiederum die »Frau« die Grenze zur Außenwelt, vor der die Protagonisten erschrocken zurückweichen. Die Anwendung psychoanalytischer Theorie aus dem Bereich der frühen Kindesentwicklung, v. a. des Konzeptes des symbiotisch-psychotischen Kindes nach M. Mahler, lässt die Entwicklung der Figuren in den Tod hinein zudem als eine verspätete, ruckhafte, schließlich scheiternde Individualitätsbildung und als eine Hoffnung auf eine Neugeburt lesen.

Im zweiten Teil der Arbeit werden Protagonisten eingeführt, die sich nun selbst als intellektuelle Ich-Erzähler zu Außenseitern erklären und eine Neugeburt nicht über die Rückkehr zum pränatalen Zustand, sondern über den Tod einer Frau durchmachen. Die Analyse der narrativen Besonderheiten in den Ich-Erzählungen von Dostoevskijs Pfandleiher («Wer ich war und wer sie war«, 3.1.1) oder Tolstojs Pozdnyšev («Ich kenne sie nur als Tier«, 3.1.2) zeigt, wie das eigene Erzählen mit der Stummschaltung der Frauenfiguren einhergeht, die weißen Flecken auf einer Landkarte ähneln («homo ignotus») und beharrlich als Projektionsflächen, als »Spiegel des anderen Geschlechts« (L. Irigaray) konstruiert werden.

Die weiblichen Leichen in Dostoevskijs »Кроткая«, Tolstojs »Крейцера соната«, Tolstajas »Чья вина?« und Andreevs »В тумане« («Überall Tote«, 3.2) sollen schließlich auf ihre ästhetische Beschaffenheit und Bedeutung für die Konstituierung des männlichen, erzählenden Subjekts hin verglichen werden. Die polarisierten Weiblichkeitsentwürfe der Erzähler im Sinne der »imaginieren Weiblichkeit« (S. Bovenschen) bewirken, dass die Frauenfiguren in jedem Fall, ob als »gute« oder »böse« Frauen, zum Tod verurteilt sind. So verzweifelt der Gymnasiast Pavel daran, seiner unerreichbaren idealen Angebeteten nahe-zukommen, und folgt einer Straßenprostituierten geradezu in die Hölle. Die Funktion der Frau als des Anderen, als der Verkörperung des Nicht-Mannseins und Nicht-Lebendigseins (E. Bronfen) fällt mit der des stummen und bestätigenden Gegenübers zusammen. Je schwächer die Stimme der Frau in der rückblickenden Erzählung des Pfandleihers oder Pozdnyševs wird, desto stärker kommt ihre eigene Stimme zum Vorschein; die Kette Frau-Mantel-Zimmer-Sarg, die Figuren aus dem ersten Teil chronologisch passieren, wird nun umgedreht, sodass Frauenfiguren an die Stelle der gespenstischen, nicht zu Ende geborenen männlichen Protagonisten treten und getötet werden. Es wird gezeigt, wie diese beiden Hälften, die Entwicklungsstränge, die im dostoevskijschen Untergrundmenschen angelegt sind und durch andere Figuren entfaltet werden, miteinander zusammenhängen, und warum die Figuren

des ersten Teils kaum zum eigenen Sprechen fähig sind, während Dostoevskis Pfandleiher oder Tolstojs Pozdnyšev überzeugte Reden an phantasierte Zuhörer richten.

Diese literaturwissenschaftliche Arbeit lässt sich im interdisziplinären Bereich der Geschlechter- und Männlichkeitsstudien verorten und versteht sich als Beitrag zu einer in der slavistischen Forschung bisher noch seltenen Perspektive¹² auf altbekannte, teils kanonisierte Texte. Die Männlichkeitsforschung, die sich in den 1970-er Jahren aus der sogenannten zweiten feministischen Welle heraus entwickelte und sich zunächst mit männlichen Geschlechterrollen beschäftigte, begann seit den 1990-er Jahren von Männlichkeiten im Plural im Sinne einer relationalen und stets im Wandel befindlichen Kategorie zu sprechen. Zu den ersten deutschsprachigen Arbeiten in diesem Bereich gehört die breit rezipierte Studie von K. Theweleit zum Typus des faschistischen Mannes¹³, die sich psychoanalytischer und poststrukturalistischer Methodik bedient, und auf die hier später eingegangen wird. Zu den jüngsten Veröffentlichungen gehören etwa die germanistischen Arbeiten von T. Tholen¹⁴, die neben konkreten Textanalysen Vorschläge zu methodologischen Ansätzen, etwa der Betrachtung von Männlichkeit als narrativer Konstruktion, enthalten. Einen praktischen Überblick über den aktuellen Stand der literaturwissenschaftlichen Forschung, die sich mit der Konstruktion von Männlichkeiten in literarischen Texten beschäftigt, bietet das erwähnte, 2016 erschienene interdisziplinäre Handbuch.

Diese Arbeit verbindet einen (post-)strukturalistischen Zugang zum literarischen Text mit der Ausrichtung auf die Kategorie Männlichkeit. Das

12 Bei der Mehrzahl der ausgewerteten slavistischen Arbeiten, die sich mit Geschlecht in literarischen Texten beschäftigen, handelt es sich um Untersuchungen von weiblicher Autorschaft und Weiblichkeitsrepräsentationen im Sinne des modernistischen Feminismus. So fasst A. Wöll im interdisziplinären Handbuch zur Männlichkeit zusammen, dass die Männlichkeitsforschung in Bezug auf Ostmitteleuropa »noch in den Kinderschuhen« stecke und oftmals »unter dem wesentlich weniger tabuisierten Deckmantel des Feminismus« oder »im englischsprachigen Ausland« stattfinde. In der internationalen Slavistik seien v. a. die Woman's Studies seit den 1970-er Jahren sowie die Gay/Queer Studies vertreten.

Wöll, Alexander: Männlichkeitsforschung in Russland und Ostmitteleuropa. In: *Horlacher/Jansen/Schwanebeck* 2016, 47.

Wöll, Alexander: Russische und osteuropäische Literatur. In: Ebd., 303 f.

Das Slavische Seminar der Universität Freiburg bietet auf seiner Website eine Datenbank zu »Russische[r] Kultur und Gender Studies« an: <http://www2.slavistik.uni-freiburg.de/slavit/de/index.php>, 3.9.2020, 13:55.

13 *Theweleit*, Klaus: Männerphantasien. Band 1 und 2. München 1995 [Erstveröff. 1977].

14 *Tholen*, Toni: Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung. Bielefeld 2015.

Tholen, Toni: Verlust der Nähe. Reflexion von Männlichkeit in der Literatur. Heidelberg 2005.

Geschlecht und der literarische Text werden gleichsam als ein von inneren und äußeren Relationen getragenes Konstrukt angesehen, das nur im System miteinander zusammenhängender Zeichen, nicht an sich existieren kann; die sich in der fiktiven Welt entwickelnden Geschlechterverhältnisse erweisen sich wiederum als tragend für die Struktur des Textes.

Von verschiedenen Konzepten der Man's Studies mache ich von der von R. Connell seit den 1980-er Jahren entwickelten, mittlerweile klassisch gewordenen »hegemonialen Männlichkeit« Gebrauch. Es ist »ein Konzept, das die gesellschaftliche Verknüpfung von Männlichkeit und Macht bzw. Herrschaft betont« (so lässt sich der russische Staat des 19. Jahrhunderts als eine »männliche Institution« bezeichnen)¹⁵. Hegemoniale Männlichkeit schließt eine doppelte, hetero- und homosoziale Dimension ein, eine »innere Relationalität«, die auf erster Ebene auf den Kontrastbegriffen »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« beruht¹⁶. Gemäß Connells Ansatz, der das Verhältnis von Männern gegenüber Frauen und von Männern untereinander als zusammenhängend betrachtet, sollen männliche und weibliche Protagonisten im Text aufeinander bezogen gelesen werden. Connell bezeichnet Männlichkeit und Weiblichkeit als »Geschlechterprojekte, als Prozesse der konfigurierenden Praxis in der Zeit, die ihren Ausgangspunkt in den Geschlechterstrukturen transformieren«¹⁷, wobei in einer doppelten Machtstruktur Männer über Frauen und hegemoniale Männergruppen über unterlegene dominieren. Das Konzept der Hegemonie bezieht sich auf »die gesellschaftliche Dynamik« in einem bestimmten Kontext, »mit welcher eine Gruppe eine Führungsposition im gesellschaftlichen Leben einnimmt und aufrechterhält«¹⁸. Connell bezeichnet die »spezifische[n] Geschlechterbeziehungen von Dominanz und Unterordnung zwischen Gruppen von Männern« als die zwischen Vertretern hegemonialer (autoritärer), komplizenhafter (von der hegemonialen profitierender) und marginalisierter (untergeordneter) Männlichkeiten¹⁹. Die Machtverhältnisse und -aushandlungen zwischen ihnen seien ein dynamischer Prozess, eine »historisch bewegliche Relation«²⁰, stets im Kontext der Zeit, der Gesellschaft, in Verbindung mit anderen Faktoren (wie Klassenzugehörigkeit, Nationalität, Alter) zu sehen.

Das bedeutet, literarischen Texten in ihren historischen Zusammenhängen gerecht zu werden, und das Prozesshafte, die Entwicklung ihrer Figuren zu betrachten. So kann der Untergrundmann als ein spezifischer Vertreter

15 Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden 2015, 10, 126.

16 Ebd., 120.

17 Ebd., 125.

18 Ebd., 130.

19 Ebd., 130 ff.

20 Ebd., 131.

marginalisierter Männlichkeit angesehen werden, der sich im Kontext der russischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts aus seiner sozial-räumlichen Selbstisolation im »Untergrund« vergeblich um einen Aufstieg zum Vertreter der hegemonialen Männlichkeit bemüht und an seiner Abhängigkeit von ihr leidet. Seine Einsamkeit erweist sich nicht als Übung in Autarkie und Selbstbegegnung, sondern als ein quälender Zustand sozialer Isolation, der einen endlosen Dialog mit ausgedachtem Gegenüber auslöst.

Unberücksichtigt müssen in dieser Arbeit viele Entwicklungen bleiben, die sich während des halben Jahrhunderts in Russland vollziehen und in der sog. »Frauenfrage« (»женский вопрос«) münden. Tolstojs »Крейцера соната« oder Andrejevs »В тумане« verweisen auf Themen wie Frauenbildung, Scheidungsrecht, weibliche Sexualität und Verhütung, die die gebildete Oberschicht der russischen Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts zu beschäftigen beginnen, und Ängste und Unsicherheiten der männlichen Protagonisten bezüglich des eigenen Status verstärken lassen²¹.

Literatur ist »wie kaum ein anderes Medium in der Lage, Einseitigkeiten und Verfestigungen im Wissen um geschlechtsgebundene Identitätskonstruktionen und Handlungsweisen zu hinterfragen«²². Sie ermöglicht es, »sich von hegemonialen Bildern zu lösen und Männlichkeit auch anders zu denken«²³, im Sinne einer Neuentdeckung und Neubewertung. Im Zentrum der folgenden Kapitel steht eine »untergründige« Männlichkeit, deren Vertreter nicht nur als Antihelden und ekelerregende Misanthropen gelesen werden können. Vielmehr treten sie als sensible, verzweifelnde Figuren in Erscheinung, die mal auf lächerlich wirkende, mal auf brutale Weise mühsam Freiräume aushandeln. Der Untergrund wird zu »jene[m] Ort, an den all das verdrängt wird, was in der guten Stube der herrschenden Kultur keine Existenzberechtigung hat«²⁴, zum Rückzugsort des gescheiterten Mannes, der »in ständiger Konfrontation mit der Welt« lebt, »Revolte und Ablehnung« ihrer »programmatischen Einstellung« entgegenstellt²⁵. Dieser Zugang zum Phänomen des Untergrundmannes in der russischen Literatur verspricht eine Reaktivierung der Wahrnehmung, eine Bremsung (V. Šklovskij) des automatisierten Lesens bekannter Texte.

21 Ein kurzer Überblick zur Rezeptionsgeschichte der ihrerzeit als skandalös wahrgenommenen Texte findet sich in: Kon, Igor' S.: *Сексуал'наја кул'тура в Росии*. Moskva 2019, 110 ff.

22 Tholen 2015, 29.

23 Kramer 2018, 10.

24 Gerigk 2013, 42.

25 [Übers. d. Vf.] *El'nickaja*, Ljudmila: *Isproved' antigeroja*. (»Zapiski iz podpol'ja« F. M. Dostoevskogo i »Raspad atoma« G. Ivanova.) In: *Žakkar*, Ž.-F./Šmid, U. (Hg.): *Dostoevskij i russkoe zarubeže XX veka*. Sankt-Peterburg 2008, 127.

Während diese im Kontext einer anderen Epoche uns heute ungewohnten Ordnungen entspringen, entwickeln sie ihr Potential aus ihrer historischen Bedingtheit durch die Zeit hindurch, indem sie weitere textuelle Bezüge gewinnen und die kulturelle wie sprachlich-narrative Konstruierung von Geschlecht demonstrieren. Nicht zuletzt zeigen sie das Aggressions- und Gewaltpotential auf, das sich hinter der Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen verbirgt.

2. Aufzeichnungen unter dem Mantel

Das erste Kapitel skizziert die Geschichte eines Mantels, der, angefangen bei Gogol's Akakij Akakievič, von einer literarischen Figur zur anderen als Motiv vererbt wird. Im Vordergrund steht dabei die Frage, was der Mantel und sein Pelzkragen über die soziale Stellung ihres jeweiligen Besitzers aussagen, warum Akakij Akakievičs Mantel zugleich als seine Geliebte bezeichnet wird und was es bedeutet, den Mantel wie eine Frau um den eigenen Körper zu legen. Schließlich wird betrachtet, wie sich das Prinzip des Mantels als enger, dunkler, abgeschirmter Raum, von dem Sicherheit und Geborgenheit erhofft wird, in der Stadt Sankt Petersburg, den in den Texten aufgegriffenen Wohnverhältnissen der Zeit wiederholt, und warum die Protagonisten der Beziehung zu einer Frau eine endgültige Verkapselung im Grab vorziehen.

2.1 Der Mann und sein Mantel

Настоящий мужчина состоит из мужа и чина.¹

Einer der bekanntesten Texte der russischen Literatur, Nikolaj V. Gogol's »Шинель« (»Der Mantel«, 1842) ist die Erzählung vom kleinen, unansehnlichen Beamten Akakij Akakievič Bašmačkin, der sich dazu entschließt, sich einen neuen Mantel nähen zu lassen. Dieser Entschluss entwickelt sich zu einem langfristigen, existenziellen Projekt, das nicht nur die Finanzen Akakij Akakievičs zu sprengen droht, sondern auch den Eintritt in eine andere, große Welt gewährt. Erstmals wird er von seinen Kameraden bemerkt und halb zufällig zu einem Empfang eingeladen. Akakij Akakievič findet unter dem schützenden Stoff Geborgenheit und Halt, geht eine Symbiose mit dem neuen Mantel wie mit einer lang ersehnten Liebsten ein. Das Glück dauert nur einen Tag; auf den Diebstahl des Mantels folgt der Tod seines Besitzers. Dann aber beginnt der Tote eine Reihe an nächtlichen Diebstählen und verschwindet, als er einem General den Mantel entreißt, der ihm seinerzeit nicht geholfen hat, den eigenen Mantel wiederzufinden.

1 Ein Čechov zugeschriebenes Wortspiel, vgl. Fedosjuk, Jurij A.: Čto neponjatno u klassikov ili Ėnciklopedija ruskogo byta XIX veka. Moskva 2019, 90.

Akakij Akakievič ist von allem ein wenig – »ein wenig pockennarbig, ein wenig rothaarig, dem Anschein nach sogar ein wenig blind, mit einer nicht großen Glatze auf der Stirn« (»несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на-вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу«), seine Gesichtsfarbe ist »hämmorrhoidal«². Er achtet nicht auf seine Kleidung, seine abgetragene Dienstuniform ist nicht grün, sondern »von rötlich-mehliger Farbe«, an ihr klebt ständig »entweder ein Hälmchen Heu oder irgendein Fädchen«. Auf seinem Hut trägt Akakij Akakievič »allerlei Unrat« davon, »Schalen von Wasser- und Zuckermelonen und ähnlichen Unsinn«³.

Den Höhepunkt seiner armseligen Erscheinung stellt der Kragen seiner Dienstuniform dar:

Воротничок на нем был узенький, низенький, так что шея его, несмотря на то что не была длинна, выходя из воротника, казалась необыкновенно длинною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами, которых носят на головах целыми десятками русские иностранцы.⁴

Es handelt sich genau genommen nicht einmal um einen vollwertigen Kragen (Diminutiv). Akakij Akakievičs Kameraden spotten über seinen Mantel, dessen Kragen ebenfalls eine »ziemlich merkwürdige Form« hat, »von Jahr zu Jahr kleiner« wird und »zur Ausbesserung der anderen Teile« dient. Sie nennen seinen Mantel »kapot«⁵, einen Damen-Hausmantel.

Seinem Kragen, seinem Mantel ähnlich stellt Akakij Akakievič eine vor sich hin alternde Gestalt dar, die keinerlei Ansehen genießt:

Сколько не переменялось директоров и всяких начальников, его видели всё на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности, тем же чиновником для письма, так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове. В департаменте не оказывалось к нему никакого уважения. Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха. Начальники поступали с ним как-то холодно-деспотически. [...] Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним, во сколько хватало канцелярского остроумия, рассказывали тут же пред ним разные составленные про него истории, про его хозяйку, семидесяти-

2 *Gogol'*, Nikolaj V.: Šinel'. Peterburgskie povesti. Sankt-Peterburg 1995, 88.

3 Ebd., 90.

4 Ebd.

Sein Kräglein war so schmal, so klein, daß sein Hals, der aus dem Kragen herausragte, obwohl er nicht unbedingt lang war, ungewöhnlich lang zu sein schien, wie bei jenen Gipskätzchen mit wackelnden Köpfen, die auf den Köpfen von russischen Ausländern zu ganzen Dutzenden getragen werden.

5 Ebd., 92.

летнюю старуху, говорили, что она бьет его, спрашивали, когда будет их свадьба, сыпали на голову ему бумажки, называя это снегом.⁶

Trotz allem führt Akakij Akakievič ein zufriedenes, stilles Leben, das sich so vielleicht »bis ins hohe Alter« fortgesetzt hätte⁷, wäre da nicht der frostige Petersburger Nordwind. Der Scheider Petrovič lehnt eine erneute Reparatur des Mantels ab, »die Sache ist ganz verfault, berührt man sie mit der Nadel – und schon löst sie sich auf« (»дело совсем гнилое, тронешь иглой – а вот уж оно и ползет«)⁸. Das Schrumpfen des Stoffes sowie seines Besitzers, die gleichermaßen aus lauter Flicken zu bestehen, vor sich hin zu verwesen scheinen, wird aufgehalten, als Akakij Akakievič notgedrungen einen neuen Mantel in Auftrag gibt. Es soll nicht nur ein warmer, sondern ein richtiger Mantel werden, nach allen Regeln der Schneiderkunst gemacht. Petrovič bietet effektiv sogar einen Kragen nach der aktuellen Mode, mit versilberten Pfötchen an (im Russ. Lauteffekt, »lapki pod aplike«)⁹.

Diese Pläne versetzen Akakij Akakievič in monatelange Aufregung, der neue Mantel nimmt in der erzählten grotesk-verzerrten Welt riesige Proportionen ein. Schon bevor der Mantel fertig, das nötige Geld in allerlei Entbehrungen zusammengespart ist, erlebt Akakij Akakievič eine Neubelebung:

С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним; как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу. Он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель. С лица и с поступков исчезло само собою сомнение, нерешительность – словом, все колеблющиеся и неопределенные черты. Огонь порою

6 Ebd., 89.

Wie oft auch die Direktoren und sonstige Vorgesetzte wechselten, ihn sah man immer auf ein und demselben Platz, in derselben Position, im demselben Amt, als denselben Beamten für Briefe, so dass man schließlich zu der Überzeugung kam, dass er wohl schon so auf die Welt gekommen sei, in Uniform und mit Glätze auf dem Kopf. Im Departement brachte man ihm keinerlei Achtung entgegen. Die Wächter blieben nicht nur auf ihren Plätzen sitzen, wenn er vorbeiging, sondern schauten ihn nicht mal an, als ob durch das Empfangszimmer eine einfache Fliege geflogen sei. Die Vorgesetzten behandelten ihn irgendwie kühl-despotisch. [...] Die jungen Beamten spotteten und witzelten über ihn, soweit ihr Kanzleiwitz nur reichte, erzählten in seiner Gegenwart verschiedene über ihn zusammengestellte Geschichten, über seine Wirtin, eine siebzugjährige Greisin, sagten, dass sie ihn verprügele, fragten, wann ihre Hochzeit sei, streuten ihm Papierschnipsel auf den Kopf und nannten das Schnee.

7 Ebd., 91.

8 Ebd., 94.

9 Ebd., 96.

показывался в глазах его, в голове даже мелькали самые дерзкие и отважные мысли: не положить ли, точно, куницу на воротник?¹⁰

Das steigende Pathos, die ernstzunehmende Feierlichkeit dieser wunderbaren Wandlung wird von einer primitiven, unverhältnismäßigen Frage heruntergebrochen – der abrupte Skaz-Wechsel ist ein typisches Verfahren in den Texten Gogol's, wie es B. Ėjchenbaum in seinem bekannten Aufsatz von 1918 zeigt¹¹. Dabei ist die Wahl des Pelzes für den Kragen tatsächlich von Wichtigkeit, nimmt doch der Mantel dadurch einen ebenbürtigen Platz zwischen anderen Mänteln und deren Trägern ein.

Akakij Akakievič und Petrovič wählen schließlich harten Baumwollstoff und Katzenpelz¹² aus, die den edleren Materialien möglichst ähnlich sehen sollen, und imitieren einen großzügigen Einkauf im Laden, suchen fachmännisch das Beste aus dem Günstigsten aus:

На подкладку выбрали коленкору, но такого добротного и плотного, который, по словам Петровича, был еще лучше шелку и даже на вид казистой и глянцевитей. Куницы не купили, потому что была, точно, дорогá; а вместо ее выбрали кошку, лучшую, какая только нашлась в лавке, кошку, которую издали можно было всегда принять за куницу.¹³

Als der Mantel fertig ist, erklärt Petrovič von sich, ebenfalls mehr zu sein, als die anfängliche Beschreibung seiner Wohnung, seiner Trinkgewohnheiten vermuten lässt; er sei kein schlechterer Schneider als seine gehobene Konkurrenz, sogar ein besserer, weil er für ähnlich gute Arbeit weniger Geld verlange:

10 Ebd., 97.

Seitdem schien selbst seine Existenz irgendwie erfüllt worden zu sein, ganz so, als hätte er geheiratet, als stünde ihm irgendein anderer Mensch bei; als wäre er nicht allein, sondern als hätte sich irgendeine angenehme Lebensgefährtin bereit erklärt, gemeinsam mit ihm den Lebensweg zu bestreiten – und diese Gefährtin war niemand anders als ebendieser Mantel mit dicker Watte, mit abrieffreiem Futter. Er wurde irgendwie lebhafter, sogar charakterfester, wie ein Mensch, der sich schon ein Ziel bestimmt und festgesetzt hatte. Zweifel, Unentschlossenheit waren von selbst von dem Gesicht und von den Handlungen gewichen – mit einem Wort, alle zögernden und unbestimmten Züge. Ein Feuer zeigte sich bisweilen in seinen Augen, im Kopf blitzten sogar die verwegendsten und kühnsten Gedanken auf: sollte man nicht gar doch ein Marderfell für den Kragen nehmen?

11 Ėjchenbaum, Boris: Kak sdelana »Šinel'« Gogolja. In: *Striedter*, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Band 1. München 1969, 122–159.

12 Katzen- und Hundepelz ist sogar heute teilweise billiger als Kunstpelz (seit 2008 ist seine Einfuhr in die EU verboten).

13 *Gogol'* 1995, 97 f.

Als Futter wählten sie Kaliko, aber einen so gediegenen und festen, der, Petrovič nach, noch besser als Seide war und sogar vom Äußeren hübscher und glänzender. Marder kauften sie nicht, da es tatsächlich zu teuer war; stattdessen wählten sie Katze, die beste, die im Laden nur zu finden war, eine Katze, die man von weitem stets für einen Marder halten konnte.

Петрович не упустил при сем случае сказать, что он так только, потому что живет без вывески на небольшой улице и притом давно знает Акакия Акакиевича, потому взял так дешево; а на Невском проспекте с него бы взяли за одну только работу семьдесят пять рублей. Акакий Акакиевич об этом не хотел рассуждать с Петровичем, да и боялся всех сильных сумм, какими Петрович любил запустить пыль.¹⁴

Akakij Akakievič wirft sich den Mantel aus angeblich besten Stoffen vom angeblich besten Schneider über, geht wie gewohnt zur Arbeit und legt ihn feierlich in der Portierloge ab. Er lenkt plötzlich alle Aufmerksamkeit auf sich und wird – aus einem fast peinlichen Zufall heraus – zusammen mit anderen Beamten zu einer abendlichen Gesellschaft eingeladen.

In dem gut beleuchteten Viertel Sankt Petersburgs, in dem der Gastgeber wohnt, begegnen ihm hübsch angezogene Damen und Herren mit Biberkrägen¹⁵. Akakij Akakievič hängt seinen Mantel im Flur des Gastgebers zwischen den anderen auf, »von denen einige sogar Biberkrägen oder Samtaufschläge hatten«, und nimmt für einige Stunden unbeholfen an Abendessen, Kartenspiel und Sektempfang teil. Er geht schließlich als Erster und hebt seinen neuen Mantel, der sich ebenso nicht unter Seinesgleichen behaupten konnte, »nicht ohne Bedauern« vom Boden auf¹⁶.

Schon die Kommentare zur benutzten Textausgabe weisen auf die Bedeutung von Kleidung als Markierung gesellschaftlicher Hierarchie hin¹⁷. Der Mantelkragen (wie auch die Prägung, Farbe, Anzahl der Knöpfe, die Stickerei auf den Aufschlägen und unzählige andere Details der Dienstformen) unterliegen im »goldenen Zeitalter des russischen Beamtentums«¹⁸ peniblen Vorschriften. Ein Biberpelz darf von Angehörigen der ersten vier (seit 1811 von insgesamt zwölf) Beamtenklassen getragen werden, während den einfachen Beamten schwarzer Lammpelz (»мерлушка«) vorgeschrieben ist¹⁹. Die Kleidung des Gegenübers ermöglicht es, schnell dessen gesellschaftliche Position

14 Ebd., 98.

Petrovič ließ es sich bei dieser Gelegenheit nicht nehmen, zu erwähnen, dass er es nur deswegen so billig gemacht habe, weil er ohne Aushängeschild in einer kleinen Straße wohne und dazu Akakij Akakievič schon seit Langem kenne, und auf dem Nevskij Prospekt hätte man ihm allein für die Arbeit fünfundsiebzig Rubel abgenommen. Akakij Akakievič wollte darüber nicht diskutieren, auch fürchtete er sich vor allen großen Summen, mit denen Petrovič gern blauen Dunst vormachte.

15 Ebd., 99.

16 Ebd., 100.

17 *Dilaktorskaja*, O. G.: Kommentarii. Šinel'. In: *Gogol'* 1995, 288.

18 *Černuškin*, Aleksandr: Čest' moskovskogo mundira. Voennaja i graždanskaja formennaja odežda pervoprestol'noj stolicy vtoroj poloviny XIX – načala XX veka. Moskva 2014, 15.

19 *Poljanskij*, Aleksej M.: Formennaja odežda graždanskich činov vsech vedomstv i učereždenij. Moskva 1897, 45, 47.

Russische Staatliche Bibliothek, <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003549912#?page=1>, 6.3.2019.

zu erkennen und die eigene dazu in Beziehung zu setzen. Die schüchternen Träume Akakij Akakievičs, eines »ewigen Titularrats« neunter Klasse, sich einen Zobel zuzulegen, entspringen keinem plötzlichen Interesse an modischen Accessoires. In einer Welt, »in der die Unterschiede von »Regimenten und Kanzleien« hervorgehoben sind, in der die Abhängigkeit der Niedrig- von Höhergestellten streng festgelegt und gesetzlich geregelt ist, steht der Zobelkragen«, von dem Akakij Akakievič träumt, »in direkter Verbindung mit einem dienstlichen Aufstieg, einer Beförderung«²⁰. Schließlich müsse man, so der Erzähler, bei jeder Figur »zuallererst den Rang angeben« (»ибо у нас прежде всего нужно объявить чин«)²¹.

G. Gukovskij beschreibt Akakij Akakievičs Vision vom Zobelpelz als den Traum von einer unerreichbaren Sache, die nur »bedeutenden Personen« (»значительным лицам«) vorbehalten sei, von der Erwachung seiner Menschenwürde²². Diese Bemerkung geht in eine »naive« (B. Èjchenbaum) humanistische Interpretationstradition ein, die den mittellosen Akakij Akakievič als Opfer des Systems ansieht und das Ende der Erzählung als einen Widerstand gegen seinen Mörder, den General, liest²³. Dabei wird Akakij Akakievič durchaus die Möglichkeit zum Aufstieg gegeben; als ein Direktor, »ein guter Mensch«, ihm »irgendwas Wichtigeres als das übliche Abschreiben« geben will, kommt Akakij Akakievič mit der neuen (immer noch primitiven) Aufgabe nicht zurecht und kehrt freiwillig zum alten Posten zurück²⁴. Sein Alltag ist ungewöhnlich anspruchslos, seine Interessen beschränken sich auf das Abschreiben von Kanzleidokumenten. So erklärt N. Černyševskij 1861 entschieden:

Скажите же, пожалуйста, в ком заключалась причина бедствий и унижений Акакия Акакиевича? В нем самом, только в нем самом. Сослуживцы издевались над ним. Но ведь друг над другом не издевались же они, друг с другом обращались же по-человечески. Ведь в самом деле Акакий Акакиевич был смешной идиот. Начальство давало мало жалованья Акакию Акакиевичу: ему нельзя было давать больше, он не заслуживал того, чтобы ему давали больше, едва ли заслуживал и такого жалованья, какое получал. [...] Видите ли, теперь, Акакий Акакиевич имел множество недостатков, при которых так и следовало ему жить и умереть, как он жил и умер. Он был круглый невежда и совершенный идиот, ни к чему не способный.²⁵

20 [Übers. d. Vf.] *Dilaktorskaja* 1995, 288.

21 *Gogol'* 1995, 88.

22 *Gukovskij*, Grigorij A.: *Realizm Gogolja*. Moskva, Leningrad 1959, 354 f.

23 *Ebd.*, 355 f.

24 *Gogol'* 1995, 90.

25 *Černyševskij*, Nikolaj G.: *Ne načalo li peremeny? Polnoe sobranie sočinenij v 15 tomach*. Tom 7. Moskva 1950, 858.

Sagen Sie doch bitte, bei wem der Grund für die Plagen und Demütigungen des Akakij Akakievič lag? Bei ihm selbst, nur bei ihm selbst. Die Dienstgenossen schikanierten ihn. Aber einander schikanierten sie doch nicht, miteinander gingen sie doch menschlich um.

Andererseits fasziniert der kalligrafische Eifer, mit dem Akakij Akakievič mit fremden, rein pragmatischen Texten in Beziehung tritt; seine Haltung ähnelt der eines mittelalterlichen Schreibers, der ohne jeglichen Anspruch auf eigene Autorschaft heilige Schriften, Zeichen göttlichen Ursprungs wiedergibt²⁶. Es ist schwierig, die Rechtmäßigkeit der gesellschaftlichen Stellung Akakij Akakievičs einzuschätzen:

Если бы соразмерно его рвению давали ему награды, он, к изумлению своему, может быть, даже попал бы в статские советники; но выслужил он, как выражались остряки, его товарищи, пряжку в петлицу, да нажил геморой в поясицу.²⁷

Der Gastgeber, dessen komfortable Wohnung Akakij Akakievič am späten Abend verlässt, ist ein »Bürovorstehergehilfe« (»помощник столоначальника«) gleicher, neunter Beamtenklasse, aber faktisch höherer Stellung. Akakij Akakievič macht seine Arbeit mehr als sorgfältig – aber es ist eine geringwertige, mechanische Arbeit. Akakij Akakievič hat eine Auszeichnung für fünf-

Denn in Wirklichkeit war Akakij Akakievič ein komischer Idiot. Der Vorgesetzte gab Akakij Akakievič wenig Lohn: man durfte ihm nicht mehr geben, er hat es nicht verdient, dass man ihm mehr gab, kaum verdiente er den Lohn, den er bekam. [...] Sehen Sie jetzt, Akakij Akakievič hatte zahlreiche Mängel, durch die er auch genauso leben und sterben sollte, wie er gelebt hat und gestorben ist. Er war ein ausgemachter Tölpel und völliger Idiot, war zu nichts fähig.

- 26 S. z. B. Zyrjanov, O. V.: »Večnaja ideja« gogolevskoj »Šineli«: germenevtičeskie étjudy. In: *Allajarova, V. S. (Red.): Fenomen »Šineli« N. V. Gogolja v svete filosofskogo mirosozercanija pisatelja*. Ekaterinburg 2002, 108 ff.

Zyrjanov begründet Akakij Akakievičs Scheu davor, das »Buch der Welt« zu verändern, mit der mittelalterlich-orthodoxen Ansicht, mit jeder anderen Tätigkeit als dem genauen Abschreiben eine Sünde zu begehen. (Diese interessante Parallele könnte mit dem komischen Effekt nach Eichenbaum verbunden werden – eine derartige Haltung gegenüber rein bürokratischen, massenhaft reproduzierten Anordnungen ist völlig unpassend; die fromme Schreibertätigkeit stellt kein Sujet in dem Sinne, sondern eine zusätzliche Absurdität dar.)

– Ich gehe nicht weiter auf die kirchlich-orthodoxe Forschung ein, die seit den 1990-er Jahren in der russischsprachigen Literaturwissenschaft dominiert (daher selten zitierte zeitgenössische russischsprachige Arbeiten). Im obigen Aufsatz wird die Frage diskutiert, ob es sich beim Ende der Erzählung um die Auferstehung eines Heiligen, um eine Parodie auf eine solche oder um volkstümlich-heidnische Vorstellungen von sich rächenden Toten handelt. So gibt es die Tendenz, Akakij Akakievič als einen Narren in Christo in Nachfolge des Heiligen Akakij anzusehen, der sich von dem Teufel Petrovič zu einer sündhaften Leidenschaft, dem Mantel, verführen lässt. Interpretationen in diese Richtung stützen sich zumeist auf Autorbiografien sowie die Annahme, dass »westliche« literaturwissenschaftliche Methoden sich nicht für die Anwendung an russischer, da besonderer und a priori orthodoxer Literatur eignen.

- 27 *Gogol'* 1995, 90.

Hätte man ihn seinem Eifer entsprechend belohnt, hätte er es zu seinem eigenen Erstaunen vielleicht sogar zum Generalrat gebracht, aber er hatte sich, wie die Witzbolde, seine Kollegen, es ausdrückten, eine Schnalle fürs Knopfloch und Hämorrhoiden am Kreuz verdient.

unddreißig Jahre langen Dienst verdient (offenbar bekommt Akakij Akakievič den Orden nicht, er wird weder getragen noch nach dem Tod gefunden)²⁸ – aber selbst die Wache sieht ihn wie eine Fliege an. Auch wäre es kein respektabler Orden, sondern eine »Schnalle« gewesen, ein weiterer Anlass zu Spott und Demonstration seiner aussichtslosen Karriere als »ewiger Titularrat« in einem bürokratischen System, in dem Herkunft, Besitz und Beziehungen relevante Faktoren bleiben²⁹.

Der neue Mantel offenbart sich für Akakij Akakievič als eine einmalige, angsterfüllende, dann zunehmend begeisternde Möglichkeit, seinen Status neu zu bestimmen. Die Wahl des Kragenpelzes steht für die Wahl zwischen der bisherigen Existenz und allen anderen gesellschaftlichen Positionen. Als Akakij Akakievič als gleichgestellter, würdevoller Beamte in der Kanzlei erscheint und sein Mantel von einem Portier entgegengenommen wird, tritt er seinen Alltag erstmals nicht als unscheinbare Fliege an.

Auf dem Weg zum Gastgeber bleibt er vor einem Schaufensterbild stehen, das bisher – im alten Mantel – keinen Eingang in seine Welt gefunden hätte:

Он уже несколько лет не выходил по вечерам на улицу. Остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой. Акакий Акакиевич покачнул головой и усмехнулся, и потом пошел своею дорогою.³⁰

Akakij Akakievičs Blick fällt mit dem des Mannes auf dem Bild zusammen, beide beobachten die Frau aus einem anderen »Zimmer« im Innen bzw. Außen des Bildes. Der Erzähler schlägt Erklärungen für dessen Lächeln vor:

- 28 Offensichtlich handelt es sich um keinen Orden, der einen weiteren Aufstieg in der Diensthierarchie ermöglicht, sondern um eine unbedeutende Auszeichnung für langen, tadellosen Dienst (Fedosjuk 2019, 142). Ein Zobelpelz am neuen Mantel Akakij Akakievičs hingegen käme einer eigenmächtigen Ordensverleihung gleich.
- 29 So waren um 1850 77 % der oberen (1–5) Ränge in Zentralbehörden von Angehörigen des Geburtsadels besetzt, in der Provinz sogar 82 %.
- S. *Hildermeier*, Manfred: *Der russische Adel von 1700 bis 1917*. In: *Wehler*, Hans-Ulrich (Hg.): *Europäischer Adel 1750–1950. Geschichte und Gesellschaft* (13). Göttingen 1990, 176 f. Eine der literarischen Ausnahmen stellt z. B. der General Epančin in Dostoevskijs Roman »Идиот« (»Idiot«, 1868) dar, der aus einfachen Verhältnissen stammt, eine Karriere gemacht und sich in eine alte Adelsfamilie eingeheiratet hat.
- 30 *Gogol* 1995, 99. Er war schon einige Jahre abends nicht auf die Straße gegangen. Er blieb neugierig vor dem erleuchteten Schaufenster eines Geschäfts stehen, um sich ein Bild anzusehen; darauf war irgendeine hübsche Frau abgebildet, die gerade ihren Schuh abwarf und auf diese Weise ihr ganzes, gar nicht unansehnliches Bein entblößte; und hinter ihrem Rücken, zu den Türen eines anderen Zimmers, streckte ein Mann mit Koteletten und einem schönen Spitzbart unterhalb der Lippe seinen Kopf heraus. Akakij Akakievič schüttelte den Kopf und schmunzelte, und dann ging er seines Weges.

Почему он усмехнулся, потому ли, что встретил вещь вовсе не знакомую, но о которой, однако же, все-таки у каждого сохраняется какое-то чутье, или подумал он, подобно многим другим чиновникам, следующее: »Ну, уж эти французы! что и говорить, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того...« А может быть, даже и этого не подумал – ведь нельзя же залезть в душу человека и узнать всё, что он ни думает.³¹

Parallel zum Blick des Mannes in der Vitrine nimmt Akakij Akakievič den Blick all derjeniger Beamten ein, die auf seinem Platz gestanden und sich das Bild angeschaut haben. Die kollektive Stellung, der kollektive Blick schließen an kollektive Gedanken an, für die selbst Akakij Akakievič so etwas wie eine Solidarisierung zustande bringt. Auf dem Rückweg begegnet ihm wieder eine Dame:

Акакий Акакиевич шел в веселом расположении духа, даже подбежал-было вдруг, неизвестно почему, за какую-то дамою, которая, как молния, прошла мимо и у которой всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения. Но, однако ж, он тут же остановился и пошел опять по-прежнему очень тихо, подивясь даже сам неизвестно откуда взявшейся рыси.³²

Diesmal schaut und denkt Akakij Akakievič nicht nur, sondern übernimmt instinktiv die Bewegung, die von einem anderen an seiner Stelle ausgeführt worden wäre. Das Wissen darum, wie ›man‹ handelt, ist unmotiviert, die Erinnerung daran phantastischer als das eigentliche Ende der Erzählung. Akakij Akakievič, die denkbar ungewöhnlichste Figur für einen Don Juan, wundert sich selbst über seine Bewegung.

– Ausgerechnet am Kragen (am Katzenpelz, der von weitem einem Zobel ähneln sollte) wird Akakij Akakievič plötzlich von einem Dieb gepackt: »Aber der Mantel ist doch meiner!« (»А ведь шинель-то моя!«)³³. Der schüchterne kleine Mann läuft Instanzen in hierarchischer Reihenfolge ab, um seinen

31 Ebd., 99f.

Warum er schmunzelte, ob deshalb, weil er auf eine gar nicht bekannte Sache gestoßen war, von der aber dennoch bei jedem immerhin irgendein Gespür erhalten bleibt, oder ob er, wie viele andere Beamten, Folgendes dachte: »Naja, diese Franzosen auch! was man auch sagen mag, wenn die einmal so irgendwas wollen, na, dann schon wirklich, naja...« Vielleicht dachte er auch nicht einmal das – schließlich kann man ja nicht in die Seele eines Menschen eindringen und alles erfahren, was er denkt.

32 Ebd., 100.

Akakij Akakievič ging in fröhlicher Stimmung dahin, lief sogar plötzlich, wer weiß warum, irgendeiner Dame hinterher, die wie ein Blitz vorbeigehuscht und bei der jedes Körperteil mit ungewöhnlicher Bewegung erfüllt war. Aber dann blieb er gleich wieder stehen und ging dann sehr ruhig wie zuvor weiter, zeigte sich sogar selbst verwundert über den unerwarteten Trab.

33 Ebd., 101.

Mantel finden zu lassen, den Wächter, die Schreiber im Vorzimmer, den Polizeibezirksvorsteher («частный»), und wird an die oberen Instanzen weiterverwiesen oder selbst wie ein Verdächtiger befragt. Am nächsten Tag erscheint er in der Kanzlei – in seinem alten, unmännlichen »kapot«, der diesmal sogar das Mitleid anderer Beamten auslöst³⁴.

Die »bedeutende Person«, ein General, dessen genaues Amt unbekannt bleibt, und der bis vor kurzem eine »unbedeutende Person« gewesen ist, weist den verängstigten Akakij Akakievič auf die Einhaltung der Ordnung hin:

– Что вы, милостивый государь, – продолжал он отрывисто, – не знаете порядка? куда вы зашли? не знаете, как водятся дела? Об этом вы бы должны были прежде подать просьбу в канцелярию; она пошла бы к столоначальнику, к начальнику отделения, потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы ее уже мне...³⁵

Tatsächlich gefährdet Akakij Akakievič mit seinem naiven Auftritt die mühevoll aufgerichtete hierarchische, buchstäbliche »Treppe«:

[Генерал] завел, чтобы низшие чиновники встречали его еще на лестнице, когда он приходил в должность; чтобы к нему являться прямо никто не смел, а чтоб шло все порядком строжайшим: коллежский регистратор докладывал бы губернскому секретарю, губернский секретарь – титулярному или какому приходилось другому, и чтобы уже, таким образом, доходило дело до него.³⁶

Die »bedeutende Person« sieht Akakij Akakievičs alte Uniform (auch der neue Mantel wäre keine Rettung) und schüchtert ihn ein, um einen daneben sitzenden Freund zu beeindrucken, »der lange nicht gedient und sich zuhause auf dem Land eingerichtet hatte«³⁷. Die Bedeutung von Rang, Stellung, Titel ergibt sich nur im Kontext, zueinander in Bezug gesetzt, in einer Logik, die stets einen Dritten – bestenfalls einen untergeordneten Mann oder eine Frau –

34 Ebd., 101 f.

35 Ebd., 104.

– Was denn, gnädiger Herr, – fuhr er abgehackt fort, – kennen Sie nicht die Regeln? wo sind Sie reingegangen? wissen Sie nicht, wie die Verfahren ablaufen [wie die Sachen laufen]? Dazu hätten Sie zunächst ein Bittschreiben in der Kanzlei einreichen müssen; dieses wäre dann zum Bürovorsteher gekommen, zum Abteilungsleiter, wäre dann dem Sekretär übergeben worden, und der Sekretär hätte sie dann mir zugestellt...

36 Ebd., 102 f.

[Der General] hatte eingeführt, dass die niederen Beamten ihn schon auf der Treppe empfangen, wenn er ins Amt kam; dass es niemand wagte, direkt bei ihm zu erscheinen, sondern dass alles nach strengsten Regeln ablief: der Kollegienregistrator hatte dem Gouvernementssekretär Meldung zu erstatten, der Gouvernementssekretär – dem Titularrat oder wem auch immer anderem, und dass die Angelegenheit ihn dann auf diese Weise erreichte.

37 Ebd., 104.

braucht. So soll ein anderer Titularrat es verstehen, vor seinen Türen Diener mit »roten Krügen und Tressen« aufzustellen³⁸, während Akakij Akakievič von gleichem Rang noch mit dem Kragen seines eigenen Mantels beschäftigt ist.

Die ganze Erzählung wird mithilfe von Mänteln und Krügen strukturiert. Auf der Suche nach seinem Mantel gelingt es Akakij Akakievič, seine Bewegung fortzuführen und ungeahnte Höhen – das Sprechzimmer eines Generals – zu erklimmen. Nachdem er fast ohnmächtig aus dem Zimmer herausgetragen wird, begibt er sich nach Hause: »Wie er die Treppe herabgestiegen, wie er auf die Straße gekommen war, an nichts davon konnte sich Akakij Akakievič erinnern.« (»Как сошел с лестницы, как вышел на улицу, ничего уж этого не помнил Акакий Акакиевич.«)³⁹ Als er stirbt, wird sein Platz in der Kanzlei sofort von einem neuen Beamten besetzt, der keine so gerade Schrift wie sein Vorgänger hat: »Und Petersburg blieb ohne Akakij Akakievič, als ob es ihn dort auch nie gegeben hätte.« (»И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его и никогда не было.«)⁴⁰ Der tote Akakij Akakievič dagegen veranstaltet einen anarchistischen Raubzug quer durch alle Ränge, zieht Mäntel mit »Katzen, Biber, Watte«, »Waschbär-, Fuchs- und Braunbärpelze« »von allen Schultern« ab⁴¹, bis er an den Mantel der »bedeutenden Person« herankommt – dazu später.

Der neue Mantel als homosoziales Statussymbol findet sich in Fedor M. Dostoevskijs »Записки из подполья« (»Aufzeichnungen aus dem Untergrund«, 1864) wieder.

So stellt sich der Erzähler, der sogenannte Untergrundmensch, seinen imaginierten Zuhörern vor:

[E]сли вы [...] вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? – то я вам отвечаю: я один коллежский асессор. Я служил, чтоб было что-нибудь есть (но единственно для этого), и когда прошлого года один из отдаленных моих родственников оставил мне шесть тысяч рублей по духовному завещанию, я тотчас же вышел в отставку и поселился у себя в углу. Я и прежде жил в этом углу, но теперь я поселился в этом углу. Комната моя дрянная, скверная, на краю города.

38 Ebd., 103.

39 Ebd., 105.

40 Ebd.

So schreibt M. Foucault über »Milliarden von Existenzen«, »die dazu bestimmt sind, ohne Spur vorüberzugehen«, und »Spuren – kurze, einschneidende, rätselhafte oft – nur am Punkt ihrer plötzlichen Berührung mit der Macht hinterlassen«. (Obwohl es sich dabei um faktuale Texte handeln soll, die Zeugnis von realen Menschen geben, nicht um »Imagination oder Literatur«, scheint gerade Literatur der Geschichte der »großen Männer« Alternativen entgegensetzen zu können.)

Foucault, Michel: Das Leben der infamen Menschen. Übersetzt von Walter Seitter. Berlin 2001, 13, 15 f.

41 Gogol' 1995, 106.

Служанка моя – деревенская баба, старая, злая от глупости, и от нее к тому же всегда скверно пахнет.⁴²

Mit vierzig Jahren ist er etwas jünger als Akakij Akakievič, aber ebenfalls unbeliebt unter seinen Kameraden und als Kollegienassessor von ähnlich unbedeutender Stellung (achter Beamtenklasse). Er lebt ebenso abseits, in einem kleinen schäbigen Zimmer, einer »Ecke« oder einem »Winkel«, an der Seite einer alten Frau, und ist sich der eigenen gesellschaftlichen Bedeutungslosigkeit bewusst. Im Gegensatz aber zu seinem Prototyp bemerkt der anonyme Untergrundmensch nicht nur den fremden Blick, der auf ihn gerichtet ist, sondern versetzt sich in diesen Blick hinein, ergreift als intellektueller Selbstanalytiker das Wort und verhandelt in widersprüchlichen, selbstquälerischen Tiraden die Frage, ob er denn eine Fliege, ein Insekt sei:

Я ни с кем не водился и даже избегал говорить и всё более и более забивался в свой угол. В должности, в канцелярии, я даже старался не глядеть ни на кого, и я очень хорошо замечал, что сослуживцы мои не только считали меня чудакom, но – всё казалось мне и это – будто бы смотрели на меня с каким-то омерзением. Мне приходило в голову: отчего это никому, кроме меня, не кажется, что смотрят на него с омерзением?⁴³

Eines Nachts beobachtet der Untergrundmensch eine Prügelei in einer Kneipe, bei der einer der Gäste durchs Fenster hinausbefördert wird. Er »benedet« den hinausgeworfenen Herrn und betritt die Kneipe: »Vielleicht, dachte ich, werde auch ich mich prügeln und man wird auch mich aus dem Fenster werfen«⁴⁴. Doch anstatt in die Auseinandersetzungen der betrunkenen Herren einbezogen, wenigstens auf diese Art als ihresgleichen anerkannt zu werden, erlebt der Untergrundmensch eine fürchterliche Kränkung:

42 Dostoevskij 1973 (a), 101.

[W]enn es Ihnen [...] einfällt mich zu fragen: Wer bin ich denn überhaupt genau? – so werde ich Ihnen antworten: Ich bin ein Kollegienassessor. Ich habe gedient, um irgendwas zu essen zu haben (aber einzig dafür), und als mir letztes Jahr einer meiner entfernten Verwandten testamentarisch sechstausend Rubel hinterließ, trat ich sofort aus dem Dienst aus und richtete mich hier in meiner Ecke ein. Ich habe auch schon davor in dieser Ecke gelebt. Mein Zimmer ist mies, übel, am Rand der Stadt. Meine Bediente ist ein Bauernweib, alt, boshaft aus Dummheit, und sie riecht zudem immer übel.

43 Ebd., 124.

Ich verkehrte mit keinem und vermied es sogar zu reden und verkroch mich immer mehr und mehr in meine Ecke. Im Amt, in der Kanzlei, versuchte ich sogar, keinen anzuschauen, und ich bemerkte ganz genau, dass meine Dienstkollegen mich nicht nur für einen komischen Kauz hielten, sondern – auch den Eindruck hatte ich immer – mich scheinbar mit einer Art Abscheu betrachteten. Mir kam in den Sinn: Weshalb hatte keiner außer mir den Eindruck, dass man ihn mit Abscheu betrachtete?

44 Ebd., 128.

Осадил меня там с первого же шагу один офицер.

Я стоял у биллиарда и по неведению заслонял дорогу, а тому надо было пройти; он взял меня за плечи и молча, – не предупредив и не объяснившись, – переставил меня с того места, где я стоял, на другое, а сам прошел как будто и не заметив. Я бы даже побои простил, но никак не мог простить того, что он меня переставил и так окончательно не заметил.

Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору, более приличную, более, так сказать, *литературную*! Со мной поступили как с мухой. Был этот офицер вершков десяти росту; я же человек низенький и истощенный. Ссора, впрочем, была в моих руках; стоило попротестовать, и, конечно, меня бы спустили в окно. Но я раздумал и предпочел... озлобленно стушеваться.⁴⁵

Der Untergrundmensch spielt verschiedene Konzepte durch, die ihm ermöglichen könnten, das Gesicht zu wahren und dem Offizier auf Augenhöhe zu begegnen. Er scheut sich vor einer spontanen, körperlichen Auseinandersetzung, in der man ihn »unbedingt« auf lächerliche Weise mit Knistößen um den Billardtisch treiben würde, und träumt von einer intelligenten Diskussion und einem anständigen Duell:

Но нет, это был именно из тех господ (увы! давно исчезнувших), которые предпочитали действовать киями или, как поручик Пирогов у Гоголя, – по начальству. На дуэль же не выходили, а с нашим братом, с штафиркой, считали бы дуэль во всяком случае неприличною, – да и вообще считали дуэль чем-то немислимым, вольнодумным, французским, а сами обижали довольно, особенно в случае десяти вершков росту.⁴⁶

45 Ebd. Das Verb »стушеваться« (»sich verlegen davonmachen«, »unbemerkt verschwinden«) führte Dostoevskij erstmals in »Двойник« (»Der Doppelgänger«, 1846) in die Literatursprache ein.

Sofort wurde ich dort von einem Offizier abgetan.

Ich stand am Billiard und verstellte ahnungslos den Weg, und der musste vorbeigehen; er nahm mich an den Schultern und stellte mich, – ohne Bescheid zu geben und ohne etwas zu erklären, – von der Stelle, wo ich stand, auf eine andere um, und ging selbst so vorbei, als ob er mich nicht einmal bemerkt hätte. Ich hätte sogar Prügel verzeihen, aber konnte unmöglich verzeihen, dass er mich umgestellt hatte und so definitiv unbemerkt ließ.

Weiß der Teufel was ich damals nur für einen echten, ordnungsgemäßen Streit gegeben hätte, einen anständigeren, sozusagen *literarischeren*! Man war mit mir wie mit einer Fliege umgegangen. Dieser Offizier war um die zwei Meter [zehn »veršok«] groß; ich dagegen bin ein kleiner und dürrer Mensch. Es lag freilich bei mir, einen Streit anzufangen; es hätte zu protestieren genügt, und man hätte mich, natürlich, aus dem Fenster geworfen. Aber ich überlegte es mir anders und zog es vor... mich erbost zurückzuziehen.

46 Ebd., 128.

Aber nein, das war gerade einer von diesen (leider! längst verschwundenen) Herrschaften, die es bevorzugten, Billardstöcke, oder, wie der Leutnant Pirogov bei Gogol', – die Obrigkeit einzusetzen. Ein Duell traten sie jedoch nicht an, und mit unsereinem, mit einem Zivilunkn, würden sie ein Duell in jedem Fall für unanständig halten, – ja überhaupt hielten sie ein Duell für etwas Undenkbares, Freisinniges, Französisches, beleidigten aber ziemlich oft andere, besonders wenn sie um die zwei Meter groß waren.

Auch auf dieser Ebene, sieht der Untergrundmensch ein, ist seine Rehabilitation nicht möglich; er verfasst schließlich eine »entlarvende Erzählung«, eine Karikatur, die von der Zeitungsredaktion abgelehnt wird (seiner Ansicht nach nur, weil diese Gattung noch nicht populär geworden ist)⁴⁷. Er schreibt dem Offizier – zwei Jahre später! – einen Brief, der zum Anlass einer wunderbaren Freundschaft werden könnte:

Письмо было так сочинено, что если б офицер чуть-чуть понимал »прекрасное и высокое«, то непременно бы прибежал ко мне, чтоб броситься мне на шею и предложить свою дружбу. И как бы это было хорошо! Мы бы так зажили! так зажили! Он бы защищал меня своей сановитостью; я бы облагораживал его своей развитостью, ну и... идеями, и много кой-чего бы могло быть!⁴⁸

In dieser phantasierten Beziehung würde der Untergrundmensch die Anerkennung seiner geistigen Überlegenheit, gesellschaftliche Achtung und physischen Schutz genießen. So aber ändern seine »Ideen« nichts an seinem Fliegen-Dasein, der ungebildetste Offizier nimmt einen noch so belesenen Kleinbeamten nicht ernst. Der Untergrundmensch schätzt sich zwar als viel entwickelter als das Publikum in der nächtlichen Kneipe ein, hat aber dessen Anerkennung dringend nötig, möchte einen Platz zwischen den betrunkenen Herren einnehmen und sich als Teil ihrer Gemeinschaft erleben. Er sendet den Brief »Gott sei Dank« nicht ab⁴⁹, und doch erfüllt dieser seinen Zweck; er führt einer höherstehenden, abstrakten dritten Instanz (nach J. Lacan – dem großen Anderen) vor, dass sein Verfasser die nötige Sprache beherrscht, um an der symbolischen Ordnung aktiv teilzunehmen. »Man kann sogar sagen«, so S. Žižek über Edgar A. Poes »The purloined letter« (»Der entwendete Brief«, 1844), »daß der einzige Brief, der vollständig und tatsächlich seinen Bestimmungsort erreicht, derjenige Brief ist, der nicht abgeschickt wird – sein wahrer Adressat ist nicht ein anderer aus Fleisch und Blut, sondern der große Andere selbst«⁵⁰.

Der Untergrundmensch beschäftigt sich damit, den fremden Blick auf das eigene Erscheinungsbild, die eigene Kleidung zu rekonstruieren:

47 Ebd., 129.

48 Ebd.

Der Brief war so verfasst, dass der Offizier unbedingt zu mir angerannt käme, um sich mir auf den Hals zu werfen und mir seine Freundschaft anzubieten, wenn er nur ein wenig das »Schöne und Erhabene« verstanden hätte. Und wie wundervoll wäre das gewesen! Was für ein Leben hätten wir dann angefangen! was für ein Leben! Er hätte mich beschützt mit seiner Stattlichkeit; ich hätte ihn veredelt mit meiner Bildung, naja auch... mit Ideen, und so einiges hätte passieren können!

49 Ebd., 128.

50 Žižek, Slavoj: Lacan. Eine Einführung. Übersetzt von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt am Main 2016, 21.

Иногда по праздникам я хаживал в четвертом часу на Невский и гулял по солнечной стороне. [...] Я шмыгал, как вьюн, самым некрасивым образом, между прохожими, уступая непрерывно дорогу то генералам, то кавалергардским и гусарским офицерам, то барыням; я чувствовал в эти минуты конвульсивные боли в сердце и жар в спине при одном представлении о мизере моего костюма, о мизере и пошлости моей шмыгающей фигурки. Это была мука-мученская, непрерывное невыносимое унижение от мысли, переходившей в непрерывное и непосредственное ощущение того, что я муха, перед всем этим светом, гадкая, непотребная муха, – всех умнее, всех развитее, всех благороднее, – это уж само собою, – но непрерывно всем уступающая муха, всеми униженная и всеми оскорбленная.⁵¹

– Ähnlich wagt sich Akakij Akakievič (schon im neuen Mantel) in ein gehobenes Viertel Sankt Petersburgs vor. Der Untergrundmensch beobachtet lange und aufmerksam, wie sich sein Peiniger, der ahnungslose Offizier, auf dem Nevskij Prospekt bewegt:

Он хоть тоже сворачивал с дороги перед генералами и перед особами сановитыми и тоже вилял, как вьюн, между ними, но таких, как наш брат, или даже почище нашего брата, он просто давил; шел прямо на них, как будто перед ним было пустое пространство, и ни в каком случае дороги не уступал. Я упивался моей злобой, на него глядя, и... озлобленно перед ним каждый раз сворачивал. Меня мучило, что я даже и на улице никак не могу быть с ним на равной ноге.⁵²

Auf dem Nevskij Prospekt, der wichtigsten Straße der damaligen Hauptstadt, trifft sich ein Konglomerat an Vertretern verschiedenster gesellschaftlicher

51 *Dostoevskij* 1973 (a), 130.

Manchmal ging ich an Feiertagen gegen vier auf den Nevskij Prospekt und spazierte auf der sonnigen Seite. [...] Ich schlängelte mich wie ein Fisch auf die unschönste Art und Weise zwischen den Passanten, wick ununterbrochen mal vor Generälen, mal vor Offizieren der Leibgarde-Kavallerie und des Husarenregiments, mal vor Gutsherrinnen zur Seite; allein bei der Vorstellung von der Misere meiner Kleidung, von der Misere und Gemeinheit meines sich durchschlängelnden Figürchens spürte ich in diesen Minuten konvulsive Schmerzen im Herzen und eine Hitze im Rücken. Es war eine Märtyrerqual, eine ununterbrochene unerträgliche Erniedrigung durch den Gedanken, der in ein ununterbrochenes und unmittelbares Gefühl übergang, dass ich eine Fliege sei, vor der ganzen Welt, eine widerliche, unnütze Fliege, – klüger, entwickelter, edler als alle anderen, – das versteht sich von selbst, – aber eine ununterbrochen vor allen zur Seite weichende Fliege, von allen erniedrigt und von allen beleidigt.

52 Ebd.

Er bog auf der Straße zwar auch vor Generälen und stattlichen Personen aus und schlängelte sich ebenfalls wie ein Fisch zwischen ihnen hindurch, aber unsereins oder sogar welche, die wichtiger als unsereins waren, zerquetschte er einfach; ging gerade auf sie zu, als ob er Leerraum vor sich hätte, und unter keinen Umständen wich er zur Seite. Ich genoss meine Bosheit, wenn ich ihn ansah, und... wich ihm jedes Mal erbost aus. Mich quälte es, dass ich selbst auf der Straße ihm nicht gleichgestellt sein konnte.

Positionen. Indem die Passanten einander nach stillschweigenden, klar festgelegten Regeln ausweichen, wird die Straße zu einer Art Schachbrett, zum Aushandlungsort des jeweiligen Status; die Kleider, Schulterstücke, Mäntel, Krägen, die Dienst- und Adelstitel der Figuren markieren auf der imaginären Ebene ihre symbolischen Handlungsspielräume und spiegeln nicht nur gesellschaftliche Strukturen wider, sondern lassen diese erst entstehen. Dieser performative Prozess, in dem die gleichen Attribute in ständiger Wiederholung, auf gleichen Orten, zu gleicher Zeit aufgegriffen werden, Begehren auslösen, erzeugt »den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz«, ist die Legitimation »eines bereits gesellschaftlich etablierten Bedeutungskomplexes«⁵³. Durch die Teilnahme an den Statusaushandlungen auf dem Nevskij Prospekt will der Untergrundmensch seinen ontologischen Status, eine Wahrheit über die eigene Position in der Welt ableiten (so bezeichnet er später seine Klassenkameraden als »пешки«, »Bauern« im Schachspiel)⁵⁴. Das Wort »мизер« (von franz. »misère«, Not, Elend; lat. »miser«, »misericordia«) bezeichnet im Kartenspiel das Ausbleiben von guten Karten bzw. in umgekehrter Form auch ein Preference-Spiel, bei dem ein Spieler keinen Stich machen darf⁵⁵. Glänzende Armeeuniformen, reiche Damenkleider am Nevskij Prospekt (»Bube«, »Dame«, »König«) sind als Symbole arbiträr, d. h. über die Konvention hinaus unmotiviert, mit dem jeweiligen Wert, der Stellung im Gesamtsystem verknüpft, während die schäbige Kleidung, die gebückte Figur des Untergrundmenschen »schlechte Karten« sind, die ihn aus dem Spiel schnell ausscheiden lassen. Die belanglosen Symbole fallen umso reicher, verzierter aus, je höher die Gewinne ausfallen, für die sie genutzt werden; die Gewinne werden wiederum in Form von reicher Kleidung, als repräsentative Andeutungen, Verweise auf die eigentlichen Gewinne verteilt; in diesem Kreislauf von Signifikanten ist ein An-Sich nicht gegeben.

Die Aushandlungen auf dem Nevskij Prospekt werden von einer Gesellschaft getragen, in der die »Karten«, Titel, Einkommen und Beziehungen generationsübergreifend, absehbar fortgeführt, unter sich ausgetauscht werden; die Gewinnchancen sind von vornerein ungleich verteilt. Anstelle aber zu versuchen, die Spielräume im Rahmen des Möglichen mit Geschick, Taktik, Erfahrung auszureizen, sich um eine Karriere zu bemühen⁵⁶, erlaubt sich der

53 Vgl. *Butler*, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Übersetzt von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 2016, 200 ff.

54 *Dostoevskij* 1973 (a), 146.

55 *Epiškin*, Nikolaj I.: Istoričeskij slovar' gallicizmov russkogo jazyka. Moskva 2010. Russische Staatliche Bibliothek, <https://dlib.rsl.ru/viewer/01006711216#?page=2914,2.11.2020,11:52>.

56 Der Erzähler führt sarkastisch die Vorstellung aus, eine Karriere einzuschlagen: »[I]ch wär ein Faulenzer und ein Vielfraß, aber kein gewöhnlicher, sondern zum Beispiel einer, der mit allem Schönen und Erhabenen mitfühlt« usw. *Dostoevskij* 1973 (a), 109.

Untergrundmensch einen seltsamen »dreisten« Gedanken – dem Offizier bei der nächsten Begegnung nicht auszuweichen. Erneut geht es ihm nicht um eine körperliche Auseinandersetzung, sondern um einen rein symbolischen, leichten Stoß, »Schulter gegen Schulter«⁵⁷, um sich in dem kurzen Moment auf eine Ebene mit dem Offizier zu stellen, als Mann, nicht als Fliege bemerkt zu werden. Er bereitet sich sorgfältig auf diese Begegnung vor, durchdenkt seine Kleidung, die ihn »höchst anständig« aussehen lassen soll, denn »das beeindruckt und lässt uns gewissermaßen in den Augen der feinen Gesellschaft direkt als gleichgestellt erscheinen.« Zu dem Kostüm, das für den Auftritt auf dem Nevskij Prospekt inmitten von Gräfinnen, Fürsten und Literaten geeignet ist und seinen Träger zu einem respektierten Mann macht⁵⁸, gehören schwarze Handschuhe (bewusst gewählte, »solide« Farbe), ein »anständiger« Hut, ein »gutes« Hemd mit weißen knöchernen Manschettenknöpfen; »nur der Mantel hielt mich lange auf« (»но задержала очень шинель«)⁵⁹.

Während Akakij Akakievič die Bedeutsamkeit seines Kragens intuitiv errät, vom Zobelpelz träumt und sich mit Katzenfell zufriedengibt, weiß der Untergrundmensch genau, wozu und welchen Kragen er braucht, was seinen Waschbärkragen von Biberkrägen unterscheidet:

Сама-то по себе шинель моя очень была недурна, грела; но она была на вате, а воротник был енотовый, что составляло уже верх лакейства. Надо было переменить воротник во что бы ни стало и завести бобрник, вроде как у офицеров. Для этого я стал ходить по Гостиному двору и после нескольких попыток нацелился на один дешевый немецкий бобрник. Эти немецкие бобрники хоть и очень скоро занашиваются и принимают мизернейший вид, но сначала, с обновки, смотрят даже и очень прилично; а ведь мне только для одного разу и надо было. Спросил я цену: все-таки было дорого. По основательном рассуждении я решил продать мой енотовый воротник. Недостающую же и весьма для меня значительную сумму решил выпросить займы у Антона Антоныча Сеточкина, моего столоначальника, человека смиренного, но серьезного и положительного, никому не дававшего займы денег, но которому я был когда-то, при вступлении в должность, особенно рекомендован определившим меня на службу значительным лицом.⁶⁰

57 Ebd., 130f.

58 Einen Einstieg in den interdisziplinären Bereich der Fashion Studies, der sich mit dem Zusammenhang von Kleidung, Mode, Identitätsbildung und Handlungsmacht beschäftigt, bietet die von Gertrud *Lehnert* herausgegebene, gleichnamige Reihe, darunter ihre Einführung: *Mode als kulturelle Praxis*. In: *Gürtler, Christa/Hausbacher, Eva* (Hg.): *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*. Bielefeld 2015, 29–44.

59 *Dostoevskij* 1973 (a), 131.

60 Ebd.

An und für sich war mein Mantel gar nicht schlecht, hielt warm; aber er war wattiert, und der Kragen war ein Waschbär, was schon den Gipfel des Lakaientums darstellte. Es war um jeden Preis nötig, den Kragen auszuwechseln und ein Biberchen anzuschaffen,

Sobald sich der Untergrundmensch ernsthaft etwas von einem Vorgesetzten erbitten will, wechselt er in einen Kanzleiton, einen fremden, doch verhassten Skaz (»einem bescheidenen, aber...«); die Charakteristik des Setočkin und die Bewertung ihres Verhältnisses ist penibel, geschwätzig, berechnend und gehört einer anderen, normalerweise verachteten Rede, und auch dem eigenen Bewusstsein an.

Akakij Akakievič und der Untergrundmensch sind miteinander durch das Problem ›Mantel‹ verbunden:

Akakij Akakievič

Stört sich nicht an seinem immer kürzer werdenden Kragen, seinem Dienstmantel als Hausmantel (»kapot«); bringt den Mantel zur Reparatur, als er nicht mehr vor Frost schützt.

Gewöhnt sich an den Gedanken, sich einen neuen Mantel anschaffen zu müssen, und träumt davon, seinen offenbar pelzlosen Kragen durch den teuersten Zobelpelz auszutauschen.

Der Zobelpelz ist zu teuer.

Kauft sich den besten Katzenpelz im Laden, den man von weitem immer für einen Zobel halten kann – als langfristige Anschaffung.

Identifiziert sich mit dem neuen Mantel – überlebt den Verlust seines neuen Mantels nicht.

Untergrundmensch

Hat einen warmen, aber wattierten Mantel mit Waschbärpelz = lakaienhaft; will einen repräsentativeren Kragen.

Tauscht den billigen Waschbärpelz durch einen Biberpelz aus, um seinem Gegner, dem Offizier, für einen Augenblick gleichgestellt zu begegnen.

Der Biberkragen ist zu teuer.

Kauft sich einen billigen kleinen deutschen Biberpelz, der sich schnell abtragen wird – als Einweg-Pelz.

Benutzt den mithilfe des neuen Kragens aufgewerteten Mantel als Instrument – braucht ihn nicht weiter.

Akakij Akakievič errät aus zufälligem Anlass und im Laufe der Zeit die Tiefendimension seines neuen Mantels und kann in beeindruckender Naivität

so in der Art wie bei Offizieren. Dafür begann ich durch den Gostinyj Dvor [ein großes Kaufhaus in St. Petersburg] zu schlendern, und nach einigen Versuchen nahm ich mir ein billiges deutsches Biberchen zum Ziel. Diese deutschen Biberchen nutzen sich zwar auch sehr schnell ab und sehen dann miserabel aus, aber am Anfang, neu angeschafft, sehen sie sogar ganz anständig aus; und ich brauchte es ja auch nur für das eine Mal. Ich fragte nach dem Preis: immerhin teuer. Nach gründlichem Überlegen entschloss ich mich meinen Waschbärkragen zu verkaufen. Um die fehlende, für mich aber sehr beträchtliche Summe entschloss ich mich bei Anton Antonyč Setočkin leihweise zu bitten, meinem Bürovorsteher, einem bescheidenen, aber ernsten und angenehmen Mann, der niemandem Geld lieh, dem ich aber irgendwann, beim Antritt der Stelle, von einer bedeutenden Person, die mich dem Dienst zugewiesen hatte, besonders empfohlen worden war.

das Symbolische nicht vom materiellen Imaginären unterscheiden; im Laden sucht er sich unter der Leitung von Petrovič ein neues Ich aus einzelnen Bestandteilen zusammen und klammert sich an jeden Faden seines Mantels. Seine Identifizierung mit dem neuen Mantel ist lächerlich, da grotesk (zu große Wirkungsdimensionen eines zu armseligen Mantels), wiederholt aber dem Prinzip nach den Glauben aller anderen ihn umgebenden Figuren an das Essentialistische ihrer Krägen und Mäntel. Der Untergrundmensch begibt sich bewusst in eine Inszenierung, für die er ein Kostüm benötigt – dessen Bedeutung ist eine eingeschränkte Funktion während des Spiels und ergibt sich in Relation zu anderen Kostümen. Er kann den Wert der eigenen Person aber nur nach den Regeln und Kriterien dieses Spiels einschätzen.

Die beiden Figuren markieren zwei Pole, die im Mantel enthalten sind, stehen beide doch bei ihrer illegitimen Selbstbeförderung weiter in Abhängigkeit von der Gunst ihrer Vorgesetzten. Akakij Akakievič wartet geduldig auf eine Prämie, von deren Höhe der weitere Verlauf seines Lebens abhängt; der Untergrundmensch bittet um einen Kredit, nimmt eine mögliche Abweisung in Kauf und verpflichtet sich schriftlich, das Geld zwei Wochen später vom nächsten Gehalt zurückzugeben⁶¹. Es reicht offenbar nicht aus, die eigene Stellung in Frage zu stellen und sich neu zu definieren. Der Preisunterschied zwischen Zobel-, Biber-, Waschbär- und Katzenpelz kann nicht rein ideell überwunden werden, das Einkommen wird aber wiederum von der faktischen Stellung bestimmt. Und doch handelt es sich nicht vorrangig um eine hoffnungslose soziale Determinierung, nicht um die Ungerechtigkeit gegenüber einem Einzelnen (selbst Akakij Akakievič wird eine Beförderung angeboten). Vielmehr geht es zunächst um die Verfremdung des Mantels und seines Kragens von einer selbstverständlichen Hierarchiemarkierung hin zum skurrilen Objekt des Begehrens, und um die Bremsung der automatisierten Wahrnehmung (V. Šklovskij)⁶² eines Zeichens, dessen alltägliche Wirkkraft seine Konstruiertheit vergessen lässt⁶³. Während Akakij Akakievič selbst in den Bann des Mantels gerät, dessen Arbitrarität ignoriert (in ähnlich mystische Verzückung versetzen ihn auch Buchstaben und Texte), reflektiert der

61 Ebd., 131.

62 Šklovskij, Viktor: *Iskusstvo, kak priem*. In: *Strieder*, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Band 1. München 1969, 2–35.

63 Für den heutigen Leser findet diese Bremsung auf künstlicherem Weg, über Recherche statt. Bis heute kommt dem Staats- und Armeedienst in der russischen Gesellschaft eine besondere Bedeutung zu, wobei eine allgemeine Wehrpflicht der männlichen Bevölkerung gilt, Armeedienst oft als Initiation und Uniformen als Kennzeichen »richtiger Männer« angesehen werden. So vereint der »Tag des Verteidigers des Vaterlandes« (»День защитника отечества«) am 23. Februar die Merkmale eines Feiertages zu Ehren von Armeeangehörigen wie von Männern überhaupt.

Untergrundmensch ironisch und erbost die Bedingungen eines »literarisch« würdigen, anständigen Streitens⁶⁴.

Die Aussagekraft des Katzen- bzw. Biberpelzes ist an räumliche (von weitem sieht Katze wie Zobel aus) und zeitliche (neu sieht billiger Biber teuer aus) Einschränkungen gebunden; sein Kauf ist jeweils ein mühseliger, einmaliger Akt. Der Biberpelz des Untergrundmenschen ist ein »бобрѣк« (Diminutiv von »бобр«, »Biber«), nur »so in der Art wie bei den Offizieren« (»вроде как у офицеров«)⁶⁵. Beide Krägen sind ein Ersatz, imitieren etwas, was sie nicht sind; ihre Anschaffung ist zu geplant, zu aufgeladen. Der Untergrundmensch benutzt seinen Kragen zudem pragmatisch als ein Zeichen, das für etwas anderes steht, wie eine referentielle Sprache, in die er nicht eingebunden ist und »unempfänglich für ihre performative Dimension.«⁶⁶ So schreibt S. Žižek über den »Soziopathen«:

Während er in der Lage ist, die moralischen Regeln anzuerkennen, die die soziale Interaktion steuern, und sogar insoweit moralisch handelt, als er es schafft, daß sie seinen Absichten dient, fehlt ihm das »Bauchgefühl« für richtig und falsch, der Begriff dafür, daß man manches einfach nicht tun kann, unabhängig von den äußeren sozialen Regeln. Kurz gesagt, ein Soziopath praktiziert genau den Begriff von Moralität, den der Utilitarismus entwickelt hat; ihm zufolge bezeichnet Moralität das Verhalten, das wir beim intelligenten Kalkulieren unserer Interessen annehmen (auf lange Sicht profilieren wir alle, wenn wir versuchen, zur Freude der größtmöglichen Zahl von Personen beizutragen): Für Ihn ist Moralität eine Theorie, die man lernt und der man folgt, nicht etwas, mit dem man sich auf substantielle Weise identifiziert.⁶⁷

Dem Kragen des Untergrundmenschen fehlt es an Selbstverständlichkeit; er wird umständlich an- und wieder abgelegt, anstatt in die unkommentierte Ordnung, in die symbolische Kommunikation eingefügt zu werden und damit

64 Für R. Peace hängen die Mäntel der beiden Figuren mit dem Motiv Rache zusammen: Unlike Akakii Akakievich's greatcoat, which is an essential item in his life, and whose subsequent loss becomes a matter for a fantastic revenge, the greatcoat of the *underground man* is merely a transitory prop in his own fantastic efforts at revenge.

Peace, Richard: Dostoevsky's »Notes from the Underground«. Bristol 1993, 42.

Der Untergrundmensch braucht sich nicht für den buchstäblichen Verlust eines Mantels zu rächen, bemerkt dafür argwöhnisch jede Geste des Gegenübers, die auf seine Unterlegenheit anspielen könnte.

65 Dostoevskij 1973 (a), 131.

»Бобрѣк« steht auch für einen schweren Wollstoff, dessen Struktur dem des Biberpelzes ähnlich sieht; hier ist allerdings der echte Pelz gemeint.

Ožegov, Sergej I.: Tolkovij slovar' russkogo jazyka. Moskva 2011, 56.

In der heutigen Pelzindustrie wird als »бобрѣк« oft der billigere Pelz einer Kaninchenrasse bezeichnet.

66 Žižek 2016, 25.

67 Ebd., 25.

erst eine Bedeutung zu erlangen; er ist unglaubwürdig. Die rationalistischen Vorstellungen vom Menschen als einem vernünftig, zweckgerichtet handelnden Wesen, die der Untergrundmensch in der ersten Hälfte seiner »Aufzeichnungen« zu widerlegen versucht, treten in seinem eigenen Handeln auf. In der Auswahl seines Mantelkragens, in seinen Duellplänen geht der Untergrundmensch von der von ihm abgelehnten Formel »zwei mal zwei ist vier«⁶⁸ aus, sucht beharrlich nach einer Lösung, um sich in der jeweiligen Situation als gleichberechtigter, gebildeter Mann zu behaupten, ahmt aber lediglich die Distinktionsmerkmale seiner Feinde nach. Er ist bereit, an die Ordnung zu glauben, um eine eigene Würde zu erlangen; sein zweckgerichteter Glaube schließt ihn aber aus dieser Ordnung aus, in der soziale Bindungen auf einer »leere[n] Geste«⁶⁹ um ihrer selbst willen beruhen.

Der Katzenpelz reicht für einen Tag, der Biberpelz (nach einigen gescheiterten Versuchen) für eine Begegnung:

Таким образом, всё было наконец готово; красивый бобрчик воцарился на месте паскудного енота, и я начал помаленьку приступить к делу. [...]

Вдруг, в трех шагах от врага моего, я неожиданно решился, зажмурил глаза и – мы плотно стукнулись плечо о плечо! Я не уступил ни вершка и прошел мимо совершенно на равной ноге! Он даже и не оглянулся и сделал вид, что не заметил; но он только вид сделал, я уверен в этом. Я до сих пор в этом уверен! Разумеется, мне досталось больше; он был сильнее, но не в том было дело. Дело было в том, что я достиг цели, поддержал достоинство, не уступил ни на шаг и публично поставил себя с ним на равной социальной ноге. Воротился я домой совершенно отомщенный за всё. Я был в восторге. Я торжествовал и пел итальянские арии.⁷⁰

Der Untergrundmensch erreicht es kurz, wörtl. »auf gleichem Fuß« mit dem hochgestellten und großgewachsenen Offizier zu stehen, seine Bewegung fortzusetzen und sein Recht auf einen Platz auf dem Nevskij Prospekt zu verteidigen. Dieser Erfolg relativiert sich schnell im Laufe der nächsten Geschichte:

68 *Dostoevskij* 1973 (a), 118 f.

69 *Žižek* 2016, 23 f.

70 *Dostoevskij* 1973 (a), 131 f.

Auf diese Weise war schließlich alles bereit; ein schönes Biberchen löste den gemeinen Waschbären ab, und langsam ging ich zum Wesentlichen über [...]. Auf einmal, drei Schritte von meinem Feind entfernt, entschloss ich mich plötzlich, kniff die Augen zusammen und – wir stießen uns fest Schulter gegen Schulter! Ich wich keinen Zentimeter [keinen veršok] zur Seite und ging vollkommen gleichgestellt vorbei! Er drehte sich nicht mal um und tat so, als ob er es nicht bemerkt hätte; aber er tat nur so, ich bin mir dessen sicher. Ich bin mir dessen immer noch sicher! Natürlich habe ich mehr abbekommen; er war stärker, aber es ging nicht darum. Es ging darum, dass ich das Ziel erreicht, die Würde aufrechterhalten habe, keinen Schritt ausgewichen bin und mich öffentlich mit ihm auf die gleiche soziale Stufe gestellt habe. Ich kehrte nach Hause zurück, ich hatte mich vollkommen für alles gerächt. Ich war begeistert. Ich triumphierte und sang italienische Arien.

Er flüchtet sich in Phantasien darüber, wie er »plötzlich ein Held« werden würde, ein »berühmter Dichter und Kammerherr«⁷¹. In der Begeisterung für »alles Schöne und Erhabene«⁷² tritt er aus seinem »Untergrund«, seinem Rückzugsort, und sucht die Gesellschaft anderer Menschen. In Nachahmung seines Prototyps will der Untergrundmensch zu seinem Vorgesetzten und einzigen verlässlichen Bekannten, dem Bürovorsteher gehen⁷³. Da der Bürovorsteher an dem Tag keine Gäste empfängt, macht er sich auf den Weg zu einem ehemaligen Klassenkameraden:

Я застал у него еще двух моих школьных товарищей. Они толковали, по-видимому, об одном важном деле. На приход мой ни один из них не обратил почти никакого внимания, что было даже странно, потому что я не видался с ними уж годы. Очевидно, меня считали чем-то вроде самой обыкновенной мухи. Так не третировали меня даже в школе, хотя все меня там ненавидели. Я, конечно, понимал, что они должны были презирать меня теперь за неуспех моей служебной карьеры и за то, что я уж очень опустился, ходил в дурном платье и проч., что в их глазах составляло вывеску моей неспособности и мелкого значения. Но я все-таки не ожидал до такой степени презрения.⁷⁴

71 Ein Ehrentitel am Hof des Zaren.

72 Ebd.

73 Ebd., 134.

Dessen zwei Mal unnötig betonter Name, Anton Antonyč Setočkin, stammt aus Dostoevskijs älterem Text »Двойник« (»Der Doppelgänger«, 1846) und kann als Anspielung auf Akakij Akakievič Vašmačkin und dessen löchrigen Mantel (»сетка«, »сечотка«, »Netz«) gelesen werden. Dieser sehr gogol'sche Text steht mit zahlreichen Motivwiederholungen und -vorwegnahmen zwischen »Шинель« und »Записки из подполья«: Der Titularrat Jakov Petrovič Goljadkin, eine »verschlafene, ein wenig blinde und ziemlich kahl gewordene Figur«, schafft sich eine fast neue Garderobe, einen sorgfältig gesäuberten Mantel an, leiht für seinen Diener eine Livree aus und zieht in einer gemieteten Kutsche »mit irgendwelchen Wappen« durch Sankt Petersburg, täuscht teure Einkäufe auf dem Nevskij Prospekt vor, erscheint gar bei einem Empfang zu Ehren der Tochter des Staatsrates Berendeev und wird wieder vertrieben. Die »phantastische Wendung« tritt auf dem beschämenden Rückweg durch die nächtliche, verschneite Stadt ein, als ein plötzlicher Passant sich als der Doppelgänger Goljadkins herausstellt (und ihm seinen »Mantel« raubt, seine Stellung besetzt und auf seine Kosten eine schnelle Karriere macht). In »Двойник« zeigt sich die Verückung eines »kleinen Menschen« in Nachfolge Akakij Akakievičs darüber, seine niedrige soziale Stellung ändern zu können. Das »Eckchen« (»уголок«), in das sich Goljadkin verkriecht, sein Waschbärkragen usw. werden in dem Monolog des Untergrundmenschen weitergeführt.

Dostoevskij, Fedor M.: Dvojnik. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 1. Leningrad 1972.

Deutlich sind Bezüge zu anderen Texten Gogol's, v. a. zu den »Aufzeichnungen eines Verückten« (»Записки сумасшедшего«, 1835).

74 *Dostoevskij 1973 (a)*, 135.

Ich traf bei ihm noch zwei meiner Schulkameraden an. Sie unterhielten sich offenbar über eine wichtige Sache. So gut wie keiner von ihnen schenkte meiner Ankunft irgendwelche

Die drei Männer besprechen ein Abschiedsessen zu Ehren ihres gemeinsamen Schulkameraden Zverkov, der als Offizier in eine ferne Provinz versetzt wird. Der Untergrundmensch kann den selbstbewussten, erfolgreichen Zverkov nicht ausstehen, verachtet seine Schulkameraden – und drängt sich ihnen zum Abschiedsessen auf: »Es schien mir, dass es sogar sehr schön sein würde, mich plötzlich und so unerwartet anzubieten, und dass sie alle auf Anhieb besiegt sein und mich mit Achtung anschauen würden.« (»Мне показалось, что вдруг и так неожиданно предложить себя будет даже очень красиво, и они все будут разом побеждены и посмотрят на меня с уважением.«)⁷⁵ Er will endlich an die eigene Anwesenheit erinnern, auf Gleichstellung beharren, »Ich bin doch wohl auch ein Kamerad« (»Я ведь, кажется, тоже товарищ«)⁷⁶, und wird nur widerwillig aufgenommen. Zuhause bereut er, sich auf dieses Treffen eingelassen zu haben; er hat kein Geld, um seinen Anteil zu begleichen, und erinnert sich an die »Zwangsjahre« seiner Schulzeit:

Меня сунули в эту школу мои дальние родственники [...]. Товарищи встретили меня злобными и безжалостными насмешками за то, что я ни на кого из них не был похож. Но я не мог насмешек переносить; я не мог так дешево уживаться, как они уживались друг с другом. Я возненавидел их тотчас и заключился от всех в пугливую, уязвленную и непомерную гордость.⁷⁷

Vor allem verachtet er seine Schulkameraden dafür, dass sie es »schon damals gewohnt waren, nur den Erfolg anzubeten«:

Всё, что было справедливо, но унижено и забито, над тем они жестокосердно и позорно смеялись. Чин почитали за ум; в шестнадцать лет уже толковали о теплых местечках. [...] Первым делом моим по выходе из школы было оставить ту специальную службу, к которой я предназначался, чтобы все нити порвать,

Beachtung, was sogar seltsam war, weil ich sie schon seit Jahren nicht gesehen habe. Offenbar hielten sie mich für so irgendwas wie eine ganz gewöhnliche Fliege. So hat man mich nicht mal in der Schule trütiert, obwohl mich dort alle gehasst haben. Ich verstand natürlich, dass sie mich jetzt verachten mussten für den Misserfolg meiner Dienstkarriere und dafür, dass ich schon ganz verkommen bin, schlechte Kleidung trug, und so weiter, was in ihren Augen das Aushängeschild meines Unvermögens und meiner geringen Bedeutung darstellte. Und trotzdem habe ich nicht so ein Ausmaß an Verachtung erwartet.

75 Ebd., 137.

76 Ebd.

77 Ebd., 139.

Mich haben in diese Schule meine entfernten Verwandten gesteckt [...]. Die Mitschüler empfinden mich mit boshaften und erbarmungslosen Spöttereien dafür, dass ich keinem von ihnen ähnlich war. Aber ich konnte die Spöttereien nicht ertragen; ich konnte auf keine so billige Weise mit ihnen auskommen, wie sie miteinander auskamen. Ich begann sie sofort zu hassen und zog mich in einem scheuen, gereizten und maßlosen Stolz von ihnen zurück.

проклясть прошлое и прахом его посыпать... И черт знает зачем после того я потащился к этому Симонову!⁷⁸

Der Untergrundmensch lehnt Erfolg als Maßkriterium für den Wert einer Person ab und versucht, ein Gegengewicht dazu zu entwerfen, indem er ständig seine intellektuelle Überlegenheit betont. Allerdings stellt er seine Bedürftigkeit nach der Anerkennung durch andere fest; er begibt sich bewusst in schwierige, erniedrigende Situationen, und überspielt seine Fremd- und Selbstdemütigung durch angebliche Schamlosigkeit.

Das Abschiedessen wird, wie zu erwarten, eine reine Blamage. Beide, Akakij Akakievič und der Untergrundmensch, bewegen sich mit ihren Mänteln zum Fest und finden sich schnell außerhalb der versammelten Gesellschaft wieder. Akakij Akakievič geht friedlich nach Hause zurück; der Untergrundmensch hält hartnäckig daran fest, sein Recht auf einen Platz unter den Kameraden geltend machen zu müssen. Er nimmt sich für das letzte Geld eine schnelle Droschke, um als vornehmer Herr (»барин«) vorzufahren – und stellt fest, dass er eine Stunde zu früh erschienen ist:

Если они переменяли час, то во всяком случае должны же были известить; на то городская почта, а не подвергать меня »позору« и перед собой и... и хоть перед слугами.⁷⁹

Endlich erscheint die übrige Gesellschaft. Zverkov, der Ehrengast, begrüßt ihn mit »der Höflichkeit eines Generals«, die der Untergrundmensch sofort als in doppelter Hinsicht beleidigend enttarnt:

Стало быть, он уж вполне считал себя теперь неизмеримо выше меня во всех отношениях? Если б он только обидеть меня хотел этим генеральством, то ничего еще, думал я; я бы как-нибудь там отплевался. Но что, если и в самом деле, без всякого желанья обидеть, в его баранью башку серьезно заползла идея, что он неизмеримо выше меня и может на меня смотреть не иначе, как только с покровительством? От одного этого предположения я уже стал задыхаться.⁸⁰

78 Ebd., 139 f.

Über alles, was gerecht war, aber erniedrigt und eingeschüchtert, haben sie hartherzig und schmählich gelacht. Rang verehrten sie anstelle von Verstand; mit sechzehn Jahren unterhielten sie sich schon über einträgliche Pöstchen. [...] Als Erstes ließ ich nach dem Verlassen der Schule die spezielle Laufbahn hinter mir, für die ich bestimmt war, um alle Fäden einzureißen, das Vergangene zu verfluchen und es mit Asche zu bestreuen... Und weiß der Teufel warum ich mich nach all dem zu diesem Simonov schleppt!

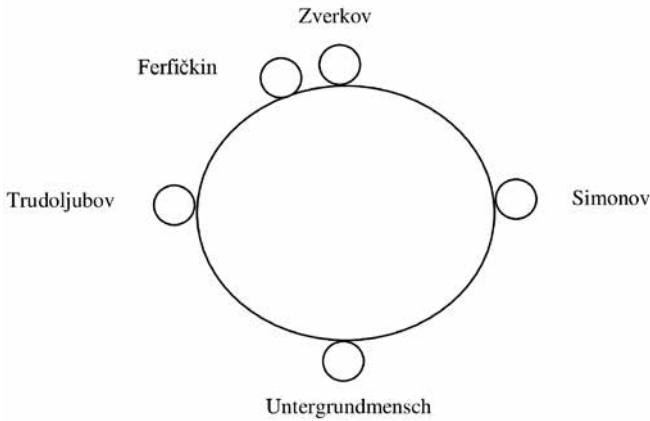
79 Ebd., 142.

Wenn sie die Uhrzeit geändert haben, so hätten sie mich in jedem Fall benachrichtigen müssen; dafür ist die Stadtpost da, um mich keiner »Schande« auszusetzen vor mir selbst und... und sogar vor den Dienern.

80 Ebd.

Das heißt, er glaubte also durchaus, nun ganz, in jeder Beziehung unermesslich höher über mir zu stehen? Wenn er mich nur beleidigen wollte mit diesem Generalston, dann wäre

Die fünf Männer versammeln sich an einem runden Tisch⁸¹:



Der Untergrundmensch sitzt seinem Feind aus Schulzeiten gegenüber. Er hasst ihn für dessen Überheblichkeit, Dummheit, dienstliche Erfolge, Dominanz unter Männern, Erfolgsaussichten bei Frauen⁸² – und möchte nichts sehnlicher, als sein Freund, als selbst Zverkov (das ranghöchste »Tier«, »zver'«) zu werden. Allzu gern würde er das eigene »kluge« Gesicht gegen Zverkovs »schönes, aber ziemlich dummes« Gesicht eintauschen⁸³. Trudoljubov ist eine nicht bemerkenswerte, »ziemlich ehrlich[e]« Militärperson, die Erfolg verehrt und sich nur über Produktionsbetriebe unterhalten kann (daher der Name, von »trudoljub«, »Arbeitsliebender«, »Fleißiger«)⁸⁴. Simonov ist einer der wenigen Schulkameraden, mit denen der Untergrundmensch Kontakt hält und bei dem er eine »gewisse Unabhängigkeit des Charakters und sogar Ehrlichkeit« vermutet⁸⁵. Er leiht dem Untergrundmensch Geld, scheint ihn gut zu kennen und ihn als lästig zu empfinden. Trudoljubov und Simonov fungieren als eine Art Zeugen zu beiden Seiten des Gegnerpaars Untergrundmensch-Zverkov; Trudoljubov ist ein entfernter Verwandter Zverkovs (was ihm »eine gewisse Bedeutung« unter den anderen Herren verleiht), Simonov ein »entfernter« Bekannter des Untergrundmenschen. Der »Fanfaron« Ferfičkin, klein, mit einem »Affengesicht«, »ein alle bespöttelnder Dummkopf«, sitzt nah an Zverkov (von

es ja nichts weiter, dachte ich; ich wäre dann schon irgendwie darüber weggekommen. Aber was, wenn in sein Schafshirn tatsächlich, ohne beleidigen zu wollen, allen Ernstes die Schnapsidee eingeschlichen war, dass er unermesslich höher über mir stehe und dass er mich gar nicht anders als gönnerhaft anschauen könne? Allein bei dem Gedanken begann ich schwer zu atmen.

81 Ebd., 143.

82 Ebd., 135 f.

83 Ebd.

84 Ebd., 137.

85 Ebd., 134 f.

der Seite Trudoljubovs aus), von dem er sich wiederum oft Geld borgt⁸⁶. Der Untergrundmensch gerät an einen miniaturhaften Herrscherhof Zverkovs mit dessen Narr und Verehrern. Er will die Macht an sich reißen und weiß, dass der Sieg über seine Schulkameraden (wie der Sieg über den Offizier auf dem Nevskij Prospekt) im Endeffekt nichts ändern wird:

[...] в самом сильнейшем пароксизме трусливой лихорадки мне мечталось одержать верх, победить, увлечь, заставить их любить себя – ну хоть »за возвышенность мыслей и несомненное остроумие«. Они бросят Зверкова, он будет сидеть в стороне, молчать и стыдиться, а я раздавлю Зверкова. Потом, пожалуй, примирюсь с ним и выпью на ты, но что всего было злее и обиднее для меня, это, что я тогда же знал, знал вполне и наверно, что ничего мне этого, в сущности, не надо, что, в сущности, я вовсе не желаю их раздавливать, покорять, привлекать и что за весь-то результат, если б только я и достиг его, я сам, первый, гроша бы не дал.⁸⁷

Zverkov fragt den Untergrundmenschen über Dienst und Gehalt aus und lässt die Antworten von seinem Gefolge kommentieren. Von so einem Gehalt, so Ferfičkin, ließe sich in Restaurants nicht speisen. Schließlich beendet Zverkov das eskalierende Gespräch mit einem »Pasquill« über seine beinahe stattgefundene Heirat, eher aber über »Generäle, Oberste und sogar Kammerjunker« und sich selbst »beinahe an ihrer Spitze«. Der Untergrundmensch verzweifelt – »Mein Gott, ist das denn meine Gesellschaft!« (»Господи, моли это общество!«) – und betrinkt sich⁸⁸. Drei Stunden lang geht er durch das Zimmer in der Hoffnung, bemerkt, angesprochen zu werden, während die anderen auf dem Sofa ehrfürchtig Zverkov lauschen:

Я старался только ни на кого из них не глядеть; принимал независимейшие позы и с нетерпением ждал, когда со мной они сами, *первые*, заговорят. Но, увы, они не заговорили. И как бы, как бы я желал в эту минуту с ними помириться! Пробыло восемь часов, наконец девять. Они перешли со стола на диван. Звер-

86 Ebd., 137.

87 Ebd., 141.

[...] im allerstärksten Paroxysmus meines feigen Fieberrausches träumte ich davon, die Oberhand zu gewinnen, zu siegen, mitzureißen, sie zu zwingen mich zu lieben – na wenigstens für »die Erhabenheit der Gedanken und den unverkennbaren Scharfsinn«. Sie werden Zverkov verlassen, er wird abseits sitzen, schweigen und sich schämen, und ich werde Zverkov zertreten. Später wahrscheinlich werde ich mich mit ihm versöhnen und auf den Dutz trinken, aber am ärgerlichsten und bittersten daran war für mich, dass ich zur selben Zeit wusste, durchaus und ganz bestimmt wusste, dass ich, im Grunde genommen, nichts davon brauchte, dass ich, im Grunde genommen, sie gar nicht zertreten, erobern, anziehen wollte, und dass ich für den ganzen Erfolg, wenn ich ihn auch erreicht hätte, selber keinen Groschen hergeben würde.

(Der russ. »Groschen« beträgt hier eine halbe Kopeke.)

88 Ebd., 144.

ков разлегался на кушетке, положив одну ногу на круглый столик. [...] Все обвели его на диване. Они слушали его чуть не с благоговением. Видно было, что его любили. »За что? за что?« – думал я про себя. Изредка они приходили в пьяный восторг и целовались.⁸⁹

Der Untergrundmensch wartet umsonst; er gibt auf und bittet Zverkov um Vergebung und Freundschaft:

- Да позвольте пройти, что вы поперек дороги стали!... Ну чего вам надобно?
- презрительно отвечал Зверков. Все они были красные; глаза у них блистали: много пили.
- Я прошу вашей дружбы, Зверков, я вас обидел, но...
- Обидели? В-вы? Ми-ня! Знайте, милостивый государь, что вы никогда и ни при каких обстоятельствах не можете *меня* обидеть!⁹⁰

Die Abweisung ist umso kränkender, als der Untergrundmensch gerade sein Bedürfnis nach Nähe, seine Niederlage gesteht. Er rennt den betrunkenen Herren, die zum Bordell aufbrechen, hinterher:

- Симонов! дайте мне шесть рублей! – сказал я решительно и отчаянно. [...] Я схватил его за шинель. Это был кошмар.
- Симонов! я видел у вас деньги, зачем вы мне отказываете? Разве я подлец? Берегитесь мне отказать: если б вы знали, если б вы знали, для чего я прошу! От этого зависит всё, всё мое будущее, все мои планы...
- Симонов вынул деньги и чуть не бросил их мне.
- Возьмите, если вы так бессовестны! – безжалостно проговорил он и побежал догонять их.⁹¹

89 Ebd., 146.

Ich versuchte nur keinen von ihnen anzuschauen; nahm die unabhängigsten Posen ein und warte mit Ungeduld, wann sie mich von selbst, *als Erste* ansprechen würden. Aber leider taten sie es nicht. Und wie sehr, wie sehr ich mir in dem Augenblick wünschte, mich mit ihnen zu versöhnen! Die Uhr schlug acht, schließlich neun. Sie wechselten vom Tisch zum Sofa. Zverkov streckte sich auf einer Liege aus, legte ein Bein auf den runden Tisch. [...] Alle setzten sich auf das Sofa um ihn herum. Sie hörten ihm beinahe mit Ehrfurcht zu. Man sah, dass sie ihn liebten. »Wofür? wofür?« – dachte ich mir. Manchmal gerieten sie in ein betrunkenes Entzücken und begannen einander zu küssen.

90 Ebd., 148.

- So erlauben Sie doch vorbeizugehen, was stehen sie mitten im Weg!... Na was wollen Sie? – erwiderte Zverkov verächtlich. Sie alle waren rot; ihre Augen glänzten: sie hatten viel getrunken.
- Ich bitte um Ihre Freundschaft, Zverkov, ich habe Sie beleidigt, aber...
- Beleidigt? S-sie? Mi-ich! So wissen Sie, gnädiger Herr, dass Sie nie und unter keinen Umständen *mich* beleidigen können!

91 Ebd.

- Simonov! geben Sie mir sechs Rubel! – sagte ich entschlossen und verzweifelt. [...] Ich packte ihn am Mantel. Das war ein Alptraum.

Diese Abweisung wird zur neuen Erniedrigung; jeder Versuch, Konfliktsituationen herbeizuführen und sich in ihnen zu beweisen, ist auf das Geld, auf die Gunst der Feinde angewiesen. All die pathetische Verzweiflung, die den Untergrundmenschen ergreift, bringt ihm nicht die nötigen sechs Rubel ein. Um sich der Begegnung mit dem Offizier auf den Nevskij Prospekt zu stellen, ist ein neuer Mantelkragen nötig, für den sich der Untergrundmensch von seinem Vorgesetzten in der verhassten Kanzlei fünfzehn Rubel leiht; um als gleichberechtigter Schulkamerad aufzutreten, sind sieben Rubel nötig, die der Untergrundmensch vom Monatsgehalt seines Dieners nimmt; um Zverkov und dessen Gefolge zur Rede zu stellen, sind für die Droschke und das Bordell sechs Rubel nötig, die sich der Untergrundmensch von Simonov erflieht (dem er noch andere fünfzehn Rubel schuldig ist)⁹². Um Simonov das Geld zurückzugeben, leiht er sich erneut fünfzehn Rubel beim Vorgesetzten Anton Antonyč⁹³; selbst um jemanden zum Duell aufzufordern und Pistolen zu kaufen, müsste er sein Gehalt vorausnehmen⁹⁴. Beziehungen gestalten sich durch das Erbitten, Borgen, Leihen, Zurückgeben von Geld. Der Kampf um Autonomie schafft neue Abhängigkeitsverhältnisse, jede beglichene Rechnung führt eine neue offene herbei: »Man muss viel tun, um das alles freizukaufen!« (»Надо много сделать, чтоб всё это выкупить!«)⁹⁵.

Der Untergrundmensch findet nur einen bäuerlichen Holzschlitten mit einem kleinen, hustenden Pferd vor; die träge Fahrt durch die verschneiten Straßen bildet einen Kontrast zu der vergeblich schnellen Fahrt zum Restaurant. Dabei will er die anderen so schnell wie möglich einholen:

– *Туда!* – вскрикнул я. – Или они все на коленях, обнимая ноги мои, будут вымаливать моей дружбы, или... или я дам Зверкову пощечину!⁹⁶

Zu den Demütigungen des Abends kommt der Umstand hinzu, dass Zverkov sich eine besondere Prostituierte reserviert⁹⁷:

– Simonov! ich habe bei Ihnen Geld gesehen, wozu weisen Sie mich ab? Bin ich etwa ein Schuft? Hüten Sie sich davor, mich abzuweisen: wenn Sie nur wüssten, wenn Sie nur wüssten, wofür ich es bitte! Davon hängt alles ab, all meine Zukunft, all meine Pläne... Simonov holte das Geld raus und warf es mir beinahe zu.

– Nehmen Sie es, wenn Sie so unverschämt sind! – sagte er erbarmungslos und lief den anderen hinterher.

92 Ebd., 138.

93 Ebd., 164.

94 Ebd., 149.

95 Ebd.

96 Ebd., 148.

– *Dorthin!* – schrie ich auf. – Entweder werden sie alle, auf Knien, meine Beine umklammern, um meine Freundschaft flehen, oder... oder ich gebe Zverkov eine Ohrfeige!

97 Ebd.

Они все будут сидеть в зале, а он на диване с Олимпией. Проклятая Олимпия! Она смеялась раз над моим лицом и отказалась от меня. Я оттакаю Олимпию за волосы, а Зверкова за уши! Нет, лучше за одно ухо и за ухо проведу его по всей комнате.⁹⁸

Der reiche, mächtige, potente Zverkov, ein »man of action«⁹⁹, kann es sich erlauben, die beste (die »himmlische«) Prostituierte¹⁰⁰ auszuwählen, sich unter anderen Männern durchzusetzen; der Untergrundmensch dagegen kann selbst als zahlender Kunde abgewiesen und ausgelacht werden. Der gemeinsame Bordellbesuch, von dem der Untergrundmensch ausgeschlossen wird, bildet den Höhepunkt der Kameradschaft, eine Verlagerung der steigenden Begeisterung füreinander. Der Untergrundmensch kommt als Letzter an und muss sich mit der übriggebliebenen Frau zufriedengeben, die kein Interesse bei den anderen geweckt hat.

Der Untergrundmensch wird nicht nur von einer Prostituierten abgewiesen (obwohl er in doppelter Weise, als Mann und als Käufer im Recht ist), auch sein Diener Apollon, ein Schneider, behandelt ihn von oben herab:

Это был педант в высочайшей степени, и самый огромный педант из всех, каких я только встречал на земле; и при этом с самолюбием, приличным разве только Александру Македонскому. [...] Относился он ко мне вполне деспотически, чрезвычайно мало говорил со мной, а если случалось ему на меня взгляды-вать, то смотрел твердым, величаво самоуверенным и постоянно насмешливым взглядом, приводившем меня иногда в бешенство. Исполнял он свою должность с таким видом, как будто делал мне высочайшую милость.¹⁰¹

98 Ebd., 149

Sie alle werden im Saal sitzen, und er auf dem Sofa mit Oлимпия. Verfluchte Oлимпия! Sie hat sich mal über mein Gesicht lustig gemacht und mich zurückgewiesen. Ich werde Oлимпия an den Haaren zerrn, und Zverkov an den Ohren! Nein, lieber an einem Ohr, und an dem Ohr werde ich ihn durchs ganze Zimmer ziehen.

99 Jackson 1958, 39.

100 Hier natürlich die Assoziationen mit der Prostituierten Olympia in Alexandre Dumas' »La Dame aux camélias« (»Die Kameliendame«, 1848) und Édouard Manets Gemälde »Olympia« (1863). Auch E. T. A. Hoffmanns Olympia als schöne, stumme Maschine (»Der Sandmann«, 1816) könnte auf Gründe hindeuten, die diese Prostituierte beliebt machen.

101 Dostoevskij 1973 (a), 167 f.

Das war ein Pedant von höchstem Maß, und der allergrößte Pedant von allen, denen ich nur auf der Erde begegnet war; und dabei mit einer Eigenliebe, die vielleicht nur Alexander dem Großen angemessen wäre. [...] Er verhielt sich mir gegenüber ziemlich despotisch, redete außerordentlich wenig mit mir, und wenn es geschah, dass er zu mir hinsah, so schaute er mit einem festen, erhaben selbstbewussten und immer spottenden Blick, der mich manchmal rasend machte. Seinen Dienst erfüllte er mit so einer Miene, als würde er mir die höchste Gunst erweisen.

Beide Figuren mit ihren antik-göttlichen Namen stellen deutlich mehr Selbstwertgefühl zur Schau als der anonyme Ich-Erzähler, dem sie faktisch untergeordnet sind.

Immer wieder greift der Untergrundmensch auf die Idee vom Duell zurück, auf einen Ehrenkodex, der eine gleichberechtigte, direkte Auseinandersetzung mit einem Mann ermöglichen würde. Dabei wird die Teilnahme an Duellen unter dem Zaren Nikolaj I. (1825–1855) als Staatsverbrechen bestraft und hätte für die karrierebemühten Offiziere, die der Untergrundmensch herausfordern möchte, weit größere Konsequenzen als für ihn selbst¹⁰².

Er will Zverkov unbedingt eine Ohrfeige geben:

Они, может быть, все начнут меня бить и вытолкают. Это даже наверно. Пусть! Всё же я первый дал пощечину: моя инициатива; а по законам чести – это всё; он уже заклеял и никакими побоями уже не смоет с себя пощечины, кроме как дуэлью. Он должен будет драться. Да и пусть они теперь бьют меня. Пусть, неблагородные! [...] Когда они будут тащить меня к дверям, я крикну им, что, в сущности, они не стоят моего одного мизинца.¹⁰³

Der Untergrundmensch sucht dringend nach einem verbindenden, gemeinsamen Wert. Ein Duell mit seiner »sozial-zeichenhafte[n]« Funktion¹⁰⁴ würde ihn als gesellschaftlich gleichrangigen Mann bestätigen und seine unzähligen Kränkungen im öffentlichen Raum austragen lassen. Allerdings kommen »Zweikämpfe zwischen Angehörigen der Ober- und Unterschicht grundsätzlich nicht in Frage«¹⁰⁵. Der Offizier aus dem Wirtshaus würde nie ein Duell annehmen, dafür eine Schlägerei anfangen; Zverkov prahlt zwar in seiner Jugend damit, »wie er minutenweise Duelle antreten würde«¹⁰⁶, überspielt jedoch die Provokationen des Untergrundmenschen, indem er sich auf den Unterschied ihrer Stellungen beruft. »Übergriffe von Untergebenen auf Vorgesetzte oder von Nichtadligen auf Adlige«, so F. Ingold, »stufte man nicht als Ehrensache ein, sondern als gewöhnliche Straftatbestände, die entweder durch die Be-

102 Vgl. Ingold, Felix P.: Das russische Duell. Kulturgeschichte eines alten Rituals. Konstanz 2016, 153 ff.

103 Dostoevskij 1973 (a), 149.

Sie alle werden mich vielleicht verprügeln und hinausjagen. Das sogar bestimmt. Und wenn schon! Immerhin habe ich als Erster eine Ohrfeige gegeben: meine Initiative; und den Gesetzen der Ehre nach – ist das alles; er ist schon gebrandmarkt und wird die Ohrfeige mit keinen Prügeleien mehr von sich waschen können, nur mit einem Duell. Er wird sich duellieren müssen. Und wenn sie mich jetzt auch schlagen. Wenn auch, die Unvornehmen! [...] Wenn sie mich zu den Türen schleppen, werde ich ihnen zuschreien, dass sie, im Grunde genommen, nicht mal meinen kleinen Finger wert sind.

104 [Übers. d. Vf.] Lotman, Jurij M.: Besedy o russkoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvo-rjanstva (XVIII – načalo XIX veka). Sankt-Peterburg 2014, 217.

105 Ingold 2016 (a), 55.

106 Dostoevskij 1973 (a), 136.

troffenen selbst (meist durch Körperstrafen, auch mit Todesfolge) oder auf gerichtlichem Weg geahndet wurden.«¹⁰⁷ Dem Untergrundmenschen stünde nicht einmal ein Sekundant zur Verfügung, der normalerweise den weiteren Kontakt mit dem Vertreter des Gegners regeln und sich um Waffen, Kampfbedingungen und eine mögliche Aussöhnung kümmern würde¹⁰⁸. Die »Verteidigung der menschlichen Würde«¹⁰⁹, für die der Untergrundmensch einzustehen bereit ist, ist die einer männlichen Würde (hier wieder die Rückübersetzung menschlich = männlich); die schlimmste Kränkung kann ein Feind zum Ausdruck bringen, indem er eine Beleidigung ignoriert¹¹⁰. Schließlich gesteht sich der Untergrundmensch ein, dass Zverkov ihn nicht mit einem Duell würdigen wird, und will ihm dafür den Mantel herunterreißen:

А что, если они меня в часть отдадут? Не посмеют! Скандала побоятся. А что, если Зверков из презренья откажется от дуэли? Это даже наверно; но я докажу им тогда... Я брошусь тогда на почтовый двор, когда он будет завтра уезжать, схвачу его за ногу, сорву с него шинель, когда он будет в повозку влезать. Я зубами вцеплюсь ему в руку, я укушу его. »Смотрите все, до чего можно довести отчаянного человека!«¹¹¹

– So entwendet Akakij Akakievič nach seinem Tod als geisterhafte Gestalt den Mantel der »bedeutenden Person«:

Вдруг почувствовал значительное лицо, что его ухватил кто-то весьма крепко за воротник. Обернувшись, он заметил человека небольшого роста в старом поношенном вицмундире, и не без ужаса узнал в нем Акакия Акакиевича. [...] »А! так вот ты наконец! наконец я тебя того, поймал за воротник! твоей-то шинели мне и нужно! не похлопотал об моей, да еще и распек, – отдавай же теперь

107 Ingold 2016 (a), 87.

108 Lotman 2014, 224f.

109 Ebd., 220.

110 F. Ingold führt eine Stelle aus Dostoevskijs »Бесы« (»Die Teufel«, 1871/72) an: Artemij Pavlovič Gaganov fordert Nikolaj Vsevolodovič Stavrogin, der seinen Vater vor vier Jahren beleidigt und mehrmals dafür Entschuldigungen angeboten hat, unermüdlich zum Duell heraus. Stavrogin schießt drei Mal absichtlich vorbei und bringt Gaganov zur Verzweiflung: »Er hält es nicht für möglich, von mir beleidigt zu werden!« (»Он не находит возможным от меня обидеться!«).

Dostoevskij, Fedor M.: Besy. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 10. Leninograd 1974, 225.

111 *Dostoevskij 1973 (a), 150.*

Und was, wenn sie mich aufs Revier bringen? Werden sie nicht wagen! Sie werden sich vor einem Skandal fürchten. Und was, wenn Zverkov aus Verachtung ein Duell verweigert? Das sogar bestimmt; aber ich werde ihnen dann beweisen... Ich werde mich dann zum Posthof stürzen, wenn er morgen abreisen wird, ich werde ihn am Bein packen, ich werde ihm den Mantel herunterreißen, wenn er in den Wagen steigen wird. Ich werde nach seinem Arm [seiner Hand] mit den Zähnen greifen, ich werde ihn beißen. »Seht alle her, wozu man einen verzweifelten Menschen bringen kann!«

свою!» [...] Бледный, перепуганный и без шинели, вместо того чтобы к Каролине Ивановне, он приехал к себе, доплелся кое-как до своей комнаты и провел ночь весьма в большом беспорядке, так что на другой день поутру за чаем дочь ему сказала прямо: »Ты сегодня совсем бледен, папа.«¹¹²

Der Diebstahl des eigenen Mantels wird zuvor vom Kommentar »Na der Mantel da ist doch meiner!« begleitet¹¹³. Dabei kennt Akakij Akakievič wie kein anderer in allen Einzelheiten die Geschichte der Entstehung seines Mantels, hat am eigenen Körper die nötigen Entbehrungen ertragen, verbindet damit seinen Lebenssinn; sein Mantel ist für ihn zugleich ein neuer Selbstentwurf, ein neuer Status unter den anderen Männern, eine Frau an der Seite und eine Eintrittskarte in die Welt der Erotik. Die Absurdität liegt darin, dass Akakij Akakievič diesem Kommentar nichts entgegenstellen, sein Eigentum nicht beweisen kann. Die kurze, zufällige, körperliche Überlegenheit der Diebe macht alle möglichen Argumente und Zeugenaussagen nichtig. Akakij Akakievič wird selbst zum Dieb; seine Raubaktionen sind aber mehr als Rache, der Mantel der »bedeutenden Person« stellt keinen Ersatz für den Mantel Akakij Akakievičs dar. Die »bedeutende Person« bleibt »bedeutend«, verliert keine ihrer zwei Frauen und wird sich einen neuen Mantel nähen lassen. Allerdings wird sie an die Relativität ihrer Stellung erinnert und beginnt nach diesem Vorfall sogar, ihren Untergebenen zuzuhören¹¹⁴. Die Diebstähle können sich endlos wiederholen, an beliebiger Stelle einsetzen oder kurzzeitig aufhören; »bedeutende Personen«, Kanzleibeamte, Türvorsteher handeln – auf alltägliche, unauffälligere Weise – untereinander weiter ihre Krägen und Mäntel aus.

Der Untergrundmensch greift nur einen Aspekt der Entmantelung seines Feindes als dessen Entwürdigung auf. Statt sich aus dem Spiel zurückzuziehen, das immer verzweifelter wird, und nach anderen Kollektiven, anderen Formen der Selbstbehauptung zu suchen, hält er mit masochistischer Hartnäckigkeit an der Vorstellung fest, von seinem verachteten Umfeld angenommen werden zu müssen:

112 Gogol' 1995, 108.

Plötzlich spürte die bedeutende Person, dass ihn jemand recht fest am Kragen packte. Als er sich umdrehte, bemerkte er einen Mann von kleinem Wuchs in einer alten abgetragenen Uniform, und erkannte nicht ohne Schrecken den Akakij Akakievič. [...] »Ah! da bist du ja endlich! endlich hab ich dich, na, am Kragen erwischt! ja genau deinen Mantel brauch ich! hast dich nicht um meinen bemüht, und hast dann noch geschimpft, – dann gibst jetzt deinen her!« [...] Blass, verängstigt und ohne Mantel fuhr er anstatt zu Karolina Ivanovna wieder nach Hause, schleppte sich irgendwie auf sein Zimmer und verbrachte die Nacht in recht großer Unruhe, sodass ihm am Tag drauf morgens beim Tee seine Tochter direkt sagte: »Du bist heute ganz blass, Papa.«

113 Ebd., 101.

114 Ebd., 108.

Придя домой, я немедленно написал Симонову.

До сих пор люблюсь, вспоминая истинно джентельменский, добродушный, открытый тон моего письма. Ловко и благородно, а, главное, совершенно без лишних слов, я обвинил себя во всем. [...] Особенно доволен остался я той »некоторой легкостью«, даже чуть не небрежностью (впрочем, совершенно приличной), которая вдруг отразилась в моем пере и лучше всех возможных резонов, сразу, давала им понять, что я смотрю »на всю эту вчерашнюю гадость« довольно независимо; совсем-таки, вовсе-таки не убит наповал, как вы, господа, вероятно, думаете, а напротив, смотрю так, как следует смотреть на это спокойно уважающему себя джентельмену.¹¹⁵

Dieser stilistisch geschliffene Brief soll Smirnov – und wiederum dem großen Anderen – beweisen, dass sein Verfasser sich nicht nur anständig auszudrücken weiß, sondern an dem Metawissen teilhat, dass ein anständiger Ton das Merkmal eines anständigen, respektierten Daseins ist. Der Brief ist darauf angelegt, aufmerksam und ernsthaft von einer prüfenden Instanz gelesen zu werden, und zeugt vielmehr davon, wie sehr sein Verfasser auf das »fremde Wort« über ihn angewiesen ist, so M. Bachtin:

Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, »я для себя« на фоне »я для другого«. Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем.¹¹⁶

Der Untergrundmensch kann sich nicht vom Mantel, dem Relikt Akakij Akakievičs, eines primitiven Bewusstseins trennen, da ihm eben die ruhige

115 *Dostoevskij* 1973 (a), 164.

Als ich zuhause angekommen war, schrieb ich sofort an Simonov.

Bis heute genieße ich es, wenn ich mich an den wahrhaft gentlemanartigen, gutmütigen, offenen Ton meines Briefes erinnere. Geschickt und vornehm, und, vor allem, ganz ohne unnötige Worte, habe ich mir die Schuld an allem gegeben. [...] Besonders zufrieden blieb ich mit einer »gewissen Leichtigkeit«, ja beinahe (einer übrigens völlig anständigen) Nachlässigkeit, die sich auf einmal in meiner Schrift zeigte und sie besser als alle möglichen Räsons, sofort verstehen ließ, dass ich »die ganze gestrige Schweinerei« ziemlich selbstsicher betrachtete; das habe mich rein gar nicht, überhaupt nicht erschlagen, wie ihr Herrschaften wahrscheinlich dachtet, sondern im Gegenteil, ich betrachtete es so, wie es sich für einen sich ruhig wertschätzenden Gentleman zu betrachten gehörte.

116 *Bachtin* 1972, 354.

Das Verhältnis des Helden zu sich selbst ist untrennbar mit seinem Verhältnis zum anderen und dem Verhältnis des anderen zu ihm verbunden. Das Bewußtsein seiner selbst wird immer auf dem Hintergrund des Bewußtseins empfunden, das ein anderer von ihm hat, »ich für mich selbst« auf dem Hintergrund von »ich für den anderen«. Deshalb wird das Wort des Helden über sich selbst unter der ständigen Einwirkung des fremden Wortes über ihn konstruiert.

Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs. Übersetzt von Adelheid Schramm. München 1971, 231.

Wertschätzung gegenüber sich selbst fehlt. R. L. Jackson formuliert das eigentliche Paradoxon: »It is the essence of the Underground Man's tragedy that in his rebellion against the Zverkovs and against his degrading environment, he should remain a prisoner psychologically of the very social ideas and strivings he loathes.«¹¹⁷

Der Untergrundmensch kämpft in seinem Monolog gegen skeptische wie spottende Stimmen, gegen mögliche Einwände auf mögliche Handlungen, und versucht als Vertreter einer »marginalisierten Männlichkeit« immer wieder vergeblich, einen anderen Platz in einer männlich-hierarchischen Ordnung zu besetzen. Er ist ein ohnmächtiger Mann, der sich in allen möglichen Beziehungen (zu Schul- und Dienstkameraden, Vorgesetzten, Dienern, Prostituierten) als unterlegen und lächerlich erlebt. Seine allesamt unausgeführten Duelle nivellieren das Konzept von Ehre, auf das er sich beruft. Die »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« sind eine »narrative Darstellung eines fortdauernden Zustandes der Exklusion männlicher Individuen bzw. eines dauerhaften, irreversiblen Lebens am Rande.«¹¹⁸ Die Kreisläufe von Mänteln und Mantelkrägen können als »bewegliche geschlechtliche Positionierungen innerhalb eines ästhetischen Spiels gesehen werden«, das Männlichkeit »in ihren einzelnen Gestalten, in ihrer Polyperspektivik und in ihrer ganzen Ambiguität wahrnehmbar werden lässt.«¹¹⁹

Das Problem des Untergrundmenschen, das ihn auszeichnet, ist ein geschlechts- und machtbezogenes. Diese naheliegende Feststellung kann der Anfang einer neuen Perspektive werden: »Solche Markierungen«, so T. Tholen, »sind in der Literaturwissenschaft (noch) nicht sehr üblich, scheinen sie doch die Bedeutung, Exemplarität und Ausstrahlung insbesondere hochkanonisierter Werke ungebührlich einzuschränken, indem der Blick von Fragen und Themen abgezogen wird, die an den literarischen Kanon heranzutragen man sich seit langem gewöhnt hat.«¹²⁰

Die Auseinandersetzung dieser isolierten Figur, »a social zero«¹²¹, mit ihrer Gesellschaft ist – hier im Kontext der russischen Gesellschaft der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Bemühung um die Anerkennung ihrer Männlichkeit in der doppelten, homo- wie heterosozialen Dimension. Der Untergrundmensch erhebt unsicheren Einspruch gegen die Form hegemonialer Männlichkeit, die von Zverkov repräsentiert wird, »einer Form von Männlichkeit, die in einer gegebenen Struktur des Geschlechterverhältnisses die bestimmende Position einnimmt, eine Position allerdings, die jederzeit

117 Jackson 1958, 39.

118 Tholen 2015, 8.

119 Ebd., 15.

120 Ebd., 28.

121 Jackson 1958, 14.

in Frage gestellt werden kann.«¹²² Die ambivalenten Leiden des Untergrundmenschen lassen den »starken Druck« erkennen, »unter dem Geschlechterkonfigurationen geformt werden, die Bitterkeit wie auch das Lustvolle in der geschlechtsbezogenen Erfahrung«¹²³.

2.2 Der Mantel und die Frau

Der Erzähler in Dostoevskijs »Записки из подполья« ist auf skurrile Art von seinem ehemaligen Klassenkameraden Zverkov fasziniert. Je näher er an Zverkov kommt, desto intensiver werden die widersprüchlichen Gefühle, Neid, Hass und Bewunderung zugleich. Der Untergrundmensch träumt davon, von Zverkov respektiert zu werden, dessen Stelle im Mittelpunkt der Gruppe einzunehmen, und bestätigt durch fügsame, masochistische Gesten die eigene Unterordnung. Der von Gogol's Akakij Akakievič übernommene Mantel markiert nicht nur die Stellung des Trägers in der streng hierarchischen, homosozialen Gesellschaftsordnung, sondern führt die Funktion einer Frau fort. Während Akakij Akakievič im Mantel eine »angenehme Lebensgefährtin« (»приятная подруга жизни«)¹²⁴ findet, läuft der Untergrundmensch seinen Kameraden in ein Bordell hinterher und stellt sich vor, wie er Zverkov irgendwann vorwerfen kann, seinetwegen eine (davor nie erwähnte) »geliebte Frau« (»любимую женщину«)¹²⁵ verloren zu haben. Die Begegnung des Untergrundmenschen mit Liza, der letzten Prostituierten, die ihm vor Ort übrigbleibt, wiederholt das Abschiedsessen mit Zverkov unter umgekehrten Vorzeichen; nun versucht der Untergrundmensch, eine Überlegenheit zu inszenieren, Liza von sich abhängig zu machen.

– Hinter dem auf den ersten Blick impulsiven, paradoxen Benehmen des Untergrundmenschen gegenüber den ihn umgebenden Figuren lässt sich ein Prinzip erkennen, das dem mimetischen Begehren nach Renè Girard nahekommt und etwa seinen Hass und seine Verehrung gegenüber Zverkov, dann die Abstoßung Lizas als folgerichtig annehmen lässt. Dieses Kapitel behandelt den Zusammenhang zwischen den beiden Figurenebenen Untergrundmensch-Zverkov und Untergrundmensch-Liza, die Funktion der Frauenfigur im homosozialen, männlichen Kontext, grob gesagt das Verhältnis zwischen dem Mantel, seinem Träger und der Frau.

122 Connell 2015, 130.

123 Ebd.

124 Gogol' 1995, 97.

125 Dostoevskij 1973 (a), 150.

Das Konzept des Begehrens, das R. Girard in seinem Buch »Mensonge romantique et vérité romanesque« (übers. als »Figuren des Begehrens«, 1961) anhand der Romane Cervantes', Flauberts, Prousts, Stendhals und Dostoevskijs, auch an den »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« entwickelt, ist in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks dargestellt¹²⁶. Die Spitzen des Dreiecks sind vom Subjekt, Objekt und einem Mittler besetzt. Demnach wird das Objekt erst dadurch begehrt, dass es »bereits von einem Dritten, der ein gewisses Ansehen genießt, begehrt wird«¹²⁷; das Begehren wird als kein rein individuelles, einzigartiges Verlangen, sondern als eine Nachahmung verstanden. Der Mittler ist zugleich Rivale, und »kann seine Rolle als Vorbild nicht mehr spielen, ohne zugleich die Rolle eines Hindernisses zu übernehmen oder angeblich zu übernehmen«¹²⁸. Girard unterscheidet zwischen einer externen und einer internen Vermittlung; bei der ersten berühren sich die Möglichkeitssphären des Subjekts und des Mittlers nicht (wie etwa die eines Gläubigen und des von ihm angebeteten Christus), bei der zweiten ist die soziale, intellektuelle Distanz zwischen dem Subjekt und dem Mittler so gering, dass sich diese Sphären überschneiden. Um eine interne Vermittlung handelt es sich in Dostoevskijs Text; der Untergrundmensch ist Zverkovs ehemaliger Mitschüler, ebenfalls adlig, und hätte ebenfalls eine Karriere einschlagen können. Er bemerkt jede Kleinigkeit, mit der Zverkov auf die eigene Überlegenheit hinweist, und gerät außer sich bei dem Gedanken, dass Zverkov an diese Überlegenheit wirklich glauben könnte. Zverkov präsentiert eine Reihe an Eigenschaften, die dem Untergrundmenschen fehlen:

Я ненави́дел резкий, несомневающийся в себе звук его голоса, обожание собственных своих остро́т, которые у него выходили ужасно глупы, хотя он был и смел на язык; я ненави́дел его красивое, но глупенькое лицо (на которое я бы, впрочем, променял с охото́ю свое *умное*) и развязно-офицерские приемы

126 C. Bauer wendet in seinem jüngst erschienenen Aufsatz das Girardsche Modell auf Dostoevskijs Roman »Идиот« an, indem er zunächst auf ähnliche Weise wie in diesem Kapitel die Figurenbeziehungen im Text durch Dreiecksstrukturen darstellt. Daraufhin verwirft er diesen Ansatz, der »eine differenziertere Antwort zur Frage der Auswirkungen der Individualität auf das Romangeschehen schuldig bleibt«, und plädiert anstelle dessen für die Typenlehre C. G. Jungs. Unverständlich bleibt, wozu Girards Konzept des mimetischen Begehrens, das auf einer strukturellen Ebene der Sujetentwicklung operiert, mit einem Katalog an konstanten Figurencharakteristika verglichen werden soll.

Bauer, Christoph: Persönlichkeitstypen in Dostojewskijs Roman »Der Idiot«. In: *Garstka*, Christoph (Hg.): Dostojewskij und St. Petersburg. Die Stadt und ihr literarischer Mythos. Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft (26). Berlin 2020, 117–139.

127 Girard, René: Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Wien u. a. 2012, 16.

128 Ebd.

сороковых годов. Я ненавидел то, что он рассказывал о своих будущих успехах с женщинами (он не решался начинать с женщинами, не имея еще офицерских эполет, и ждал их с нетерпением) и о том, как он поминутно будет выходить на дуэли.¹²⁹

Die anfängliche Verachtung, die der Untergrundmensch seinem Schulkameraden entgegenbringt, kippt plötzlich in ein obsessives Bedürfnis, von ihm angenommen, unbedingt als Gleichgestellter respektiert zu werden:

По выпуске он было сделал ко мне шаг; я не очень противился, потому что мне это польстило; но мы скоро и естественно разошлись. Потом я слышал об его казарменно-поручичьих успехах, о том, как он *кутит*. Потом пошли другие слухи – о том, как он *усневает* по службе. На улице он мне уже не кланялся, и я подозревал, что он боится компрометировать себя, раскланиваясь с такой незначительной, как я, личностью. Видел я его тоже один раз в театре, в третьем ярусе, уже в аксельбантах. Он увивался и изгибался перед дочками одного древнего генерала. [...] Вот этому-то уезжавшему наконец Зверкову и хотели дать обед наши товарищи. Они постоянно все три года водились с ним, хотя сами, внутренне, не считали себя с ним на равной ноге, я уверен в этом.¹³⁰

– Die kursiv hervorgehobenen Wörter (»кутит«, »усневает«) sind ironische Zitate fremder Rede, Minimalformeln von unbestreitbarem Gewicht (Zverkov übernimmt die Attribute eines Offiziers, noch bevor er Offizier wird). Der Untergrundmensch nimmt die Abweisung Zverkovs, »die Verweigerung einer

129 Dostoevskij 1973 (a), 136.

Ich hasste den schrillen, nie an sich zweifelnden Klang seiner Stimme, die Bewunderung der eigenen Witze, die bei ihm furchtbar dumm ausfielen, obwohl er ein flottes Mundwerk hatte; ich hasste sein schönes, aber dümmliches Gesicht (gegen das ich allerdings gern mein *kluges* eingetauscht hätte) und die ungenierten Offiziersmanieren der vierziger Jahre. Ich hasste das, was er von seinen zukünftigen Erfolgen bei Frauen erzählte (er traute sich nicht, mit den Frauen anzufangen, ohne Offizierssepauletten zu haben, und warte auf sie mit Ungeduld) und davon, wie er minutenweise Duelle antreten würde.

130 Ebd., 136 f.

Beim Schulabschluss machte er einen Schritt in meine Richtung; ich sträubte mich nicht sehr dagegen, weil es mir schmeichelte; aber wir gingen bald und natürlicherweise auseinander. Dann hörte ich von seinen Kasernenerfolgen als Leutnant, davon, wie er *zechte*. Dann kamen andere Gerüchte in Gang – davon, wie er im Dienst *vorankam*. Auf der Straße grüßte er mich nicht mehr, und ich ahnte, dass er sich zu kompromittieren fürchtete, indem er sich vor einer so unbedeutenden Person wie mir verbeugte. Einmal sah ich ihn auch im Theater, im dritten Rang, schon mit Achselbändern. Er krümmte und verbog sich vor den Töchtern eines greisen Generals. [...] Zu Ehren von eben diesem, endlich wegfahrenden Zverkov wollten unsere Kameraden ein Essen geben. All die drei Jahre verkehrten sie ständig mit ihm, obwohl sie sich selbst, im Inneren, nicht als gleichgestellt mit ihm ansahen, ich bin mir dessen sicher.

Einladung, die brutale Verweigerung des *Anderen*¹³¹ als Herausforderung wahr. Er schließt sich der Gruppe an, die sich um Zverkov als respektiertes Vorbild bildet; über den zum Mittler erhobenen Zverkov werden Werte verhandelt, die von ihm beanspruchten Objekte für begehrenswert erklärt. Alle Anekdoten, die Zverkov zu erzählen hat, verweisen auf eine Reihe prestigeträchtiger Attribute und werden von seinen Zuhörern ehrfürchtig aufgenommen. Der gemeinsame Mittler lässt ein Kollektivgefühl entstehen, eine Gruppe, die auf gegenseitiger sozialer Bestätigung beruht (ein Aspekt, der bei Girard im Hintergrund bleibt).

Auch der Untergrundmensch, der Zverkovs Überlegenheit nicht anerkennen will, wünscht sich im Laufe des Abends immer deutlicher, dessen Stelle einzunehmen; das eigene Dasein als unscheinbare Fliege überträgt der Untergrundmensch nun auf Zverkov, den er wie ein Insekt zerquetschen will.

»Das Begehren«, so Girard, »intensiviert sich folglich in dem Maße, wie der Mittler dem begehrenden Subjekt näherrückt«¹³². Je länger der Untergrundmensch die betrunkene, von Zverkov entzückte Gruppe beobachtet, desto dringender wird das Verlangen danach, diesen Mittler zu beseitigen. Paradoxaer Weise wären durch die Beseitigung oder Ersetzung des Mittlers auch die begehrten Objekte aufgehoben, die ihren Reiz nur durch die Vermittlung einer übergeordneten Instanz erhalten. Der Mittler ist nach Girard gleichzeitig Rivale und Auslöser des Begehrens: »Vom Mittler her, einer eigentlich künstlichen Sonne, leuchtet ein geheimnisvoller Strahl auf das Objekt herab und lässt es in trügerischem Glanz aufscheinen.«¹³³ Aus diesem Dilemma heraus entsteht Hass: »Nur wer uns daran hindert, ein Begehren zu befriedigen, das er selbst in uns geweckt hat, ist wirklich Objekt des Hasses. Wer haßt, haßt in erster Linie sich selbst, und zwar wegen der im eigenen Haß verborgenen Bewunderung.«¹³⁴ Deshalb ahnt der Untergrundmensch auch, dass die Erfüllung seiner Phantasien nur von kurzzeitigem Effekt wäre.

Das mimetische Begehren, dem der Untergrundmensch (auch gegenüber anderen Figuren, etwa dem Offizier in der Kneipe) verfällt, sieht keine Auflösung,

131 Girard 2012, 74.

Obwohl Girard sich von psychoanalytischer Theorie distanziert und den Lacanschen großen *Anderen* unerwähnt lässt, ist die Parallele deutlich – ein Fall klarer typologischer Verwandtschaft, die der Autor selbst verneint: »Girard's view of the male bond may be seen as an expansion of Freud's Oedipal complex, in which relations between son, father and mother represent only the first instance of mimetic desire. Freud and Girard are describing the same phenomenon from different vantage points.«

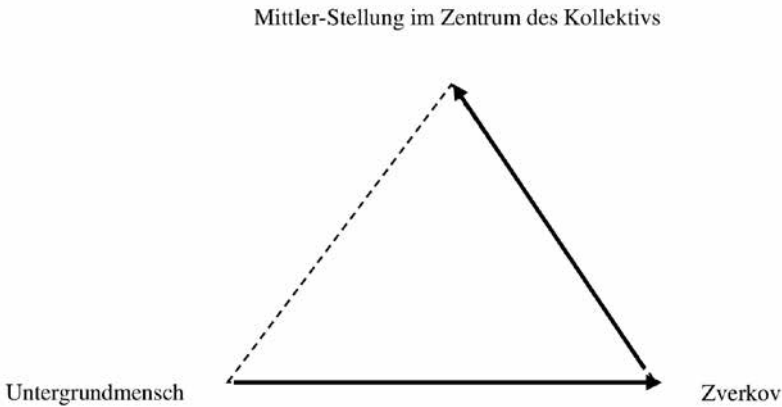
Cox, Gary: Tyrant and victim in Dostoevsky. Columbus/Ohio 1984, 32.

132 Girard 2012, 89.

133 Ebd., 26.

134 Ebd., 19.

keine langfristige Zufriedenstellung vor. Selbst wenn er an die Stelle Zverkovs treten sollte, würde das mimetische Dreieck in sich zusammenfallen:



Zu der Mittler-Stellung gehört Zverkovs Militärkarriere, sein Anspruch auf Luxus, die beste Prostituierte im Bordell, die Bewunderung der Kameraden. Girard spricht von der »ansteckende[n] Natur des metaphysischen Begehrens«¹³⁵ – auch Zverkov ist kein Urheber des Begehrens und ahmt die Manieren einer reichen Gesellschaft, in der er Fuß zu fassen versucht, offensichtlich nur nach. Im Gegensatz etwa zu Nikolaj Stavrogin in Dostevskijs späterem Roman (»Бесы«, »Böse Geister«, 1871/72) fehlt es Zverkov an Rätselhaftigkeit und Charme, er scheint ein gewöhnlicher Karrierist zu sein, der gerne eine Generalstochter heiraten würde¹³⁶. Der Kette mimetischen Begehrens folgt auch der Untergrundmensch, der zwar gegen Zverkov wütet, ihn aber praktisch als Mittler ansieht, wenn auch nur, um ihn als solchen zu stürzen.

135 Girard 2012, 103.

136 In der damals bekannten Romanze von Dargomyžskij/Vejnberg heißt es über eine unglückliche Liebe: »Он был титулярный советник, / Она – генеральская дочь; / Он робко в любви объяснился, / Она прогнала его прочь.« (»Er war ein Titularrat, / Sie – eine Generalstochter; / Er gestand ihr seine Liebe, / Sie jagte ihn fort.«) Ein General würde seine Tochter nicht mit einem Angehörigen des »persönlichen Adels« (»личное дворянство«) verheiraten, da seine Enkel dadurch den Adelstitel verlieren würden. Der Untergrundmensch könnte als Kollegienassessor (»коллежский ассессор«) zwischen 1845 und 1856 nach der drittnächsten Dienststufe, dem Staatsrat (»статский советник«), Anspruch auf vererbaren Adel stellen, nach 1856 erst nach der viertnächsten, der des »wirklichen Staatsrates« (»действительный статский советник«). Unabhängig davon, wie der Dienststrang des Untergrundmenschen zum Zeitpunkt der Erzählung, mit vierundzwanzig Jahren ist, spielen die »Generalstöchter«, um die sich Zverkov bereits bemüht, auf ein bekanntes Motiv an.
Vgl. Fedosjuk 2019, 96ff.

Die Gruppe, die sich beim Abschiedessen versammelt, wird auf zwei Ebenen strukturiert. Auf der horizontalen stellt sich Zverkov als der Anführer der Gruppe heraus, die Abfolge der übrigen Männer wird vom Erzähler, ihrem gerade noch geduldeten Mitglied, geschlossen. Auf der vertikalen kommt das Dienstrangsystem des damaligen Russlands zur Geltung, in dem Zverkov als aufstrebender Offizier mit einem Startkapital an zweihundert Seelen¹³⁷ ebenfalls die Vorreiterposition einnimmt und mit dem Untergrundmenschen und dessen miserablen Beamtengehalt kontrastiert. Der Militärdienst ist stets attraktiver als der Staatsdienst und erfordert Mittel, um sich die Equipierung leisten zu können¹³⁸. Es ist nicht selbstverständlich, dass die beiden Ebenen zusammenfallen; so stellt sich der Untergrundmensch vor, für seine Bildung, seine Intelligenz geachtet werden zu können – diese Eigenschaften sind in konkret dieser Gruppe, die sich an einer militärischen, misogynen und aggressiven hegemonialen Männlichkeit orientiert, nicht von Bedeutung. Die Selbstbewertung des Untergrundmenschen erinnert an die Märchenfigur des Ivan-duraček, eines jüngeren Sohnes, der keinen Anspruch auf das Erbe seines Vaters hat, von älteren Brüdern verachtet wird, sich dafür als gescheiter, schlagkräftiger herausstellt¹³⁹. Während Zverkov unverdiente Privilegien, ein Erbe bekommt, wartet der Untergrundmensch darauf, sich zu beweisen, für die erduldete Ungerechtigkeit belohnt zu werden, und bestärkt paradoxerweise in seinem »Streben, die Marginalisierung zu überwinden«, die »eigene Kennzeichnung als defizitär«¹⁴⁰ und damit die autoritäre Stellung seines Gegners.

Zverkov befragt den zur Gruppe hinzugekommenen Erzähler über Dienststelle und Gehalt, ermittelt dessen status quo:

– Ну-у-у, а как ваше содержание?

– Какое это содержание? [...]

Впрочем, я тут же и назвал, сколько получаю жалованья.

Я ужасно краснел.

– Небогато, – важно заметил Зверков.

– Да-с, нельзя в кафе-ресторанах обедать! – нагло прибавил Ферфичкин.

– По-моему, так даже просто бедно, – серьезно заметил Трудюлюбов.

– И как вы похудели, как переменились... с тех пор... – прибавил Зверков, уже не без яду, с каким-то нахальным сожалением, рассматривая меня и мой костюм.¹⁴¹

137 *Dostoevskij* 1973 (a), 136.

138 *Fedosjuk* 2019, 99.

139 *S. Kon, Igor'*: *Mal'čik – otec mužčiny*. Moskva 2017, 261.

140 *Martschukat/Stieglitz* 2008, 65.

141 *Dostoevskij* 1973 (a), 143 f.

– Na-a-a, und wie ist Ihr Unterhalt?

– Was für ein Unterhalt? [...]

Allerdings sagte ich sogleich, wie viel ich an Gehalt bekam.

Die Szene lässt sich in Hinblick auf eine Analyse männlicher Jugendgruppen unserer Zeit von I. Kon (dem Pionierforscher der russischsprachigen Geschlechterstudien¹⁴²) lesen: Die jungen Männer sind sich sicher, die unterlegene Maskulinität ihres potentiellen »Opfers« zu erkennen. Zu deren Merkmalen gehören u. a. nonkonforme Kleidung, soziale Erfolglosigkeit, fehlender Ehrgeiz. Auch die Bereitschaft des Untergrundmenschen, sich am Ende für sein Verhalten zu entschuldigen, spricht gegen ihn. Dabei, so I. Kon, werden die Merkmale der Unterlegenheit weniger erkannt als vielmehr zielgerichtet, mithilfe körperlichen Zwangs und spezieller diskursiver Praktiken eingeredet, sodass das »Opfer« genötigt wird, die eigene Unterlegenheit als einzigen Ausweg anzuerkennen¹⁴³. Der Erzähler verbringt den Abend in dieser ihn so offensichtlich verachtenden Gesellschaft, um das Gegenteil zu beweisen: »Sie denken, die Tölpel, dass sie mir eine Ehre erwiesen haben, indem sie mir einen Platz an ihrem Tisch ließen, und dabei verstehen sie nicht, dass ich, ich ihnen eine Ehre erweise, und nicht sie mir!« (»Думают балбесы, что честь мне сделали, дав место за своим столом, тогда как не понимают, что это я, я им делаю честь, а не они мне!«)¹⁴⁴. Da der Untergrundmensch weder seinen marginalisierten Status akzeptieren noch einen dominanten erreichen kann, bleibt er an der Autorität eines Mittlers und dessen Objekten haften, so G. Cox:

Dostoevsky is interested in men outside of groups, men who have rebelled against the dominance hierarchy altogether, since they are unwilling to accept a subordinate role and unable to achieve a dominant one. The patterns of their behavior, however, are distorted versions of the rules of the normal competitive hierarchy.¹⁴⁵

– Eine zentrale Stellung unter diesen Objekten nehmen Frauen ein:

In der Schule gibt Zverkov zur Begeisterung seiner Kameraden damit an, keine Jungfrau in seinem Dorf später unbeachtet zu lassen (»ни одной дере-

Ich wurde furchtbar rot.

– Nicht üppig, – bemerkte wichtigtuend Zverkov.

– Ja, da kann man nicht in Cafés-Restaurants essen! – fügte dreist Ferfičkin hinzu.

– Ich finde es sogar einfach ärmlich, – bemerkte ernst Trudoljubov.

– Und wie Sie abgenommen, wie Sie sich verändert haben... seitdem... – fügte Zverkov nicht ohne Spott, mit einem irgendwie frechen Bedauern hinzu, und betrachtete mich und meinen Anzug.

142 Bekannt wurde der Internet-Auftritt des orthodoxen Geistlichen und Aktivisten Dimitrij *Smirnov*, der in Vertretung »aller religiöser Menschen« im Land ein Gefühl »tiefer Befriedigung« angesichts des Todes von Igor' S. Kon, »eines großen Predigers von Homosexualität und Pädophilie«, äußerte. <https://www.youtube.com/watch?v=wtveX5NsyFI>, 24.2.2020, 10:58.

Unter den zahlreichen Interviews und Vorträgen I. Kons bei YouTube finden sich Kommentare in diesem Stil.

143 *Kon* 2017, 389.

144 *Dostoevskij* 1973 (a), 144.

145 *Cox* 1984, 31.

венской девы в своей деревне не оставит без внимания»¹⁴⁶. Die ersten Anekdoten, die Zverkov beim Abendessen Jahre später erzählt, handeln wieder von amourösen Abenteuern:

И вот начался какой-то пашквиль о том, как этот господин третьего дня чуть не женился. О женитьбе, впрочем, не было ни слова, но в рассказе всё мелькали генералы, полковники и даже камер-юнкеры, а Зверков между ними чуть не в главе. Начался одобрителный смех; Ферфичкин даже взвизгивал.

[...] Говорил всё Зверков. [...] Зверков рассказывало какой-то пышной даме, которую он довел-таки наконец до признанья (разумеется, лгал, как лошадь), и что в этом деле особенно помогал ему его интимный друг, какой-то князек, гусар Коля, у которого три тысячи душ.

– А между тем этого Коли, у которого три тысячи душ, здесь нет как нет проводить-то вас, – ввязался я вдруг в разговор. На минуту все замолчали.¹⁴⁷

Offensichtlich stellen Frauen, ob Bäuerinnen oder adlige Damen, nur einen Anlass dar, um die eigentlichen, männlich-männlichen, d. h. homosozialen Beziehungen zu erzählen. Ein zufälliges Erbe macht Zverkov zum Besitzer von Land und zweihundert Leibeigenen; er betont seinen neuen Status, indem er seine Schulkameraden an seinen Phantasien teilhaben lässt, seine Privilegien voll auszukosten verspricht. Die Bauern, die (etwa als Ehemänner und Väter) protestieren sollten, will Zverkov auspeitschen lassen und ihnen die Abgaben verdoppeln. Ein Liebesverhältnis zu einer »üppigen Dame« soll auf die Freundschaft Zverkovs mit einem besonders reichen Fürsten hinweisen. Die Generals-töchter schließlich, um die sich Zverkov bemüht, versprechen Mitgift, weiteren Karriereaufstieg. Schon in der Schule erzählt Zverkov von seinen künftigen Frauenerfolgen, die er sich von einem Offizierstitel verspricht; Frauen, Du-elle, Gelage sind Attribute einer Stellung im männlich-militärischen Dienst. Der Untergrundmensch schlägt einen Trinkspuch auf das Wohl des »Herrn Oberleutnants Zverkov« (»Господин поручик Зверков«) vor und verkün-

146 *Dostoevskij* 1973 (a), 136.

147 Ebd., 144 f.

Und dann begann irgendein Pastiche darüber, wie dieser Herr vor drei Tagen beinahe geheiratet hätte. Zu der Heirat allerdings wurde kein Wort erwähnt, in der Erzählung flimmerte es aber ständig nur von Generälen, Obersten und sogar Kammerjunkern, mit Zverkov fast an ihrer Spitze. Ein zustimmendes Gelächter setzte ein; Ferfickin quiekte sogar auf.

[...] Es redete immer Zverkov. [...] Zverkov erzählte von irgendeiner üppigen Dame, die er endlich doch zum Liebesgeständnis gebracht hätte (natürlich log er [wörtl. wie ein Pferd]), und dass ihm in dieser Angelegenheit besonders sein intimer Freund, irgendein Fürstlein, ein Husar Kolja behilflich gewesen wäre, der dreitausend Leibeigene hätte.

– Und übrigens ist dieser Kolja mit den dreitausend Leibeigenen hier nicht dabei, um Sie zu verabschieden, – mischte ich mich plötzlich ins Gespräch ein. Für eine Minute hielten alle still.

det, so wörtlich, »Erdbeerchen« (Diminutiv) und deren Liebhaber zu hassen (»[...] ненавижу клубничку и клубничников!«)¹⁴⁸ – ein gogol'sches Wort, das Sinnliches, Erotisches, Unanständiges¹⁴⁹, eine »verbotene süße Frucht« bezeichnet. Ebenso hasse er einstudiert galante Sitten (»ненавижу фразу, фразеров и тальи с перехватами«) und plädiere für echte, gleichgestellte Kameradschaft (»люблю настоящее товарищество, на равной ноге, а не... гм...«)¹⁵⁰. Der Untergrundmensch versucht, Zverkov als Mittler zu entzaubern, das Nachahmenswerte an ihm zu verneinen, auch dessen Witzen und Angeberien stellt er richtige Gedanken (»мысль«) entgegen. Trotz dieser Herausforderung bleibt der Untergrundmensch im Bann des Mittlers. Nicht nur Zverkov, auch der Offizier im Wirtshaus davor, dem der Untergrundmensch jahrelang nachspioniert, selbst der eigene Diener Apollon scheinen eine faszinierende Kraft auf ihn auszuüben, als Herren über ihm zu stehen. »The qualities«, so G. Cox, »he attributes to Apollon, self-confidence, despotism, and mocking contempt for others, are the very ones he would like to possess himself, and the fact that he retains the servant shows that he finds Apollon's real or imagined despotism somehow appealing«¹⁵¹. Die entscheidende Eigenschaft, die Zverkov tatsächlich zum Vorbild, zum Höherstehenden macht, ist sein Selbstbewusstsein, von dem der Untergrundmensch nur träumen kann, eine »nicht an sich zweifelnde Stimme«. Girard spricht gar vom »letzte[n] Stadium auf dem Weg hin zum abstrakten Begehren«, da das »rasende Verlangen«, zum Abendessen eingeladen zu werden, sich nicht »in Begriffen materieller Profite oder gesellschaftlicher Vorteile interpretieren« lässt¹⁵². Für den Untergrundmenschen basieren alle sozialen Beziehungen auf Machtverhältnissen. Die einzige Freundschaft, die er erwähnt, artet in Despotismus aus:

Был у меня раз как-то и друг. [...] Я испугал его моей страстной дружбой; я доводил его до слез, до судорог; он был наивная и отдающаяся душа; но когда он отдался мне весь, я тотчас же возненавидел его и оттолкнул от себя, – точно он и нужен был мне только для одержания над ним победы, для одного его подчинения.¹⁵³

148 Dostoevskij 1973 (a), 145.

149 Ožegov 2011, 235.

In Gogol's »Мертвые души« (»Die toten Seelen«, 1842), Kap. 4, erzählt Nozdrev von seinem Bekannten (»поручик«, vom gleichen Dienstrang wie Zverkov): »Поверишь ли, простых баб не пропустил. Это он называет: попользоваться насчет клубнички.« Gogol', Nikolaj V.: Mertvyje Duši. Polnoe sobranie sočinenij v četyrnadcati tomach. Tom 6. Moskva 1951, 66.

150 Dostoevskij 1973 (a), 145.

151 Cox 1984, 39.

152 Girard 2012, 92f.

153 Dostoevskij 1973 (a), 140.

Einmal hatte ich auch einen Freund. [...] Ich erschrak ihn mit meiner leidenschaftlichen Freundschaft; ich brachte ihn zu Tränen, zu Krämpfen; er war eine naive und unterwür-

Der gleiche Effekt, eine Enttäuschung, ein Desinteresse am bezwungenen »Freund« würde letztendlich eintreten, wenn der Untergrundmensch seine ehemaligen Schulkameraden unterwerfen könnte. Das Ausbleiben von Konkurrenz führt dazu, dass das Objekt seinen Reiz verliert; wäre ein Anderer am gleichen »Freund« interessiert, würde bspw. Zverkov die gleiche Person für sich beanspruchen, wäre der Sieg anhaltender, von größerem Gewicht.

– Die betrunkenen Männer, alle außer dem Erzähler, ziehen sich aufs Sofa zurück und unterhalten sich über das, was sie verbindet:

Изредка они приходили в пьяный восторг и целовались. Они говорили о Кавказе, о том, что такое истинная страсть, о гальбике, о выгодных местах по службе; о том, сколько доходу у гусара Подхаржевского, которого никто из них не знал лично, и радовались, что у него так много доходу; о необыкновенной красоте и грации княгини Д-й, которую тоже никто из них не видел; наконец дошло до того, что Шекспир бессмертен.¹⁵⁴

Diese nicht humorlose Aufzählung miteinander verflochtener Schlagwörter lässt sich genauer betrachten, der Chiasmus der ersten vier Themen auflösen:

1. Kaukasus	3. Kartenspiel ¹⁵⁵	5. Einkommen eines unbekannt-ten Husaren	7. Unsterblichkeit Shakespeares
2. wahre Leidenschaft	4. vorteilhafte Dienststellen	6. Schönheit einer unbekannt-ten Fürstin	

fige Seele; aber als er sich mir ganz unterworfen hatte, begann ich ihn sofort zu hassen und stieß ihn von mir weg, – als ob ich ihn nur dafür nötig hatte, um einen Sieg über ihn zu erringen, allein damit er sich mir unterwarf.

154 Ebd., 146 f.

Ab und zu verfielen sie einer betrunkenen Begeisterung und küssten sich. Sie redeten über den Kaukasus, darüber, was wahre Leidenschaft sei, über ein Kartenspiel, über vorteilhafte Dienststellen; darüber, wie hoch das Einkommen des Husaren Podcharževskij sei, den keiner von ihnen persönlich kannte, und freuten sich darüber, dass er so viel Einkommen hatte; über die ungewöhnliche Schönheit und Grazie der Fürstin D–, die ebenfalls keiner von ihnen je gesehen hatte; schließlich kam es soweit, dass Shakespeare unsterblich sei.

155 »Гальбик« (»Gal' bik«, von dts. »Halb«, ein Kartenspiel) verweist wieder auf die gleiche Stelle in Gogol's »Мертвые души«: »Этот, брат, в гальбик, и в банчишку, и во всё, что хочешь.«
Gogol' 1951, 66.

Der Kaukasus, wohin Zverkov versetzt wird, steht für eine vorteilhafte Karriere; die eigentliche, »wahre Leidenschaft« der Kameraden ist das Kartenspiel:

- | | | |
|----------------------------------|----------------------------|---|
| 1. Kaukasus | 3. Kartenspiel | 5. Einkommen eines unbekannt
Husaren |
| | | 6. Schönheit einer unbekannt
Fürstin |
| 4. vorteilhafte
Dienststellen | 2. wahre Leiden-
schaft | 7. Unsterblichkeit Shakespeares |

– Die letzten drei Themen sind durch das Attribut »unbekannt« verbunden, bilden eine Steigerung. Während der namentlich genannte Husar nicht persönlich bekannt ist, wurde die anonymisierte Fürstin nie gesehen; der unsterbliche Shakespeare bricht in gogol'scher Manier den kohärenten Zusammenhang und pointiert, dass er als Höhepunkt des Unbekannten nie gelesen wurde. An dieser Stelle demonstriert der Untergrundmensch ein verächtliches Lachen, das die Aufmerksamkeit der Versammelten für ganze zwei Minuten auf ihn lenkt.

Betrunken-begeisterte, sich küssende Männer werden im Gespräch über Dinge gezeigt, die sie miteinander verbinden; selbst Shakespeare fügt sich ein. Der Aufruf Zverkovs, nun alle »*dorthin*« (»теперь все *туда*«)¹⁵⁶, ins Bordell zu fahren, ist der Höhepunkt der auf die Spitze getriebenen Situation – die Kameraden teilen die Frauen nun buchstäblich untereinander auf, bestärken ihre homosozialen Beziehungen über weibliche Körper¹⁵⁷.

Der Begriff der Homosozialität wurde in den 1980-er Jahren von E. Kosofsky Sedgwick entwickelt; sie »postuliert, dass die Beziehung zwischen zwei scheinbar heterosexuellen Männern und die Begehrensstruktur zwischen Mann und Frau nicht voneinander getrennt zu betrachten sind« und dass »Männer Macht und Begehren gleichermaßen durch die Objektifizierung beiderseits beehrter Frauen teilen«¹⁵⁸. In ihrem Buch »Between Man« (1985) führt sie

156 *Dostoevskij* 1973 (a), 147.

157 Schon 1908 beschreibt der Psychoanalytiker Karl Abraham die verborgene homosexuelle Komponente im betrunkenen männlichen Kollektiv:

Beim Trinken fallen Männer einander um den Hals und küssen sich. [...] Im nüchternen Zustände nennen die gleichen Männer ein solches Gebaren »weibisch«. [...] Durch jede Kneipe geht ein Zug von Homosexualität. Die gleichgeschlechtliche Komponente, die wir unter den Einflüssen der Erziehung verdrängen und sublimieren gelernt haben, kommt unter der Wirkung des Alkohols unverkennbar wieder zum Vorschein.

Abraham, Karl: Die psychologischen Beziehungen zwischen Sexualität und Alkoholismus. Schriften zur Theorie und Anwendung der Psychoanalyse. Eine Auswahl. Frankfurt am Main 1972, 31.

158 *Reeser*, Todd W.: Englischsprachige Männlichkeitsforschung. In: *Horlacher/Jansen/Schwanebeck* 2016, 35.

Girards trianguläres Modell des Begehrens auf der Basis davon weiter, dass das begehrende Subjekt wie der Mittler offensichtlich – mit der Ausnahme von Emma Bovary auch in allen von Girard angeführten Beispielen – männlich ist. Die Frauenfiguren, fast abstrakte Gestalten, die nicht ›gesehen‹ zu werden brauchen, verbinden als quasi-begehrte Objekte Zverkov und seine Kameraden in einem Mann-Mann-Frau-Dreieck¹⁵⁹ miteinander.

Zverkovs Erzählungen über seine Erfolge bei Frauen dienen dazu, einerseits seine Zugehörigkeit zur hegemonialen Männlichkeit zu bestätigen, andererseits seinen Zuhörern die Möglichkeit zu geben, das Begehrte zu übernehmen, seine Stellung als Mittler der Gruppe zu verstärken. »Er muß der Knechtschaft immer näher rücken, um seine Langeweile loszuwerden.«¹⁶⁰ Je näher er an sein Gefolge herantritt, desto stärker wird sein Begehren imitiert, bis hin zum stürmischen Aufbruch ins Bordell.

Der Untergrundmensch überspringt den langanhaltenden Mechanismus der Imitation und gelangt sofort an ihren Endpunkt, will an die Stelle Zverkovs treten, ihn besiegen und ersetzen. Als es offensichtlich nicht gelingt, mehr noch, der Untergrundmensch von allen Teilnehmern des Banketts ignoriert und zurückgelassen wird, stürzt er sich in Rachephantasien:

Пусть он бьет меня в голову, а все они сзади. Я всей публике закричу: »Смотрите, вот молодой щенок, который едет пленять черкешенок с моим плевком на лице!«

159 S. *Sedgwick Kosofsky*, *Eve: Between Man. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 2016, 25.

Unter weiteren Texten, die dieser homosozialen Mittler-Struktur folgen, führt Girard Dostoevskijs »Ewigen Gatten« (»Вечный муж«, 1870) an, dessen so bezeichneter Held sich auf die Suche nach dem Liebhaber seiner verstorbenen Frau macht, oder den »Jüngling« (»Подросток«, 1875), der unter der Gleichgültigkeit seines Vaters leidet und dessen Geliebte zu seiner eigenen erklärt.

– G. Flauberts Roman »L'Éducation sentimentale« (»Erziehung der Gefühle«, 1869) verfolgt beispielsweise die unterschiedlichen Lebenswege zweier Jugendfreunde, die am Ende wieder zueinander finden. Der erste, Frédéric, geht zahlreiche und gleichzeitige Liebschaften mit den Frauen anderer höhergestellter Männer ein, übernimmt etwa die Geliebte seines Vorgesetzten oder die Ehefrau eines reichen Bankiers, verliert den Großteil seines Vermögens; auch scheitern die politischen Ambitionen von Deslauriers. Am Ende erinnern sich die beiden Freunde nostalgisch an die alten Zeiten, als sie sich zusammen in ein Bordell vorgewagt haben und wieder verlegen geflohen sind: »[Frédéric:] ›Das war doch das Beste, was wir gehabt haben.‹ ›Ja, vielleicht ist das wahr; das war das Beste, was wir gehabt haben«, sagte Deslauriers.« – Das »Beste« stellt sich im Rückblick als eine in der Jugend noch mögliche, direkte Mann-Mann-Beziehung ohne vermittelnde Frauen bzw. mithilfe von Frauen als nur imaginären Größen heraus.

Flaubert, Gustave: *Die Erziehung der Gefühle*. Übersetzt von Heidi Kirmße. Berlin, Weimar 1982, 454.

160 *Girard* 2012, 171.

Разумеется, после этого всё уже кончено! Департамент исчез с лица земли. Меня схватят, меня будут судить, меня выгонят из службы, посадят в острог, сошлют в Сибирь, на поселение. Нужды нет! Через пятнадцать лет я потащусь за ним в рубище, нищим, когда меня выпустят из острога. Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь... Я скажу: »Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял всё – карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и всё из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и... и прощаю тебя«. Тут я выстрелю на воздух, и обо мне ни слуху ни духу...¹⁶¹

– Natürlich hat der Untergrundmensch nichts von dem Aufgezählten vorzuweisen, weder eine Karriere noch irgendeine aktive Beschäftigung mit Wissenschaft und Kunst; die hervorgehobene »geliebte Frau« weist auf ein individuelles Objekt hin, das außerhalb des Mittlereinflusses steht, das keine Rivalität nötig hat, um kostbar zu bleiben, und Zverkov (wie dem Leser¹⁶²) entgangen ist. Die Geliebte ist eine Anspielung auf mögliche Objekte, die der Untergrundmensch selbstständig, ohne den Blick auf den Anderen, für sich zu gewinnen vermag – ein rein melodramatisches Bild, da der Untergrundmensch gerade dadurch gekennzeichnet wird, eigene Entscheidungen, mit Blick auf sich selbst, nicht treffen zu können. Er wünscht sich, Zverkov auf zwei entgegengesetzte Weisen gleichzeitig zu besiegen, einerseits ein selbstgenügsamer, gestandener Mann zu werden, andererseits er selbst zu bleiben, die fiktive Geliebte samt anderer Habschaften für einen Skandal mit Zverkov zu opfern, den Sieg über ihn zum Lebensinhalt zu erheben.

Als der Untergrundmensch als Letzter im Bordell ankommt, haben sich alle bereits zurückgezogen. Ihm bleibt eine Prostituierte übrig:

161 Dostoevskij 1973 (a), 150.

Soll er mich doch auf den Kopf schlagen und sie alle von hinten. Ich werde dem ganzen Publikum zurufen: »Seht, da ist ein Grünschnabel [wörtl. junger Welp], der aufbricht, um Tscherkessinnen zu verführen, mit meiner Spucke im Gesicht!«

Natürlich ist danach alles vorbei! Das Departement verschwindet vom Erdboden. Man wird mich fassen, verurteilen, aus dem Dienst werfen, ins Zuchthaus setzen, nach Sibirien, in eine Siedlung verbannen. Was solls! Wenn man mich nach fünfzehn Jahren aus dem Zuchthaus entlassen hat, werde ich mich in Lumpen, bettelarm hinter ihm herschleppen. Ich werde ihn irgendwo in einer Gouvernementsstadt auffinden. Er wird verheiratet und glücklich sein. Er wird eine erwachsene Tochter haben... Ich werde sagen: »Sieh, Unhold, sieh meine eingefallenen Wangen und meine Lumpen an! Ich habe alles verloren – Karriere, Glück, Kunst, Wissenschaft, die geliebte Frau, und alles wegen dir. Hier sind Pistolen. Ich bin gekommen, um meine Pistole zu entladen und... und ich verzeihe dir.« Dann schieße ich in die Luft, und lasse nichts mehr von mir hören...

162 Mit »Leser« sind lesende Personen jedes Geschlechts bezeichnet.

Машинально я взглянул на вошедшую девушку [...]. [...] Что-то простодушное и доброе было в этом лице, но как-то до странности серьезное. Я уверен, что она этим здесь проигрывала, и из тех дураков ее никто не заметил. Впрочем, она не могла назваться красавицей, хоть и была высокого роста, сильна, хорошо сложена. Одета чрезвычайно просто. Что-то гадкое укусило меня; я подошел прямо к ней...¹⁶³

Der Untergrundmensch muss sich mit einer Frau begnügen, die von anderen weder bemerkt noch begehrt wird, und begibt sich in eine Dreiecksbeziehung, in der die Verbindung zu Zverkov, der diese Frau nicht für sich beansprucht, nur lose vorhanden bleibt. Dieser ambivalenten Struktur setzt der Untergrundmensch nun eine Imitation entgegen, die ihn zum Nachfolger Zverkovs erheben und die Frau an seiner statt erniedrigen soll. Er beginnt die Frau aus einer gönnerhaften Position heraus zu befragen, ähnlich dem eigenen Verhör zu Stellung und Gehalt ein paar Stunden zuvor:

- Как тебя зовут? – спросил я отрывисто, чтоб поскорей кончить.
 - Лизой, – ответила она почти шепотом, но как-то совсем неприветливо и отвела глаза. [...]
 - Ты здешняя? – спросил я через минуту [...].
 - Нет.
 - Откуда?
 - Из Риги, – проговорила она нехотя.
 - Немка?
 - Русская.
 - Давно здесь?
 - Где?
 - В доме.¹⁶⁴
- [usw.]

163 *Dostoevskij* 1973 (a), 151.

Automatisch schaute ich auf die hereingekommene junge Frau [...]. [...] Etwas Gutmütiges und Gutes war in diesem Gesicht, aber auf eine seltsame Weise Ernstes. Ich war mir sicher, dass es ihr hier zum Nachteil war, und dass keiner von den Dummköpfen sie bemerkt hatte. Allerdings konnte man sie nicht als eine Schönheit bezeichnen, obwohl sie großgewachsen war, kräftig, gut gebaut. Gekleidet war sie ausgesprochen einfach. Etwas Hässliches geriet in mich; ich trat direkt an sie heran...

164 *Dostoevskij* 1973 (a), 152 f.

- Wie heißt du? – fragte ich prompt, um schneller zum Ende zu kommen.
- Liza, – antwortete sie fast flüsternd, aber irgendwie ganz unfreundlich, und wandte die Augen ab. [...]
- Bist du von hier? – fragte ich eine Minute später [...].
- Nein.
- Woher?
- Aus Riga, – sprach sie widerwillig aus.

Der Untergrundmensch beginnt ein rhetorisch durchdachtes Gespräch, führt Liza eindrucksvolle Bilder ihres späteren kläglichen Todes vor: »Und was denkst du dir? Bist du denn auf einem guten Weg?« (»Да ты что думаешь? На хорошей ты доропе, а?«)¹⁶⁵. Er prophezeit ihre Zukunft als krank, alt und billig gewordene Prostituierte, bekräftigt seine Prognosen mit erlebten Beispielen (gibt gegenüber dem Leser zu, sie übertrieben, ausgedacht zu haben), findet durch aufmerksames Beobachten Motive heraus, die Liza zu berühren scheinen, und setzt ihrer düsteren Zukunft sentimentale Szenen aus einem glücklichen Familienalltag entgegen. Als Liza diesen Ansturm abzuwehren versucht, gerät er in Rage und ist zum körperlichen Angriff bereit:

»Картинками, вот этими-то картинками тебя надо! – подумал я про себя, хотя, ей-богу, с чувством говорил, и вдруг покраснел. – А ну если она вдруг расхохочется, куда я тогда полезу?« – Эта идея меня привела в бешенство. К концу-то речи я действительно разгорячился, и теперь самолюбие как-то страдало. Молчание длилось. Я даже хотел толкнуть ее.¹⁶⁶

Schließlich übertrifft Lizas Reaktion alle seine Erwartungen; sie ist von seiner Rede überwältigt, bekommt einen hysterischen Anfall: »Nein, niemals, noch niemals war ich Zeuge einer derartigen Verzweiflung!« (»Нет, никогда, никогда еще я не был свидетелем такого отчаяния!«)¹⁶⁷. Das »Spiel« bekommt einen unangemessen ernsten Beigeschmack; peinlich berührt hinterlässt der Untergrundmensch Liza seine Adresse und ergreift die Flucht nach Hause.

In Liza findet der Untergrundmensch einen dankbaren, unerfahrenen Zuhörer, der nicht nur – ein seltener Fall – ihm in der sozialen Hierarchie unterlegen ist, als Frau auch die Schuld und Scham am bezahlten Verkehr trägt und im Bordellzimmer von seiner Bezahlung abhängig ist:

- Deutsche?
- Russin.
- Schon lange hier?
- Wo?
- Im Haus.
- [usw.]

165 Ebd., 155.

166 Ebd., 158, 162.

»Mit Bildchen, genau mit diesen Bildchen muss man dich! – dachte ich im Inneren, obwohl ich, bei Gott, mit Gefühl redete, und errötete plötzlich. – Und was nun, wenn sie plötzlich in Lachen ausbrechen wird, wohin soll ich mich dann verkriechen?« – Dieser Gedanke trieb mich in Tollwut. Am Ende der Rede nämlich geriet ich tatsächlich in Eifer, und jetzt litt irgendwie der Ehrgeiz. Das Schweigen dauerte an. Ich wollte ihr sogar einen Stoß geben.

167 Ebd., 162.

– Ты не смотри на меня, что я здесь, я тебе не пример. Я, может, еще тебя хуже. Я, впрочем, пьяный сюда зашел, – поспешил я все-таки оправдать себя. – К тому же мужчина женщине совсем не пример. [...] Ты вся куплена, вся целиком, и зачем уж тут любви добиваться, когда и без любви всё возможно. Да ведь обиды сильнее для девушки нет, понимаешь ли ты?¹⁶⁸

Lizas neuer, vertrauensvoller Blick ähnelt dem eines Kindes¹⁶⁹ und ist auf den Untergrundmenschen wie auf einen Erwachsenen, einen Höherstehenden gerichtet. Der Untergrundmensch verhält sich in dieser Szene Liza gegenüber so, wie sich ein Anderer ihr gegenüber verhalten hätte, der von der eigenen Überlegenheit überzeugt wäre. Er demonstriert endlich Fähigkeiten, die ihn unter seinen Schulkameraden auszeichnen sollten, seine rhetorische Bewandtnis, seine Beherrschung von Stilen (des sentimentalen Skaz), seine Belesenheit. Dem zweiten Teil seiner Aufzeichnungen stellt er den Anfang von Nikolaj A. Nekrasovs höchst pathetischem Gedicht (1846) voran, in dem eine vom »Laster« markierte Frau von den Überzeugungskünsten des Erzählers, von Gewissensbissen überwältigt wird (»Ты прокляла, ломая руки, / Тебя опутавший порок«)¹⁷⁰. Der Untergrundmensch weiß, dass er auf den abgenutzten Topos der geretteten Hure zurückgreift, stellt sich sarkastisch gemäß dem Ende von Nekrasovs Gedicht vor, allen Vorurteilen zum Trotz Liza in sein Haus zu führen (»И в дом мой смело и свободно / Хозяйкой полною войди!«)¹⁷¹. Liza dagegen weiß nicht, dass sie sich mitten in einem Topos befindet¹⁷²; der Glaube, den sie den Worten des Untergrundmenschen schenkt, erweckt seine Verachtung:

»И как мало, мало, – думал я мимоходом, – нужно было слов, как мало нужно было идиллии (да и идиллии-то еще напускной, книжной, сочиненной), чтобы тотчас же повернуть всю человеческую душу по-своему. То-то девственность-то! То-то свежесть-то почвы!«¹⁷³

168 Ebd., 155, 159.

– Schau nicht drauf, dass ich hier bin, ich bin dir kein Beispiel. Vielleicht bin ich noch schlechter als du. Ich bin, allerdings, betrunken hier reingekommen, – beeilte ich mich dennoch zu rechtfertigen. – Außerdem kann ein Mann einer Frau gar kein Beispiel sein. [...] Du bist ganz gekauft, ganz und gar, und wozu sollte sich hier jemand noch um Liebe bemühen, wenn auch ohne Liebe alles möglich ist. Dabei gibt es doch keine größere Kränkung für eine junge Frau, verstehst du das?

169 Ebd., 163.

170 Ebd., 124.

Du hast händeringend / Das Laster, das dich fesselte, verflucht

171 Ebd., 167.

Betrete nun furchtlos und frei / Mein Heim als unbeschränkte Hausherrin!

172 Liza selbst ist natürlich auch ein Topos, der eines armen verführten Mädchens, und geht auf die »Arme Liza« (»Бедная Лиза«, 1792) von Nikolaj M. Karamzin zurück.

173 Ebd., 166.

»Und wie wenig, wenig, – dachte ich nebenbei, – war an Worten nötig, wie wenig war an Idylle nötig (und vor allem einer vorgetäuschten, angelesenen, erdichteten Idylle), um

Im Gegensatz zu Zverkov nimmt Liza die Worte des Untergrundmenschen ernst, vermag seinen Sieg nicht auf leichte, scherzhaft Art zu nivellieren. Die Leichtigkeit aber, mit der Lizas (sarkastisch – »jungfräuliche«) »Seele« zu erobern ist, nimmt diesem Sieg den Reiz. Der Untergrundmensch »besitzt das Objekt, aber dieses Objekt verliert genau deshalb, weil es sich besitzen läßt, jeglichen Wert«¹⁷⁴.

Während die bedrückend klaustrophobische Stimmung der »Aufzeichnungen« davor noch durch den eigenartigen Humor des Erzählers, auch gegenüber sich selbst, entschärft wird, zeigt der Untergrundmensch hier erstmals boshafte Züge und wechselt von selbstquälerischer Ichentblößung zu sadistischen Handlungen: »Nach dem Essen, bei dem er sich erniedrigt hat und von seinen Peinigern gequält wähnte, quält der Mann des Kellerlochs ganz real eine Prostituierte, die ihm unter die Hände gerät. [...] [E]r strebt nach jener Göttlichkeit, die er zuvor in seiner Angst den erbärmlichen Protagonisten zugesprochen hatte.«¹⁷⁵

S. Freud schreibt vom Sadismus des Über-Ichs und dem Masochismus des Ichs, die einander ergänzen und sich »zur Hervorrufung derselben Folgen« vereinigen¹⁷⁶. Während der Masochismus des Untergrundmenschen gegenüber Zverkov und anderen (etwa dem Offizier in der Kneipe) eine Distanz gegenüber dem jeweiligen Mittler erzeugt, um ihn überhaupt als Mittler gelten zu lassen, ihn behalten zu können, wird ein wiederum vom Mittler übernommener, ihm zugeschriebener Sadismus nicht nur auf das Selbst, sondern auch in Bezug auf andere ausgeübt. Der anfangs komische bis mitleidserregende Masochismus erweist sich als komplementär zur Lust, sich durch das Quälen eines anderen Menschen zu bestätigen. Indem der Untergrundmensch sich dafür eine Prostituierte auswählt, rächt er sich indirekt für die eigene Gefügigkeit gegenüber Zverkov (der sich womöglich in einem der Zimmer nebenan befindet) und ernennt sich zum Mittler Lizas, zum Wegbereiter eines neuen, ehrlichen Lebens. Dieses Mittlerverhältnis ist insofern schwerwiegender, als die versprochenen »Objekte«, ein liebender Ehemann, ein glücklicher Säugling, familiäre Idylle und soziale Konformität, grundlegende (bzw. als grundlegend weiblich deklarierte) Werte zu sein scheinen, die sich auf die Person des Untergrundmenschen konzentrieren (er selbst könnte Liza die Ehe anbieten; ob Zverkov seinen Kameraden bei ihrer Karriere behilflich sein könnte, ist fraglich):

sogleich die ganze menschliche Seele nach dem eigenen Willen zu wenden. Welch Jungfräulichkeit aber! Welch frischer Boden!«

174 Girard 2012, 170.

175 Ebd., 90.

176 Freud, Sigmund: Das ökonomische Problem des Masochismus. Studienausgabe Band 3. Frankfurt am Main 1975, 353.

А будь ты в другом месте, живи, как добрые люди живут, так я, может быть, не то что волочился б за тобой, а просто влюбился б в тебя, рад бы взгляду был твоему, не то что слову; у ворот бы тебя подстерегал, на коленках бы перед тобой выстаивал; как на невесту б свою на тебя смотрел, да еще за честь почитал. Подумать про тебя что-нибудь нечистое не осмелился бы. [...]

– Вот мой адрес, Лиза, приходи ко мне.¹⁷⁷

Als Liza tatsächlich (und genau um sieben Uhr, wie vorausgeahnt) kommt, trifft sie den Untergrundmenschen in einer peinlichen Situation, im lumpigen Hausmantel, im Streit mit seinem Diener an:

Я стоял перед ней убитый, ошельмованный, омерзительно сконфуженный и, кажется, улыбался, всеми силами стараясь запахнутья полами моего лохматого, ватного халатишки, – ну точь-в-точь, как еще недавно, в упадке духа, представлял себе. Аполлон, постояв над нами минуты две, ушел, но мне было не легче. Хуже всего, что и она тоже вдруг сконфузилась, до того, что я даже и не ожидал. На меня глядя, разумеется. [...] Тут-то бы и стараться ничего не замечать, как будто всё по-обыкновенному, а она... И я смутно почувствовал, что она дорого мне за всё это заплатит.¹⁷⁸

Dadurch, dass Liza seine kläglichen Verhältnisse sieht und richtig deutet, kommt sich der Untergrundmensch erniedrigt vor; mehr noch, er beginnt vor ihr zu weinen. Die Rollen werden vertauscht; nun überrascht der Untergrundmensch Liza mit einem »Anfall« (»припадок«) und glaubt, jede Autorität verloren zu haben: »Liza, du verachtest mich?« (»Лиза, ты презираешь меня?«)¹⁷⁹.

177 Dostoevskij 1973 (a), 159, 162.

Und wärest du an einem anderen Ort gewesen, hättest du so gelebt, wie gute Leute leben, dann wäre ich dir vielleicht nicht einmal nachgelaufen, sondern hätte mich einfach in dich verliebt, wäre froh gewesen über jeden Blick von dir, geschweige denn jedes Wort; vor den Toren hätte ich auf dich gewartet, auf den Knien vor dir gestanden; hätte dich wie meine Braut betrachtet, und das noch für eine Ehre gehalten. Hätte mich nicht getraut, etwas Unreines über dich zu denken. [...]

– Hier ist meine Adresse, Liza, komm mich besuchen.

178 Ebd., 171.

Ich stand vor ihr, erschlagen, bloßgestellt, abscheulich verlegen, und lächelte offenbar, versuchte aus allen Kräften mich in mein struppiges, wattiertes Hausmäntelchen einzuhüllen, – ja genau so, wie ich es mir noch vor kurzem mutlos vorgestellt hatte. Apollon blieb um die zwei Minuten lang bei uns stehen und ging, aber das machte es mir nicht leichter. Am schlimmsten war, dass auch sie plötzlich verlegen wurde, so sehr, wie ich es gar nicht erwartet hatte. Natürlich wurde sie es dadurch, dass sie mich ansah. [...] Da gerade könnte man sich doch darum bemühen, sich nichts anmerken zu lassen, als ob alles ganz gewöhnlich wäre, sie aber... Und ich ahnte dumpf, dass ihr *das alles* noch teuer zu stehen käme.

179 Ebd., 172.

Als Liza gehen will, gerät der Untergrundmensch über dieses Anzeichen einer »gekränkten Würde« in Wut und versucht, seine intellektuelle Überlegenheit zu retten:

– Зачем ты пришла? Отвечай! Отвечай! – вскрикивал я, едва помня себя. – Я тебе скажу, матушка, зачем ты пришла. Ты пришла потому, что я тебе тогда *жалкие слова* говорил. Ну вот ты и разнежилась и опять тебе »жалких слов« захотелось. Так знай же, знай, что я тогда смеялся над тобой. И теперь смеюсь. Чего ты дрожишь? Да, смеялся! Меня перед тем оскорбили, за обедом вот те, которые тогда передо мной приехали. Я приехал к вам с тем, чтоб исколотить одного из них, офицера; но не удалось, не застал; надо же было обиду на ком-нибудь выместить, свое взять, ты подвернулась, я над тобой и вылил зло и насмеялся. Меня унизили, так и я хотел унижить; меня в тряпку растерли, так и я власть захотел показать...¹⁸⁰

Anstatt sich gedemütigt, verletzt zu zeigen, geschieht etwas Unerwartetes – Liza begreift aus diesem Monolog heraus, dass der Untergrundmensch »unglücklich« ist¹⁸¹. Der Erzähler fängt in einer »richtigen Hysterie« zu weinen an (»рыдал в настоящей истерике«), bricht auf dem Sofa zusammen und registriert gleichzeitig, dass er sich abermals blamiert hat:

Чего мне было стыдно? – не знаю, но мне было стыдно. Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменились, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она было передо мной в ту ночь, – четыре дня назад...¹⁸²

180 Ebd., 173.

– Wozu bist du gekommen? Antworte! Antworte! – schrie ich, ganz außer mir. – Ich sag dir, meine Liebe, wozu du gekommen bist. Du bist gekommen, weil ich dir damals *mitleidige Worte* sagte. Und nun hast du dich weich gestimmt und willst wieder »mitleidige Worte« hören. Du sollst es also wissen, wissen, dass ich mich damals über dich lustig gemacht habe. Und mich jetzt lustig mache. Was zitterst du? Ja, ich habe mich lustig gemacht! Davor hat man mich beleidigt, beim Mittagessen, die alle, die damals vor mir angefahren kamen. Ich bin zu euch gefahren, um einen von denen zu verprügeln, einen Offizier; aber es ist mir nicht gelungen, ich habe keinen angetroffen; ich musste also die Beleidigung an irgendwem auslassen, es mir nicht entgehen lassen, da bist du dazwischengekommen, ich habe dann meine Bosheit an dir ausgelassen und mich über dich lustig gemacht. Man hat mich erniedrigt, also wollte ich erniedrigen; man hat mich einem Lappen gleichgemacht, also wollte auch ich Macht zur Schau stellen...

181 Ebd., 174.

182 Ebd., 175.

Wofür ich mich schämte? – ich weiß es nicht, aber ich schämte mich. In meinem überhitzten Kopf kam auch der Gedanke auf, dass sich jetzt die Rollen doch endgültig geändert hatten, dass sie jetzt die Heldin war, und ich ein genauso erniedrigtes und bedrücktes Geschöpf, wie sie es mir gegenüber in der Nacht gewesen war, – vier Tage vorher...

Ein Gefühl von »Herrschaft und Besitztum« (»господства и обладания«)¹⁸³ ergreift den Untergrundmenschen; in einer im Text ausgesparten Passage wiederholt er den Anfang der Bekanntschaft mit Liza, kehrt zum Ausgangspunkt zurück, an dem die Machtverhältnisse noch zu seinen Gunsten standen. Er weiß nicht, warum er beschlossen hat, dass Liza genau um sieben Uhr abends kommen wird – tatsächlich führt er die Uhrzeiten 5 und 6 mit 7 fort; die Demütigung, die der Untergrundmensch am ersten Tag ab 5 bzw. 6 Uhr im Restaurant erfährt (eine peinliche Doppelzahl – keiner sagt dem Untergrundmenschen Bescheid, dass das Treffen verschoben wurde), geht drei Tage später um pünktlich 7 Uhr weiter. Die Begegnung mit Liza ist somit eine ununterbrochene Fortführung der Szene im Restaurant davor; nachdem der Untergrundmensch die letzten drei Stunden im Restaurant von seinen Kameraden ignoriert wurde, verbringt er die nächsten zwei Stunden schweigend mit Liza¹⁸⁴, fragt sie dann in ähnlichem Ton wie Zverkov davor über ihre Biographie aus und kehrt die Machtpositionen um. Obwohl Liza kein vergleichbarer Gegner ist, der Sieg über sie nicht einem Sieg über Zverkov gleichkommt, bekommt die Begegnung mit ihr den Charakter eines vier Tage lang anhaltenden Machtspiels. Gleichzeitig traut der Untergrundmensch seinem Triumph nicht und wird von der Vorstellung gequält, von Liza entlarvt und bloßgestellt zu werden, einen »Absturz innerhalb einer gegebenen und gewohnten Hierarchie«¹⁸⁵ zu erfahren:

Иногда мне приходила мысль самому съездить к ней, »рассказать ей всё« и упротить ее не приходиться ко мне. Но тут, при этой мысли, во мне подымалась такая злоба, что, кажется, я бы так и раздавил эту »проклятую« Лизу, если б она возле меня вдруг случилась, оскорбил бы ее, оплевал бы, выгнал бы, ударил бы!¹⁸⁶

Dem Untergrundmenschen gelingt es, Liza – wenn nicht aufgrund einer Naivität oder einem Mangel an Bildung, so doch aufgrund ihrer Stellung als Prostituierte – auf ihren Platz zu verweisen: »Das ähnelte beinahe einer Rache!« (»Это походило чуть не на мщение!«)¹⁸⁷. Der sexuelle Akt stellt die Ordnung

183 Ebd.

184 Ebd., 152.

185 Schmidt, Dietmar: Das verschuldete Geschlecht. Geld und sexuelle Differenz in Arthur Schnitzlers Novelle »Spiel im Morgengrauen«. In: Sauer-Kretschmer, Simone (Hg.): Körper kaufen. Prostitution in Literatur und Medien. Berlin 2016, 53.

186 Dostoevskij 1973 (a), 166.

Manchmal kam mir der Gedanke, selbst zu ihr hinzufahren, »ihr alles zu erzählen« und sie zu überreden, nicht zu mir zu kommen. Aber dann, bei diesem Gedanken, kam in mir so eine Wut hoch, dass ich diese »verfluchte« Liza beinahe zerdrückt hätte, wenn sie sich nur in meiner Nähe befände, sie beleidigt, bespuckt, auf sie eingeschlagen hätte!

187 Ebd., 175.

wieder her, indem er an die Ausgangsszene im Restaurant angeschlossen und der weibliche Körper erneut in seiner Funktion als männliches Medium genutzt wird. Mit E. Kosofsky Sedgwicks Worten, »[...] we are in the presence of male heterosexual desire, in the form of a desire to consolidate partnership with authoritative males in and through the bodies of females.«¹⁸⁸

Um sein sexuelles Begehren nicht als ein konkretes zuzugeben, keine Abhängigkeit von Liza zuzulassen, steckt ihr der Untergrundmensch hastig fünf Rubel in die Hand. Die Geste betont Lizas Ersetzbarkeit, die Sachlichkeit ihrer Beziehung; letztendlich beugt sie der Gefahr vor, von Liza – wie von Zverkov – abgewiesen zu werden. Die Tatsache, dass Liza eine Prostituierte ist, spitzt lediglich den Umstand zu, dass jede Frau austauschbar, zum Austausch bestimmt ist. Ähnlich spricht etwa Tolstojs *Pozdnyšev* (s. 3.1.2) davon, dass Geld eine »Befreiung« (»освобождение«) ermögliche:

Помню, как я мучался раз, не успев заплатить женщине, которая, вероятно полюбив меня, отдалась мне. Я успокоился только тогда, когда послал ей деньги, показав этим, что я нравственно ничем не считаю себя связанным с нею.¹⁸⁹

Der Untergrundmensch, der normalerweise wie ein Parasit zurück in seine »Winkel« und »Ecken« verscheucht wird, sobald er ans Tageslicht tritt¹⁹⁰, tauscht nun die Rollen und drängt die Frau, sobald sie aktiv zu werden beginnt, in den stummen Hintergrund zurück. Liza lässt den Geldschein auf dem Tisch liegen, lässt die »Befreiung« nicht zu. Wieder hält der Untergrundmensch die Ambivalenz nicht aus, läuft Liza hinterher, bleibt auf der Straße stehen:

Но – зачем? – подумалось мне. – Разве я не возненавижу ее, может быть, завтра же, именно за то, что сегодня целовал ее ноги? Разве дам я ей счастье? Разве я не узнал сегодня опять, в сотый раз, цены себе? Разве я не замучу ее!¹⁹¹

188 *Sedgwick* 2016, 38.

189 *Tolstoj, Lev N.: Krejcerova sonata. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 27. Moskva 1936, 17.*

Ich erinnere mich, wie ich mich einst dadurch quälte, eine Frau nicht bezahlt zu haben, die sich mir wahrscheinlich aus Liebe hingegeben hatte. Ich beruhigte mich nur dann, als ich ihr das Geld schickte und damit zeigte, dass ich mich moralisch durch nichts mit ihr verbunden fühlte.

190 Wie die Kakerlaken später in den »Zimtläden« von Bruno Schulz (»Sklepy cynamonowe«, 1933), die nachts durch die Zimmer huschen und bei Tagesanbruch von dem Dienstmädchen zusammengefasst und fortgeworfen werden. Die Verwandlung in eine Kakerlake geht beim Vater des Erzählers mit gesellschaftlichem Rückzug einher.

Vgl. *Schulz, Bruno: Die Zimtläden. Übersetzt von Doreen Daume. München 2009, 115 ff.*

191 *Dostoevskij 1973 (a), 177.*

Aber – wozu? – dachte ich mir. – Werde ich sie denn etwa nicht zu hassen beginnen, vielleicht morgen schon, dafür, dass ich heute ihre Füße geküsst habe? Werde ich sie etwa glücklich machen? Würde ich mir heute nicht erneut, zum hundertsten Mal, meines Wertes bewusst? Werde ich sie etwa nicht zu Tode quälen!

Liza löst sich vom Untergrundmenschen als einem Mittler, den sie in »naiver Erwartung« aufgesucht hat, und lässt sich nicht weiter quälen. Da der Untergrundmensch, so auch G. Cox, alle menschlichen Beziehungen über Machtaushandlungen definiert¹⁹², quält ihn offenbar die verlorengegangene Struktur – er ist nun weder Mittler noch Nachfolger, auch fehlt eine gemeinsame Instanz, die ihn und Liza verbinden würde. »Je kürzer die Zeit seiner Herrschaft, um so tyrannischer herrscht der Mittler«¹⁹³, innerhalb eines Abends tauscht der Untergrundmensch drei Mal seinen Platz mit Liza, wechselt von Unterlegenheit zu Dominanz, ursprünglich auf der Suche nach einem Objekt, das er sich mit Zverkov teilen könnte. »Jemandem nachzulaufen [...] bedeutet, gedemütigt zu werden von jemandem, der über einem steht und von dem man abhängig ist«¹⁹⁴ – der Untergrundmensch holt Liza nicht ein, beugt die erneute Umkehrung ihres Machtverhältnisses vor und lässt es in dem für ihn günstigen Stadium erstarren. Ironischerweise weist der Untergrundmensch Liza mit seinem letzten Fünfrubelschein zurück (»einen anderen gab es auch nicht im Haus«)¹⁹⁵, den er sich von seinem Vorgesetzten Anton Antonovič geliehen hat; die effektvolle Geste steht im Kontrast zu seiner Armut, zur Pedanterie, mit der er all seine Ausgaben protokolliert. Offenbar bezahlt der Untergrundmensch Liza nur beim zweiten Treffen; beim ersten verlangt sie von ihm kein Geld, auch hat er keine weitere Demonstration seiner moralischen Überlegenheit nötig. Die Uhrzeiten 5, 6, 7 wiederholen sich erneut in Form eines Chiasmus: Der Untergrundmensch ist seinen Schulkameraden 7 Rubel schuldig und nimmt diese Summe vom Gehalt seines Dieners, um seine Teilnahme am Bankett zu bezahlen. 6 Rubel leiht sich der Untergrundmensch von Simonov, um den anderen ins Bordell zu folgen; am nächsten Tag leiht er sich 15 Rubel von seinem Vorgesetzten aus, um davon Simonov, dem er auch seit langer Zeit 15 Rubel schuldet, 6 Rubel zurückzugeben und mit 7 Rubeln seinen Diener zu bezahlen; am Ende der Kette bleiben 5 Rubel für Liza übrig¹⁹⁶. Während die 7 und 6 Rubel, die zwischen den männlichen Figuren kursieren, eine Kollektivität schaffen, dienen die restlichen 5 Rubel in einer einmaligen Aktion dazu, eine einzelne Frau zu erniedrigen. Um die eigene Position gegenüber Apollon und Liza zu sichern, nimmt der Untergrundmensch Kredite in Kauf; allerdings sieht Apollon sein Gehalt als selbstverständlich an und Liza lässt den Fünfrubelschein im Zimmer zurück, beide lassen keine Selbstbestätigung des Untergrundmenschen zu.

192 Cox 1984, 41.

193 Girard 2012, 97.

194 Schmidt 2016, 52.

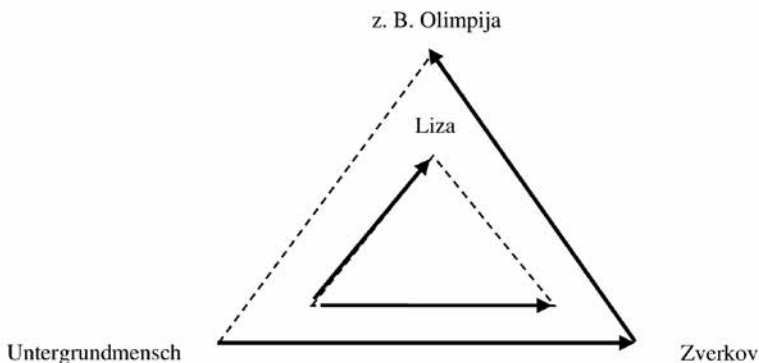
195 Dostoevskij 1973 (a), 177.

196 Die Gleichung geht nur auf bzw. nur dann bleiben mindestens fünf Rubel übrig, wenn er das Bordell für umsonst besucht hat.

G. Cox schreibt:

In his encounters with that world the Dostoevskian psychopath faces two alternatives: he may accept his low position in the hierarchy of personal power and learn to enjoy and even revel in the power of others over him, or he may seek out those even lower than himself in that hierarchy and tyrannize over them. While most characters select one or the other of these alternatives, the underground man engages in both types of behavior, behaving masochistically with men who outrank him and sadistically with downtrodden woman.¹⁹⁷

Die Tragik der zweiten Hälfte der »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« (»Anlässlich des nassen Schnees«, »По поводу мокрого снега«) leitet sich, zusammengefasst, aus der Nicht-Kongruenz der beiden triangulären Machtverhältnisse ab; anstatt die verlorengegangene Verbindung zu Zverkov als Chance zu ergreifen, eine Beziehung nach eigenen Regeln zu entwickeln, bleibt der Untergrundmensch beharrlich in der alten, gewohnten Struktur, die ohne eine konkrete Bindung an den Mittler nicht funktioniert:



In der Wiederholung des homosozialen Verhältnisses auf einer zweiten Ebene wird die Struktur der ersten verdeutlicht; eine Eins-zu-eins-Beziehung zwischen dem Untergrundmenschen und Liza scheitert auf skurrile Weise, da der Untergrundmensch stets einen Dritten voraussetzt, der Liza aber offenbar nicht für sich beansprucht und irrelevant wird. Eine paradoxe Lage – wäre Liza vom Mittler beansprucht worden, hätte der Untergrundmensch sie nicht kennenlernen, geschweige denn für sich gewinnen können; alle Objekte, zu denen der Untergrundmensch erst Zugang hat, stehen außerhalb der Rivalität des Mittlers und werden damit belanglos: »Das einzige Objekt,

197 Cox 1984, 34 f.

das der Akteur begehrt, ist jenes, das er seinem Mittler vorenthalten wird. Ihn interessiert letztlich allein der entscheidende Sieg über diesen dreisten Mittler.«¹⁹⁸

Der Untergrundmensch phantasiert, wie er, fünfzehn Jahre später (wieder fünfzehn – die Zahl steht für verschiedene Arten von Schulden), aus der Verbannung nach Sibirien zurückkehrt und in irgendeiner Stadt Zverkov aufsucht: »Er wird verheiratet und glücklich sein. Er wird eine erwachsene Tochter haben...« (»Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь...«)¹⁹⁹ Die »erwachsene Tochter« macht deutlich, dass es dem Erzähler unmöglich ist, sich von seinem Mittler zu lösen, die eigene Niederlage anzuerkennen. Da Zverkov, wie jeder andere Mann, eine heiratsfähige Tochter nicht für immer für sich behalten kann, stellt sie das erste Objekt dar, das Zverkov mit Sicherheit verlieren wird. Erneut ist ein Beziehungsdreieck im Entstehen, das diesmal Zverkov zu stürzen droht, zumal er als Vater keinen sexuellen Anspruch auf diese Frau stellen darf. Der Untergrundmensch greift hier auf zwei Regeln zurück, die Claude Lévi-Strauss als gruppen- und gesellschaftserhaltend definiert, das Inzestverbot (Zverkov darf seine Tochter nicht für sich behalten) und den Frauentausch²⁰⁰. Als Kompensation für die »beste« Frau Olimpija phantasiert der Untergrundmensch seinen Anspruch auf den direkten Besitz Zverkovs, auf dessen Tochter. Die an einen anderen Mann abgetretenen Frauen haben in diesem Kontext allerdings keine ökonomische, sondern symbolische Funktion, indem sie dessen Stellung innerhalb des Männerkollektivs stützen. Kein Wunder, dass der Untergrundmensch selbst halb im Ernst erklärt: »Und ich würde, glaube ich, die eigene Tochter gar nicht verheiraten.« (»А я бы, кажется, свою дочь и замуж не выдавал.«)²⁰¹ Die Geschichte würde endlos weitergehen; über eine »erwachsene Tochter« öffneten sich wieder neue Wege, um an Zverkov Rache zu nehmen und eine Gleichstellung, ja Verwandtschaft zu erzwingen.

R. Girard schreibt über Stendhals Texte: »Wenn dieser Liebhaber seinen Fuß auf die Leiter setzt, dann gelten seine letzten Gedanken dem Ehegatten, dem Vater oder dem Verlobten, das heißt dem Rivalen, nie aber der Frau, die ihn auf dem Balkon erwartet.«²⁰² Das, was im männlichen Kollektiv am ersten Tag stattfindet, wiederholt sich zwischen dem Untergrundmenschen und Liza im Miniaturformat. Während sich der Untergrundmensch im homosozialen Kontext nicht bestätigt fühlt, krampfhaft nach Möglichkeiten sucht, als voll-

198 Girard 2012, 56.

199 Dostoevskij 1973 (a), 150.

200 Lévi-Strauss, Claude: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main 2017, 642 ff.

201 Dostoevskij 1973 (a), 157.

202 Girard 2012, 28 f.

wertiges Mitglied respektiert zu werden, tritt Liza als eine Einzelfigur auf, hinter der kein Kollektiv gezeichnet wird; der Rückgriff auf die Frau dient der Reproduktion homosozialer Positionen. E. Kosofsky Sedgwick spricht von »male-male-female erotic triangles«: »[T]he power relations between men and woman appear to be dependent on the power relationships between men and men [...].«²⁰³ Über eine Frau wird ein Männerkollektiv und die eigene Stellung innerhalb dessen erzählt.

Indem Akakij Akakievičs Mantel sowohl als Kleidungssymbol die männlich-hierarchische Stellung seines Trägers markiert als auch für eine Frau steht, die wiederum nur im ersten Kontext an Bedeutung gewinnt, bekommt er eine kollektivstiftende Funktion. Es ist kaum mehr möglich, homosoziales von heterosexuellem Begehren zu trennen; das untergeordnete, instrumentelle Mann-Frau-Verhältnis steht im homosozialen Ausgangskontext und verstärkt im symbolischen Austausch die männlichen Bündnisse²⁰⁴. In der Verschmelzung beider Begehren unterscheiden sich die Frauenfiguren, ob Generals-töchter, Bäuerinnen oder Prostituierte, lediglich in Hinblick auf den Wert, der ihnen männlicherseits zugeschrieben wird.

Während Akakij Akakievič durch seinen neuen, schönen Mantel, einer Art junge Ehefrau (»als ob er geheiratet hätte«, »как будто бы он женился«)²⁰⁵, gleichzeitig einen Aufstieg in der homosozialen Welt erfährt, den Zusammenhang zwischen der eigenen Stellung als Mann und dem Anschluss an den kollektiven Blick auf die Frau aus der praktischen Erfahrung heraus zu bemerken beginnt, versucht der Untergrundmensch mit prinzipieller Beharrlichkeit, diesen Zusammenhang im unpassenden Kontext zu rekonstruieren. Das Verharren im triangulären Begehren steigert sich zur offenen Aggression gegenüber dem zu entmachtenden Dritten wie dem wertlosen Objekt und nimmt dem Untergrundmensch, der seine Zeit verlebt, ohne sich auf ein Begehren konzentrieren zu können, zwischen den Mittlern hin und her gerissen wird, letztendlich jede Handlungsfähigkeit.

203 Sedgwick 2016, 25.

204 Vgl. ebd., 50 f.

205 Gogol' 1995, 97.

2.3 Wir sind Totgeborene

»Я в детстве спрятался в шкафу / Я в нём живу и в нём умру«, heißt es in einem Lied der russischen Rockband Agata Kristi²⁰⁶. Diese Verse bieten sich als pointierte Charakterisierung solcher literarischen Figuren wie Gogol's Akakij Akakievič, Dostoevskijs Untergrundmenschen, Čechovs Gymnasiallehrer Belikov (»Человек в футляре«, 1898) oder Andreevs Kleinbeamten Andrej Nikolaevič (»У окна«, 1899) an. Diese einsamen Gestalten, die in verborgene kleine Zimmer, in Mäntel, unter Decken und Kissen, schließlich ins Grab flüchten, sollen hier genauer untersucht und die grundlegenden Merkmale des eigentlichen »Untergrunds« (»подполье«) herausgearbeitet werden. – Was haben diese Figuren gemeinsam, wovor verstecken sie sich? Wie sind ihre Fluchräume beschaffen, was haben schließlich ihre »Untergründe« mit dem gesprochenen und geschriebenen Wort zu tun?

Dostoevskijs Erzähler erinnert sich an seine Jugend:

Жизнь моя была уж и тогда угрюмая, беспорядочная и до одичалости одинокая. [...] С товарищами моими я, разумеется, дружба не выдерживал и очень скоро расплевывался и вследствие еще юной тогдашней неопытности даже и кланяться им переставал, точно отрезывал. Это, впрочем, со мной всего один раз и случилось. Вообще же я всегда был один.²⁰⁷

Der Untergrundmensch hat kaum soziale Bindungen, seine gelegentlichen Versuche, »sich in die Gesellschaft zu stürzen«, beschränken sich auf Besuche bei Anton Antonyč, seinem Vorgesetzten:

Я имел терпение высиживать подле этих людей дураком часа по четыре и их слушать, сам не смея и не умея ни об чем с ними заговорить. Я тупел, по несколько раз принимался потеть, надо мной носился паралич; но это было хорошо и полезно. Возвратясь домой, я на некоторое время откладывал мое желание обняться со всем человечеством.²⁰⁸

206 »Ползет« (»Es kriecht«), *Agata Kristi* 2003.

In meiner Kindheit habe ich mich in einem Schrank versteckt / Darin lebe ich und darin werde ich sterben

<https://agata.rip/disco/skazki.php>, 10.8.2020, 14:19.

207 *Dostoevskij* 1973, 124, 127.

Mein Leben war auch damals schon düster, ungeordnet und bis hin zur Verwilderung einsam. [...] Mit meinen Kameraden hielt ich selbstverständlich keine Freundschaft aus und nahm sehr bald spuckend Abschied und in Folge meiner damaligen Unerfahrenheit hörte ich sogar plötzlich auf, sie zu grüßen. Das allerdings passierte mir nur ein Mal. Überhaupt war ich immer allein.

208 Ebd., 134.

Ich hatte die Geduld, neben diesen Leuten vier Stunden lang dumm dazusitzen und ihnen zuzuhören, selbst wagte und verstand ich es nicht, mich mit ihnen zu unterhalten.

Eine noch ärmlichere Existenz führt sein Vorgänger, Akakij Akakievič, der ständig von tabakschnupfenden Gegenübern angejagt wird (russ. Phras. »чихать на кого-то«, wörtl. »auf jemanden niesen« – die Bedeutungslosigkeit des anderen demonstrieren)²⁰⁹. Er besetzt stets den gleichen Platz in der Kanzlei, geht nach dem Dienst nach Hause, isst sein Mittagessen, ohne dessen Geschmack zu bemerken, schreibt abends weiter Papiere ab. Im Unterschied zu anderen Kleinbeamten, die ihre freie Zeit für vergnügliche Gespräche bei Tee und Kartenspiel nutzen, gibt sich Akakij Akakievič »keinerlei Unterhaltung« hin²¹⁰ und stirbt kurz nach einem einzigen geselligen Abend mit seinen Kameraden. Seine Armut ist nicht nur der Grund für seine Zurückgezogenheit, sondern auch eine Metapher für seine »innere« Armut²¹¹, seine Unfähigkeit, über die Vielfältigkeit von Amtspapieren hinaus Interessen zu entwickeln.

Čechovs Belikov stattet seinen Kameraden ebenfalls schweigende Besuche ab:

Было у него странное обикновение – ходить по нашим квартирам. Придет к учителю, сядет и молчит и как будто что-то высматривает. Посидит, этак, молча, час-другой и уйдет. Это называлось у него »поддерживать добрые отношения с товарищами«, и, очевидно, ходить к нам и сидеть было для него тяжело, и ходил он к нам только потому, что считал своею товарищескою обязанностью.²¹²

Er ist dafür bekannt²¹³, bei jedem Wetter in Gummiüberschuhen, in einem warmen Mantel und mit einem Regenschirm auf die Straße zu gehen:

Ich verblödete, brach mehrmals in Schweiß aus, mir drohte ein Hirnschlag; aber das war gut und nützlich. Wenn ich nach Hause kam, schob ich für einige Zeit meinen Wunsch hinaus, die ganze Menschheit zu umarmen.

209 S. *Rancour-Laferriere*, Daniel: Out from under Gogol's Overcoat. A psychoanalytic study. Ann Arbor 1982, 217.

210 *Gogol* 1995, 91.

211 R. Peace betont die fast unglauwbürdige Armut des Akakij Akakievičs, immerhin eines Titularrats, und die Widersprüche im Text bzgl. seiner Eigentumsverhältnisse. S. *Peace*, Richard: Gogol and psychological realism: Shinel'. In: *Freeborn*, Richard/*Milner-Gulland*, R. R./*Ward*, Charles A. (Hg.): Russian and Slavic literature. Cambridge 1976, 67 ff.

212 *Čechov*, Anton P.: Čelovek v futljare. Polnoe sobranie sočinenij v vosemnadcati tomach. Tom 10. Moskva 1977, 44.

Er hatte so eine merkwürdige Angewohnheit – uns in unseren Wohnungen zu besuchen. Er kam zu einem Lehrer, setzte sich hin und schwieg und schien nach etwas Ausschau zu halten. blieb so schweigend ein-zwei Stunden sitzen und ging. Das hieß bei ihm »gute Beziehungen zu den Kollegen aufrechtzuerhalten« und offensichtlich fiel es ihm schwer, uns zu besuchen und dazusitzen, und er besuchte uns nur deswegen, weil er es als seine kollegiale Pflicht ansah.

213 Die Erzählung steht am Anfang einer Trilogie (es folgen »Крыжовник«, »Die Stachelbeeren«, und »О любви«, »Von der Liebe«, beide ebenfalls 1898).

Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. [...] И мысль свою Беликов также старался запрятать в футляр. Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь.²¹⁴

Alle Arten von Verstößen gegen Regeln und Gesetze versetzen ihn in Trübsinn; Belikov führt ein einsames, streng geregeltes Leben und reagiert auf jede Abweichung von selbst- oder staatlich gesetzten Normen mit Entsetzen.

Andreevs Kleinbeamter Andrej Nikolaevič (seinen Nachnamen kennt »nur der Kassenwart«) wiederholt den Alltag seines gogol'schen Vorgängers:

В своей канцелярии он чувствует себя хорошо. Стол его, все один и тот же за пятнадцать лет, – крытый клеенкой стол притиснут в самый угол, и, когда проходит советник, он не видит Андрея Николаевича за другими чиновниками. [...] И только помощник секретаря, который берет у него переписанные бумаги и дает новые, знает, что существует на свете очень исполнительный и скромный чиновник, пишущий »д« с большим росчерком и »р«, похожее на скрипичный знак [...]. В свою очередь, чиновник этот знает, что он будет делать завтра и всю жизнь, и ничто новое и страшное не встретится на пути. Пять лет тому назад его назначили старшим чиновником – и что это за страшные были дни!²¹⁵

Die Erzählung des Gymnasiallehrers Burkin über seinen Kollegen und Nachbarn Belikov (ähnliche Namen, Bki – Bik) trägt auktoriale, humoristische bis zuweilen sarkastische Züge. Während Burkin die Besonderheiten seines Kollegen als einen speziellen, mit anderen Menschen und mit ihm selbst kontrastierenden Fall abtut, nimmt sein Zuhörer, der Tierarzt Ivan Ivanč, die Metapher ernst: »Wir leben in einer stickigen, beengten Stadt, schreiben unnötige Papiere, spielen Karten – ist das etwa kein Futteral?« (»А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр?«, ebd., 53). Als Anlass der Erzählung dient eine gewisse Mavra, »eine gesunde und nicht dumme Frau«, die aus unbekanntem Gründen seit zehn Jahren hinter dem Ofen sitzt und sich nur nachts nach draußen traue (42). Während der »Futteral« auch in der Weiterführung Ivan Ivanovičs ein männliches Phänomen bleibt, sich aus dem Kampf um einen Dienstgrad ergibt (»из-за какого-нибудь чинишка«, 54), bleibt die Frage, welche Formen weiblichen »Untergrunds« möglich, durch welche sozialen Strukturen sie bedingt sind.

214 Ebd., 43.

Kurz gesagt machte sich bei diesem Menschen ein ständiges und unüberwindliches Bestreben danach bemerkbar, sich mit einer Hülle zu umgeben, sich sozusagen ein Futteral zu schaffen, das ihn absondern, vor äußeren Einflüssen schützen würde. [...] Auch sein Denken versuchte Belikov in ein Futteral zu verstecken. Ihm waren nur Zirkulare und Zeitungartikel klar, in denen etwas verboten wurde.

215 *Andreev*, Leonid N.: *U okna. Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati trech tomach*. Tom 1. Moskva 2007, 145.

In seiner Kanzlei fühlt er sich gut. Ihm gehört ein Tisch, ein immer gleicher seit fünfzehn Jahren, – ein mit einem Wachstuch bedeckter Tisch ist in die Ecke gezwängt, und

Als er nach einer Beförderung zurück auf den »alten Platz« verwiesen wird, sind seine Arme und Beine noch eine ganze Woche lang »weich, wie die einer billigen Puppe, die mit Kleie gestopft ist«²¹⁶. Nach dem Dienst schreibt er Papiere ab oder betrachtet Häuser und ihre Bewohner aus dem Fenster. Sein »Vater« ist ein »kleiner, rötlichhaariger Beamte« (wie Akakij Akakievič) »in großen Gummiüberschuhen«²¹⁷ gewesen, die er (in Nachfolge Belikovs) weiterträgt.

Das Leben aller vier Figuren ist von Enthaltbarkeit und Gleichförmigkeit geprägt; ihre fast autistischen Charaktere erleben »äußere Reize nur dann als annehmbar, wenn sie einfach, besänftigend und vorhersehbar sind und keine aktive, komplizierte emotionale Reaktion erfordern«²¹⁸. Sie sind »vollkommen intolerant gegenüber jeder Veränderung« in ihrer Umgebung und zeigen, wie die von der Psychoanalytikerin M. Mahler beschriebenen Kinder, ein »zwanghaftes Verlangen nach Beibehaltung von Einförmigkeit«²¹⁹. An einem Tag im Leben nur erlauben es sich Akakij Akakievič und Belikov, nicht zum Dienst zu erscheinen²²⁰. An die Stelle jeglichen Lustempfindens tritt »eine panische Abwehr ihrer Möglichkeit«²²¹, keine dieser Figuren kennt, mit Ausnahme des Abschreibens von Dokumenten, sinnlichen Genuss. Alle vier besetzen eine bescheidene Stellung im unteren Drittel des Beamtensystems des damaligen Zarenreiches: Akakij Akakievič erreicht als Titularrat neunter Klasse kurz vor der Verleihung des Erbadels die »gläserne Decke« seiner Karriere, der Untergrundmensch kann einige Jahre später als Kollegienassessor achter Klasse von dieser Auszeichnung paradoxerweise nur träumen (seit 1845 wird der Erbadel ab der fünften Dienstklasse, seit 1856 erst ab der vierten Dienstklasse verliehen). Der Schreiber Andrej Nikolaievič nennt sich gegenüber der ungebildeten Nataša zwar Kollegiensekretär (zehnter Klasse), ändert seine Stellung in einem späteren Brief an sie aber in »Beamter der dreizehnten Klasse« – möglicherweise gehört er sogar der untersten, vierzehnten Stufe,

wenn der Rat vorbeigeht, sieht er Andrej Nikolaievič nicht hinter den anderen Beamten. [...] Und nur der Gehilfe des Sekretärs, der ihm abgeschriebene Papiere abnimmt und neue gibt, weiß, dass es in der Welt einen sehr fleißigen und bescheidenen Beamten gibt, der »g« mit einem großen Schnörkel und »p« wie einen Notenschlüssel schreibt [...]. Seinerseits weiß dieser Beamte, was er morgen tun wird, und das ganze Leben lang, und nichts Neues und Furchtbares wird ihm auf dem Weg begegnen. Vor fünf Jahren hatte man ihn zum Oberbeamten ernannt – und was für furchtbare Tage waren es gewesen!

216 Ebd., 147.

217 Ebd., 151.

218 Mahler, Margaret S.: Symbiose und Individuation. Band 1. Übersetzt von Hildegard Weller. Stuttgart 1979, 64.

219 Ebd., 74.

220 Gogol' 1995, 102; Čechov 1977 (a), 50.

221 Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Band 1. München 1995, 425.

der des Kollegienregistrators an²²². Der Dienstrang des Gymnasiallehrers Belikov ist unbekannt (für alle Staatsbediensteten ist das gleiche Rangsystem vorgesehen), er verfügt im Unterschied zu seinen literarischen ›Verwandten‹ in seiner Kleinstadt über ein gewisses Maß an Einfluss als potentieller Denunziant, der keine Ordnungswidrigkeiten verträgt und es als seine Aufgabe ansieht, sie der Obrigkeit anzuzeigen. Die Figuren sind alleinstehende Männer fortgeschrittenen Alters: Akakij Akakievič wird mit seinen über fünfzig Jahren vom General in unangemessener Weise als »junger Mann« bezeichnet²²³, der Untergrundmensch gibt sein Alter mit vierzig Jahren an²²⁴, Belikov ist »schon längst über vierzig«²²⁵ und Andrej Nikolaievič begnügt sich bereits mit vierunddreißig Jahren²²⁶ mit einem Leben »am Fenster«.

Die libidinöse »menschliche Objektwelt«²²⁷ entgleitet Akakij Akakievič:

Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице, на что, как известно, всегда посмотрит его же брат, молодой чиновник, простирающий до того пронизательность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стремешка, – что вызывает всегда лукавую усмешку на лице его.²²⁸

Dass der geschwätzige Erzähler den Bruder der Ehefrau (»даже шурин«) unter den Verwandten Akakij Akakievičs aufzählt, die dem Namen Bašmačkin zum Trotz Stiefel getragen haben, ist eine absurde rhetorische Steigerung – es ist offensichtlich, dass sein Held nicht verheiratet ist, »a wife is no more in evidence than these other relatives with whom he is here credited«²²⁹.

Der Einfall der Gymnasialdirektorin, Belikov zu verheiraten, löst bei ihren Kollegen Erstaunen aus:

Мы все почему-то вспомнили, что наш Беликов не женат, и нам теперь казалось странным, что мы до сих пор как-то не замечали, совершенно упускали из виду такую важную подробность в его жизни. Как вообще он относится к женщине, как он решает для себя этот насущный вопрос? Раньше это не интересовало

222 *Andreev* 2007, 152, 156.

223 *Gogol* 1995, 104.

224 *Dostoevskij* 1973 (a), 99.

225 *Čechov* 1977 (a), 46.

226 *Andreev* 2007, 151.

227 *Mahler* 1979, 69.

228 *Gogol* 1995, 90.

Kein einziges Mal im Leben hatte er darauf geachtet, was sich tagtäglich auf der Straße tut und zuträgt, und worauf immer bekannterweise seinesgleichen, ein junger Beamte schaut, dessen forschender Blick so scharf ist, dass er sogar bemerkt, wie sich bei jemandem auf der anderen Seite des Gehwegs unten an den Pantalons eine Strippe gelöst hat, – ein Anblick, der stets ein verschmitztes Lächeln auf seinem Gesicht hervorruft.

229 *Peace* 1976, 77.

нас вовсе; быть может, мы не допускали даже и мысли, что человек, который во всякую погоду ходит в калошах и спит под пологом, может любить.²³⁰

In allen vier Texten treten Frauen als gefährliche, verhängnisvolle Gestalten auf: Kurz nachdem Akakij Akakievič einer »wie ein Blitz« vorbeilaufenden Dame folgt²³¹, wird er seiner einzigen Kostbarkeit, seines Mantels beraubt, und stirbt; das gleiche Ende erfährt Belikov, der sich beinahe zu einer Heirat überreden lässt und von seiner Braut ausgelacht wird. Dostoevskijs Untergrundmensch will sich eine »Erleichterung«²³² verschaffen, indem er die Geschichte seiner Begegnung mit Liza erzählt und sich von der Erinnerung an sie zu befreien versucht; dieser zweite Teil, »Aus Anlass des nassen Schnees«, ist eine quälende »Besserungsstrafe« (»исправительное наказание«), die aus dem eigenen Scheitern am »lebendigen Leben« (»живая жизнь«)²³³ resultiert und die theoretischen Abhandlungen des ersten Teils zunichtemacht. Andrej Nikolaevič in Andreevs Erzählung entscheidet sich fast zu heiraten:

Когда он смотрел на Наташу и прикасался к ней, ему хотелось жениться, и эта женитьба казалась легкой, но в остальное время мысль о браке нагоняла страх. Он был человеком, который заболевает от перемены квартиры, а тут являлось столько нового, что он мог умереть.²³⁴

Im letzten Moment schafft er es, ähnlich wie der Untergrundmensch, sich rechtzeitig aus der Beziehung mit Nataša zurückzuziehen, und im Gegensatz zu seinem ›Vater‹ Belikov zu überleben.

Gemeinsam haben die vier Figuren neben ihrer Unfähigkeit zu sozialer Integrität auch ihre Ähnlichkeit mit unerwünschten, parasitären Hausbewohnern. Akakij Akakievič erregt am Anfang der Erzählung nicht mehr Aufmerksamkeit als »eine gewöhnliche Fliege«²³⁵, erinnert vielmehr durch

230 Čechov 1977 (a), 46.

Wir alle erinnerten uns aus irgendeinem Grund daran, dass unser Belikov nicht verheiratet ist, und es schien uns nun seltsam, dass wir bisher so ein wichtiges Detail in seinem Leben irgendwie unbemerkt, völlig außer Acht gelassen hatten. Wie verhält er sich überhaupt zur Frau, wie löst er für sich diese wesentliche Angelegenheit? Früher hatte es uns nicht im Geringsten interessiert; vielleicht ließen wir nicht mal den Gedanken zu, dass ein Mensch, der bei jedem Wetter Gummischuhe trägt und unter einem Vorhang schläft, imstande ist zu lieben.

231 Gogol' 1995, 100.

232 Dostoevskij 1973 (a), 123.

233 Ebd., 178, 176.

234 Andreev 2007, 155.

Wenn er Nataša ansah und sie berührte, wollte er heiraten, und diese Heirat schien leicht zu sein, aber in der übrigen Zeit jagte ihm der Gedanke an eine Heirat Angst ein. Er war ein Mensch, der von einem Wohnungswechsel krank wird, und da kam so viel Neues auf, dass er daran sterben konnte.

235 Gogol' 1995, 89.

die Analität seines Namens, Aussehens, seiner Fortbewegungen²³⁶ an eine Mistfliege. Der Untergrundmensch übernimmt nicht nur die Fliege, das Insekt zur Selbstcharakterisierung²³⁷, sondern setzt dem »normalen«, rationalen und tätigen Menschen ein Maudsesein entgegen:

Neschastnaja myš'ka krome odnoj pervonačalnoj gadošti uspela uže naгородить кругом себя, в виде вопросов и сомнений, столько других гадостей; к одному вопросу подвела столько неразрешенных вопросов, что поневоле кругом нее собирается какая-то роковая бурда, какая-то вонючая грязь, состоящая из ее сомнений, волнений и, наконец, из плевков, сыплющихся на нее от непосредственных деятелей [...]. Разумеется, ей остается махнуть на всё своей лапкой и с улыбкой напускного презренья, которому и сама она не верит, постыдно проскользнуть в свою щелочку. Там, в своем мерзком, вонючем подполье, наша обиженная, прибитая и осмеянная мышь немедленно погружается в холодную, ядовитую, и, главное, вековечную злость. [...] Пожалуй, и мстить начнет, но как-нибудь прыжками, мелочами, из-за печки, инкогнито [...].²³⁸

Im Versteck lebt auch die »Spinne« (Belikov)²³⁹ und die »Kikimora« (Andrej Nikolaevič), ein unsichtbarer Geist, der sich im Haus, buchstäblich hinter dem Ofen einnistet und Menschen Ärger bereitet:

- [...] Постой, кажись, жилец проснулся...
- Это кикимора-то? – спросила Наташа громко, точно желая, чтобы ее слышали за перегородкой.
- И впрямь кикимора, – шепотом согласилась хозяйка.²⁴⁰

236 Dazu ausführlich *Rancour-Laferriere* 1982, 99 ff.

237 *Dostoevskij* 1973 (a), 128, 130, 135.

238 Ebd., 104.

Die leidvolle Maus hat es neben der anfänglichen Gemeinheit schon hinbekommen, um sich herum in Form von Fragen und Zweifeln so viele andere Gemeinheiten anzuhäufen; hat einer Frage so viele ungelöste Fragen zugeführt, dass sich um sie herum zwangsläufig irgendeine verhängnisvolle Brühe sammelt, irgendein stinkender Dreck, der aus ihren Zweifeln, Aufregungen, schließlich aus der Spucke besteht, die seitens der unmittelbaren Funktionäre auf sie fällt [...]. Selbstverständlich bleibt ihr nur übrig, mit ihrem Pfötchen alles abzuwinken und mit einem Lächeln voller aufgesetzter Verachtung, an die sie nicht mal selbst glaubt, in ihren Schlupfwinkel zu huschen. Dort, in ihrem scheußlichen, stinkenden Untergrund versinkt unsere beleidigte, niedergeschlagene und ausgelachte Maus unverzüglich in eine kalte, giftige und vor allem ewige Bosheit. [...] Am Ende fängt sie sich noch zu rächen an, aber irgendwie ruckweise, in Kleinigkeiten, hinter dem Ofen aus, inkognito [...].

239 *Čechov* 1977 (a), 49.

240 *Andreev* 2007, 158 f.

- [...] Wart mal, ich glaub, der Mieter ist aufgewacht...
- Die Kikimora also? – fragte Nataša laut, als ob sie wollte, dass man sie hinter der Trennwand zu hören bekäme.
- Stimmt, eine Kikimora ist er, – bejahte flüsternd die Vermieterin.

All diese Figuren haben Unterschlupfe in Ecken, Winkeln, Spalten nötig, um zu überleben und sich vor Menschen zu verstecken, gelegentlich nur ans Tageslicht zu kommen. Diese Unterschlupfe, »Untergründe«, sollen nun auf vier Ebenen betrachtet werden²⁴¹, auf der Ebene der Raumsemantik (Stadt, Wohnung, Winkel), der textilen Hülle (Kleidung, Mantel), der – vor allem geschriebenen – Sprache (warum vervielfältigen die Figuren Amtspapiere, welche Funktion erfüllen die eigenen Briefe des Untergrundmenschen und des Andrej Nikolaevič) und schließlich des Grabes als des radikalsten Verstecks.

1. Eine der bekanntesten Stellen in den »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« ist die Definition der Stadt Sankt Petersburg als der »abstraktesten und absichtlichsten Stadt auf der ganzen Erdkugel« (»сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре«)²⁴². Das feucht-kalte Klima, das für die hämorrhoidale Gesichtsfarbe Akakij Akakievič verantwortlich gemacht wird²⁴³, der »nördliche Frost« als ein »starker Feind« aller, die um die »vierhundert Rubel im Jahr« an Gehalt bekommen und in »dünnen Mäntelchen« so schnell wie möglich zum Dienst eilen²⁴⁴, stellen eine lebensfeindliche Umgebung für Kleinbeamte dar. Akakij Akakievič, der es schafft, jahrelang jegliche Veränderungen abzuwehren, ist ein Teil Sankt Petersburgs, einer »erstarrte[n] und in seiner territorialen Konkretetheit räumlich geschlossene[n] Welt«, eines bürokratischen Raums, der von einem sozialen Zeichensystem durchgezogen wird²⁴⁵ und in dem die Auswahl eines Pelzkragens von höchst symbolischer Bedeutung ist. Laut einer Variante der Gegenüberstellung der beiden russischen Hauptstädte ist Petersburg eine »seelenlose, fiskalische, kasernenhafte, offizielle, unnatürlich-regelmäßige, abstrakte, ungemütliche« Stadt²⁴⁶, deren Begründer mit seiner Rangtabelle von 1722 (»табель о рангах«) jedem männlichen Untertan eine Stellung im Staatsdienst zugewiesen hat.

Die Bewegung Akakij Akakievič durch die Stadt verläuft parallel zu seiner Entwicklung zu einer handelnden Figur bis hin zu einem aggressiven Ge-

241 D. Burkhart beispielsweise schreibt von vier Hüllen des menschlichen Körpers, von der Haut, der Kleidung, dem Haus und der Umwelt bzw. dem Kosmos. In Gogol's und Čechovs Texten verschmilzt die Haut mit der Kleidung, während die sprachliche Grenzziehung und Ichbildung alle vier Figuren beschäftigt.

Burkhart, Dagmar: Der Mensch im Futteral. Vier Hüllen des Körpers. In: *Seiderer, Ute/Fisch, Michael* (Hg.): *Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*. Berlin 2014, 224–239.

242 *Dostoevskij* 1973 (a), 101.

243 *Gogol'* 1995, 88.

244 Ebd., 92.

245 [Übers. d. Vf.] *Lotman, Jurij M.*: *O russkoj literature. Stat'i i issledovanija* (1958–1993). Sankt-Peterburg 1997, 649.

246 [Übers. d. Vf.] *Toporov, Vladimir N.*: *Peterburgskij tekst russkoj literatury*. Sankt-Peterburg 2003, 16.

spenst, das sich an benannten Straßen und Brücken zeigt. Die äußere und die innere Welt verschmelzen miteinander; Petersburg als künstliche, fremdartige Stadt scheint die äußerste Hülle einer Verkapselung zu sein und innerhalb derer eine weitere Verkapselung nötig zu machen, um den ›kleinen Mann‹ zu schützen, der höheren Mächten, Frost, Wind wie sozialhierarchischen Gefügen ausgeliefert ist (der Kampf des Menschen mit den ungünstigen Umweltbedingungen und Naturkräften ist ein Motiv der »Petersburger Texte«, vgl. auch die real hohen Sterblichkeitsraten)²⁴⁷. Trotz des Klimas, des teuren Stadtlebens weigert sich der Untergrundmensch, Petersburg zu verlassen:

Мне говорят, что климат петербургский мне становится вреден и что с моими ничтожными средствами очень дорого в Петербурге жить. Я всё это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и покивателей знаю. Но я остаюсь в Петербурге; я не выеду из Петербурга! Я потому не выеду... Эх! да ведь совершенно всё равно – выеду я или не выеду.²⁴⁸

Die trotzige Haltung erklärt der Untergrundmensch einige Seiten später:

Ведь это глупейшее, ведь это свой каприз, и в самом деле, господа, может быть всего выгоднее для нашего брата из всего, что есть на земле, особенно в иных случаях. А в частности, может быть выгоднее всех выгод даже и в таком случае, если приносит нам явный вред и противоречит самым здравым заключениям нашего рассудка о выгодах, – потому что во всяком случае сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность.²⁴⁹

Sein Beharren, in Sankt Petersburg wohnen zu bleiben (im Jahr davor erbt er sechs tausend Rubel und tritt sofort aus dem Dienst aus, er ist nicht mehr an die

247 Die Statistik der Todesfälle in Sankt Petersburg überwiegt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert deutlich die der Geburten, sodass das Bevölkerungswachstum ausschließlich auf Einwanderung von außen zurückzuführen ist.

S. Toporov 2003, 31 f.

248 Dostoevskij 1973 (a), 101.

Man sagt mir, dass das Petersburger Klima schädlich für mich werde und dass es mit meinem elenden Einkommen sehr teuer sei, in Petersburg zu wohnen. Ich weiß das alles, besser als all die erfahrenen und allweisen Berater und Kopfnicker weiß ich das. Aber ich bleibe in Petersburg; ich werde nicht aus Petersburg wegziehen! Ich werde deswegen nicht wegziehen... Ach! das ist ja völlig egal – ob ich wegziehen werde oder nicht.

249 Ebd., 115.

Denn das Allerdümmste ist, diese eigene Laune zu haben, und tatsächlich, meine Herren, erweist sie sich für unsereins vielleicht am vorteilhaftesten von allem, was es auf der Erde gibt, besonders in bestimmten Fällen. Und im Besonderen kann sich diese Laune als vorteilhafter als jeder andere Vorteil selbst in dem Fall erweisen, wenn sie uns offensichtlich Schaden anrichtet und den vernünftigsten Schlussfolgerungen unseres Verstandes bezüglich Vorteilen widerspricht, – weil sie uns in jedem Fall das Allerwichtigste und Allerteuerste bewahrt, nämlich unsere Persönlichkeit und unsere Individualität.

Stadt gebunden)²⁵⁰, erklärt sich dadurch, dass diese mythische Stadt, die sich am Rande Russlands befindet, in einem Sumpf auf Knochen von Arbeitern erbaut wurde, selbst ein Teil des »Untergrunds« ist; die Einzigartigkeit Petersburgs korreliert mit der »Individualität«, auf der der Untergrundmensch besteht.

Der Ursprung des »Winkels« (»угол«) liegt zudem in der Überzahl der Petersburger »Winkelwohnungen« (»угловые квартиры«), bedingt durch die enorme Einwohnerdichte²⁵¹ und steigende Wohnkosten (zum Ende des 19. Jahrhunderts werden ca. 98 % aller Wohnhäuser der Stadt vermietet)²⁵². Mit zunehmender Höhe der neugebauten Häuser wird das zweite, zum Ende des 19. Jahrhunderts hin das dritte und vierte Stockwerk (russ. erster Stock = Erdgeschoss) als prestigeträchtig geschätzt; die meist nicht zum Wohnen geeigneten, kalten und feuchten Keller und Dachgeschosse dagegen bleiben die billigsten Unterschlupfmöglichkeiten ohne eigene Wasserversorgung²⁵³. In einem vielstufigen System gibt der Erstmietler die einzelnen Zimmer, Zimmerecken²⁵⁴, Betten oder sogar Betthälften an Untermieter frei, die Teile davon ihrerseits Untermietern überlassen. So mietet Andrej Nikolaevič einen »Winkel« hinter dem Ofen im Zimmer eines Ehepaars, das wahrscheinlich wiederum an den Mieter der Wohnung und dieser an den eigentlichen Hausbesitzer zahlt. Der »Untergrund« hängt auf dieser Ebene mit einer engen, dunklen, feuchten, von Insekten befallenen Räumlichkeit zusammen, die städtischen

250 Ebd., 101.

251 Durch die Aufhebung der Leibeigenschaft 1861 und die beschleunigte Industrialisierung steigt die Anzahl der Bewohner zwischen 1850 und 1914 um mehr als das Vierfache, von knapp 500.000 um 1850 auf rund 2,2 Millionen zu Beginn des Ersten Weltkrieges. Auch zwischen 1725 und 1850 verzehnfacht sich die Einwohnerzahl Sankt Petersburgs als »Verwaltungs- und Handelsmetropole des Reichs« und durch die mit Peter I begonnene »Frühindustrialisierung«.

S. Petersen, Hans-Christian: An den Rändern der Stadt? Soziale Räume der Armen in St. Petersburg (1850–1914). Köln 2019, 48.

252 Juchněva, Ekaterina D.: Peterburgskie dochodnye doma. Očerki iz istorii byta. Moskva 2007, 120.

253 Vgl. ebd., 148 ff.

Der Gehilfe des Tischvorstehers, der Akakij Akakievič und andere Beamte zu sich einlädt, lebt »auf großem Fuß: auf der Treppe leuchtete eine Laterne, die Wohnung war im zweiten Stock«, der Schneider Petrovič dagegen im vierten, wohl letzten Stock, und ist von einem schmutzigen, stinkenden Hintereingang (»по черной лестнице«) aus zu erreichen. Der Vorgesetzte des Untergrundmenschen, Anton Antonyč, lebt im vierten Stock, in vier kleinen, gelblichen Zimmern, die seine Familie beherbergen; die Handlung des zweiten Teils der »Aufzeichnungen« spielt in den 1840-er Jahren, sodass die Wohnung noch zu hoch gelegen, nicht repräsentabel ist.

Gogol' 1995, 92, 100; Dostoevskij 1973 (a), 134.

254 Auch Makar Devuškin in Dostoevskijs »Бедные люди« (»Arme Leute«, 1846) bewohnt ein »Winkelchen« (»уголочек«) hinter einer Stellwand in der Küche und beschreibt die »Arche Noah«, in der er lebt, als ein »Sodom« an Lärm, Gerüchen und Abfall.

Dostoevskij, Fedor M.: Bednye ljudi. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 1. Leningrad 1972, 16 f., 22 f.

Randexistenzen, aber auch schlecht bezahlten Kleinbeamten in einer immer teurer werdenden Stadt vorbehalten ist, auch wenn es sich gar nicht zwingend um eine Kellerwohnung handeln muss. Jede Wohnung ist ein Mittel der Repräsentation und Distinktion; der Untergrundmensch wie sein Vorgänger Akakij Akakievič leben in gemieteten Zimmern, offensichtlich in einem der oberen Stockwerke²⁵⁵ am Rande der Stadt, jeweils mit einer alten Frau an der Seite, der Untergrundmensch zudem mit einem verhassten Diener hinter einer Stellwand²⁵⁶. Er unterstreicht die Bedeutsamkeit seines Zuhauses:

Мне нельзя было жить в шамбргарни [фр., меблированных комнатах]: моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества [...].²⁵⁷

255 Akakij Akakievič mietet sich ein Zimmer in der Wohnung einer alten Frau; Liza läuft aus der Wohnung des Untergrundmenschen die Treppen hinunter und lässt die Haustür hinter sich zufallen:

Я отворил дверь в сени и стал прислушиваться.

– Лиза! Лиза! – крикнул я на лестницу, но несмело, вполголоса...

Ответа не было, мне показалось, что я слышу ее шаги на нижних ступеньках.

– Лиза! – крикнул я громче.

Нет ответа. Но в ту же минуту я услышал снизу, как тяжело, с визгом отворилась тугая наружная стеклянная дверь на улицу и туго захлопнулась. Гул поднялся по лестнице. Ich öffnete die Tür in den Flur und horchte.

– Лиза! Лиза! – рief ich ins Treppenhaus hinein, tat es aber unsicher, leise...

Es kam keine Antwort, mir schien, als hätte ich ihre Schritte auf den unteren Stufen gehört.

– Лиза! – рief ich lauter.

Keine Antwort. Aber im gleichen Moment hörte ich, wie sich unten die schwere gläserne Eingangstür mühsam zur Straße hin öffnete und wieder zufiel. Ein Hall ging durch das Treppenhaus.

Dostoevskij 1973 (a), 177.

In der bekannten Übersetzung von Swetlana Geier werden die Wohnverhältnisse des Erzählers als »Kellerloch« bestimmt. Dabei wohnt der Untergrundmensch offensichtlich nicht im Keller, auch verliert sich die politisch-ideologische Dimension des Ausgangstitels. Der Titel der Übersetzung von Felix Philipp Ingold, »Aufzeichnungen aus dem Abseits« (2016), unterstreicht hingegen die gesellschaftliche Isolation seines Erzählers: »Es handelt sich dabei um einen selbstgewählten abgelegenen Aufenthaltsort, einen Ort des Rückzugs wie auch der Selbstbesinnung, der bei seinem Bewohner gleichermaßen soziale Distanzierung (oder Inkompetenz) und individuelle Überheblichkeit vermuten lässt.« Ingold, Felix P.: Hinweise zur Übersetzung. In: *Dostojevskij*, Fjodor M.: *Aufzeichnungen aus dem Abseits*. Übersetzt von Felix Philipp Ingold. Zürich 2016, 254.

In dieser Arbeit wird die Übersetzung des Titels als »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« präferiert, die zwischen »Kellerloch« (»подполье« als buchstäblich verstandener, unterirdischer Wohnort) und »Abgrund« (»подполье« in rein sozialer Dimension) steht.

256 Da der Diener kein gleichwertiges Gegenüber ist, stellt die räumliche Nähe zu ihm normalerweise kein Problem dar.

257 *Dostoevskij* 1973 (a), 101, 168.

Ich konnte nicht in chambres garnies [möblierten Zimmern] wohnen: meine Wohnung war mein Domizil, meine Schale, mein Futteral, in das ich mich vor der ganzen Menschheit versteckte [...].

Die Wohnung Belikovs ist ebenfalls ein »Futtermal«, in dem er sich vor möglichen Gefahren, auch vor dem Wind versteckt:

[...] ставни, задвижки, целый ряд всяких запрещений, ограничений, и – ах, как бы ничего не вышло! [...] Женской прислуги не держал он из страха, чтобы о нем не подумали дурно, а держал повара Афанасия, старика лет шестидесяти, нетрезвого и полоумного [...]. [...] Спальня у Беликова была маленькая, точно ящик, кровать была с пологом. Ложась спать, он укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытые двери стучался ветер, в печке гудело; слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие...²⁵⁸

In prekären Verhältnissen lebt auch Andrej Nikolaevič, der nicht einmal ein eigenes Zimmer zur Verfügung hat und von seinen Vermietern durch eine Bretterwand abgeschirmt ist²⁵⁹; selbst diese Behausung an der Seite eines betrunkenen Bäckers und dessen Frau bietet ihm pränatale Geborgenheit:

Теперь он тихо сидел в своей комнатке, и стены и потолок, до которого легко достать рукой, обнимали его и защищали от жизни и людей. Никто не придет к нему, и не заговорит с ним, и не будет требовать от него ответа. Никто не знает и не думает о нем, и он так спокоен, как будто лежит на илистом дне глубокого моря и тяжелая, темно-зеленая масса воды отделяет его от поверхности с ее бурями.²⁶⁰

Das Schlimmste, was sich Andrej Nikolaevič vorstellen kann, ist ein großer öffentlicher Platz, in dessen Mittelpunkt er sich ungeschützt befindet:

Он безопасен от вторжения людей, но до сих пор он ничего не мог поделать с мыслями. И они приходят, раздвигают стены, снимают потолок и бросают Андрея Николаевича под хмурое небо, на середину той бесконечной, открытой

258 Čechov 1977 (a), 45.

[...] Fensterläden, Riegel, eine ganze Reihe an allerlei Verboten, Einschränkungen, und – ах, nicht, dass da was draus wird! [...] Weibliche Dienerschaft hatte er nicht aus Angst, dass man von ihm Übles halten könnte, dafür hatte er einen Koch Afanasij, einen Alten von etwa sechzig Jahren, trunken und irr [...]. [...] Das Schlafzimmer von Belikov war klein, wie eine Kiste, das Bett mit einem Vorhang. Wenn er sich schlafen legte, deckte er den Kopf zu; es war heiß, stickig, der Wind schlug in die verschlossenen Türen, im Ofen dröhnte es; Seufzer ertönten aus der Küche, schaurige Seufzer...

259 Andreev 2007, 142.

260 Ebd., 145.

Nun saß er leise in seinem Zimmerchen, und die Wände und die Decke, an die man leicht mit der Hand herankam, umarmten und beschützten ihn vor dem Leben und den Menschen. Keiner wird zu ihm kommen, keiner wird ihn ansprechen und von ihm eine Antwort verlangen. Keiner kennt ihn und denkt an ihn, und er ist so ruhig, als läge er auf dem schlammigen Grund eines tiefen Meeres, und als trennte ihn eine schwere, dunkelgrüne Wassermasse von der Oberfläche und ihren Stürmen.

отовсюду площади, где он является как бы центром мироздания и где ему так нехорошо и жутко.²⁶¹

Diese Angst ist nicht unbegründet, wird doch sein Vorgänger Akakij Akkievič auf einem »endlosen Platz«, einer »furchtbaren Wüste«, deren Ende kaum sichtbar ist²⁶², seines Mantels beraubt und der Petersburger Kälte ausgeliefert. Der Untergrundmensch stellt zudem verschiedene Arten des Wohnens als ideologische Entscheidungen dar und lehnt den für den rationalen Fortschritt der Zivilisation stehenden »Kristallpalast« (ein gläsernes Gebäude für die erste Weltausstellung in London 1851) ebenso wie das bürgerlich-pragmatische Mietshaus ab:

Я не приму за венец желаний моих – капитальный дом, с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет и на всякий случай с зубным врачом Вагенгеймом на вывеске. [...] У меня есть подполье.²⁶³

Diese Haltung ist viel radikaler als eine biedermeierliche Tendenz, dem Öffentlichen den Rücken zu kehren. Der Untergrundmensch proklamiert den »Untergrund« – als selbst sprechende Figur – als einen ideologischen Rückzugsraum zur Kündigung von sozialen Bindungen, von dem »lebendigen Leben«.

2. Zur räumlichen Verkapselung kommt eine zweite Haut aus Kleidung anstelle menschlicher Bezugsobjekte hinzu. Während Akakij Akakievič für seinen neuen Mantel spart, legt er zuhause die Wäsche ab, um sie seltener reinigen zu lassen, und trägt einen Hausmantel, der »selbst von der Zeit verschont blieb« und, ähnlich wie das Innenfutter seines neuen Mantels, aus einem harten Baumwollstoff besteht, der etwa für Buchumschläge und Leinwände

261 Ebd., 146.

Er ist vor Einbrüchen von Menschen sicher, kann aber immer noch nichts gegen die Gedanken machen. Und sie kommen, drücken die Wände auseinander, nehmen die Decke ab und werfen Andrej Nikolaevič unter einen trüben Himmel, in die Mitte des unendlichen, zu allen Seiten hin offenen Platzes, wo er wie zum Zentrum der Welterschöpfung wird und wo ihm so unwohl und unheimlich ist.

262 Gogol' 1997, 101.

263 *Dostoevskij* 1973 (a), 120.

Ich werde für die Krönung meiner Wünsche nicht ein Massivhaus hinnehmen, eins mit Wohnungen für arme Leute mit Mietverträgen für tausend Jahre und für alle Fälle mit einem Aushängeschild vom Zahnarzt Wagenheim. [...] Ich habe den Untergrund.

In Dostoevskijs kurz danach erschienenen Roman (»Преступление и наказание«, »Verbrechen und Strafe«, 1866) geht Rodion Raskol'nikov in ein Wirtshaus, das »Kristallpalast« heißt. Die Schenke in der Nähe des berühmten Neumarktes (»Сенная площадь«), in der Raskol'nikov in den Zeitungen von seinem Mord an der alten Pfandleiherin liest, kontrastiert auf ironische Weise mit dem idealistischen Hintergrund ihres Namens.

Dostoevskij, Fedor M.: *Prestuplenie i nakazanie. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 6. Leningrad 1973, 123.

benutzt wird²⁶⁴. Wie R. Peace bemerkt²⁶⁵, stimmt die Aufzählung der Hinterlassenschaften Akakij Akakievičs nicht mit dessen Plänen überein, sich von der Jahresprämie neue Unterwäsche zu bestellen oder vorsichtiger auf der Straße zu treten, um seltener die Schuhabsätze wechseln zu müssen. Alles, was von Akakij Akakievičs Kleidung bleibt, sind drei Paar Socken, zwei-drei Knöpfe und der alte Mantel²⁶⁶.

Der Hausmantel stellt die Sparsamkeit seines Besitzers zur Schau, wird zum Anstoß, als der Untergrundmensch plötzlich von Liza überrascht wird²⁶⁷. Seine Dienstuniform ist das einzige anständig gebliebene Kleidungsstück und für einen Restaurantbesuch unangemessen²⁶⁸. Für ein würdiges Auftreten auf dem Nevskij Prospekt benötigt der Untergrundmensch ein gutes Hemd, schwarze Handschuhe, einen anständigen Hut und einen Biberkragen zum Mantel, verkleidet sich – zumindest was die obere, auffallendere Körperhälfte betrifft – zum ernstzunehmenden Mann. Čechovs Belikov trägt zuhause einen Mantel und eine Nachthaube, draußen einen warmen, wattierten Mantel mit gehobenem Kragen, eine Unterjacke und dunkle Brille²⁶⁹. Er klammert sich an keinen einzelnen Mantel wie Akakij Akakievič, sondern nutzt vorhandene Möglichkeiten, sich der Situation nach »Futterale« zu schaffen. Andrej Nikolaevič scheint nur zwei Kleidungsstücke zu besitzen, seine dienstliche Uniform (metonymisch durch die Schirmmütze ersetzt) und einen Hausmantel, in dem er am Ende an Nataša wie eine Maus oder ein Insekt vorbeihuscht²⁷⁰. Es ist, als würden die Figuren nichts unter diesen Kleidern tragen, die Uniform bzw. den Hausmantel auf den nackten Körper legen; für einen Gang nach draußen, aus dem geschützten »Winkel« heraus, wird der (Haus-)Mantel mit einem zweiten Mantel ersetzt (z. B. wird der alte Mantel Akakij Akakievičs als »kapot«, weiblicher Hausmantel, bezeichnet). Kleidung verdoppelt »die epidermale Funktion des Schutzes und der Abgrenzung, indem sie die erste Hülle noch einmal textil verhüllt«²⁷¹. Bei seinen Vorbereitungen für den Nevskij Prospekt nutzt der Untergrundmensch die performative Funktion der Kleidung, um eine Identität zu inszenieren, der er im schäbigen Hausmantel im Alltag nicht nachkommt. Ansonsten geht es den Figuren darum, »nichts gestalten zu müssen«, nur das Nötigste zu tragen und sich im »Zustand der

264 Gogol' 1995, 97.

Epiškin 2010, <https://dlib.rsl.ru/viewer/01006711216#?page=2225>, 2.11.2020, 11:50.

265 Peace 1976, 68.

266 Gogol' 1995, 105.

267 Dostoevskij 1973 (a), 171.

268 Ebd., 140.

269 Čechov 1977 (a), 43.

270 Andreev 2007, 143, 160.

271 Surkemper, Liska: *The Invisible Man*. Von der Utopie, die eigene Haut ablegen zu können. In: *Seiderre/Fisch* 2014, 320.

Unsichtbarkeit [...] den eigenen und fremden Blicken [zu] entziehen«²⁷². Dieses Nötigste, die Uniform, steht für Dienstgrad und -ort ihres Trägers, verweist auf eine gesellschaftliche Verbundenheit, die umso unangenehmer ausfällt, als es sich um Kleinbeamtenstellungen von Männern handelt, die sich unter allen Umständen sozialen Beziehungen entziehen wollen. Die Mäntel dienen einer Konservierung und Mumifizierung; »Gestaltung setzt Veränderbarkeit voraus«²⁷³ und außerhalb ihrer »Untergründe« wirken die vier Figuren nicht lebensfähig.

Als Akakij Akakievičs alter Mantel auseinanderzufallen droht, geht er zum Schneider Petrovič, um ihn mit der »fast flehenden Stimme eines Kindes«²⁷⁴ um eine Reparatur zu bitten. Petrovič besteht darauf, das »modrige« oder »verrottete« Stück (»капот«, gramm. männl., aber weibl. Kleidungsstück) durch ein neues (»шинель«, gramm. weibl., aber männl. Kleidungsstück) zu ersetzen. Anfangs schockiert und bestürzt, beginnt Akakij Akakievič durch »die ewige Idee des zukünftigen Mantels« eine wundersame Verwandlung durchzumachen: »Sein Herz, sonst durchaus ruhig, begann zu schlagen« (»Сердце его, вообще весьма покойное, начало биться«)²⁷⁵. Das Wort »покойный« (»ruhig«, aber auch »verstorben«, vgl. »покойник«, »Toter«) anstelle von »спокойный« unterstreicht die bisherige Leblosigkeit Akakij Akakievičs, bei dem mit dem Gedanken an den Mantel erstmals ein Herzschlag einsetzt. Er beginnt sich wie in einem künstlichen Brutkasten geistig vom Mantel zu »ernähren«²⁷⁶, der ihn abdecken und einschließen soll. Der neue Mantel passt ihm »vollkommen und genau«:

Он чувствовал всякий миг минуты, что на плечах его новая шинель, и несколько раз даже усмехнулся от внутреннего удовольствия. В самом деле, две выгоды: одно то, что тепло, а другое, что хорошо.²⁷⁷

»Gut« ist die Zuflucht in Phantasien von einem »dunklen, leeren, unbestimmten Mutterleib[]«²⁷⁸, die der Mantel für die unfertige, nicht zu Ende »ausgetragene« Figur Akakij Akakievičs bereithält. Wenn der neue Mantel ein »Zurückgehen in die Mutterleibssituation«, zunächst ein »Zurückziehen von der

272 Ebd., 319 f.

273 Ebd., 329.

274 *Gogol* 1995, 94.

275 Ebd., 97.

276 Ebd.

277 Ebd., 98.

Er spürte jeden Augenblick, dass auf seinen Schultern sein neuer Mantel war, und lachte sogar mehrmals auf vor innerer Zufriedenheit. In der Tat, zwei Vorteile: einmal, dass es warm war, und dann noch, dass es gut war.

278 Klein, Melanie: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse. Stuttgart 2019, 47.

Außenwelt auf sich selbst«²⁷⁹ Akakij Akakievičs bedeutet, wird die ihm ermöglichte Entwicklung im Sinne eines Individuationsprozesses verständlich.

K. Theweleit behandelt in seiner bekannten Arbeit zum Typus des faschistischen Mannes dessen »Unfähigkeit zu Objektbeziehungen, die Auflösungsstadien des Ichs«, gegen die dieser mit der Ausbildung eines »Körperpanzers« reagiert. Diese Besonderheiten führt Theweleit auf »eine Herkunft aus dem Bereich der Grundstörung« zurück²⁸⁰ und wendet psychoanalytische Theorie aus dem Bereich der Mutter-Kind-Beziehung an. Im Unterschied zu dem Typus des faschistischen Mannes, den K. Theweleit als einen Helden beschreibt, der sich einen unverwundbaren körperlichen Panzer als Daueruterus und eine angstfreie, wenngleich auf einem Trauma beruhende Existenz schafft, können die Gestalten vom Typus des Untergrundmannes ihre Angst nicht überwinden. Es fällt jedoch zumindest eine ähnliche Tendenz der Figuren auf, sich nach außen mit einer Art Schale abzudecken. Das Konzept des symbiotisch-psychotischen Kindes von Margaret Mahler, auf die K. Theweleit verweist, soll hier auf die in den »Untergrund« flüchtenden Figuren angewendet werden. Sie beschreibt die Entwicklung des Neugeborenen als die eines zunächst »normalen Autismus«, in dem es nicht zwischen sich und seiner Mutter bzw. der jeweiligen Pflegeperson unterscheidet, dann im Übergang zu einer »Zweisamkeit innerhalb einer gemeinsamen Grenze«, in dem das Innen und das Außen ansatzweise voneinander unterschieden werden und das äußere Objekt als verlängerter Arm des Selbst verstanden wird. Die »autistische Schale, die äußere Reize abhielt«, fängt allmählich an, brüchig zu werden. Indem die Mutter bzw. die Pflegeperson dem Kind wie ein Spiegel einen verlässlichen Bezugsrahmen bietet (vgl. das Spiegelstadium nach J. Lacan), lernt es, separat zu funktionieren und sich zu einem Individuum zu entwickeln.

Obwohl Akakij Akakievič kein Kind ist, ähnelt seine Geschichte der einer beginnenden Individuation. Zunächst findet er Beistand gegen den Petersburger Frost und Wind in einem neuen Mantel und geht eine unheimliche Symbiose, eine zwanghafte Bindung mit ihm ein. Gleichzeitig beginnt er eine Persönlichkeit zu werden, Ansätze einer beweglichen Heldenfigur zu zeigen und ein eigenständiges »Gesicht« (»лицо«) zu entwickeln²⁸¹. Der Tag, an dem

279 Rank, Otto: Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1988, 67.

280 Theweleit 1995, Band 1, 213.

281 Während das Gesicht Akakij Akakievičs zunächst nur hämorrhoidale Färbung zeigt und abgeschriebene Buchstaben spiegelt, bietet es im und durch den Mantel erstmals eine eigenständige Perspektive (wobei das Gesicht des personifizierten Mantels mit dem Gesicht seines un-menschlichen Trägers verschmilzt):

Петрович вышел вслед за ним [Акакием Акакиевичем] и, оставаясь на улице, долго еще смотрел издали на шинель и потом пошел нарочно в сторону, чтобы [...] посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо.

Petrovič den neuen Mantel bringt, ist der »feierlichste« im ganzen Leben Akakij Akakievičs, die Vorausahnung einer zweiten Geburt:

Erste Geburt²⁸²

In der Nacht am 23. März.

Das Kind wird nach seinem Vater benannt; wiederholter Name als tragisch schicksalshaft.

Die Mutter wird gleich als Verstorbene bezeichnet (»покойница матушка«).

Taufzeugen: Ein Tischvorsteher des Senats und die Frau eines Quartaloffiziers.

Das Kind wird getauft.

Das Kind weint und zieht eine Grimasse.

Das Kind scheint vorauszuahnen, ein Titularrat zu werden.

Das Kind verwandelt sich sofort in einen unbeliebten, gehänselten Beamten.

Zweite Geburt – Ankündigung²⁸³

Genauer Tag unbekannt; als der Frost zunimmt.

Zu Ehren eines Namenstages wird A. A. eingeladen; neuer Mantel als Entscheidung und Veränderung.

Der alte, weibliche Mantel existiert nicht mehr (»уже капота более не существует«).

Ein Gehilfe des Tischvorstehers kommt A. A. zu Hilfe.

Der neue Mantel soll »begossen« werden (»вспрыснуть«).

A. A. erlebt den feierlichsten Tag seines Lebens.

Der neue Mantelkragen ähnelt von weitem einem Zobel; phantasierter Dienstaufstieg.

A. A. wird von wohlgesonnenen Kameraden umzingelt, »begrüßt« (»приветствовать«) und eingeladen.

Dabei übernimmt Petrovič eine hebammenhafte Funktion, indem er Akakij Akakievič ein Ersatzbehältnis verschafft und eine erneute Geburt in Gang setzt. Gleichzeitig ist der neue Mantel eine »angenehme Lebensgefährtin«²⁸⁴,

Petrovič ging ihm [Akakij Akakievič] hinterher, blieb auf der Straße stehen und schaute noch lange von weitem den Mantel an, ging dann absichtlich zur Seite, um [...] nochmal seinen Mantel von der anderen Seite, also direkt ins Gesicht anzuschauen.

Gogol' 1995, 98.

Ähnlich wie der General, der vor kurzem eine »bedeutende Person« (»значительное лицо«) geworden ist und Besorgnis darüber zeigt, seinen Status wieder einbüßen zu können, hat Akakij Akakievič erstmals etwas zu verlieren. Rancour-Laferriere (1982, 212f.) verweist darauf, dass die »bedeutende Person«, bevor ihr Mantel entwendet wird, nur ein »Gesicht«, eine Maske darstellt, die sie un-menschlich macht, während Akakij Akakievič vor dem Erwerb seines neuen Mantels un-menschlich durch das vollkommen fehlende »Gesicht« ist.

282 *Gogol'* 1995, 88 f.

283 Ebd., 98 f.

284 Ebd., 97.

eine Braut, die vom stolzen Petrovič eines Morgens in einem gerade gereinigten (wohl weißen) Taschentuch gebracht wird.

Akakij Akakievič geht in euphorischer Stimmung zum Dienst und übergibt den Mantel würdevoll an den Portier. Zuhause holt er seinen alten Mantel heraus und lacht über den Unterschied zwischen den beiden Stücken – wohl auch über den zwischen ihm selbst vor und nach dem Erwerb des neuen Mantels. Die Entwicklung Akakij Akakievičs geht so weit, dass er sich für oralen Genuss (anfangs verschlingt er sein Mittagessen »mit Fliegen«, ohne den Geschmack zu spüren, kostet dann vom Champagner)²⁸⁵, ansatzweise auch für das andere Geschlecht zu interessieren beginnt. In der Einheit mit dem neuen Mantel, seiner Mutter, seiner Frau, seinem Schneckenhaus, schaut sich Akakij Akakievič erstmals auf den abendlichen Straßen um, alles ist für ihn neu (»глядел на все это, как на новость«)²⁸⁶. Ansatzweise findet eine »gleichzeitige Entwicklung von Objektbeziehungen« und »die Herstellung von Ich-Funktionen« statt; Akakij Akakievič beginnt verspätet quasi die »zuvor verfehlten oder unzureichenden Entwicklungsphasen«²⁸⁷ angefangen mit der Verschmelzung mit seinem Mantel bis hin zur vorsichtigen Loslösung nachzuholen.

Trotz seiner ersten misslungenen bzw. ins Anale verkehrten Geburt schafft es Akakij Akakievič fast wie ein mythischer Held, in einem Ersatzgegenstand (dem Mantel, ähnlich einem Korb, Kästchen, einer Höhle usw.) heranzuwachsen²⁸⁸. Nach der Trennung vom alten Mantel schlägt er einen »Weg« (»путь«) individueller, linearer Bewegung ein²⁸⁹, betritt zuvor unerreichbare Territorien (nächtliche Straßen Petersburgs, gehobenes beleuchtetes Stadtviertel, eine Wohnung im zweiten Stock mit fröhlicher Gesellschaft), durchquert die Stadt und entwickelt das Potential, zu einer beweglichen Figur, einem Helden zu werden. Die erwähnte Szene vor dem Schaufenster eines Geschäftes, hinter dessen Glas Akakij Akakievič ein männliches Gegenüber erblickt, mit dem er sich zu identifizieren beginnt, ähnelt »als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung«²⁹⁰ dem lacanschen Spiegelstadium. Das Bild eines Mannes, das Akakij Akakievič offenbar als sein eigenes wahrnimmt, stellt eine Beziehung zwischen seiner Innen- und Außenwelt her und relativiert die »Vorzeitigkeit der menschlichen Geburt«²⁹¹, sodass er sich zum ersten Mal als ein ganzheitliches Subjekt begreift. Die Bemerkung

285 Ebd., 91, 100.

286 Ebd., 99.

287 Mahler 1979, 173.

288 S. Rank, Otto: Der Mythos von der Geburt des Helden. [o. O.] Inktank publishing 2018 (nach Nendeln, Liechtenstein 1970, nach Leipzig, Wien 1909), 74 ff.

289 Lotman 1997, 651 f.

290 Lacan, Jacques: Schriften I. Übersetzt von Gasché, Rudolphe; Haas, Norbert; Laermann, Klaus et al. Olten 1973, 64.

291 Ebd., 66.

des Erzählers, dass mit dem anschließenden Verlust des Mantels über Akakij Akakievič ein Unglück wie auch »über Zaren und Weltherrscher« gekommen sei²⁹², hebt, bei aller Komik, die mögliche Fortsetzung der unbeholfenen ersten Schritte aus dem mütterlichen Mantel hervor. Akakij Akakievič, »the most ›anal‹ character in all of Russian literature«²⁹³, schrumpft wider Erwarten nicht unter seinem Mantel zu einem unbelebten, punktuellen Raum zusammen²⁹⁴, sondern beginnt sich durch die symbolische Wiederholung der Geburt zu entfalten, ganz wie der von Petrovič wie in einem Zauberstück aus dem Taschentuch hervorgeholte Mantel.

Andrej Nikolaevič bedauert von seinem Fenster aus die Sanierung eines gegenüberliegenden, reichen Hauses, das er mit den Merkmalen eines Frauenkörpers ausstattet:

Там, где откос крыши сходилсЯ со стенами, в треугольничке, находилось место, которое он особенно любил за его уютность, и ему сделалось особенно тяжело, когда плотники оторвали старую резьбу, и уютный уголок, обнаженный, сверкающий белым тесом от свежих ран, выступил на свет, и вся улица могла смотреть на него.²⁹⁵

Seine Braut Nataša wiederum nimmt die Merkmale eines beschützenden, mütterlichen Raumes an, von dem er wie ein Neugeborener angezogen wird:

При порывистом движении Наташи фуражка с бархатным околышем свалилась с головы и теперь катилась вниз, подсакивая на неровностях обрыва. Твердая рука Наташи крепко прижимала голову Андрея Николаевича к упругой груди, и ему было тепло и нечего не страшно, только до боли жаль себя. [...] Гладко прилизанная голова его была на этот раз включена, и редкие желтые волосики стояли, как у дикобраза.²⁹⁶

292 Gogol' 1995, 106.

293 Rancour-Laferriere 1982, 185.

294 Das im Gegensatz zu anderen gogol'schen Figuren (Sobakevič, Pljuškin), s. Lotman 1997, 654.

295 Andreev 2007, 144.

Im kleinen Dreieck, dort, wo die Dachschräge in die Wände überging, befand sich eine Stelle, die er ihrer Gemütlichkeit wegen besonders liebte, und ihm wurde besonders schwer zumute, als die Schreiner das alte Holzwerk abrisen und die gemütliche kleine Ecke entblößt, weiß glänzend von den frischen Wunden zum Vorschein kam und die ganze Straße auf sie schauen konnte.

296 Ebd., 153 f.

Bei Natašas heftiger Bewegung fiel die mit Samt beschlagene Schirmmütze vom Kopf und rollte nun herunter, sprang auf den Unebenheiten des Abhangs auf. Natašas harte Hand presste den Kopf von Andrej Nikolaevič fest an die kräftige Brust, und ihm war warm und er hatte vor nichts Angst, er spürte nur schmerzliches Mitleid mit sich selbst. [...] Sein glatt gekämmter Kopf war diesmal zersaust und die wenigen gelben Härchen standen ab wie bei einem Stachelschwein.

Andrej Nikolaevič versteht das Leben als eine seltsame und furchtbare Angelegenheit, die zu viel an »Unerwartetem und Unverständlichem« (»неожиданного и непонятного«)²⁹⁷ enthält. Das Haus gegenüber stellt sich als stabiler, verlässlicher als Nataša heraus, die, laut dem Verdacht von Andrej Nikolaevič, nur auf eine Heirat mit einem Beamten aus sei: »Da sucht sie also einen Mann mit Stellung, einen gebildeten, der ihr Gönner und Beschützer sein könnte, und davon gibt es in der ganzen Straße nur einen – ihn, Andrej Nikolaevič Nikolaev.« (»И вот она ищет мужа с положением, образованного, который мог бы быть ей покровителем и защитником, а таких на всей улице только один и есть – он, Андрей Николаевич Николаев.«)²⁹⁸

Die unrechtfertigte Spannung, mit der der Nachname versetzt war, löst sich nun auf – wieder steht die Verdopplung der Namen, wenn auch weniger skurril als bei der gogol'schen Figur, für einen fortgesetzten Verzicht auf Individualität; Andrej Nikolaevič nimmt den spiegelverkehrten Namen seines Vaters²⁹⁹ bzw. den Vornamen seines Großvaters an (hätte dieser auch den gleichen Vatersnamen gehabt, könnte sich das Muster endlos wiederholen)³⁰⁰:

Andrej Nikolaevič Nikolaev

Nikolaj Andreevič Nikolaev (Vater)

Andrej (Nikolaevič?) Nikolaev (Großvater)

Wie auch der Untergrundmensch gegenüber Liza hebt Andrej Nikolaevič seine Bildung hervor; eine Beamtenstelle, die den Spott der männlichen Kameraden auslöst, flößt der Prostituierten Liza oder der Zigarettenherstellerin Nataša Respekt ein. Dabei ist der Beamtenstatus das Einzige, was Andrej Nikolaevič vor seinem Rivalen, dem immer angetrunkenen Gusarenok (»Husaren«) schützen kann (Beamte genossen nicht selbstverständliche Rechte, waren z. B. von körperlicher Züchtigung befreit). Tatsächlich ist es Andrej Nikolaevič, der Schutz und Sicherheit bei Nataša sucht. Bei der ersten Begegnung mit ihr gleitet er in einen Zustand von »Willenlosigkeit, Unterwerfung« (»безволия, порабощения«) wie gegenüber einem Vorgesetzten ab, und erfährt eine Art »Erleuchtung« (»просветление«), beginnt dann »so gewandt und gut« zu sprechen, »als hätte er sich das ganze Leben lang nur damit beschäftigt«³⁰¹. Hin- und hergerissen zwischen Faszination und Angst beschließt Andrej Nikolaevič endlich, Nataša seinem Rivalen zu überlassen und ihre Hochzeit, betrunkene Prügeleien und Schreie, aus dem Fenster zu beobachten. Seine Kameraden, »dumme Menschen«, glauben, dass Andrej Nikolaevič geheiratet habe, und gratulieren ihm wie einst Akakij Akakievich:

297 Ebd., 153.

298 Ebd., 155.

299 Ebd., 156.

300 Diese drei Generationen führen zudem den Vaters- und Nachnamen ihres »Erzeugers«, des Autors Leonid Nikolaevič Andreev, ad absurdum.

301 Ebd., 149f.

»Und dabei hat er gerade nicht geheiratet!«³⁰² Dann, einige Jahre später, steht Nataša plötzlich als eine Verkörperung von Mütterlichkeit vor ihm:

С чувством человека, спасающегося от погони, он с силой захлопнул за собой дверь кухни и увидел Наташу, неподвижно сидевшую на широкой лавке, в ногах у своего сынишки, который по самое горло был укутан рваной шубкой [...] Голова ее была опущена, и сквозь располосованную красную кофту белела высокая грудь, но Наташа точно не чувствовала стыда и не закрывала ее, хотя глаза ее были обращены прямо на вошедшего.³⁰³

Ironischerweise trägt der Junge den Vornamen seines Vaters, des Gusarenok, vor dem sich Nataša gerade versteckt. Diese erneute Wiederholung, die Andrej Nikolaevič hervorhebt, verstärkt die Atmosphäre von Machtlosigkeit und Vorherbestimmung:

– Какой у вас хорошенький мальчик. Ваня, кажется? Иван Иванович, значит. У нас тоже есть один чиновник, которого зовут Иван Иванович.³⁰⁴

An der Stelle des kleinen Jungen, der in einen warmen Mantel eingehüllt ist, hätte beinahe Andrej Nikolaevič sein können.

Akakij Akakievič läuft nach dem Verlust seines Mantels zur einzigen Frau zurück, die an ihm Anteil nimmt:

Старуха, хозяйка квартиры, услыша страшный стук в дверь, поспешно вскочила с постели и с башмаком на одной только ноге побежала отворять дверь, придерживая на груди своей, из скромности, рукою рубашку; но, отворив, отступила назад, увидя в таком виде Акакия Акакиевича.³⁰⁵

Wie D. Rancour-Laferriere herausgearbeitet hat³⁰⁶, ist der andere, fehlende Schuh der alten Vermieterin (als »срапуха« wird anfangs auch die Mutter

302 Ebd., 156.

303 Ebd., 160.

Mit dem Gefühl eines Menschen, der sich vor Verfolgung rettet, schlug er mit Kraft hinter sich die Küchentür zu und sah Nataša, die unbeweglich auf der breiten Bank zu Füßen ihres Söhnchens saß, der bis zum Hals in einen zerfetzten Pelzmantel eingewickelt war [...]. Ihr Kopf war gesenkt und durch die zerschnittene rote Bluse schimmerte weiß die hervorstehende Brust, aber Nataša schien keine Scham zu spüren und bedeckte sie nicht, obwohl ihre Augen direkt auf den Hereingekommenen gerichtet waren.

304 Ebd.

– Was für einen hübschen Jungen haben Sie. Vanja, glaub ich? Ivan Ivanovič also. Bei uns gibt es auch einen Beamten, der Ivan Ivanovič heißt.

305 *Gogol'* 1995, 101.

Die Alte, die Vermieterin der Wohnung, hörte furchtbare Schläge an der Tür, fuhr eilig vom Bett auf und lief mit nur einem Schuh am Fuß los, um die Tür zu öffnen, hielt dabei aus Scham das Hemd auf ihrer Brust zusammen; als sie jedoch die Tür aufgeschlossen hatte, trat sie zurück, als sie Akakij Akakievič im derartigen Zustand erblickte.

306 *Rancour-Laferriere* 1982, 91 ff.

bezeichnet) kein anderer als Akakij Akakievič Bašmačkin selbst. In Andrej Nikolaievičs Zimmer erinnert die Spitze eines ausgetretenen Pantoffels («кончик стоптанной туфли») ³⁰⁷ an dessen Vorläufer. Schließlich läuft er in seinem Hausmantel davon:

– Убирайтесь вон! – сказала Андрею Николаевичу Наташа и, когда он быстро прошмыгнул, подбирая полы халата, добавила вслед: – тоже лезет, кикимора! ³⁰⁸

3. Akakij Akakievičs Rede ist primitiv, unbeholfen und schwerfällig:

Надо знать, что Акакий Акакиевич изъяснялся большею частью предложениями, наречиями и, наконец, такими частицами, которые решительно не имеют никакого значения. Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами: «Это, право, совершенно того...» – а потом уже ничего не было, и сам он позабывал, думая, что все уже выговорил. ³⁰⁹

Diese als spontan und unbearbeitet stilisierte Rede entfaltet ihren Charme, indem der Leser damit beschäftigt wird, die Lücken zu füllen, Partikel zu ersetzen, angefangene Sätze zu Ende zu führen, sich mit der Figur zu identifizieren und dadurch eine Sympathie ihr gegenüber zu entwickeln. Eine Unterhaltung zwischen Akakij Akakievič und Petrovič funktioniert gerade noch, weil sie eine referentielle Verhandlung unter Gleichgestellten ist, sich auf die Reparatur oder den Ersatz des löchrigen Mantels konzentriert. Als Akakij Akakievič nach dem Diebstahl seines Mantels beim General vorzusprechen wagt, ihn bitten, überzeugen, gleichzeitig das Machtgefälle zwischen ihnen beachten muss, der General dann zur Metaebene wechselt («Wissen Sie, wem Sie das sagen?») und seine rhetorische Bewandtnis zu demonstrieren beginnt, wird es zu viel. (Der vor kurzem erst zur »bedeutenden Person« gewordene General weiß, dass Machtausübung in erster Linie symbolischer Natur ist.) Akakij Akakievič bricht überfordert zusammen, kehrt dermaßen eingeschüchtert nach Hause zurück, dass er nicht mehr imstande ist, auch nur ein Wort auszusprechen, und an der Zurechtweisung («распекание») – in Verbindung

307 *Andreev* 2007, 158.

308 Ebd., 160.

– Scheren Sie sich fort! – sagte Nataša zu Andrej Nikolaievič, und als er schnell im hochgezogenen Hausmantel vorbeihuschte, fügte sie hinzu: – mischt sich noch ein, die Kikimora!

309 *Gogol'* 1995, 93 f.

Man sollte wissen, dass Akakij Akakievič sich überwiegend mithilfe Präpositionen, Adverbien und schließlich solcher Partikel verständigte, die entschieden keinerlei Bedeutung haben. Wenn die Sache sehr umständlich war, hatte er sogar die Gewohnheit, Sätze ganz unbeendet zu lassen, sodass er ziemlich oft seine Rede mit den Worten begann: »Das ist ja, also, völlig...« – und darauf folgte nichts, und er vergaß es selbst und dachte, dass er schon alles ausgesprochen hätte.

mit dem kalten Petersburger Wind – kurzerhand stirbt. Trotz seinem an Schwachsinn grenzenden Unvermögen zu sprechen ist Akakij Akakievič ein begeisterter Abschreiber:

Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до некоторых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его.³¹⁰

Die dienstlichen Papiere, die Akakij Akakievič von Tag zu Tag abschreibt, lassen ihn passiv an einer Kommunikation teilnehmen, die von Mächtigen ausgeht, an Mächtige gerichtet ist, ohne dafür auf irgendeine Weise aus dem »Untergrund« treten zu müssen. Einige Dokumente, die nicht etwa ästhetisch interessant (»не по красоте слога«), sondern an eine »neue oder wichtige Person« gerichtet sind, dupliziert Akakij Akakievič eigens für sich, »für das eigene Vergnügen«³¹¹. Dabei einen Fehler zu machen bedeutet sichtbar zu werden:

Один раз, переписывая бумагу, он чуть было даже не сделал ошибки, так что почти вслух вскрикнул »ух!« и перекрестился.³¹²

Die Unbeholfenheit seiner eigenen rudimentären Sprache geht so weit, dass Buchstaben magische Eigenschaften bekommen; bürokratische Texte, die er abschreibt, strukturieren die Welt, an deren Rand er, eingehüllt und verborgen, beheimatet ist. Als er etwa von seinen Kameraden umzingelt wird, die von ihm eine Feier zu Ehren des neuen Mantels erwarten, behauptet er verlegen und »ziemlich gutmütig«, dass es keinen neuen Mantel gebe, dass es sich ja um den alten Mantel handle³¹³, als ob sich der Mantel dadurch in einen anderen verwandeln könnte. Für Akakij Akakievič ist es unmöglich, Verben aus der ersten in die dritte Person zu ändern³¹⁴, weil er noch nicht bei der Entwicklungsstufe (Individuationsphase nach E. Mahler) angelangt ist, sich als eigenständige Person mit den Augen einer anderen sehen zu können. (Gerade dieser Blick des imaginierten Außenstehenden auf das eigene Ich ist

310 Ebd., 90.

Bei diesem Abschreiben malte er sich eine irgendwie eigene, abwechslungsreiche und angenehme Welt aus. Sein Gesicht drückte Genuss aus; einige Buchstaben waren seine Favoriten, war er bei einigen angelangt, geriet er ganz außer sich: er schmunzelte und zwinkerte und half mit den Lippen nach, sodass man von seinem Gesicht, so schien es, jeden Buchstaben ablesen konnte, den seine Feder ausführte.

311 Ebd., 91.

312 Ebd., 97.

Einmal, als er ein Papier abschrieb, machte er sogar fast einen Fehler, sodass er beinahe laut »uff!« ausrief und sich bekreuzigte.

313 Ebd., 99.

314 Ebd., 90.

beim Untergrundmenschen zu ausgeprägt.) Akakij Akakievič lässt von seiner voyeuristischen Teilnahme an fremder amtlicher Kommunikation erst ab, als er einen neuen Mantel³¹⁵, die Möglichkeit bekommt, aus einem mobilen Kokon heraus die reale Welt zu betrachten. Im Todesbett, im Fieber bricht aus Akakij Akakievič plötzlich eine Rede in verschiedensten Funktionen hervor: Er bestellt einen neuen Mantel («заказывал»), fordert seine Vermieterin auf, Diebe unter seiner Bettdecke herauszuziehen («поминутно призывал»), fragt («спрашивал»), spricht vor sich hin («приговаривал») und beginnt sogar zu fluchen («даже сквернохульничал»). Die alte Vermieterin bekreuzigt sich bei den »allerschlimmsten Wörtern«³¹⁶, die sich Akakij Akakievič seit seiner Geburt («отроду») nicht erlaubt hat, ähnlich wie es Akakij Akakievič davor aus Schreck vor einem Abschreibfehler tut. Während davor erwähnte Kleidungsstücke auf wundersame Weise verschwinden, bleibt von Akakij Akakievič, der nie einen eigenen Text zustande bringen konnte, ein Bündel Gänsefedern und ein Stapel an leerem dienstlichen Papier zurück³¹⁷.

Andreevs Belikov konzentriert sich auf Verbotstexte, denen er Respekt entgegenbringt:

Когда в циркуляре запрещалось ученикам выходить на улицу после девяти вечера или в какой-нибудь статье запрещалась плотская любовь, то это было для него ясно, определено; запрещено – и basta. В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное.³¹⁸

Eine Erlaubnis birgt die Gefahr, Entscheidungen und Begründungen treffen zu müssen, während Verbote hüllenartige Beschränkungen bilden und Sicherheit vermitteln. Belikovs Lieblingsausspruch »nicht, dass was draus wird« («как бы чего не вышло», wörtl. »nicht, dass was herauskommt«), weist auf eine Angst hin, aus den vielen Hüllen herauszutreten, grob gesagt, in eine feindliche Umgebung hinausgeboren zu werden. Belikov unterrichtet am Gymnasium Altgriechisch:

Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к

315 Ebd., 99.

316 Vielleicht waren diese Flüche davor im Unterbrochenen und Ersetzten enthalten – s. *Rancour-Laferriere* 1982, 110.

317 *Gogol'* 1995, 105.

318 *Čechov* 1977 (a), 43.

Wenn in einem Zirkular den Schülern verboten wurde, nach zehn Uhr abends auf die Straße zu gehen, oder wenn in irgendeinem Artikel körperliche Liebe verboten wurde, war es für ihn klar und deutlich; verboten – und basta. In einer Erlaubnis und einer Gestattung dagegen verbarg sich für ihn stets ein zweifelhaftes Element, etwas Unausgeführtes und Vages.

настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него, в сущности, те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни.

– О, как звучен, как прекрасен греческий язык! – говорил он со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищутив глаз и подняв палец, произносил: – Антропос!³¹⁹

Als Belikov an einem Abend Varen'ka, die Schwester eines neuen Lehrers, ukrainische Lieder singen hört, spricht er das höchste Kompliment aus:

– Малороссийский язык своєю нежностью и приятною звучностью напоминает древнегреческий.³²⁰

Als Belikov sich fast zu heiraten entschließt (denn »für jeden Menschen ist es notwendig zu heiraten«)³²¹, bekommt er eine Karikatur von sich und Varen'ka mit der Unterschrift »verliebter Anthropos« zu sehen. Belikovs Lieblingswort kontrastiert mit der eigenen unansehnlichen Erscheinung; die aufrechte Haltung eines Urmenschen göttlichen Ursprungs bleibt unerreichbares Ideal und betont umso mehr die scheue Haltung Belikovs, der sich »klein, zusammengekrümmt, als ob man ihn von Zuhause mit einer Zange herausgezogen hätte« (»маленький, скрюченный, будто из дому клещами вытащили«)³²², nach draußen wagt.

Die tote Sprache, für die sich Belikov begeistert, lässt sich nicht für Kommunikationszwecke in der Gegenwart nutzen; sie ist mit keiner Notwendig-

319 Ebd.

Die Wirklichkeit machte ihn nervös, ängstlich, hielt ihn in ständiger Unruhe, und vielleicht um seine Scheu, seinen Widerwillen gegenüber der Gegenwart zu rechtfertigen, lobte er immer die Vergangenheit und das, was es nie gegeben hatte; und die alten Sprachen, die er unterrichtete, waren für ihn, im Grunde genommen, das Gleiche wie die Gummischuhe und der Regenschirm, durch die er sich vor dem wirklichen Leben versteckte.

– Oh, wie klangvoll, wie herrlich die griechische Sprache ist! – pflegte er entzückt zu sagen; und wie zum Beweis seiner Worte verkündete er mit zugekniffenem Auge und erhobenem Finger: – Anthropos!

Die bekannte, oft ironisch benutzte Redewendung »Человек – это звучит гордо« (»Der Mensch – das klingt stolz«) geht auf Maksim Gor'kij's Theaterstück »На дне« (»Auf dem Grund«, übers. als »Nachtasyl«, 1902) zurück, in dem eine betrunkene Figur verkündet: »Der Mensch! Das ist – herrlich! Das klingt... stolz!« (»Чело-век! Это – великолепно! Это звучит... гордо!«). Auch hier geht es um Kellerexistenzen, deren Erscheinung auf tragikomische Weise im Widerspruch zu der Geste steht, dem »Menschen« an sich einen Wert zuzuschreiben.

Gor'kij, Maksim: Na dne. Polnoe sobranie sočinenij. Chudožestvennye proizvedenija v dvadcati pjati tomach. Tom 7. Moskva 1970, 177.

320 Čechov 1977 (a), 46.

– Die kleinrussische Sprache erinnert mit ihrer Zartheit und angenehmen Klangfülle an das Altgriechische.

321 Ebd., 48.

322 Ebd., 47.

keit verbunden, sich mit realen Sprachträgern auseinanderzusetzen. Die zur theoretischen Wissenschaft gewordene Sprache Belikovs hat ihre pragmatische Funktion verloren (selbst Altphilologen und Geistliche unterhalten sich nicht auf Altgriechisch) und bindet ihn an kein Gegenüber. Belikov wird von einem prä-sprachlichen Akt, das dem Altgriechischen vorausgeht, einem Lachen stumm gemacht und getötet:

И этим раскатистым, залихватым »ха-ха-ха« завершилось всё: и сватовство, и земное существование Беликова. Уже он не слышал, что говорила Варенька, и ничего не видел. Вернувшись к себе домой, он прежде всего убрал со стола портрет, а потом лег и уже больше не вставал. [...] Он лежал под пологом, укрытый одеялом, и молчал; спросишь его, а он только да или нет – и больше не звука. [...] Через месяц Беликов умер.³²³

Andrej Nikolaevič schreibt nicht nur wie Akakij Akakievič Kanzleipapiere mit einer »schönen Schrift« ab³²⁴, auch übernimmt er vom Untergrundmenschen die Gewissheit, gebildet, belesen zu sein und über einer Frau zu stehen. An seine Braut Nataša richtet Andrej Nikolaevič einen Brief, der – wie der Brief des Untergrundmenschen an den Offizier – nicht dazu gedacht ist, seinen Adressaten zu erreichen:

»Милостивая государыня,
Наталья Антониевна!

Сим письмом от 22 августа текущего года имею честь поставить вас, милостивая государыня, в известность о том, что по слабости здоровья, изможденного трудами и бдением на пользу престола и отечества, будучи чиновником тринадцатого класса и похоронив родителей, папеньку Николая Андреевича и маменьку Дарью Прохоровну, во блаженном успении вечный покой...«

Но так как Наташа была неграмотна, то он письма не послал, но несколько раз перебелял его для себя и прибавлял новые пункты.³²⁵

323 Ebd., 52.

Und mit diesem schallenden, klingenden »ha-ha-ha« endete alles: die Brautwerbung wie Belikovs irdisches Dasein. Er hörte nicht mehr, was Varen'ka sagte, und er sah nichts mehr. Als er zu sich nach Hause kam, räumte er erst einmal das Porträt vom Tisch, und legte sich dann hin und stand nicht mehr auf. [...] Er lag unter dem Vorhang, unter einer Decke, und schwieg; fragte man ihn was, sagte er nur ja oder nein – und sonst keinen Laut mehr. [...] Einen Monat später starb Belikov.

324 *Andreev* 2007, 159.

325 Ebd., 156.

»Gnädige Frau,
Natal'ja Antonievna!

Mit diesem Brief vom 22 August laufenden Jahres habe ich die Ehre, Sie, gnädige Frau, davon in Kenntnis zu setzen, dass ich, angesichts der schwachen Gesundheit, erschöpft

Das Medium Brief wird wieder als tagebuchartiger Entwurf einer Kommunikation bzw. als eine Wendung an den großen Anderen benutzt. Während der Untergrundmensch von einer wunderbaren Freundschaft mit einem Offizier träumt, der ihn endlich als Gleichgestellten respektieren soll, dient Andrej Nikolaevičs Brief dem Versuch, eine beginnende Beziehung zu kündigen, und vermischt dabei Elemente von Kanzleisprache, Liturgie, Tagebuch und (Liebes-)Brief. Da schriftliche Rede in Bezug auf Nataša wirkungslos ist, bleibt Andrej Nikolaevič allerdings keine Möglichkeit, ihr Verhältnis auf vertraute, amtliche Weise zu kündigen. Die »Berge an Papier«, die er und sein Vater bzw. seine prätextuellen »Väter« abgeschrieben haben, legen sich wie eine »schwere Last«³²⁶ auf seine Rede:

И куда ни сунься, все люди грубые, шумные, смелые, так и прут вперед и все побольше захватить хотят. Жестокосердные, неумолимые, они идут напролом со свистом и гоготом и топчут других, слабых людей. Писк один несется от растоптанных, да никто и слышать его не желает. Туда им и дорога!³²⁷

Die Rede der vier Figuren ist gewissermaßen das »Piepsen« der »Zertretenen«, die der Masse nicht standhalten können, die Laute einer »Maus« oder eines »Insekts«, als das sich der Untergrundmensch bezeichnet. Obwohl er, der als Einziger das Wort über sich selbst ergreift, offensichtlich eine Figur im fortgeschrittenen Stadium ist, erliegt sein egozentrischer Monolog der Unmöglichkeit, Beziehungen zu anderen Menschen aufzubauen. Bücher ersetzen Sozialität:

Дома я, во-первых, всего больше читал. Хотелось заглушить внешними ощущениями всё непрерывно внутри меня наливавшееся. А из внешних ощущений было для меня в возможности только одно чтение.³²⁸

von Mühen und Wachen für den Zaren und das Vaterland, tätig als Beamter dreizehnter Klasse, die Eltern, Papachen Nikolaj Andreevič und Mamachen Dar'ja Prochorovna, bestattet habe, im seligen Hinscheiden ewige Ruh...«

Da aber Nataša nicht lesen konnte, schickte er den Brief nicht ab, sondern schrieb ihn einige Male für sich um und fügte neue Punkte hinzu.

326 Ebd., 153.

327 Ebd.

Und wo man nur hinschaut, überall grobe, laute, furchtlose Leute, die drängen sich nur so vor und wollen immer mehr an sich reißen. Hartherzig, unerbittlich gehen sie drauf los mit Gepfeife und Gelächter, und treten dabei auf andere, schwache Leute. Nur ein Piepsen der Zertretenen ertönt, und nicht mal hören will es jemand. Geschieht denen recht!

328 *Dostoevskij* 1973 (a), 127.

Zuhause habe ich, erstens, vor allem gelesen. Ich wollte durch äußere Eindrücke alles übertönen, was sich ununterbrochen in mir anstaute. Und von allen äußeren Eindrücken war das einzig Mögliche für mich das Lesen.

Ebenso wie Akakij Akakievič, Belikov und Andrej Nikolaevič ist der Untergrundmensch eine ungeheuer schriftfixierte Figur. Seine Aufzeichnungen ähneln einem Bewusstseinsstrom ungebremster Assoziationsketten, die der Leser wie ein Analytiker zu entziffern bemüht ist³²⁹. Der Untergrundmensch stellt der Flucht in Papierwelten das »lebendige Leben« entgegen:

Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь и что оно такое, как называется? Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, – не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать?³³⁰

Der Sprachgebrauch der vier Figuren lässt ein Bemühen erkennen, direkter Kommunikation auszuweichen, sich zu isolieren; sie nehmen als unsichtbare Vermittler an fremder Rede teil, bestätigen sie und verzichten auf den Anspruch eigener Weltkreierung.

4. Akakij Akakievič verliert seinen Mantel und wird wie ein Neugeborener in die kalte, feindliche extrauterine Umgebung ausgestoßen:

Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал. Через несколько минут он опомнился и поднялся на ноги, но уж никого не было. Он чувствовал, что в поле холодно и шинели нет, стал кричать, но голос, казалось, и не думал долетать до конца площади.³³¹

Die »erste äußere Angstquelle« wird im erneuten »Erlebnis der Geburt«³³² wiederholt; Akakij Akakievič wird von der Trennung von seinem Mantel überwältigt, von Panik ergriffen. Es ist, als würde er in diesem neugeborenen Schrei zum ersten Mal seine Stimme ausprobieren, die sich als schwach und unzureichend herausstellt. Obwohl Akakij Akakievič kurz davor zu sein scheint, eine Individuation durchzumachen, ein handelnder Held der Erzählung zu werden, misslingt die Loslösung vom mütterlichen Mantel:

329 S. z. B. *Fischman* 1987, 210–218.

330 *Dostoevskij* 1973 (a), 179.

Denn wir wissen ja nicht mal, wo denn das Lebende jetzt lebt und was es sein soll, wie es heißen soll? Lasst uns allein da, ohne ein Buch, und wir kommen sofort durcheinander, verlieren uns, – wir werden nicht mehr wissen, zu was wir uns anschließen, woran wir uns halten sollen; was sollen wir lieben und was hassen, was sollen wir wertschätzen und was verachten?

331 *Gogol'* 1995, 101.

Akakij Akakievič spürte nur, wie man ihm den Mantel abnahm, einen Stoß mit dem Knie gab, und er fiel rücklings in den Schnee und spürte danach nichts mehr. Nach einigen Minuten kam er zu sich und stand auf, aber keiner war mehr zu sehen. Er spürte, dass es kalt war und dass es keinen Mantel gab, begann zu schreien, aber scheinbar hatte seine Stimme nicht vor, das Ende des Platzes zu erreichen.

332 *Klein* 2019, 187.

Он шел по вьюге, свистевшей в улицах, разинув рот, сбиваясь с тротуаров; ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков. Вмиг надуло ему в горло жабу, и добрался он домой, не в силах будучи сказать ни одного слова; весь распух и слег в постель.³³³

Akakij Akakievičs zweite Geburt findet zu früh statt. Die Trauer um den verlorenen Mantel anstelle der Bemühungen, ihn um jeden Preis zurückzugewinnen, wäre das erste »Anzeichen einer fortschreitenden Entwicklung [...] beim Heraustreten aus der entseelten autistischen Welt mittels Wiederherstellung des libidinösen Objekts«³³⁴ gewesen. Sein beharrlicher Versuch, »die symbiotische Verschmelzung endlos fortzusetzen«³³⁵, zeigt die Dimensionen einer Angst, die nach außen verlagert wird, sodass ein Polizeiwächter (»будочник«), ein polizeilicher Stadtteilverwalter (»частный«), schließlich ein General für den Verlust des Mantels verantwortlich gemacht werden, die eigentliche Lebensunfähigkeit unreflektiert bleibt. Der Raub des Mantels wird als ein Alptraum wahrgenommen, sodass sich das Verhältnis zur Realität verliert, im Gegenzug die weitere Geschichte phantastisch wird: Nach dem Tod kehrt Akakij Akakievič erstarrt als ein kleptomantisches Gespenst zurück. Der Tote ist lebendiger als der lebende Akakij Akakievič und nimmt der »bedeutenden Person« den Mantel mit einem betont großen, unbequemen Kragen³³⁶ ab; der davor an Gedächtnislücken leidende Erzähler gibt nun genaue Ortsangaben an, sodass sich die Fortbewegungen des Gespenstes stärker als die des lebenden Akakij Akakievič auf das reale Petersburg beziehen. Die polizeiliche Anweisung, den »Toten« lebend oder tot zu ergreifen (»поймать мертвеца, во что бы то ни стало, живого или мертвого«)³³⁷, verstärkt, wie R. Pease anmerkt³³⁸, den Eindruck, dass Akakij Akakievič auch zu Lebzeiten ein »То-

333 *Gogol* 1995, 105.

Er ging durch den Schneesturm, der in den Straßen sauste, mit geöffnetem Mund, kam von den Gehsteigen ab; der Wind wehte nach der Petersburger Sitte von allen vier Seiten, aus allen Gassen auf ihn zu. Im Nu bekam er einen Frosch im Hals und erreichte sein Zuhause, ohne imstande zu sein, auch nur ein Wort zu äußern; er schwoll überall an und legte sich krank ins Bett.

334 *Mahler* 1979, 121.

335 Ebd., 131.

336 *Gogol* 1995, 108.

Издredка мешал же ему, однако же, порывистый ветер, [...] хлобуча, как парус, шинельный воротник или вдруг с неестественною силой набрасывая ему на его голову и доставляя, таким образом, вечные хлопоты из него выкарабкиваться. Manchmal störte ihn allerdings ein heftiger Wind, der [...] seinen Mantelkragen wie ein Segel aufblähte oder ihn plötzlich mit unnatürlicher Kraft über seinen Kopf warf und damit ewige Umstände bereitete, sich wieder daraus zu befreien.

337 Ebd., 106.

338 *Pease* 1976, 81.

ter in Form eines Beamten« («мертвец в виде чиновника»)³³⁹ gewesen ist. Die ungesicherte Gespenstererscheinung, mit der Akakij Akakievič für sein »von niemandem bemerktes Leben« belohnt wird³⁴⁰, erinnert an eine zurückgekehrte Seele, die sich auf die Suche nach einem Gegenstand macht, um zur Ruhe kommen zu können. Der Mantel muss als eine Art Doppelgänger ins Grab mitgenommen werden; die damit konnotierte volkstümliche Vorstellung von Kleidungsstücken, die ihren Träger vertreten (z. B. anstelle des Besitzers begraben werden können)³⁴¹, bekräftigt den Umstand, dass eher der Verlust des Mantels Akakij Akakievič umbringt, als dass der Mantel je seinen Besitzer verliert. Der Verstorbene kehrt auf der Suche nach seinem Mantel zurück und verschwindet mit einem Ersatz; es scheint, als enthielte der Mantel einen Teil seines Selbst außerhalb des Körpers³⁴².

Indem Petrovič auf einem neuen Mantel beharrt, bietet er Akakij Akakievič die Möglichkeit, zum zweiten Mal ausgetragen und geboren zu werden, anstatt im alten Mantel zu sterben; der Scharfblick, mit dem der einäugige Petrovič den Zustand des Mantels beurteilt, erklärt teilweise, warum diese Figur in der Sekundärliteratur häufig als teuflischer Gehilfe und Verführer interpretiert wird. Akakij Akakievič dient in seiner primitiv-tragischen Gestalt als Vorläufer der späteren Figuren, die Hüllen und Frauenfiguren voneinander zu unterscheiden beginnen.

Čechovs Belikov befindet sich im Übergang von einem Mantel in den anderen, stellt sich in seinen unsicheren Hochzeitsplänen ein neues Futteral bereit. Die Institution der Ehe als, kirchlich gesehen, von der höchsten Instanz gesegnete Einheit zweier Menschen sowie als legitimes Sexualverhältnis steht in Bezug zu dem Bedürfnis Belikovs, eine schützende geschlossene Hülle um sich zu haben – dabei lässt ihn Varen'ka daran zweifeln, dass sie diese Funktion erfüllen kann:

– Нет, женитьба – шаг серьезный, надо сначала взвесить предстоящие обязанности, ответственность... чтобы потом чего не вышло. Это меня так беспокоит,

339 Gogol' 1995, 106.

340 Ebd.

341 Tolstaja, S. M./Agapkina, T. A./Belova, O. V. et al. (Red.): Slavjanskaja mifologija. Ėnciklopedičeskij slovar'. Moskva 2011, 338.

342 Die bekannteste slav.-mythologische Figur dieser Art ist »Kaščeј der Unsterbliche« («Кашей Бессмертный»), dessen »äußere Seele« in älteren Märchenversionen in einer Truhe aufbewahrt ist.

Vgl. Agranovič, S. Z./Rassovskaja, L. P.: Istorizm Puškina i poëtika fol'klora. In: Žurčeva, O. V./Žurčeva, T. V./Rassovskaja, L. P. et al. (Red.): U kornej mirovogo dreva. Mif kak kul'turnyj kod. Samara 2020, 29 f.

(Eine moderne Variante ist z. B. der Zauberer Voldemort in J. K. Rowlings Romanreihe »Harry Potter«, der seine Seele auf »Horkruxe«, verschiedenste Objekte – Gegenstände, Tiere, Menschen – aufteilt.)

я теперь все ночи не сплю. И, признаться, я боюсь [...]. Женишься, а потом, чего доброго, попадешь в какую-нибудь историю.³⁴³

Anstatt den eigenen Körperpanzer von Varen'ka abnehmen zu lassen, zieht sich Belikov noch tiefer in sein Futteral zurück. Erschüttert davon, Varen'ka auf einem Fahrrad gesehen zu haben, eilt Belikov zu deren Bruder und wird barsch zurückgewiesen, am Mantelkragen ergriffen und von der Treppe gestoßen:

[...] Беликов покатился вниз по лестнице, гремя своими калошами. [...] Лучше бы, кажется, сломать себе шею, обе ноги, чем стать посмешищем; ведь теперь узнает весь город, дойдет до директора, попечителя, – ах, как бы чего не вышло! – нарисуют новую карикатуру, и кончится всё это тем, что прикажут подать в отставку...

Когда он поднялся, Варенька узнала его и, глядя на его смешное лицо, помятое пальто, калоши, не понимая, в чем дело, полагая, что это он упал сам нечаянно, не удержалась и захохотала на весь дом:

–Ха-ха-ха!³⁴⁴

Der Verlust des »guten Objekts«, dessen Erhaltung für Belikov wie für ein Kleinkind gleichbedeutend mit der des Ichs ist³⁴⁵, führt zum »Bruch mit der Realität und de[m] Rückzug in eine innere Welt«³⁴⁶ und schließlich zum Tod.

Wie Akakij Akakievič wird Belikov mitten im Vorgang der aufkeimenden Individuation gestört; beide überleben nicht den Verlust des »neuen Mantels«, während der »alte Mantel« endgültig undicht geworden ist, für eine sich, wenn auch minimal, veränderte Figur nicht ausreicht. Varen'kas Lachen impliziert eine Distanz, die im Widerspruch zu einer symbiotischen Beziehung steht und

343 Čechov 1977 (a), 48.

– Nein, eine Heirat – ist ein ernster Schritt, zuerst muss man die künftigen Verpflichtungen abwägen, die Verantwortung... dass da später nichts draus wird. Das beunruhigt mich so, ich kann jetzt nächtelang nicht schlafen. Und, ehrlich gesagt, habe ich Angst [...]. Da heiratet man, und gerät dann am Ende gar in irgendeine Geschichte hinein.

344 Ebd., 51 f.

[...] Belikov rollte polternd in seinen Gummischuhen die Treppe runter. [...] Besser, so schien es, wäre es gewesen, sich den Hals, beide Beine zu brechen, als zum Gespött zu werden; denn jetzt erführe es die ganze Stadt, es dränge zum Direktor vor, zum Kurator, – ach, dass da nichts draus würde! – man würde eine neue Karikatur auf ihn zeichnen, und enden würde das alles damit, dass man ihn aufforderte, den Rücktritt einzureichen...

Als er aufstand, erkannte ihn Varen'ka, sah sein komisches Gesicht, den zerknitterten Mantel, die Gummischeuhe, und da sie nicht verstand, was Sache war, und glaubte, dass er von selbst zufällig gestürzt sei, konnte sie sich nicht zusammennehmen und brach in ein Gelächter aus, das durchs ganze Haus schallte:

– Ha-ha-ha!

345 Klein 2019, 59.

346 Mahler 1979, 148.

»alles« beendet. Belikov zieht sich unter die Bettdecke zurück und wechselt in einen Sarg über, den letzten, sichersten Zufluchtsort:

Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что наконец его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала! И как бы в честь его во время похорон была пасмурная, дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами.³⁴⁷

Der menschliche Körper als das »heikelste Objekt«, »[w]enn es ums Verpacken oder Umhüllen geht«³⁴⁸, erfährt im Sarg die Rückkehr in eine nachgebildete »Mutterleibssituation«³⁴⁹.

In einen metaphorischen Sarg flüchtet auch Andrej Nikolaevič, als er Nataša's Hochzeit beobachtet:

»Вы там себе деритесь, а я – засну!«

И это »засну«, ехидное, шипящее, вырвалось из его груди, как крик победного торжества, и было последним гвоздем, который вбил он в крышку своего гроба. Улица продолжала шуметь, и Андрей Николаевич накрыл голову подушкой. Стало тихо, как в могиле.³⁵⁰

Die soziale Sicherheit, die sich angeblich Nataša von der Heirat mit einem Beamten erhofft, ist kaum vergleichbar mit ihrer Funktion als mütterlicher Schutzschild, dessen Andrej Nikolaevičs bedarf. Indem er sich rechtzeitig, früher als Belikov, von den Heiratsplänen zurückzieht, bleibt er am Leben, allerdings bekommt sein Untergrund, sein »Winkel« am Fenster, dystopische Züge:

»Как нехорошо все это устроено, – стонал он. – Не нужно мне Наташи, ну ее к черту, эту Наташу! Так и знайте – к черту!«

347 Čechov 1977 (a), 52.

Nun, als er im Sarg lag, hatte er einen sanften, angenehmen, ja fröhlichen Gesichtsausdruck, als wäre er froh, dass man ihn endlich in ein Futteral hatte legen lassen, aus dem er nie mehr heraustreten würde. Ja, er hatte sein Ideal erreicht! Und wie ihm zu Ehren war das Wetter während seiner Beerdigung trüb, regnerisch, und wir alle hatten Gummischuhe an und trugen Regenschirme.

348 Ströbl, Andreas: Der Sarg. Repräsentation und Verhüllung in der christlichen Sepulkralkultur. In: *Seiderer/Fisch* 2014, 354.

349 Rank 1988, 100.

350 Andreev 2007, 157.

»Ihr da prügelt euch nur, und ich – schlafe ein!«

Und dieses »schlafe ein« fuhr schadenfreudig, zischend aus seiner Brust heraus wie ein triumphierender Freudenschrei und war der letzte Nagel, den er in den Deckel seines Sarges eingeschlagen hatte. Der Straßenlärm ging weiter, und Andrej Nikolaevič drückte sich ein Kissen auf den Kopf. Es wurde still wie im Grab.

Энергичным жестом Андрей Николаевич надвинул на голову толстую подушку и почти сразу успокоился. И образы и звуки исчезли, и стало тихо, как в могиле.³⁵¹

Der Schlaf als todesähnlicher Zustand im dunklen, abgeschlossenen Raum wiederholt, auch durch die körperliche Haltung, die intrauterine Situation.

Dem Untergrundmenschen dagegen ist der Zusammenhang zwischen dem »Untergrund« und dem Tod bewusst:

Но именно вот в этом холодном, омерзительном полуотчаянии, полувере, в этом сознательном погреблении самого себя заживо с горя, в подполье на сорок лет, в этой усиленно созданной и все-таки отчасти сомнительной безвыходности своего положения, во всем этом яде неудовлетворенных желаний, вошедших внутрь, во всей этой лихорадке колебаний, принятых навеки решений и через минуту опять наступающих раскаяний – и заключается сок того странного наслаждения, о котором я говорил.³⁵²

Dadurch ist die Gegenwart Lizas schwer zu ertragen:

Я хотел, чтобы она исчезла. »Спокойствия« я желал, остаться один в подполье желал. »Живая жизнь« с непривычки придавила меня до того, что даже дышать стало трудно.³⁵³

Es bildet sich eine Kette Frau-Mantel-Zimmer-Bett-Sarg heraus, die von allen vier Figuren durchlaufen wird, sei es über den Mantel zur Frau, nach außen hin zur realen Welt, oder in die andere Richtung, in eine psychotische Verkap selung und in den Tod hinein³⁵⁴. Die Todessehnsucht, die sich in den Haltun-

351 Ebd., 161.

»Wie schlecht das doch alles gemacht ist, – stöhnte er. – Ich brauche keine Nataša, soll sie sich doch zum Teufel scheren, diese Nataša! Hört ihr das – zum Teufel!«
Mit einer energischen Geste stülpte sich Andrej Nikolaevič ein dickes Kissen auf den Kopf und beruhigte sich sogleich. Die Gestalten und Geräusche verschwanden, und es wurde still wie im Grab.

352 *Dostoevskij* 1973 (a), 105.

Aber gerade darin, in dieser kalten, widerlichen Halbverzweiflung, im Halbglauben zu leben, das eigene lebende Selbst vor Kummer bewusst in den Untergrund für vierzig Jahre zu begraben, in dieser eifrig geschaffenen und doch teils fragwürdigen Ausweglosigkeit der eigenen Lage, in all dem Gift unbefriedigter innerer Wünsche zu bleiben, im Fieber zwischen den für immer beschlossenen Entscheidungen und eine Minute später wieder einsetzenden Reuegefühlen zu schwanken, – besteht auch die Essenz des seltsamen Genusses, von dem ich sprach.

353 Ebd., 176.

Ich wollte, dass sie verschwand. »Ruhe« wollte ich, allein im Untergrund bleiben wollte ich. Das ungewohnte »lebendige Leben« erdrückte mich dermaßen, dass gar das Atmen schwerfiel.

354 Vgl. auch den russ. Phraseologismus »деревянный тулуп« (wörtl. »hölzerner Mantel«, s. dts. »Holzpyjama«) für den Sarg.

gen und Bewegungen der Figuren zeigt, kann als Wunsch nach einer zweiten Geburt verstanden werden, die bei Akakij Akakievič so unglücklich verläuft. Dabei vertreten die Frauenfiguren, die anonyme Dame, der Akakij Akakievič hinterherläuft, die Prostituierte Liza, die Schwester eines Gymnasiallehrers Varen'ka oder die Analphabetin Nataša das »lebendige Leben«, vor dem sich die männlichen Protagonisten in ihren autistischen Schalen ängstigen, von dem sie sich angezogen fühlen, und bilden ähnliche Orientierungspunkte wie die ersten Bezugspersonen eines gerade geborenen Kindes.

Den vier Figuren haftet etwas Unheimliches an; Gestalten, die sich im Untergrund verstecken, treten wie besagte Mäuse oder Insekten, unbeliebte, ekelerregende Parasiten³⁵⁵ ans Tageslicht. Das Unheimliche ist wie das Unbewusste »etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist«³⁵⁶, und kommt in der in sich gespaltenen Stimme des dostoevskijschen Untergrundmenschen zum Vorschein, ebenso bei den vom personalen bzw. auktorialen Erzähler gewaltsam herausgezerrten Akakij Akakievič, Belikov oder Andrej Nikolaievič.

Sie sind lebend und tot zugleich und verbinden primitiv-kindliche bzw. animistische Vorstellungen von belebten Gegenständen oder magischer Sprache mit dem trivialen Alltag älterer, verbeamteter Männer. Der Leser wird mit den Vorstellungen früherer Entwicklungsstufen konfrontiert, die er selbst höchstwahrscheinlich schon überwunden hat, aber dadurch verunsichert wird, dass diese Überzeugungen, wenn auch in überspannt-buchstäblichen Praktiken seltsamer Figuren, wieder bestätigt zu sein scheinen³⁵⁷. Nicht zufällig soll etwa der Geist »Kikimora«, dem Andrej Nikolaievič ähnelt, ursprünglich ein Kind gewesen sein, das gestorben ist, ermordet oder von bösen Kräften geraubt wurde und sich als kleine alte Frau nicht nach draußen wagt, um nicht vom Wind fortgetragen zu werden³⁵⁸.

Akakij Akakievič, der Untergrundmensch, Belikov und Andrej Nikolaievič bleiben äußerst verletzte Männer in den untersten Stufen der sozialen Hierarchie, die sich in einer Peripherie, einem Untergrund verstecken. Sie sind sich ihre eigenen Schreiber und führen die Einsamkeit, die den Schreibprozess generell prägt, durch das Fehlen eines realen Gegenübers ad absurdum. Während der theweleitsche faschistische Mann als frühgeboren bezeichnet wird, verkündigt der Untergrundmensch stellvertretend für die Menschen (Männer) seiner Zeit:

355 Diese sind Teil des städtischen Wohnalltags des 19. Jahrhunderts, s. *Juchnëva* 2007, 307 ff.

356 *Freud*, Sigmund: Das Unheimliche. Studienausgabe Band 4. Frankfurt am Main 1970, 264.

357 Vgl. Ebd., 271.

358 *Tolstaja/Agapkina/Belova* et al. 2011, 225.

Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам всё более и более нравится. Во вкус входим.³⁵⁹

Eine Alternative zum Untergrund bleibt unbestimmt:

Итак, да здравствует подполье! [...] Эх! да ведь я и тут вру! Вру, потому что сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!³⁶⁰

Den toten prätextuellen ›Vätern‹, die ihre Unfertigkeit an die nachfolgenden männlichen Figuren vererben, stehen vom Untergrundmenschen unerwähnte Mütter gegenüber, die in Gestalt lebender, weiblicher Figuren aufgegriffen werden. Grob lassen sich zwei Tendenzen erkennen: Akakij Akakievič, Belikov und Andrej Nikolaevič suchen sich buchstäbliche Hüllen, die ihr fragmentiertes, ständig vom Zerfall bedrohtes Selbst zusammenhalten, während sie ihre Sprache auf primitiv-unbeholfene bis magische Weise gebrauchen, als Kanzleischreiber den Machtdiskurs reproduzieren und an zu sehr mit dem »Leben« verbundenen Frauen sterben. Ihnen gegenüber stehen Figuren, die ebenfalls vom sozialen Rückzug markiert sind, das Wort aber selbst zu ergreifen beginnen und eine Neugeburt ihres unausgebildeten Selbst durch den weiblichen Tod erleben. Zwischen diesen beiden Polen steht verbindend der Untergrundmensch und von der zweiten, narrativ interessanten Figurengruppe ist im nächsten Kapitel die Rede.

359 *Dostoevskij* 1973 (a), 179.

Wir sind Totgeborene, ja wir werden schon längst nicht mehr von lebenden Vätern geboren, und das gefällt uns immer mehr und mehr. Wir kommen auf den Geschmack.

360 Ebd., 121.

Also, es lebe der Untergrund! [...] Ach! ja selbst da mache ich mir was vor! Ich mach mir was vor, weil ich selbst weiß, wie zwei mal zwei, dass gar nicht der Untergrund das Beste ist, sondern irgendwas anderes, etwas ganz anderes, wonach ich mich sehne, aber was ich überhaupt nicht finde! Zum Teufel mit dem Untergrund!

3. Homo ignotus

Diese Frauen sind ein Produkt unserer Anlage, ein Bild, eine umgekehrte Projektion, ein »Negativ« unseres eigenen Gefühllebens.¹

Wie mittelalterliche Kartografen, die weit entfernte, unbetretene Orte, terrae incognitae, mit merkwürdigen Völkern und Wunderwesen versahen, entwerfen die Protagonisten folgender Texte eine als weiblich markierte Peripherie, die in asymmetrischer Gegenüberstellung die eigene Position als Mann, Sprecher und Lebender manifestiert. Die »psychologische Notwendigkeit«, dem eigenen Kollektiv den einzelnen Anderen entgegenzustellen, ihn »beherrschen oder wenigstens domestizieren zu wollen«², sagt, ähnlich wie bei den erwähnten Karten, »mehr über das Weltbild des beschreibenden Betrachters« als über das Beschriebene selbst aus³. Die Phantasien, Ängste, Verlangen, die auf den »dunklen Kontinent« (S. Freud)⁴ in einer quasi »Containerfunktion«⁵ projiziert werden, dienen der Konstituierung des sprechenden Subjekts, das sich einem Anderen gegenübersehen sieht, dem nicht nur ein gleichwertiges Dasein, sondern »das menschliche Sprachvermögen abgesprochen wird«⁶. Der »Fremde« in einer Gesellschaft hat, so J. Kristeva, zwei Möglichkeiten –

- 1 Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main 2017, 674.
- 2 Simek, Rudolf: Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen. Köln u. a. 2015, 16.
- 3 Simek, Rudolf: Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus. Augsburg 2000, 119.
- 4 So der bekannte Ausspruch:
Vom Geschlechtsleben des kleinen Mädchens wissen wir weniger als von dem des Knaben. Wir brauchen uns dieser Differenz nicht zu schämen; ist doch auch das Geschlechtsleben des erwachsenen Weibes ein *dark continent* für die Psychologie.
Freud, Sigmund: Die Frage der Laienanalyse. Studienausgabe Ergänzungsband. Frankfurt am Main 1975, 303.
- 5 Rohde-Dachser, Christa: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin u. a. 1992, 100.
Zur freudschen Verschiebung der Rassen- auf Geschlechterverhältnisse (der koloniale Eroberer verhält sich zum »primitiven« Volk wie der männliche Psychoanalytiker zur weiblichen Psyche), auch zum Hintergrund des als weiblich konnotierten jüdischen Körpers s. Bergmann, Franziska: Postcolonial und Critical Race Studies. In: Berndt, Frauke/Goebel, Eckart (Hg.): Handbuch Literatur & Psychoanalyse. Berlin, Boston 2019, 127–143.
- 6 Simek 2015, 86.

er kann versuchen, »um jeden Preis mit diesem homogenen Gefüge, das nichts anderes kennt, zu verschmelzen«, oder aber sich in seine Isolation »gedemütigt und verletzt« zurückzuziehen⁷. Der Untergrundmensch entscheidet sich für die zweite und setzt im Gegenzug auf die »rhetorische Kraft« seiner Rede, »die keinerlei Stütze in der äußeren Realität« hat⁸ und wirkungslos bleibt, führt zudem einen nochmals »Fremden«, einen Nicht-Mann ein, mit dessen Hilfe er die eigene Position zu stärken versucht. Er projiziert die eigene Verbannung in »Ecken« und »Winkel« auf eine Frau, die wie ein mittelalterliches Wunderwesen an den Rändern der Welt den (menschlichen) Status des Betrachters bestätigt und gleichsam unheimlich, zwiespältig bleibt.

Das Weibliche stellt sich als eine Kopfgeburt des männlichen Erzählers heraus, der sie zur eigenen Identifizierung und Machterhaltung nutzt; durch die Konflikte, die sich für den Erzähler dennoch ergeben, lassen sich dahinter schemenhaft reale Figuren erahnen. Ähnlich wie der Untergrund-Mensch als Mann präzisiert werden kann, soll im Gegenzug auch die jeweilige »Frau« als Mensch fassbarer gemacht werden.

Im Vordergrund dieses Kapitels stehen Texte, deren Erzähler von der Erschaffung, Formung, Liquidierung eines weiblichen, nicht unerforschten, sondern fremden, unterlegenen und als unwissend gezeichneten (ignotus) Gegenparts berichten, und die Lossagung von der Gesellschaft durch eine weibliche Leiche vollziehen.

3.1 Findet die Frau

Die folgende Betrachtung zweier Texte von Dostoevskij und Tolstoj geht der Frage nach, wie die männlichen Ich-Erzähler jeweils eine weibliche Figur narrativ konstituieren und inwieweit diese Figurentwürfe einen Dialog zwischen den Erzählern und den Erzählten zulassen. Die Geschichten, die ein ehemaliger Offizier und ein adliger Landsmann über den Tod ihrer Ehefrauen präsentieren, können auf mühsame, fast detektivische Weise auseinandergenommen und auf die Spuren der beiden Frauen hin untersucht werden.

7 *Kristeva*, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main 2018, 48.

8 *Ebd.*, 30.

3.1.1 Wer ich war und wer sie war

Der Leser bekommt die »Sanfte« in der gleichnamigen Erzählung (»Krotkaja«, 1876) zunächst als aufgebahrte Leiche, dann aus der rückblickenden Perspektive des Ich-Erzählers vermittelt; in dem Moment, als sie vom Ich-Erzähler bemerkt wird, beginnt auch ihre Biographie:

[...] я, конечно, не различал ее от других: приходит как все, ну и прочее. А потом стал различать. Была она такая тоненькая, белокуренькая, средневысокого роста [...].⁹

Der Ich-Erzähler, ein Pfandleiher, beginnt die »Sanfte« aus der übrigen Kundschaft hervorzuheben, sich für sie zu interessieren. Diese Entwicklung macht er an drei seiner »besonderen« Gedanken fest. Zur Fabel umgestellt nimmt der Pfandleiher zunächst ein für ihn wertloses Pfandstück, eine Gemme, von der »Sanften« an; es wird eine stillschweigende Beziehung aufgebaut, die auf Hilfsbereitschaft oder Sympathie beruhen könnte. Dann kommt die »Sanfte« mit einer alten Jacke wieder und der Pfandleiher weist sie mit einer spitzen Bemerkung zurück:

Но она вдруг позволила себе принести остатки (то есть буквально) старой заячьей куцавейки, – и я не удержался и вдруг сказал ей что-то, вроде как бы остроты. Батюшки, как вспыхнула! Глаза у ней голубые, большие, задумчивые, но – как загорелись! Но и слова не выронила, взяла свои »остатки« и – вышла. Тут-то я заметил ее в первый раз *особенно* и подумал что-то о ней в этом роде, то есть именно что-то в особенном роде. Да; помню еще впечатление, то есть, если хотите, самое главное впечатление, синтез всего: именно что ужасно молода, так молода, что точно четырнадцать лет. А меж тем ей тогда уж было без трех месяцев шестнадцать. А впрочем, я не то хотел сказать, вовсе не в том был синтез.¹⁰

9 Dostoevskij, Fedor M.: Krotkaja. Dnevnik pisatelja za 1876 god. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 24. Leningrad 1982, 6.

[...] ich habe sie natürlich nicht von den anderen unterschieden: sie kam wie alle, nun und so weiter. Und dann begann ich sie zu unterscheiden. Sie war so dünn, hellblond, mittelgroß [...].

10 Ebd., 7.

Aber dann erlaubte sie sich plötzlich, buchstäblich die Reste einer alten Hasenpelzjacke zu bringen, – und ich konnte es mir nicht nehmen und sagte ihr plötzlich irgendwas, so eine Art Scherz. Meine Güte, wie sie aufflammte! Ihre Augen waren hellblau, groß, nachdenklich, aber – wie sie aufglimten! Aber kein Wort sagte sie, nahm ihre »Reste« und – ging hinaus. Dann bemerkte ich sie auch das erste Mal auf *besondere* Weise und dachte über sie etwas in der Art, das heißt eben, etwas in der besonderen Art. Ja; ich erinnere mich noch an den Eindruck, das heißt, wenn Sie so wollen, an den wichtigsten Eindruck, die Synthese von allem: eben, dass sie furchtbar jung war, so jung, als ob sie vierzehn Jahre alt wäre. Und dabei wäre sie in drei Monaten schon sechzehn geworden. Ach übrigens wollte ich gar nicht das sagen, darin bestand gar nicht die Synthese.

Die »Sanfte« verlässt wortlos den Laden und bietet die Jacke vergeblich zwei anderen Händlern an. Ihre Aufregung wertet der Pfandleiher als »Revolte« oder »Aufstand« (»бунт«). Am nächsten Tag kehrt die »Sanfte« zum Erzähler zurück, nachdem sie erneut in einem anderen Kontor abgewiesen wird. Er gibt ihr zwei Rubel für eine für ihn wertlose Zigarrenspitze und erklärt, dass er es nur ihretwegen tue. Sie zeigt sich wieder aufgeregt, nimmt das Geld aber an. Es ist der Anfang einer durchdachten Erziehung, ein Spiel, dem der dritte Gedanke folgt:

А когда она уже вышла, вдруг спросил себя: так неужели же это торжество над ней стоит двух рублей? Хе-хе-хе! Помню, что задал именно этот вопрос два раза: »Стоит ли? стоит ли?« И, смеясь, разрешил его про себя в утвердительном смысле. Очень уж я тогда развеселился. Но это было не дурное чувство: я с умыслом, с намерением; я ее испытать хотел, потому что у меня вдруг забродили некоторые на ее счет мысли. Эта была третья *особенная* моя мысль об ней.¹¹

Der Pfandleiher spekuliert auf die finanzielle Abhängigkeit der »Sanften«, indem er diese überhaupt zustande kommen lässt und wertlose Gegenstände als Pfand annimmt. Die »Sanfte« stellt schnell fest, dass es nur ein Kontor gibt, in dem sie ihr bescheidenes Eigentum hinterlegen kann; sie braucht Geld, um Zeitungsinserate zu bezahlen, bevor sie vom Nachbarn, einem alten Kaufmann, geheiratet wird. Der Pfandleiher weist sie darauf hin, dass ihre verpfändeten Gegenstände keinen objektiven Wert haben; auch erträgt sie den Rat, ihre Stellenanzeige umzuformulieren, die sexuelle Komponente der Arbeit als Gouvernante zu verstärken. Nun braucht der Pfandleiher keine Konkurrenz mehr zu fürchten, die Kundin geht nicht verloren, denn »Zigarrenspitzen würde ihr keiner abnehmen«¹².

Der Frage, wer die »Sanfte« denn sei, geht die Erkenntnis des Ich-Erzählers voraus, warum sie von ihm bemerkt und ausgewählt wird – die »Sanfte« ist sehr jung, »furchtbar« jung. Der Pfandleiher weicht von dem sich selbst aufgestellten professionellen Verhalten ab, sein Bewertungssystem von Gegenständen irritiert (eine unnütze wertlose Gemme, eine absolut wertlose Jacke, eine nicht schlechte, aber trotzdem wertlose Zigarrenspitze; einmal will er nur Gold und Silber, dann nur Gold annehmen). Das Vergnügen, die »Sanfte« auf die Wohltätigkeit der Auszahlung hinzuweisen, misst sich in Rubeln, die

11 Ebd., 7.

Und als sie schon rausgegangen war, fragte ich mich plötzlich: ist dieser Triumph über sie denn etwa die zwei Rubel wert? He-he-he! Ich erinnere mich, dass ich genau diese Frage zwei Mal stellte: »Ist er das wert? ist er das?« Und lachend bejahte ich. So sehr kam ich dann in Stimmung. Aber es war kein böses Gefühl: ich hatte einen Vorsatz, eine Absicht; ich wollte sie auf die Probe stellen, weil mir plötzlich einige Gedanken in Bezug auf sie durch den Kopf gingen. Das war mein dritter *besonderer* Gedanke über sie.

12 Ebd., 8.

der Pfandleiher verliert; dabei ist es nur das Vergnügen, die »Sanfte« weiter schweigen zu sehen.

Die Proben, die sich der Pfandleiher ausdenkt («я ее испытать хотел»), sind verschiedene Provokationen, die seine Kundin aushalten soll. Er scherzt über ihr Pfand – sie »flammt auf« («вспыхнула») und schweigt¹³, er spielt auf ihre besondere Beziehung an – sie »flammt auf« («А как вспыхнула!«), aber schweigt¹⁴. Der Leser bekommt die »Sanfte« zunächst aus der professionellen Distanz eines Pfandleihers hinter dem Tresen mit, der sich die Pfänder, silberne vergoldete Ohrringe, ein Medaillon, eine Gemme, eine Hasenpelzjacke, eine bernsteinerne Zigarrenspitze, schließlich eine silberne vergoldete Ikoneneinfassung genau merkt und bewertet. Dann findet der erste Dialog statt, der Redeanteil der Kundin ist gering, dafür die ausführliche Beschreibung ihrer Mimik, Gestik, vor allem ihrer Gedanken:

– Вы мстите обществу? Да? – перебила она меня вдруг с довольно едкой насмешкой, в которой было, впрочем, много невинного (то есть общего, потому что меня она решительно тогда от других не отличала, так что почти безобидно сказала). [...]

Она быстро и с большим любопытством, в котором, впрочем, было много детского, посмотрела на меня: [...]

Ей хотелось сказать: я не ожидала, что вы человек образованный, но она не сказала, зато я знал, что она это подумала; ужасно я угодил ей.¹⁵

Der letzte Satz demonstriert das Prinzip der seltenen Dialoge, die sich in der Rede des Ich-Erzählers finden; das Unausgesprochene wird vom Pfandleiher samt der Motivation erfasst und an der Stelle der »Sanften« ausgesprochen.

13 »Вспыхнула« ist hier kein verlegenes Erröten, sondern eine starke Emotion (als passiveres Synonym zu »вспылить«, »aufbrausen«).

14 Die Worte »für Sie«, die der Pfandleiher »gerade im bestimmten Sinn« («именно в некотором смысле») betont, verstärken den erotischen Unterton der ersten Szenen. Nach einer Reihe von silbernen, vergoldeten, bernsteinernen Gegenständen wandert die »Sanfte« ebenfalls als Pfand auf die andere Seite des Tresens.

15 *Dostoevskij* 1982, 9.

– Sie rächen sich an der Gesellschaft? Ja? – unterbrach sie mich plötzlich mit ziemlich bissigem Spott, an dem allerdings viel Unschuldiges war (das heißt, allgemein, weil sie mich damals überhaupt nicht von den anderen unterschied, es also auf fast harmlose Weise sagte). [...]

Sie schaute mich schnell und mit großer Neugier an, in der allerdings viel Kindliches war: [...]

Sie hatte sagen wollen: ich habe nicht erwartet, dass Sie ein gebildeter Mensch sind, aber sie sagte es nicht, dafür wusste ich, dass sie es gedacht hatte; ich hatte es ihr sehr recht gemacht.

Vermutet er bei ihr die Unfähigkeit, eine Person (als Einzige im sich wiederholenden Kontext) wiederzuerkennen, eine Gesichtsblindheit? Oder meint er, dass sie ihn nicht auf die gleiche Weise wie er sie heraushob, d. h. ihn nicht zu heiraten beschloss?

Auch wenn die »Sanfte« den Pfandleiher mit einer bissigen, ironisierten Bemerkung unterbricht, das Wort kurz an sich reißt, ist ihre Aggression nicht ernst zu nehmen, schließlich sei sie – sanft:

Тут-то я и догадался, что она добра и кротка. Добрые и кроткие недолго сопротивляются и хоть вовсе не очень открываются, но от разговора увернуться никак не умеют: отвечают скупо, но отвечают, и чем дальше, тем больше, только сами не уставайте, если вам надо.¹⁶

Auf gleiche Weise charakterisiert der Untergrundmensch zuvor Liza, die als scham- und zaghafter Mensch vergebens versuche, die Nachfragen des Gegenübers abzuwehren¹⁷.

Entgegen dieser Definition gibt die »Sanfte« aber wenig von sich preis:

Разумеется, она тогда мне сама ничего не объяснила. Это потом уже про »Голос« и про всё я узнал.¹⁸

Die Frau geht als »Krotкая« in die Erzählung ein und bleibt es auch als Tote, das Begriffsfeld des Sanften (Demütigen, Bescheidenen, Geduldigen, Milden, Gehorsamen) tritt an die Stelle ihres fehlenden Namens¹⁹.

Ihr non- und paraverbales Verhalten steht jedoch im Widerspruch zu der ihr zugeschriebenen Sanftheit. Sie reagiert gereizt, bricht die vom Pfandleiher aufgestellten Regeln, lacht ihm ins Gesicht, verlässt allein das Haus, streitet, geht mit einem anderen Mann aus, zieht ein »immer dreisteres« Gesicht (»это кроткое лицо становилось всё дерзче и дерзче«)²⁰. In ihrer Wut ist sie »ein

16 Ebd., 8.

Dann nämlich kam ich darauf, dass sie gutherzig und sanft war. Die Gutherzigen und Sanften wehren sich nicht lange, und auch wenn sie sich nicht ganz öffnen, können sie einem Gespräch überhaupt nicht ausweichen: sie antworten wortkarg, aber sie antworten, und je weiter, desto mehr, man soll nur selbst nicht müde dabei werden, wenn man es nötig hat.

17 *Dostoevskij* 1973 (a), 159.

18 *Dostoevskij* 1982, 8.

Selbstverständlich hat sie selbst mir damals nichts erklärt. Vom »Golos« [der Zeitung, in der die »Sanfte« ihre Stellengesuche publiziert] und von allem habe ich schon später erfahren.

19 In der Forschungsliteratur bleibt dieser Name oft unhinterfragt, z. B. übernimmt B. Vollmayr die Idealisierung der »Sanften« als »fast noch ein Kind«, »sanft«, »in ihrer Liebe überschwänglich« und »vorbehaltslos«. T. Freynik schreibt in seiner Dissertation von einer »demütige[n], gottesgläubige[n] Figur«, »nahezu frei von Widersprüchen und inneren Konflikten«, als »bloße Verkörperung von Reinheit«.

Vollmayr, Barbara: Das Kind, das Maß aller Dinge. Kinder und Jugendliche im Werk Dostoevskijs. Frankfurt am Main 1995, 55.

Freynik, Thomas: Die Todesproblematik im Schaffen von F.M. Dostoevskij. Hamburg 2000, 139, 152.

20 *Dostoevskij* 1982, 15.

Tier«, »ein Tier in einem Anfall« (»это был зверь, это был припадок, это был зверь в припадке«)²¹. Selbst wenn ihre Aggression nicht zu verheimlichen ist, spricht der Pfandleiher weiterhin von der Sanftheit, die sie charakterisieren, ja der Grund für das ausschweifende Verhalten sein soll:

Мне вдруг, смотря на нее, влетела тогда в голову идея, что весь этот последний месяц, или, лучше, две последние перед сим недели, она была совсем не в своем характере, можно даже сказать – в обратном характере: являлось существо буйное, нападающее, не могу сказать бесстыдное, но беспорядочное и само ищущее смятения. Напрашивающееся на смятение. Кротость, однако же, мешала. Когда этакая забуйствует, то хотя бы и перескочила меру, а всё видно, что она сама себя только ломит, сама себя подгоняет и что с целомудрием и стыдом своим ей самой первой справиться невозможно. Оттого-то этикие и выскакивают порой слишком уж не в меру, так что не веришь собственному наблюдающему уму.²²

Der Pfandleiher ist bereit, am eigenen Verstand, der die Aggressivität der »Sanften« fixiert, zu zweifeln, um die »Sanfte« weiterhin als »sanft« gelten zu lassen. Was immer die Frau macht, selbst als sie ihrem Mann einen Revolver an die Schläfe drückt, ändert sich ihr Epitheton nicht. Ihre Sanftheit ist kein besonderes Charakteristikum, sie ist ein Vertreter des Kollektivs »sanfter« Menschen. Als der Pfandleiher seine Frau bei einem verabredeten, aber missglückten Rendezvous mit Efimovič belauscht, seinem Feind und ehemaligen Kameraden, bezeichnet er sie begeistert gar als »edelste und erhabene« Frau (»женщиной благороднейшей и возвышенной«), »die Sündlose und Reine, die ein Ideal hatte« (»безгрешную и чистую, имеющую идеал«)²³.

Allmählich erfahren wir Details über die Lebensumstände, Familie und den Charakter der »Sanften« – alles in der Reihenfolge, in der diese Informationen den Ich-Erzähler interessieren und er Auskünfte über die junge Frau besorgt:

Когда она вышла, я разом порешил. В тот же день я пошел на последние поиски и узнал об ней всю остальную, уже текущую подноготную; прежнюю подногот-

21 Ebd., 17.

22 Ebd., 18.

Als ich sie ansah, kam mir plötzlich der Gedanke in den Kopf, dass sie diesen ganzen letzten Monat, oder vielmehr die zwei letzten Wochen davor, gar nicht ihren eigentlichen Charakter gezeigt hatte, man könnte sogar sagen – sie hatte einen entgegengesetzten Charakter gezeigt: es kam ein tobendes, angreifendes Wesen zum Vorschein, ich kann nicht sagen, dass es schamlos war, aber ungeordnet, und es suchte selbst nach Aufruhr. Es drängte sich zum Aufruhr auf. Die Sanftheit allerdings störte. Wenn so eine zu toben anfängt, selbst wenn sie auch die Grenze überschreitet, sieht man aber, dass sie sich selbst bricht dabei, sich selbst anstachelt und es ihr selbst unmöglich ist, mit ihrer Scham fertig zu werden. Dadurch schießen ja solche manchmal so übers Ziel hinaus, dass man dem eigenen betrachtenden Verstand nicht glauben mag.

23 Ebd., 19.

ную я знал уже всю от Лукерьи, которая тогда служила у них и которую я уже несколько дней тому подкупил.²⁴

Er schließt mit der Schilderung der Lebensumstände der »Sanften« an. Diese Reihenfolge ist erzähltechnisch nicht selbstverständlich, da der Ich-Erzähler das Wissen über die »Sanfte« im Augenblick des rückwärtsgewandten Erzählens schon besitzt und der Leser die »Sanfte« nicht besser als der Ich-Erzähler damals kennen darf. Auch ändert sich die Perspektive des Pfandleihers nicht sonderlich, es findet keine Entwicklung statt; die anfängliche Distanz bei der allerersten Bekanntschaft bleibt über die Heirat und das Zusammenleben bis hin zum Tod der »Sanften« bestehen.

Das Substantiv »подноготная« im obigen Zitat bezeichnet geheime, verheimlichte Informationen; das Wort geht auf eine alte Foltermethode zurück, bei der man Nadeln oder sonstige spitze Gegenstände unter die Fingernägel einführte (»под ногти«, »unter die Fingernägel«)²⁵. Auch wenn das Wort an dieser Stelle leicht ironisch gefärbt ist (die Lebensumstände der »Sanften« sind leicht herauszufinden, durch ihre Stellengesuche offensichtlich), bleibt ein Beigeschmack zurück – statt die »Sanfte« selbst von sich erzählen zu lassen, kommt der Pfandleiher auf Umwegen an Informationen über sie, indem er die Bedienstete ihrer Tanten besticht. Später verfährt der Pfandleiher auf die gleiche Weise, um herauszufinden, wohin sich seine Frau allein aus der Wohnung begibt; er nennt genaue Summen, die er diesmal den Tanten für die Informationen bezahlen muss²⁶. Außer den groben biografischen Angaben (Tod der Eltern, Dienstrang des Vaters, Arbeit bei den Tanten, ein bestandenes Examen, Heiratsantrag eines Kaufmanns) findet sich kaum etwas, das die »Sanfte« individuell kennzeichnet, vielmehr fungiert sie aus der Perspektive des Pfandleihers als Repräsentantin der »Sanften«, der »Jugend« und der »Frauen«:

И еще хочу прибавить, что когда эта молодежь, эта милая молодежь, захочет сказать что-нибудь такое умное и проникнутое, то вдруг слишком искренне и наивно покажет лицом, что »вот, дескать, я говорю тебе теперь умное и проникнутое«, – и не то чтоб из тщеславия, как наш брат, а так и видишь, что она сама ужасно ценит всё это, и верует, и уважает, и думает, что и вы всё это точно так же, как она, уважаете. О искренность! Вот тем-то и побеждают. А в ней как

24 Ebd., 10.

Als sie rausgegangen war, fasste ich sofort den Entschluss. Am gleichen Tag noch machte ich mich zu den letzten Nachforschungen auf und erfuhr über sie die letzten, schon aktuellen Hintergründe; die bisherigen Hintergründe wusste ich schon von Luker'ja, die damals ihre Dienerin gewesen war, und die ich schon einige Tage zuvor bestochen hatte.

25 Vgl. *Ožegov* 2011, 439.

26 *Dostoevskij* 1982, 17.

было прелестно! [...] Но – молодежь! [...] Молодость всегда хоть капельку и хоть в кривую сторону да великодушна. То есть я ведь про нее, про нее одну.²⁷

Der Ich-Erzähler will die »gute Jugend« sorgsam darauf vorbereiten, ihr die eigene Geschichte erzählen zu können:

Видите ли: молодежь великодушна, то есть хорошая молодежь, великодушна и порывиста, но мало терпимости, чуть что не так – и презрение. А я хотел широкости, я хотел привить широкость прямо к сердцу, привить к сердечному взгляду, не так ли?²⁸

Das Verb »привить« kann als »beibringen« wie auch als »einimpfen« oder »veredeln« übersetzt werden. Der Pfandleiher sieht sich in der Funktion eines fachkundigen Arztes, der dem Herzen seiner jungen Patientin Stoffe einführt, die dort bisher gefehlt haben und überlebenswichtig sein könnten; dieser Vorgang ist unumkehrbar, der zugeführte »Weitblick« kommt mitten im Herzen an und verändert die »Herzensanschauung«. Das Bild ist auch mit einer gärtnerischen Tätigkeit verbunden, die verholzte Pflanze wird mithilfe eines anderen Pflanzenteils veredelt. Die Erziehung der »Sanften« soll entweder der Steigerung ihres Wertes als Stammpflanze (die neuen Eigenschaften kommen ihr nur zugute) oder dem Erhalt des versetzten Pflanzenteils (als ideelles Erbe) dienen. Das Zusammenleben mit der »Sanften« trägt einen pädagogischen und gleichzeitig kreativen, schöpferischen Charakter. Die eingegangene Ehe bekommt ein Ziel von musterhafter gesellschaftlicher Bedeutung, die Anklänge eines Mammutprojekts, der Erziehung der »Jugend«, indem deren natürliche wertvolle Eigenschaften (Ehrlichkeit, Großmütigkeit) durch die Lebenseinsicht älterer Generation ergänzt werden soll. Der Pfandleiher versucht, den anfänglichen, geschätzten Wert eines Gegenstandes in einem Entwicklungspotential zu betrachten, einen Wert heranzuzüchten – eine Per-

27 Ebd., 9f.

Und ich will noch hinzufügen, dass die Jugend, diese Jugend, wenn sie so etwas Kluges und Durchdrungenes sagen will, es mit ihrem Gesicht plötzlich auf zu innige und zu naive Weise zeigt, so nach der Art »ich sage dir jetzt also etwas Kluges und Durchdrungenes«, – und tut es gar nicht so sehr aus Ehrgeiz, wie unsereins, sondern man sieht förmig, dass sie selbst das alles furchtbar schätzt und achtet und daran glaubt, und denkt, dass der andere das alles genau so wie sie achte. Oh Innigkeit! Genau damit siegen sie. Und wie entzückend es bei ihr gewesen ist! [...] Aber – die Jugend! [...] Die Jugend ist immer, wenn auch ein klein bisschen und wenn auch zur falschen Seite hin, aber großmütig. Das heißt, ich spreche ja über sie, über sie allein.

28 Ebd., 13.

Sehen Sie: die Jugend ist großmütig, das heißt, die gute Jugend, großmütig und ungestüm, aber sie duldet wenig, beim kleinsten Anlass – zeigt sie gleich Verachtung. Und ich wollte einen Weitblick haben, ich wollte den Weitblick direkt ans Herz binden, an die Herzensanschauung binden, nicht wahr?

spektive, die über seinen Beruf hinausgeht und ihn zunächst wertlose Pfänder annehmen lässt. Die »Sanfte« soll erzogen werden, um ihren Mann verstehen zu können; sie soll erzogen werden, damit ihr Mann sich verstanden sieht.

Die geheimnisvolle Vorgeschichte des Pfandleihers, die er nur einem geeigneten, genügend dafür vorbereiteten Gegenüber berichten kann, ein »furchtbarer äußerer Umstand«, der »jeden Tag und jede Stunde« auf ihm lastet, trägt sich Jahre zuvor während seines Militärdienstes zu. Nach einem missverständlichen Zwischenfall im Theater wird er von seinen Kameraden aufgefordert, die Ehre des Regiments durch ein Duell zu verteidigen:

Мне дали знать, что я могу еще всё поправить, если даже и теперь, хотя и поздно, захочу формально объясниться с А-м. Я этого не захотел и так как был раздражен, то отказался с гордостью. Затем тотчас же подал в отставку, – вот и вся история. Я вышел гордый, но разбитый духом. Я упал волей и умом. Тут как раз подошло, что сестрин муж в Москве промотал наше маленькое состояние и мою в нем часть, крошечную часть, но я остался без гроша на улице. [...] Тут три года мрачных воспоминаний и даже дом Вяземского. Полтора года назад умерла в Москве богатая старуха, моя крестная мать, и неожиданно, в числе прочих, оставила и мне по завещанию три тысячи. Я подумал и тогда же решил судьбу свою. Я решился на кассу ссуд, не прося у людей прощения: деньги, затем угол и – новая жизнь вдали от прежних воспоминаний, – вот план.²⁹

Die tägliche Arbeit im Leihkontor dient dem Pfandleiher, wie die »Sanfte« sofort errät, der »Rache« an der Gesellschaft, die ihn ausgestoßen, genauer, an der Offiziersgemeinschaft, die ihn für unehrenhaft befunden hat. Während der Untergrundmensch in seinen »Aufzeichnungen« also vergeblich versucht, einen Offizier zum Duell herauszufordern, weigert sich der Pfandleiher, einem absurden Ehrenkodex zu folgen, leitet jedoch genau daraus seinen Männlichkeitsstatus ab. Der Verlust der Offiziersgemeinschaft, der männlich-militärischen Ehre entwickelt sich zu einem ständigen Komplex; das Pfandgeschäft,

29 Ebd., 23 f.

Man gab mir zu wissen, dass ich noch alles wiedergutmachen könnte, selbst wenn ich jetzt, wenn auch zu spät, A-v in aller Form auffordern wollte. Das wollte ich nicht, und da ich gereizt war, weigerte ich mich mit Stolz. Dann reichte ich sogleich den Rücktritt ein, – das war auch die ganze Geschichte. Ich trat stolz, aber geistig gebrochen zurück. Ich war in Herz und Sinn verzweifelt. Da kam auch dazu, dass der Mann meiner Schwester in Moskau unser kleines Vermögen durchgebracht hatte, darin auch meinen Anteil, einen winzigen Anteil, und doch blieb ich ohne einen Groschen auf der Straße zurück. [...] Dann waren da drei Jahre finsterner Erinnerungen und sogar das Haus von Vjazemskij. Vor anderthalb Jahren ist in Moskau eine reiche Alte, meine Patin, gestorben und hat mir unerwartet, unter anderem, testamentarisch drei Tausend hinterlassen. Ich dachte nach und beschloss sogleich mein Schicksal. Ich entschied mich für ein Pfandkontor, ohne die Menschen um Verzeihung zu bitten: Erst das Geld, dann ein Winkel und – ein neues Leben fern aller alten Erinnerungen, – das war der Plan.

ein unehrenhafter, Juden vorbehaltener Beruf³⁰, ist eine herausfordernde Geste. Die »Sanfte« wird dabei zu einer Brücke zwischen dem Pfandleiher und der Außenwelt, sie soll zu einem Freund erzogen werden und von alleine auf die Unschuld ihres Mannes kommen, ihn rehabilitieren. Als junge, mittellose, alleinstehende Frau (selbst die Prostituierte Liza steht unter einer Art Schutz der Bordellbetreiberin) unterstreicht sie die Überlegenheit des Ich-Erzählers, dessen Offiziersehre zwar von seinen Kameraden in Frage gestellt worden ist, der ihr gegenüber aber immerhin ein Mann bleibt und die Vorstellung ihrer »Ungleichheit« genießt (»Идея этого неравенства нашего нравилась...«)³¹. Da der Vater der »Sanften«, ein kleiner Beamte und Schreiber, es nur zum persönlichen Adel gebracht hatte, erwartet der Erzähler, »immerhin ein abgedankter Stabskapitän eines glänzenden Regiments, ein Erbadliger«, dass sein Heiratsantrag sofort angenommen wird³². Das klar konzipierte Machtverhältnis birgt auch eine Spannung – würde der Pfandleiher auch von der »Sanften« als feige und unehrenhaft zurückgewiesen werden, bedeutete es einen letztmöglichen sozialen Abstieg; deshalb bemüht er sich darum, sie auf ihre vermittelnde Funktion zurück in die homosoziale Welt vorzubereiten, die Wahrscheinlichkeit eines ihn rehabilitierenden Urteils zu erhöhen. Die »Sanfte« ist gerade alt genug, um sie heiraten zu können, aber noch zu jung, um mit ihr zu sprechen:

Шестнадцать-то лет, первая-то молодость, – да что могла она понять из моих оправданий, из моих страданий? Тут прямолинейность, незнание жизни, юные дешевые убеждения, слепота куриная »прекрасных сердец«, а главное тут – касса ссуд и – баста [...]!³³

Der Pfandleiher erweist sich (auf selbstbestätigende Weise, indem er das Weibliche als fremde Spezifität betrachtet) als theoretischer Kenner der weiblichen Psyche, er weiß, was er von Frauen im Allgemeinen und dementsprechend von seiner Frau erwarten kann; so werde eine Frau etwa von der Reinlichkeit ihres Mannes verführt³⁴, von seinen sonderbaren Seiten angezogen³⁵ und könne nicht anders, als sich ihrem Mann völlig zu unterwerfen³⁶. Der Pfandleiher

30 Vgl. die Namen seiner beiden Berufskollegen »Mozer« (jüdisch) und »Dobronravov« (von »добрые нравы«, »gute Sitten«) – Pole, zwischen denen sich der Erzähler befindet.

31 *Dostoevskij* 1982, 25.

32 Ebd., 10.

33 Ebd., 16.

Sechzehn Jahre doch, die erste Jugend, – was hätte sie auch von meinen Rechtfertigungen, von meinen Leiden verstehen können? Da war eine Geradlinigkeit, fehlende Lebenskenntnis, da waren blutjunge billige Überzeugungen, eine Hühnerblindheit der »edlen Herzen«, und vor allem dann – das Pfandkontor und – basta [...]!

34 Ebd., 15. Ist ein reinlicher Mann eine seltene Erscheinung, die jede Frau zu schätzen weiß? Der Pfandleiher scheint sich viel von seiner Investition in saubere Wäsche zu erhoffen.

35 Ebd., 25.

36 Ebd., 15.

weiß, wie sich eine wirklich liebende Frau verhält, die »selbst die Laster, selbst die Übeltaten des geliebten Wesens vergöttern wird« (»даже пороки, даже злодеяния любимого существа обоготворит«)³⁷ – ein Anspruch, dem die »Sanfte« nicht gerecht wird, indem sie spöttische Fragen über die Vergangenheit ihres Mannes stellt. Sie verweist sogar auf ihr Recht, Fragen beantwortet zu bekommen: »Vor der Hochzeit allerdings haben Sie mir darüber nichts gesagt?« (»Вы, однако ж, мне об этом ничего не сказали до свадьбы?«)³⁸ Somit stellt sich die »Sanfte« als eine nicht-»liebende Frau« heraus, kann auch keine werden, da der Pfandleiher Gespräche über seine »Laster« und »Übeltaten« ausschlägt. Er glaubt ihren Hinterhalt zu kennen, nimmt wieder ihre angeblichen Gedanken vorweg:

Я не сдержался, я этой фразой как бы пустился в оправдание себя; а ей только этого и надо было, этого нового моего унижения. [...] Я видел, что она жаждет унижительных для меня объяснений и – не дал их.³⁹

Selbst die Frage nach dem Sinn des Todes seiner Frau formuliert der Ich-Erzähler in Form einer Verallgemeinerung: »Wofür, wozu starb diese Frau?« (»Для чего, зачем умерла эта женщина?«)⁴⁰. Seine Frage könnte genauso lauten, »Wozu starb dieser Vertreter der großzügigen Jugend?« oder »Wozu starb diese Sanfte?«. Es ist nicht der Tod eines konkreten Individuums, sondern der eines Abstraktums, einer jungen, »sanften« Angehörigen des weiblichen Geschlechts. Dabei fungieren diese Kategorien vor allem als Negation, als Form eines Nichtseins: Zwar fängt der Pfandleiher bei den positiven Eigenschaften der »Jugend« an, leitet daraus aber die Notwendigkeit einer Umerziehung, Unterwerfung ab. Die »Sanfte« würde mit der Zeit, mit zunehmender Lebenserfahrung vielleicht ein besserer »Freund« werden, aber lebenslang eine »Frau« bleiben – und »Frauen« fehle es, auch im Falle eines Selbstmords, an eigenen, individuellen Zügen:

В женщинах нет оригинальности, это – это аксиома, даже и теперь, даже и теперь для меня аксиома! [...] Женщин погубила одна лишь неоригинальность. И что ж, повторяю, что вы мне указываете там на столе? Да разве это оригинально, что там на столе? О-о!⁴¹

37 Ebd., 16.

38 Ebd., 19.

39 Ebd., 18 f.

Ich hatte mich nicht zurücknehmen können, mit dieser Phrase hatte ich mich quasi zu rechtfertigen begonnen; und gerade das wollte sie ja auch, diese neue Erniedrigung meinerseits. [...] Ich sah, dass sie auf Erklärungen hoffte, die für mich erniedrigend waren, und – gab ihr keine.

40 Ebd., 33.

41 Ebd., 15 f.

Frauen haben keine Originalität an sich, das – das ist ein Axiom, ja selbst jetzt, ja selbst jetzt ist es für mich ein Axiom! [...] Die fehlende Originalität hat Frauen zugrunde ge-

Da die »Sanfte« sich in der Rede des Ich-Erzählers nicht durchsetzen, dessen Vorwegnahmen nur erfüllen kann, fehlt es ihr tatsächlich an Originalität. Der Leser kann sie nicht als eigenständige Figur ernstnehmen. Der Erzähler bemängelt so vieles an seiner Frau, genießt gleichzeitig das »süße« Empfinden ihrer Ungleichheit auf allen Ebenen, der Altersunterschied »fesselt« ihn⁴².

»Wer ich war und wer sie war« (»Кто был я и кто была она«) lautet die Überschrift des ersten Kapitels; es ist eine Leitfrage, eine Klärung des status quo, die vom Erzähler mit der Ausführung der eigenen Notlage und der Verlegung der eigenen Ansprüche auf den Anderen beantwortet wird. »Sie« soll den Pfandleiher verstehen lernen und kann es als Tote nicht mehr. Die anfängliche Figurenkonstellation nimmt den Ausgang der Geschichte vorweg, die »Sanfte« ist schon in der Erzählung des Pfandleihers tot, schweigend, während der Pfandleiher weiterlebt – und redet. Die »Sanfte« kann nicht am Leben bleiben, ohne die gesamte Geschichte zu annullieren, ihre Leiche dient als Garant der Erzählung. Der Ich-Erzähler schreibt seiner Frau Eigenschaften zu, begründet seine Zuschreibungen und reagiert mit seinem Verhalten auf die von ihm selbst entworfenen Probleme; seine Frau ist eine anonyme Projektionsfläche, ein gespenstischer, erfundener Gesprächspartner.

Einige Beobachtungen C. Lehmanns zu Flauberts »Madame Bovary« (1856) können auch auf Dostoevskijs Erzählung übertragen werden. So tritt die »Sanfte« ebenso wie Emma »überhaupt erst unter dem Blick eines Mannes, der sie heiraten wird«, in die Erzählung ein⁴³. »Erzähltechnisch gesehen« gibt es auch die »Sanfte« nicht, bevor der Pfandleiher sie erschafft⁴⁴; ihr bisheriges Leben ist eine Vorgeschichte zum Eintritt in die Ehe, dem Anfang ihres eigentlichen Lebens. Während Charles seine Frau »zwar sehen, aber nicht charakterisieren kann«⁴⁵, dominieren die zusammenfassenden Charakterisierungen des Pfandleihers über dem »Sehen«, den kleineren Bestandteilen der Figur. Wir erfahren so gut wie nichts davon, was die »Sanfte« trägt, isst, trinkt, kauft, wünscht, vorwirft, wie sie ihr neues Zuhause und ihren Ehemann einschätzt. Im Gegensatz zu Flauberts Roman bleibt es linear bei einer Perspektive; während der Pfandleiher von einem eigenen Grundstück auf der Krim inmitten von Weinbergen träumt, scheint die »Sanfte« keine Zukunft zu haben. »Und ich dachte, dass Sie mich so lassen würden« (»А я думала, что вы меня оставите так«)⁴⁶, sagt sie erstaunt, als der Pfandleiher sie

richtet. Und was, wiederhole ich, was zeigen Sie mir das auf dem Tisch? Ja ist es denn etwa originell, was da auf dem Tisch ist? O-oh!

42 Ebd., 13.

43 Lehmann, Christine: Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1991, 86.

44 Ebd.

45 Ebd., 85.

46 Dostoevskij 1982, 28.

plötzlich mit Liebesbekundungen überschüttet. So schreibt C. Lehmann über »Madame Bovary«:

Solange Charles' Blick die Perspektive auf Emma bestimmt, erfahren wir kaum etwas über Emmas Gedanken und Vorstellungen. Dadurch entsteht auch der Eindruck, als wüßte Emma zu diesem Zeitpunkt eigentlich selber nichts über sich und ihre Wünsche, als befände sich ihre seelische Gestalt noch im Entstehen.⁴⁷

Der Pfandleiher verrät den Namen der »Sanften« nicht. »Die eigene Ehefrau namenlos zu lassen, ist [...] ein mächtiger Zauber«⁴⁸. »Krotkaja« fungiert anstelle eines Vornamens, vielmehr als ein treffender Rufname, er »stempelt sie ab und zwar zuverlässig«⁴⁹. Es ist schwer, an der »Sanftheit« der Figur zu zweifeln, die keinen Einspruch gegen das grobe, immer wieder begründete Indexikalische ihres Namens einlegt. Der Name wird nicht bei der Geburt, sondern post mortem vergeben; ihr eigentlicher Name ist ein unwichtiges Detail ihrer grob skizzierten Vorgeschichte. Da die »Sanfte« zu Anfang der Erzählung eine Leiche ist, kann sie nicht an dieser teilnehmen, ihre »Sanftheit« haftet an ihrer Leiche wie ein Namenskärtchen, um Zuordnung zu ermöglichen, Verwechslung zu vermeiden. Dabei könnte die Geschichte ganz anders erzählt werden, so M. Schult:

Die junge Frau ist keineswegs eine statische Figur, sondern weit dynamischer angelegt als ihr Mann. Während der kurzen Handlungszeit durchläuft sie verschiedene Rollen: vom zurückhaltenden wie entschlossenen Mädchen, das sein Leben selbst in die Hand nehmen will (Stellengesuche), über die stolze, zunächst zögernde, dann plötzlich stürmisch zugeneigte Ehefrau bis hin zu einer revoltierenden, exaltierten, theoretisch gewandten Gegnerin, die ihrem (scheinbar) schlafenden Mann den Revolver an die Schläfe hält, sich nach der darauffolgenden langen Krankheit ganz in sich vergräbt und, als ihr auch dies verwehrt wird, schließlich das Leben nimmt. In all dem scheint sie eine Entwicklung zu durchlaufen [...], während der lange Monolog des Pfandleihers in den immer gleichen Zirkeln verläuft, aus denen er keinen Ausweg findet.⁵⁰

Die vorweggenommene wie erdachte Rede der »Sanften« ist Teil des »fremden Wortes«, das laut M. Bachtin im Bewusstsein des Untergrundmenschen, auch des Pfandleihers, stets präsent ist, zu einem endlosen, doppelt fiktiven, monologischen Dialog führt:

Внутри этого »большого диалога« звучали, освещая и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и, наконец, диалог уходит внутрь, в каждое

47 Lehmann 1991, 86.

48 Theweleit 1995, Band 1, 83.

49 Ebd.

50 Schult, Maïke: Liebe. Macht. Klischee. Zeitloses in Dostoevskijs Novelle »Die Sanfte«. In: Tanner, Klaus (Hg.): »Liebe« im Wandel der Zeiten. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Leipzig 2005, 208 f.

слова романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже *»микродиалог«*, определяющий особенности словесного стиля Достоевского.⁵¹

Die Rede des Pfandleihers ist demnach ein »Mikrodiolog«, an dem zahlreiche imaginierte Zuhörer beteiligt sind, die neben der Leiche der »Sanften« einen weiteren Fixpunkt der Erzählung bilden; sie scheinen kritische Nachfragen zu stellen, sollen sich von der Unschuld des Pfandleihers überzeugen lassen:

Господа! Я далеко не литератор, и вы это видите, да и пусть, а расскажу, как сам понимаю. [...]

Ах, слушайте! слушайте! [...]

Слушайте: в любви ее я был тогда уверен. [...] Видете, господа, есть идеи... [...]

Но, верите ли, восторг кипел в моем сердце до того неудержимо [...]. [...]

Зачем вы говорите, что я смотрел и ничего не видел? [...]

Слушайте и вникните: ведь когда мы сошлись давеча у самовара [...], то она даже сама поразила меня своим спокойствием [...]. [...]

Знаю, знаю, не подсказываете: вам смешно, что я жалуюсь на случай и на пять минут? Но ведь тут очевидность. Рассудите одно: она даже записки не оставила [...].⁵²

Es findet jedoch kein »Makrodiolog« statt. Die Rede des Pfandleihers gleitet über die der »Sanften« hinweg, sortiert sie in die anonyme Menge anderer, schon bekannter Rede ein. Der Pfandleiher setzt das eigene Ich an die Stelle der »Sanften«, so beschreibt er seine Erscheinung in den Augen der »Sanften«,

51 *Bachtin* 1972, 72.

Innerhalb dieses »großen Dialoges« erklingen die in der Komposition in Erscheinung tretenden Dialoge der Helden, die ihr Licht auf ihn werfen und ihn verdichten, und schließlich dringt der Dialog nach innen, in jedes Wort des Romans und macht es zweistimmig, in jede Geste, in die Mimik des Helden und verleiht ihr den Charakter des Unregelmäßigen, Abrupten; hier haben wir bereits den *»Mikrodiolog«* vor uns, der die stilistischen Eigentümlichkeiten im Werk Dostoevskijs bestimmt.

Bachtin 1971, 49.

52 *Dostoevskij* 1982:

Meine Herrschaften! Ich bin bei weitem kein Literat, und Sie sehen das, sollen Sie doch, und ich werde es so erzählen, wie ich es selbst verstehe. [...], 6]

Ach, hören Sie! hören Sie! [...], 8]

Hören Sie: ihrer Liebe war ich mir damals sicher. [...] Sehen Sie, meine Herrschaften, es gibt so Ideen... [...], 16]

Aber, ob Sie es glauben, eine Begeisterung tobte derart unaufhaltsam in meinem Herzen [...], 28]. [...]

Wozu sagen Sie, ich hätte geschaut und nichts gesehen? [...], 30]

Hören Sie und begreifen Sie: denn als wir vorhin am Samovar zusammengekommen sind [...], da brachte sie mich sogar zum Staunen darüber, wie ruhig sie gewesen ist [...], 32]. [...]

Ich weiß, ich weiß, Sie brauchen mir nichts vorzusagen: Sie finden es komisch, dass ich mich über den Zufall und die fünf Minuten beschwere? Aber das ist doch offensichtlich. Bedenken Sie eins: sie hat nicht mal einen Zettel hinterlassen [...]. [34]

als er ihr einen Eheantrag macht: »[D]u bist hoch, schlank, wohlgezogen und – und schließlich [...] siehst du nicht übel aus.«⁵³ Er versucht, sich von jemand anderem für unschuldig zu erklären (»Sei mutiger, Mensch, und sei stolz! Nicht du bist schuld!«), wechselt dann wiederum die Perspektive: »Nun, ich werde die Wahrheit sagen [...]: sie ist schuld, sie ist schuld!«⁵⁴. Der Selbstmord der »Sanften« ist vom Pfandleiher unvorhergesehen, unbegreiflich; die Stimme des Erzählers stellt sich plötzlich als nicht-deckungsgleich mit der Stimme der »Sanften« heraus.

Die »Sanfte« ist keine vollwertige Figur im bachtinschen Sinn, der Leser erfährt nichts darüber, wie sie sich selbst sieht, erfährt nicht ihr »letztes Wort«⁵⁵ über sich und ihre Welt. Sie versucht sich mit ihrer »Revolte« (»бунт«) das Recht auf eine eigene Stimme zu erkämpfen, ähnlich wie sich der arme Beamte Makar Devuškin in Dostoevskijs »Бедные люди« (»Arme Leute«, 1846) über Gogol's Akakij Akakievič als prädestinierte Figur ohne eigene Stimme empört:

Серьезный, глубинный смысл этого бунта можно выразить так: нельзя превращать живого человека в безгласный объект заочного завершающего познания. В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению.⁵⁶

Nach einer langen Krankheit versucht die »Sanfte« ihre schwache Stimme zu behalten:

Вдруг слышу, что она, в нашей комнате, за своим столом, за работой, тихо-тихо... запела. Эта новость произвела на меня потрясающее впечатление, да и до сих пор я не понимаю его. До тех пор я почти никогда не слышал ее поющую, разве в самые первые дни, когда ввел ее в дом и когда еще могли резвиться, стреляя в цель из револьвера. [...] Она пела вполголоса, и вдруг, поднявшись, голос оборвался, – такой бедный голосок, так он оборвался жалко; она откашлялась и опять тихо-тихо, чуть-чуть, запела...⁵⁷

53 Ebd., 12.

54 Ebd., 17.

55 Vgl. Bachtin 1972, 79.

56 Ebd., 98 f.

Den ersten, tieferen Sinn dieses Aufstandes kann man folgendermaßen umschreiben: man kann einen lebendigen Menschen nicht in seiner Abwesenheit zum schweigsamen Objekt endgültiger Erkenntnis machen. *Im Menschen ist immer etwas, was nur er selbst im freien Akt der Selbsterkenntnis und der Rede darlegen kann, was nicht einer veräußerlichen, in seiner Abwesenheit getroffenen Bestimmung unterliegt.*

Bachtin 1971, 66.

57 Dostoevskij 1982, 26 f.

Plötzlich hörte ich, dass sie in unserem Zimmer, an ihrem Tisch, bei der Arbeit, leise-leise... zu singen begann. Diese Neuigkeit machte einen erschütternden Eindruck auf mich, ja ich verstehe ihn immer noch nicht. Bis dahin habe ich sie fast nie singen gehört, außer vielleicht in den allerersten Tagen, als ich sie nach Hause gebracht habe und als wir

Der Pfandleiher räumt der von ihm entworfenen Figur nicht die Spielmöglichkeiten ein, die er selbst genießt, indem er seiner Stimme unabhängig von der seines Autors Ausdruck verleiht; er läßt die »Sanfte« ideologisch auf, sodass sie zum »stummen Objekt« einer »monologischen« Welt⁵⁸ wird. Es handelt sich also um eine monologische Welt (die »Sanfte« wird von ihrem Autor besetzt, instrumentalisiert) in einer dialogischen Welt (der Pfandleiher behält sich die Freiheit vor, sein »letztes Wort« über sich und die Welt die äußern):

Но чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, – с ними можно только *диалогически общаться*. Думать о них – значит *говорить с ними, иначе они тотчас же поворачиваются к нам своей объектной стороной*: они замолкают, закрываются и застывают в завершённые объектные образы. [...] От автора полифонического романа требуется не отказ от себя и своего сознания, а необычайное расширение, углубление и перестройка этого сознания (правда, в определенном направлении) для того, чтобы оно могло вместить полноправные чужие сознания.⁵⁹

»Wer ich war und wer sie war« ist folglich ein Versuch, eine Ordnung wiederherzustellen, die es in der Form nie gegeben hat, für zwei Parteien zu sprechen, anstatt die zweite selbst sprechen zu lassen. Die »Sanfte« wird zum ersten Mal direkt angesprochen, als sie tot ist und das Gespräch nicht fortführen kann:

He знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, – и пусть, ну что же? [...] Рассказывала бы только мне как другу, – вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили.⁶⁰

noch ausgelassen sein konnten, mit dem Revolver auf ein Ziel hin geschossen haben. [...] Sie sang halblaut, und die Stimme stieg auf und brach plötzlich ab, – ein so armes Stimmchen, es brach so bedauerlich ab; sie hustete sich aus und begann dann wieder leise-leise, kaum hörbar zu singen...

58 *Bachtin* 1972, 138 f.

59 *Ebd.*, 116 ff.

Aber die fremden Bewußtseine dürfen nicht als Objekte, als Dinge betrachtet, analysiert und definiert werden, man kann mit ihnen nur *dialogisch in Verbindung treten*. Über sie nachzudenken bedeutet – *mit ihnen zu reden, anderenfalls geben sie uns nur ihre objektivierte Seite zu erkennen*: sie verstummen, verschließen sich und erstarren zu abgeschlossenen, objektivierten Bildern. [...] Vom Autor des polyphonen Romans wird nicht der Verzicht auf sich selbst und sein eigenes Bewußtsein verlangt, sondern eine ungewöhnliche Erweiterung, Vertiefung und Umstrukturierung dieses Bewußtseins (und zwar in einer bestimmten Richtung), damit es vollberechtigte fremde Bewußtseine aufnehmen kann. *Bachtin* 1971, 77 f.

60 *Dostoevskij* 1982, 35.

Du weißt nicht, mit welch einem Paradies ich dich umgeben hätte. Ein Paradies wäre in meiner Seele, und ich hätte es um dich gepflanzt! Na, wenn du mich nicht geliebt hättest, – und wenn schon, was solls? [...] Du würdest mir wie einem Freund nur etwas erzählen, – und dann würden wir uns freuen, und freudig lachen, einander in die Augen schauen. So würden wir leben.

Nun soll etwas um die »Sanfte« herum, nicht in sie hinein gepflanzt werden, sie ist keine Pflanze unter der Aufsicht eines Gärtners mehr. Auch sagt sich der Pfandleiher endlich von seinen Zuhörern los, deren Akzeptanz für ihn so wichtig gewesen ist:

Что мне теперь ваши законы? К чему мне ваши обычаи, ваши нравы, ваша жизнь, ваше государство, ваша вера? Пусть судит меня ваш судья, пусть приведут меня в суд, в ваш гласный суд, и я скажу, что не признаю ничего.⁶¹

Ohne die Leiche gäbe es keine Geschichte, der Tod der »Sanften« ist um die gute Erzählung willen hinzunehmen. Wie das Opfer in einer Kriminalerzählung ist die »Sanfte« ein »Requisit, das einen Mechanismus in Gang setzt«, den »geringsten personalen Stellenwert« unter den Figuren hat⁶². »Der Leser vermag sicherlich schwerlich eine emotionale Bindung zum Ermordeten aufzubauen [...], weil dieser im allgemeinen schon auf den ersten Seiten tot ist und alle nachträglichen Informationen keine Anteilnahme [...] mehr erzeugen können.« Die »Sanfte« stellt »keinen Eindruck, lediglich ein Problem« dar⁶³, eine personifizierte Frage nach Schuld und Verantwortung, nach dem Grund einer beendeten Ehe, eines Selbstmordes. Zwar braucht der Täter, das Opfer nicht mehr ausfindig gemacht zu werden, die Täterschaft ist eindeutig, ein offizielles Ermittlungsverfahren nicht von Bedeutung. Es geht aber um die Entwicklung zum Mord hin, um das Kippmoment, die Motive des Täters – wie ist es dazu gekommen, dass der Erzähler vor der Leiche seiner Frau steht? Es braucht keinen außenstehenden Ermittler, der Täter ist sein eigener Ankläger, Verteidiger und Richter, der »pro und contra« abwägt und einzelne Motive, Szenen, Worte, Gedanken zu einer Vorgeschichte zusammenfügt: »Ich will über mich Gericht halten und ich halte es« (»Я хочу себя судить и сужу«)⁶⁴.

Das Konzept der »Sanften« als »Problem«, nicht als »Eindruck«, dient dazu, die Aufmerksamkeit auf den Pfandleiher zu lenken, der formell nicht der Mörder ist, doch die Schuld am Selbstmord seiner Frau mit sich selbst aushandelt. Ähnlich wie am Anfang eines Krimis zu spüren ist, wer von den eingeführten Figuren sterben darf und wer nicht, lässt sich der Tod der »Sanften« in erster Linie als ein Umstand empfinden, der die eigentliche Figur, den Pfandleiher, charakterisiert. Die »Sanfte« ist eine durchsichtige, vage, fremdbestimmte Figur, deren Tod ihre eigentliche Funktion darstellt. Ihre Leiche ist deut-

61 Ebd., 35.

Was brauche ich jetzt eure Gesetze? Wozu habe ich eure Bräuche, eure Sitten, euer Leben, euren Staat, euren Glauben nötig? Soll mich doch euer Richter richten, soll man mich ins Gericht bringen, in euer öffentliches Gericht, und ich werde sagen, dass ich nichts anerkenne.

62 Nusser, Peter: Der Kriminalroman. Stuttgart 1980, 40.

63 Ebd.

64 Ebd., 11.

lich fassbarer und ausschlaggebender als ihre angebliche vorausgegangene Existenz, an der fast zu zweifeln ist – gab es die »Sanfte« überhaupt? Nur als derart gestaltete Figur lässt sie sich töten, ohne dass der Leser sich unnötig auf sie fokussiert und sich vom Pfandleiher ablenkt; zugleich ist das Konzept der »Sanften« als abstraktes »Problem« die Ursache ihres Todes.

– Die verschiedenen Arten des Schweigens überlappen sich, bilden ein chaotisches Geflecht (Schweigen aus Misstrauen, aus Stolz, aus Über- und Unterlegenheit, aus Selbstbeherrschung, aus Scham, aus Taktgefühl, als Imitation, als Erziehungsinstrument, als Tragödie)⁶⁵. Nicht verbalisierte Komplexe der eigenen Person und Erwartungen an den Anderen lassen die Ehe eskalieren: »Warum, warum begannen wir gleich von Anfang an zu schweigen?« (»Почему, почему мы с самого начала принялись молчать?«)⁶⁶. Der Pfandleiher charakterisiert seine Frau ironischerweise als »wortkarg« (»эта малословесная«)⁶⁷ und stilisiert sich zum »Rätsel«, als geheimnisvolles, höhergestelltes Wesen. Als »Meister« darin, lebenslang »ohne Worte zu sprechen«, verweist er mit seinem Schweigen auf die Tragik seiner leidvollen Biografie:

О, ведь и я же был несчастлив! Я был выброшен всеми, выброшен и забыт, и никто-то, никто-то этого не знает! [...] Я всё молчал, и особенно, особенно с ней молчал, до самого вчерашнего дня, – почему молчал? А как гордый человек. Я хотел, чтоб она узнала сама, без меня, но уже не по рассказам подлецов, а чтобы сама догадалась об этом человеке и постигла его!⁶⁸

Nun soll die »Sanfte« damit beschäftigt sein, das »Rätsel« zu enthüllen. Da der Pfandleiher nichts von sich preisgeben will, enthüllt sie es ganz einfach, indem sie sich mit dessen ehemaligen Kameraden trifft und von dem verweigerten Duell erfährt. (Auf analoge Weise erfährt der Pfandleiher davor die Geschichte der »Sanften«, indem er die Dienerin besticht. Selbst einfachste Fakten über das Gegenüber werden über Umwege ermittelt, um direkte Kommunikation zu vermeiden.) Das Geheimnis bricht in sich zusammen, die »Sanfte« spielt nicht mit, und verwandelt sich dazu noch selbst in ein »Rätsel«, in eine aufge-

65 Allgemein zu Formen, Funktionen des diskursiven wie literarischen Schweigens s.

Goller, Mirjam: Gestaltetes Verstummen. Nicht-Sprechen als narrative Konstituente in der russischen Prosa der frühen Moderne. Frankfurt am Main 2003.

66 Dostoevskij 1982, 15.

67 Ebd., 19.

68 Ebd., 14.

Oh, denn auch ich war ja unglücklich gewesen! Ich wurde ausgestoßen von allen, ausgestoßen und vergessen, und keiner, ja keiner weiß es! [...] Ich habe immer geschwiegen, und besonders, besonders mit ihr geschwiegen, bis eben zum gestrigen Tag, – warum ich schwieg? Na als ein stolzer Mensch. Ich wollte, dass sie alles von selbst erfahren hätte, ohne mich, aber dann nicht den Schurkengeschichten nach, sondern dass sie alles über diesen Menschen *selbst erraten* und ihn begriffen hätte!

bahrte Leiche. Die »Sanfte«, die wie ein Spiegel ausgewählte Seiten des Pfandleihers reflektieren, seine Vergangenheit und seinen Beruf legitimieren, ihn bedingungslos annehmen soll, wirft auch das einfallende Schweigen zurück. M. Goller analysiert in ihrer Dissertation die »Sanfte« als eine »Garantin seiner Rückkehr ins sozial anerkannte Dasein«⁶⁹ einer Gesellschaft, aus der sich der Pfandleiher vertrieben fühlt:

Der Pfandleiher programmiert die Krotkaja, die in diesem Text zunächst nur als funktionaler Körper, visuell aber nicht auditiv wahrnehmbar, präsent wird, gleichsam mit seiner Idee gesellschaftlicher Anerkennung. [...] Der Körper fungiert als Schaltstelle von Projektion (auf den lebenden Körper) und Entladung (am toten Körper), also (prospektiv) verborgener und (retrospektiv) entdeckter Repräsentation der Idee der Rehabilitation.⁷⁰

Die »Idee« schließt nicht nur die soziale Rehabilitation, sondern auch die »Sanftheit« der jungen Frau ein⁷¹. Einerseits ist es eine neutralisierende Eigenschaft, die die »Sanfte« als Projektionsfläche freiräumt, eventuelle Schwierigkeiten ausschließt; ein von Natur aus »sanfter« Mensch lässt sich, im Verständnis des Pfandleihers, ausfragen, manipulieren, besetzen, ist kaum zur Defensive bereit; ein Konflikt erübrigt sich, ebenso wie die Notwendigkeit, das Einverständnis des »sanften« Menschen für dessen Umerziehung einzuholen. Es schwebt eine Symbiose von bereitwilliger »Sanftheit« und starker Persönlichkeit vor. Allerdings trifft der Pfandleiher seine Wahl spontan, unter Zeitdruck (ein Konkurrent könnte die »Sanfte« heiraten); je un-sanfter seine Frau wird, desto beharrlicher versucht er an dem anfänglichen Entwurf festzuhalten, Abweichungen zu erklären und zu ignorieren. Andererseits zeugt diese »Sanftheit« als nötige Voraussetzung des Anderen von der Unsicherheit des Pfandleihers, von einer starken Persönlichkeit angenommen werden zu können: »Man hat mich nie und nirgendwo geliebt« (»Меня всегда и везде не любили«)⁷². Die als anspruchslos gedachte »Sanfte« soll ihrem »Befreier«⁷³ dankbar und treu zur Seite stehen.

M. Goller führt die Spiegelmetapher – die »Sanfte« wiederholt das Schweigen des Pfandleihers – weiter aus:

Sie versagt ihm so den Genuß einer narzißtischen Wiederherstellung eines durch gesellschaftliche Ächtung vermeintlich zerstörten Ich. Das begehrte Ziel einer Aufnahme

69 Goller 2003, 134.

70 Ebd., 296 f.

71 M. Goller verwechselt z. T. Figurenmerkmale mit Eigenschaftszuschreibungen: »Die für gut befundene krotost/Sanftheit des Mädchens, ihr Schweigen, ihre sozial unregelte Stellung als Waise und ihre finanzielle Notlage erfüllen die für das gesellschaftliche Begehren des Pfandleihers erforderliche Kompatibilität.« (Ebd., 296.)

72 Dostoevskij 1982, 23.

73 Ebd., 11.

der vorgespiegelten Imago bleibt aus, ebenso wird der jubilatorische Zustand einer homomorphen Identifikation verweigert. Die Imago funktioniert im *Spiegelstadium* Jacques Lacans als Medium einer Beziehung *zwischen Organismus und seiner Realität* oder zwischen *Innenwelt und Umwelt*. Der Pfandleiher schaltet die Krotkaja zwischen sich und eine ihm nicht wohlgesonnene Umwelt. [...] Die Öffentlichkeit soll die Krotkaja sehen (wie das Marienbild im Schrein der Pfandleihe) anstelle seiner selbst, und er will sich im Spiegel der Krotkaja als rehabilitiert sehen.⁷⁴

Die französische Psychoanalytikerin Luce Irigaray (*1930) kritisiert das herkömmliche Konzept von Weiblichkeit (bei Freud ist die Frau ein kastrierter Mann, ein fehlender Phallus, bei Lacan ein Symptom eines Mannes) und beschreibt die Frau in deren Sinn als »Spalte, Fehlen, Mangel, Abwesenheit«, »ein Nichts«⁷⁵:

Wenn die Frau andere Begehren hätte als solche, die zum »Penisneid« gehören, dann wäre der Spiegel, der dem Mann sein Bild – obwohl umgedreht – widerspiegeln soll, in seiner Einheit, in seiner Einheitlichkeit in Frage gestellt. In seiner Simplizität, Flachheit. Der ganze Spiegelungs- und Spekulationsprozeß, den sein Begehren – *das* Begehren – ins Spiel bringt, wäre nicht mehr planbar. [...]

Aber damit dieses [männliche] Ich wertvoll wird, muß ein »Spiegel« ihm seine Gültigkeit versichern, immer wieder versichern. Die Frau wird diese Spiegel-Verdoppelung unterstützen, indem sie dem Mann »sein« Bild zurückwirft und als ihr »Selbst« wiederholt.⁷⁶

Die »Sanfte« entspricht aus der Sicht des Pfandleihers der irigarayschen Charakterisierung der Frau, sie ist »hysterisch, für Suggestion und sogar Fiktion besonders anfällig«, neigt zur »Unterwerfung«, »wenn es sich um das Diskurs-Begehren des anderen handelt«⁷⁷. Der Pfandleiher und die »Sanfte« scheitern daran, ihre Begehren zu koordinieren, ihre Erwartungen aufeinander abzustimmen; der Pfandleiher beharrt auf seinem Anspruch eines exklusiven Daseins, indem er sich die Frau als Gegensatz seiner selbst zu Nutze macht, und die »Sanfte« gibt ihre »Revolve« allmählich auf; ihre Ehe läuft zunächst auf Stagnation, Gewohntes, Unspektakuläres hinaus:

Aber zwischen dem »Zwangsneurotiker« und der dazugehörigen »Hysterikerin« – der eine, der sein ursprüngliches Begehren will und zurückfordert und wiederholt und sich darin im Kreis dreht, der vorgibt, es zu beherrschen, nur um sich schließlich als

74 Goller, Mirjam: Die suizidale Rhetorik einer warmen Leiche. Dostoevskijs Erzählung *Krotkaja* als Beispiel einer Sprechweise des Verstummens. In: Goller, Mirjam/*Klimeniouk, Nikolai* et al. (Hg.): Osteuropäische Lektüren. Beiträge zur 2. Tagung des Jungen Forums Slawistischer Literaturwissenschaft, Berlin 1998. Frankfurt am Main 2000, 56 f.

75 Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Übersetzt von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter et al. Frankfurt am Main 1980, 61.

76 Ebd., 62, 66 f.

77 Ebd., 69.

allmächtig aufzuspielen, und die andere, die nichts mehr will, nicht mehr weiß, was er will oder wie er will, und bei der allein der Körper daran erinnert, was war – scheint das Spiel schlecht angelegt zu sein. Eine trostlose Lust kündigt sich an. Auf triste Weise repetitiv, beflissen, bis ins Unendliche zerstückelnd, immer abirrend, es sei denn, sie äußert sich in explosiven Skandierungen. Lust (?), voll von Geschichten, aber ohne die Möglichkeit einer Geschichtsschreibung.⁷⁸

Die »Sanfte« »wird sich verhalten, »wie« man es von ihr verlangt, »als ob« sie das macht, was man von ihr verlangt«:

Es ist freilich ein »Wie«, ein »Als ob«, das von ihr nicht kontrolliert, nicht wirklich als Spiel gehandhabt wird, selbst wenn es bisweilen so erscheinen mag und es in gewisser Hinsicht tatsächlich eine Spur von dem ist, was das »Spiel« zwischen den Geschlechtern sein könnte.⁷⁹

Dann greift sie auf Hysterie zurück, eine den Frauen der Zeit zugestandene, zugeschriebene Ausdrucksform, als letztes Mittel, um den Pfandleiher von sich zu halten:

Ей было страшно стыдно, что что я целую ее ноги, и она отнимала их, но я тут же целовал то место на полу, где стояла ее нога. Она видела это и стала вдруг смеяться от стыда (знаете это, когда смеются от стыда). Наступала истерика, я это видел, руки ее вздрагивали, – я об этом не думал и всё бормотал ей, что я ее люблю, что я не встану, »дай мне целовать твое платье... так всю жизнь на тебя молиться...« Не знаю, не помню, – и вдруг она зарыдала и затряслась; наступил страшный припадок истерика. Я испугал ее.⁸⁰

Die Hysterie, die Liza, die »Sanfte« wie später auch Pozdnyševs Frau in Tolstoj »Krejcerova Sonata« einsetzen, kann als Ausdruck eines Mangels, einer Leere verstanden werden; als stumm entworfene Figuren der männlichen Erzähler protestieren sie gegen den bevorstehenden Tod. Gleichzeitig bringt der hysterische Anfall die Fülle an Vorstellungen und Definitionen, »eine pathologische Überfülle von Phantasiebildern«⁸¹ zum Vorschein, gegen die sich die

78 Ebd., 75.

79 Ebd., 89.

80 *Dostoevskij* 1982, 28.

Es war ihr furchtbar peinlich, dass ich ihre Füße küsste, und sie zog sie weg, aber dann küsste ich sofort die Stelle am Boden, wo ihr Fuß gestanden hatte. Sie sah es und begann plötzlich vor Scham zu lachen (kennen Sie das, wenn man aus Scham lacht). Ein hysterischer Anfall begann, ich sah es, ihre Hände zuckten, – ich dachte nicht daran und stammelte ihr nur, dass ich sie liebe, dass ich nicht aufstehen werde, »lass mich dein Kleid küssen... und so das ganze Leben lang dich anbeten...« Ich weiß nicht, ich erinnere mich nicht daran, – aber plötzlich begann sie stark zu weinen und zu zittern; es folgte ein furchtbarer hysterischer Anfall. Ich hatte sie erschreckt.

81 *Bronfen*, Elisabeth: Das verknotete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Übersetzt von Nikolaus G. Schneider. Berlin 1998, 89.

stereotype »gute Hure«, »Sanfte« wie »Mutter« wehren. Die »Performance«, die ein hysterischer Anfall leistet, weist, so E. Bronfen, auch auf die generelle Inszenierung und Künstlichkeit des Geschlechtlichen hin⁸². Die Hysterie setzt in den Höhepunkten von Konfrontationen ein, in denen verbale Kommunikation unmöglich wird; die »Sanfte« setzt sich gegen den Pfandleiher zu Wehr, der ihr nach einer langen Schweigephase wieder nahetritt und nur sich selbst wahrzunehmen scheint, Pozdnyševs Frau schließt sich im Zimmer ein, nachdem sie beinahe von einem Briefbeschwerer erschlagen wurde. Der Untergrundmensch und Liza bringen einander zum Weinen, indem sie intuitiv das Unglück des anderen erraten und zur Sprache bringen; der Untergrundmensch rächt sich für diese Erniedrigung, indem er Liza für den Geschlechtsverkehr bezahlen und selbst als hysterischer Mann die Überlegenheit gegenüber einer Prostituierten sichern will. Die der Hysterie vorangehende Frage nach der »sexuelle[n] Position des Subjekts«, genauer, »Was ist das, eine Frau zu sein?«⁸³, beantwortet die »Sanfte« letztlich konsequent mit ihrem Tod.

Das scheinbar mögliche Happy End trägt, das Begehren des Pfandleihers richtet sich nicht erneut auf die »Sanfte«, sondern auf sich selbst – es ist wieder der Blick, den der Pfandleiher von der »Sanften« einfordert: »Oh, soll doch alles, nur dass sie wenigstens einmal die Augen aufschlüge! Für einen Augenblick, für einen nur!« (»О, пусть всё, только пусть бы она открыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно!«)⁸⁴. Die »Sanfte« bleibt weiterhin das »weibliche Imaginäre«, »Überbleibsel oder Ausfälle eines Spiegels, der vom (männlichen) ›Subjekt‹ besetzt wird, um sich darin zu reflektieren, sich selbst zu verdoppeln«⁸⁵. Sie existiert im Monolog des Pfandleihers auch nicht als »Frau«, »Jugend« oder »Sanfte«, sie wird immer zu dem, als was sie gewünscht wird, die »Sanfte« an sich existiert nicht, existiert dann gar nicht mehr, der Spiegel zerbricht und wird weggetragen.

Während der Pfandleiher Schweigen als erzieherisches Instrument einsetzt, um eine selbständige Auseinandersetzung der »Sanften« mit seinen Komplexen anzuregen, registriert er ihr Schweigen, ihr »misstrauisches, stummes« Lächeln⁸⁶, und verliert die Kontrolle über sein scheiterndes Erziehungsprogramm, bis das Schweigen anwächst, ernst wird. Die Stummheit der Leiche ist nicht das Problem (der Pfandleiher schätzt sie auch an seiner lebenden Frau), nun kann die »Sanfte« ihn aber nicht mehr wahrnehmen, nicht an der

82 Ebd., 88.

83 *Evans, Dylan*: Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse. Übersetzt von Gabriella Burkhardt. Wien 2017, 126.

84 *Dostoevskij* 1982, 35.

85 *Irigaray, Luce*: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Übersetzt von Eva Meyer und Heidi Paris. Berlin 1979, 29.

86 *Dostoevskij* 1982, 14.

triumphalen Aufdeckung des »Rätsels« teilhaben: »Blinde, Blinde! Tote, kann nicht hören!« (»Слепая, слепая! Мертвая, не слышит!«)⁸⁷. Die Leiche schließt Möglichkeitsformen, Ausreden aus, wird zur Gewissheit und dominiert über das schwache Konzept des Pfandleihers, das an seiner eigenen Logik scheitert. Die »Sanfte« lässt sich nicht auf die gemeinsame Reise, auf ein neues Leben im sonnigen Boulogne ein (Krym, Boulogne, alles das Gleiche); es geht um das neue Leben des Pfandleihers, und um sie als ein Requisit davon:

Я не смотрел на просьбы или мало смотрел: весна, Булонь! Там солнце, там новое наше солнце, я только это и говорил! [...] Так и положили, потому что она ничего не сказала... она только улыбнулась.⁸⁸

Der Monolog des Pfandleihers ist »eine Serenade der Beziehungslosigkeit, [...] von dem Impuls bestimmt, kein konkretes Wort über die wirkliche Frau zu verlieren«⁸⁹ (»wirklich« hier im Sinne von »für sich sprechend«)⁹⁰. Die anonyme »Sanfte« fungiert aus der Perspektive des Pfandleihers als ein Mittel zur Selbstbestätigung, zum Selbsterhalt; und wenn Idealisierung Entlebendigung bedeutet, »auch eine Form des Tötens«⁹¹, kann die »Sanfte« nichts anderes als eine Leiche sein.

Der Pfandleiher gibt zu, sich »in irgendwas gerirt zu haben«:

Тут что-то вышло не так. [...] »Увидит потом сама, что тут было великодушие, но только она не сумела заметить, – и как догадается об этом когда-нибудь, то оценит вдесятеро и падет в прах, сложа в мольбе руки«. Вот план. Но тут я что-то забыл или упустил из виду. Не сумел я что-то тут сделать.⁹²

In der nachträglich sarkastischen Beschreibung des eigenen »Plans« bringt der Pfandleiher beinahe eine Selbstvergöttlichung zum Ausdruck; er möchte als

87 Ebd., 35.

88 Ebd., 30.

Ich achtete nicht auf die Bitten oder achtete wenig drauf: Frühling, Boulogne! Da war die Sonne, da war unsere neue Sonne, und ich redete nur darüber! [...] So beschlossen wir es auch, weil sie nichts gesagt hatte... sie hatte nur gelächelt.

89 *Theweleit* 1995, Band 1, 17.

90 M. Goller schreibt von dem »intendierte[n] Ziel, die Krotkaja als Lebendige zu repräsentieren. Die Rückholung ins Gegenwärtige mißlingt.« (*Goller* 2003, 134.) Es bleibt offen, warum eine solche Intention gegeben sein muss. Der Monolog des Pfandleihers ist keine Trauerrede im Sinne eines Andenkens an die Verstorbene, sondern die Erkundung der eigenen Einsamkeit.

91 *Theweleit* 1995, Band 1, 113.

92 *Dostoevskij* 1982, 16 f.

Da ist irgendwas falsch gelaufen. [...] »Sie wird später selbst die Großherzigkeit erkennen, aber sie hat sie noch nicht bemerken können, – und wenn sie irgendwann darauf kommen wird, dann wird sie es zehnmals mehr schätzen und in den Staub fallen, mit flehentlich gefalteten Händen«. Das war der Plan. Aber mir ist hier irgendwas nicht gelungen.

ein höheres Wesen erkannt, angebetet und angefleht werden. Die extrem ausfallende Distanzierung von der »Sanften« überspielt die Unsicherheit bezüglich der eigenen Stellung und die Angst, selbst vom unterlegensten Gegenüber nicht als Mann respektiert, gar abgelehnt werden zu können.

Die Erzählung des Pfandleihers könnte, so scheint es, eine Fortsetzung der Geschichte des Untergrundmenschen sein, in der die Flucht der Frauenfigur ausgeschlossen wäre. Der Pfandleiher kritisiert zwar ein Männlichkeitskonzept, das ihn seinerzeit den Militärdienst verlassen ließ, ist wie sein Vorgänger aber nicht imstande, sich an einem anderen zu orientieren. Er verbringt ebenso Jahre in seinem »Winkel« damit, die Ungerechtigkeit ihm gegenüber anzuprangern, sich von der Gesellschaft zu distanzieren und gleichzeitig auf einen Vermittler von außen zu hoffen, der ihm zur Wiedereingliederung in das Kollektiv seiner verhassten Kameraden verhelfen könnte. Er beugt bereits der Gefahr vor, vom »lebendigen Leben« überwältigt zu werden, indem er von vornherein jede spontane Kommunikation ausschließt und sich an eine akkurat entworfene Imago anstelle eines lebenden Gegenübers richtet. Der Widerspruch im Vorhaben des Pfandleihers, sich mittels einer dafür erzogenen Frau als Mann zu resozialisieren, besteht nicht zuletzt darin, vom Dialog mit einer Leiche auszugehen.

3.1.2 Ich kenne sie nur als Tier

R. L. Jackson beschreibt in einem Aufsatz von 1978 die erstaunliche Ähnlichkeit von Dostoevskijs »Записки из подполья« und Tolstoj's »Крейцера соната« hinsichtlich der Erzähler, Erzählsituation und Motivation des Erzählens:

The Kreutzer Sonata is perhaps the most »Dostoevskian« work of Tolstoj precisely in the manner he designs his polemical work and in the way he develops his central hero, or anti-hero, Pozdnyšev. [...] Both works are narrated in the form of a confession (Tolstoj uses the device of two narrators, but it is the second narrator, Pozdnyšev, who dominates). [...] The psychological motivation for the reminiscences of both the Underground Man and Pozdnyšev is a crime that weighs heavily on their consciences: Pozdnyšev's actual physical murder of his wife, and the Underground Man's spiritual murder of Liza. [...] Both the Underground Man and Pozdnyšev at the moment of confession live at the periphery of the society. Both present themselves to their interlocutors as people who have gained a special knowledge of the world that is contrary to what the majority think or want to know.⁹³

93 Jackson, Robert Louis: Tolstoj's »Kreutzer Sonata« and Dostoevskij's »Notes from the Underground«. In: Reaas, Victor (Hg.): American contributions to the International Congress of Slavists, Band 2. Columbus/Ohio 1978, 281 ff.

Beide Beichten, die in Dunkelheit, im Untergrund bzw. im leeren Zug bei Kerzenschein stattfinden, lassen ein »apokalyptisches Licht« aufkommen; »[t]hey destabilize the fundamental ideas and social codes of their society«⁹⁴. Beide Erzähler charakterisieren sich als Träger von »Unzucht« (»разврат«), indem sie ihr Verhältnis zu Frauen als rein körperlich, frei von jeglichen anderen Verbindungen wünschen; während der Untergrundmensch der Prostituierten Liza einen Fünfrubelschein in die Hand drückt, um ihre Beziehung auf die geschäftliche Ebene von Käufer-Ware zurück zu bringen, lässt Pozdnyšev einer Frau nach dem Geschlechtsverkehr Geld zukommen, um nicht weiter an sie gebunden zu sein⁹⁵.

Die Ähnlichkeit zwischen den Texten der beiden so unterschiedlichen Autoren bemerkt schon 1927 D. Svjatopolk-Mirskij in seiner bekannten Literaturgeschichte und bemängelt den Stil von Tolstojs »Kreuzersonate«, die »merkwürdig an die nervöse und erregte Art von Dostoevskij erinnert« (»стиль странно напоминает раздерганную и возбужденную манеру Достоевского«)⁹⁶.

Der Ich-Erzähler Pozdnyšev ist eine weitere Variation des – wie Dostoevskijs Pfandleiher, verheirateten – Untergrundmenschen. Bevor es um die Entwicklung zum Mord, den Zusammenhang zwischen Sexualität und Tod sowie die Leichenentwürfe von den Ehefrauen des Pfandleihers und Pozdnyševs geht, soll die Erzähltechnik der »Крейцера соната« betrachtet werden, die Pozdnyševs Dialog mit einem imaginierten Zuhörer ermöglicht.

Die Geschichte wird von zwei Ich-Erzählern getragen. Der erste, anonyme Ich-Erzähler (E1) der Rahmenerzählung verbringt den zweiten Tag im Zugwaggon und beschreibt seine Mitreisenden, die mit ihm an der ersten Station eingestiegen sind. Es entwickelt sich ein Gespräch zwischen den Passagieren über die derzeit (in Europa) diskutierte Ehescheidung und die Voraussetzungen einer stabilen Ehe. Ein seltsam aufgeregter Herr schließt sich dem Gespräch an und stellt sich als Pozdnyšev vor, der »seine Frau getötet hat«⁹⁷. Er bietet E1 eine Geschichte an: »Also wenn Sie wollen, erzähle ich Ihnen, wie ich durch diese Liebe gerade zu dem gekommen bin, was mir geschehen ist«⁹⁸. In den folgenden Kapiteln (III bis XXVIII) erzählt Pozdnyšev, unter welchen Umständen er eine Frau geheiratet, mit ihr fünf Kinder bekommen und sie erstochen hat. Er sieht das tragische Ende seiner Ehe als eine zwangsläufige Folge der gesellschaftlich anerzogenen, unnatürlichen und verabscheuungswürdigen Beziehungen der Geschlechter an. Seine Ehe soll exemplarisch für

94 Ebd., 286f.

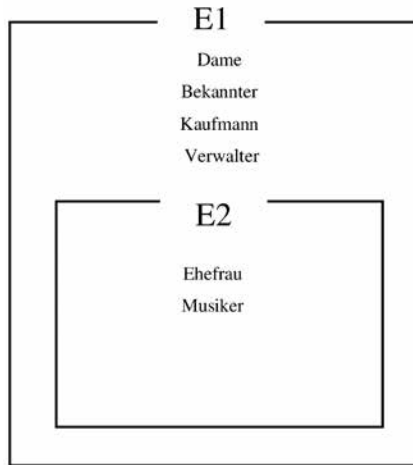
95 Vgl. ebd.

96 *Svjatopolk-Mirskij*, Dmitrij P.: *Istorija ruskoj literatury s drevnejšich vremen po 1925 god*. Perevod R. Zernovoj. Novosibirsk 2014, 478. Das in England geschriebene Buch des 1937 repressierten Autors wurde erst in den 1990-ern ins Russische übersetzt.

97 *Tolstoj* 1936 (a), 15.

98 Ebd., 16.

die Mehrheit der adligen Ehen seiner Zeit stehen. Am Ende des letzten Kapitels erreicht E1 seine (nicht benannte) Zielstation, verabschiedet sich vom E2, ergreift in dieser kurzen Szene noch einmal das Wort und setzt den formalen Abschluss der Rahmen- und der gesamten Erzählung (s. Abbildung).



Es wird sich jedoch zeigen, dass sich die Rahmen- und Binnenerzählung von E1 und E2 nicht klar voneinander trennen lassen, und dass Pozdnyševs Geschichte gerade dadurch ihre rhetorische Überzeugungskraft erhält.

E1 gibt die Diskussion der Passagiere wieder, fungiert scheinbar als ein Protokollant, der die schon vergangene Rede der Beteiligten in ihrer Abfolge und detailgenau wiedergeben kann. Er selbst enthält sich der Diskussion, wird nicht einbezogen. Seine eigentliche Geschichte ist die des E2. E1 ist in seiner eigenen Geschichte auf erster Ebene anwesend, aber nicht am Geschehen der Kernerzählung von E2 beteiligt (homodiegetisch-extradiegetischer Erzähler), und zieht sich in den Hintergrund zurück. Das Ich-Pronomen wird pragmatisch benutzt, um die eigene Position im Raum, im Zug, dementsprechend die Akustik zu markieren und das Wissen über die anderen Figuren zu erklären, z. B.: »Ich saß schräg gegenüber, und da der Zug stand, konnte ich in solchen Augenblicken, wo niemand vorbeiging, Bruchstücke ihrer Unterhaltung hören.«⁹⁹

Die Reise beginnt in einem Kollektiv: »Es war am Anfang des Frühlings. Wir fuhren den zweiten Tag.« (»Это было ранней весной. Мы ехали вторые сутки.«)¹⁰⁰ Dann bilden sich zwei Wir-Gemeinschaften heraus; E1 bezeich-

⁹⁹ Ebd., 8.

¹⁰⁰ Ebd., 7.

net sich und seine Mitreisenden als eine Gruppe, die Pozdnyšev gegenübersteht, hebt gleichzeitig die Nähe zwischen ihm und dem gegenüberstehenden Pozdnyšev hervor. Dabei ist es für E1 einfacher, sich der diskutierenden Gruppe anzuschließen, als von dem seltsamen Mann als Gesprächspartner angenommen zu werden:

Мне казалось, что он тяготится своим одиночеством, и я несколько раз хотел заговорить с ним, но всякий раз, когда глаза наши встречались, что случалось часто, так как мы сидели наискоски друг против друга, он отворачивался и брался за книгу или смотрел в окно. [...]

– Ах, что вы! Да нет. Нет, позвольте, – в один голос заговорили мы все трое. Даже приказчик издал какой-то неодобрительный звук.

– Да-с, я знаю, – перекрикивал нас седой господин, – вы говорите про то, что считается существующим, а я говорю про то, что есть.¹⁰¹

Die beiden Gruppenzugehörigkeiten und Perspektiven stoßen aufeinander:

В середине речи дамы позади меня послышался звук как бы прерванного смеха или рыдания, и, оглянувшись, мы увидали моего соседа, седого одинокого господина с блестящими глазами, который во время разговора, очевидно интересовавшегося его, незаметно подошел к нам.¹⁰²

Im Laufe der Erzählung solidarisiert sich E1 zunehmend mit E2, geht von der Gemeinschaft mit der Mehrheit der Passagiere zu einem »Wir« mit E2 über, indem die anderen Passagiere buchstäblich verschwinden, und E1 sich von der Rede des E2 immer deutlicher beeindruckt zeigt.

Einmal stößt E1 in der Tür auf den »gesprächigen Advokaten«, wird von ihm angesprochen, ohne eine Antwort zu geben¹⁰³. Diese kurze Szene dient als eine Art Beweis dafür, dass E1 von anderen Figuren überhaupt wahrgenommen wird. Umso mehr wird der Mitreisende gegenüber in den Vorder-

101 Ebd., 8, 13f.

Mir schien, dass er sich durch seine Einsamkeit bedrückt fühlte, und ich wollte ihn mehrmals ansprechen, aber jedes Mal, wenn sich unsere Blicke begegneten, was oft passierte, da wir schräg gegenüber saßen, wandte er sich ab und nahm ein Buch oder schaute zum Fenster hinaus. [...]

– Ach, was Sie nur sagen! Aber nein. Nein, erlauben Sie, – begannen wir alle drei einstimmig zu reden. Sogar der Kommissar ließ irgendeinen missbilligenden Laut vernehmen.

– Ja, ich weiß, – übertönte uns der grauhaarige Herr, – Sie reden über das, was als gegeben gilt, und ich rede über das, was ist.

102 Ebd., 12.

Mitten in der Rede der Dame ertönte hinter mir ein scheinbar unterbrochenes Lachen oder Weinen, und als wir uns umdrehten, sahen wir meinen Nachbarn, den grauhaarigen einsamen Herrn mit glänzenden Augen, der während des Gesprächs, das ihn anscheinend interessierte, unbemerkt zu uns herangetreten war.

103 Ebd., 8.

grund gerückt, auf seine Funktion als E2 vorbereitet, so mithilfe detaillierter Beschreibung im ersten Absatz:

[...] und еще державшийся особняком небольшого роста господин с порывистыми движениями, еще не старый, но с очевидно преждевременно поседевшими курчавыми волосами и с необыкновенно блестящими глазами, быстро перебегавшими с предмета на предмет. Он был одет в старое от дорогого портного пальто с барашковым воротником и высокую барашковую шапку. Под пальто, когда он растягивался, видна была поддевка и русская вышитая рубаха. Особенность этого господина состояла еще в том, что он изредка издавал странные звуки, похожие на откашливания или на начатый и оборванный смех.¹⁰⁴

Während die anderen Passagiere als wiedererkennbare, klischeehafte Charaktere gezeichnet sind, die einen groben Querschnitt der Gesellschaft bilden¹⁰⁵, bleibt der seltsame Herr gegenüber ein Rätsel. E1 glaubt, von den anderen »nichts Interessantes« zu hören (»Не ожидая услышать ничего интересного«)¹⁰⁶ und wartet auf die Gelegenheit, E2 sprechen zu hören, ihn sprechen zu lassen. Die Spannung steigt.

Die Zurückhaltung von E1 dient als kontrastierender Rahmen für die egozentrische, gewissermaßen exhibitionistische Beichte des E2, der sich beeilt, die Entwicklung der eigenen Person in intimen Details zu schildern, eigene Ansichten so überzeugend wie möglich mitzuteilen. Während E2 sich unaufgefordert, hastig in die Diskussion der anderen Passagiere einmischt, weist E1 nur einmal den Kaufmann auf die Widersprüchlichkeit von dessen Argumentation hin. Der Kaufmann reagiert mürrisch, versinkt »in Schweigen« und steigt an der nächsten Station aus¹⁰⁷.

E1 und E2 führen ihre Figuren, darunter sich selbst, paarweise ein:

– E1 und E2 sitzen sich gegenüber, ihre Blicke begegnen sich; E2 beginnt einen an E1 gerichteten Monolog. Die Figur sowie die Erzählung des E2 bildet

104 Ebd., 7f.

[...] und noch ein sich abseitshaltender Herr von mittlerem Wuchs und impulsiven Bewegungen, er war noch nicht alt, hatte aber offensichtlich frühzeitig ergrautes krauses Haar und ungewöhnlich glänzende Augen, die schnell von einem Gegenstand zum anderen schweiften. Er trug einen alten, teuren maßgeschneiderten Mantel mit einem Lammfellkragen und eine hohe Lammfellmütze. Unter dem Mantel sah man, wenn er ihn aufknöpfte, eine Jacke und ein russisches besticktes Hemd. Die Besonderheit dieses Herrn bestand noch darin, dass er manchmal seltsame Laute von sich gab, die einem Räuspern oder einem angefangenen und abgebrochenen Lachen ähnelten.

105 M. Zalambani spricht von einer Polyphonie, die die Funktion eines Chors im Prolog erfülle und die (weiblich-emanzipierten, juristischen, patriarchalen) Stimmen der »Epoche« trage, bevor der eigentliche Held mit seinem Monolog auf die Bühne trete.

Vgl. *Zalambani*, Marija: Institut braka v tvorčestve L. N. Tolstogo: »Semejnoe sčastie«, »Anna Karenina«, »Krejerova sonata«. Perevod K. Landa. Moskva 2017, 147f.

106 *Tolstoj* 1936 (a), 8.

107 Ebd., 12.

eindeutig den Kern der Erzählung des E1. Zu den Figuren zweiter Ordnung gehören die Dame und ihr Bekannter, ein Advokat, die in der Erzählung von E2 durch die Ehefrau und dessen Bekannten, einen Musiker, ersetzt werden. Als Pozdnyšev sich als Mörder zu erkennen gibt, wechseln die Dame und ihr Bekannter den Wagen. In der Geschichte des E2 wird die Ehefrau annulliert; der als ihr Liebhaber dargestellte Musiker läuft weg und wird nicht mehr erwähnt. Als drittrangige Figuren lassen sich der Kaufmann und der Angestellte bezeichnen. E1 ordnet die An- und Abfolge der Figurenpaare geradezu dramaturgisch an:

Во время отсутствия господина с дамой в вагон вошло несколько новых лиц и в том числе высокий бритый, морщинистый старик, очевидно купец, в ильковой шубе и суконном картузе с огромным козырьком. Купец сел против места дамы с адвокатом и тотчас же вступил в разговор с молодым человеком, по виду купеческим приказчиком, вошедшим в вагон тоже на этой станции.¹⁰⁸

Der Kaufmann steigt an der nächsten Station aus, der junge Mann schläft ein und wird nicht mehr erwähnt. Neben diesen Figuren tauchen im Hintergrund andere Passagiere und ein Schaffner auf, die zu den dekorativen Attributen einer Zugreise gehören. Die Figurenordnung wird durch die Abstufung der gesellschaftlichen Positionen verstärkt: Pozdnyšev ist ein adliger Lebemann, »Gutsbesitzer und Kandidat der Universität« und ehemaliger »Adelsmarschall«¹⁰⁹. Die Dame und der Advokat gehören ebenfalls zu gehobenen Kreisen und beginnen die Diskussion, die zum Anlass der Erzählung von E2 wird; hinter ihnen steht der Kaufmann und schließlich ein junger, dümmlicher Gehilfe, der nichts zur Diskussion beitragen kann:

Приказчик посмотрел и на адвоката, и на даму, и на меня, очевидно, удерживая улыбку и готовый и осмеять и одобрить речь купца, смотря по тому, как она будет принята.¹¹⁰

108 Ebd., 8.

Während der Herr und die Dame abwesend waren, stiegen einige neue Fahrgäste [Personen, Charaktere] in den Waggon ein, darunter ein glattrasierter, runzlicher Alter, offenbar ein Kaufmann, der einen Mantel aus Marderpelz und eine Mütze aus Tuchstoff mit riesigem Schirm trug. Der Kaufmann setzte sich gegenüber dem Platz, an dem die Dame und der Advokat gesessen hatten, und fing sogleich ein Gespräch mit einem jungen Mann an, vom Erscheinungsbild her einem Kommissar, der an der gleichen Station in den Waggon eingestiegen war.

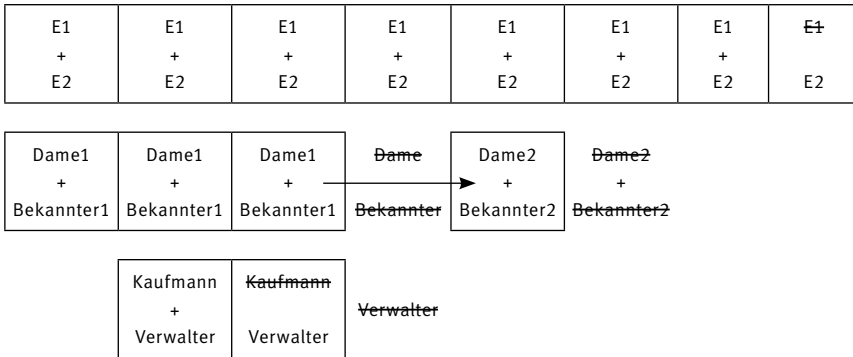
109 Ebd., 16.

110 Ebd., 10.

Der Kommissar schaute den Advokaten, die Dame und mich an, unterdrückte offenbar ein Lächeln und war gleichermaßen bereit, die Rede des Kaufmanns zu verspotten oder gutzuheißen, je nachdem, wie man sie annehmen würde.

Er fungiert als Lückenfüller, als ein Gegenüber des Kaufmanns, wird vom Erzähler eingeschläfert und im Zugwaggon vergessen. E1 steigt schließlich aus, im weiterfahrenden Zug bleibt E2 zurück.

So können die sich während der Zugfahrt verändernden Figurenkonstellationen dargestellt werden:



E1 stellt das Paar Dame-Begleiter sowie seinen Nachbarn gegenüber als Dreierkonstellation an den Anfang seiner Geschichte:

[...] трое ехало, так же как и я, с самого места отхода поезда: некрасивая и немолодая дама [...], ее знакомый, разговорчивый человек лет сорока, с аккуратными новыми вещами, и еще державшийся особняком небольшого роста господин [...].¹¹¹

Der Nachbar als »nervöser Herr« wird mithilfe eines Chiasmus dem »Herrn mit den akkuraten Sachen« gegenübergestellt:

Во время остановки, перед вечером второго дня на большой станции нервный господин этот сходил за горячей водой и заварил себе чай. Господин же с аккуратными вещами, адвокат, как я узнал впоследствии, с своей соседкой, курящей дамой в полумяжном пальто, пошли пить чай на станцию.¹¹²

111 Ebd., 7.

[...] drei fuhren, genauso wie ich, seit der Abfahrtsstation des Zuges: eine unschöne und ältere [nicht schöne und nicht junge] Dame [...], ihr Bekannter, ein gesprächiger Mann von etwa vierzig Jahren, mit akkuraten neuen Sachen, und ein sich noch abseitshaltender, nicht sonderlich großer Herr [...].

112 Ebd., 8.

Der Zug hielt vor dem Abend des zweiten Tages an einer großen Station an, dieser nervöse Herr holte heißes Wasser und brühte sich Tee auf. Der Herr aber mit den akkuraten Sachen, ein Advokat, wie ich später erfuhr, ging zusammen mit seiner Nachbarin, der rauchenden Dame im halbmännlichen Mantel, auf die Station, um Tee zu trinken.

Paralleliert werden ihre Bewegungen; die drei Figuren steigen gemeinsam aus dem Wagen, der »nervöse Herr« kehrt jedoch zurück. Als der Zug weiterfährt, der Kaufmann aussteigt, mischt sich der »nervöse Herr« in die begonnene Diskussion ein und bombardiert die Dame mit Fragen, zeigt durch geschickte Rhetorik die Unbestimmbarkeit des Begriffs »Liebe« auf:

- Какая же это любовь... любовь... любовь... освящает брак? [...]
- Да-с, но что разуместь под любовью истинной? [...]
- А я не знаю, – сказал господин. – Надо определить, что вы разумеете... [...]
- Предпочтение на сколько времени? На месяц? На два дня, на полчаса? [...]
- Нет, я про то самое, про предпочтение одного или одной и перед всеми другими, но я только спрашиваю: предпочтение на сколько времени? [...]
- То вы говорите, что брак основывается на любви, когда же я выражаю сомнение в существовании любви, кроме чувственной, вы мне доказываете существование любви тем, что существуют браки. Да брак-то в наше время один обман!¹¹³

Der Dame kommt ihr Begleiter zu Hilfe; der »nervöse Mann« gerät in Rage, das geschickt geleitete Gespräch wird unangemessen »hitzig« und endet damit, dass sich Pozdnyšev als der Mörder seiner Ehefrau zu erkennen gibt¹¹⁴. Nachdem die Dame und ihr Begleiter den Wagen verlassen haben, gewinnt die erwartete Geschichte des E2 an Raum, in der er von seiner Frau und seinem Bekannten verraten wird. E2 ist nun bereit, die nach dem Tod seiner Frau und der Flucht ihres vermeintlichen Liebhabers gewonnenen – schwerwiegenden, selbstreflexiven wie gesellschaftskritischen – Erkenntnisse mitzuteilen.

Die Diskussion im Zugabteil leitet die Geschichte des E2 ein; sie beginnt bei einem Scheidungsfall, den der Advokat der Dame wiedergibt: »[Er] redete davon, wie die Frage der Scheidung jetzt die öffentliche Meinung in Europa

113 Ebd., 12 ff.

- Was ist es denn für eine Liebe... Liebe... Liebe... die die Ehe heiligt? [...]
- Ja gewiss, aber was ist unter einer wahren Liebe zu verstehen? [...]
- Aber ich weiß es nicht, – sagte der Herr. – Sie müssen definieren, was Sie darunter verstehen... [...]
- Eine Bevorzugung für wie lange? Für einen Monat? Für zwei Tage, für eine halbe Stunde? [...]
- Nein, ich rede über das Gleiche, über die Bevorzugung einer Person vor allen anderen, aber ich frage nur: eine Bevorzugung für wie lange? [...]
- Mal sagen Sie, dass die Ehe auf der Liebe gründet, wenn ich aber Zweifel an der Gegebenheit der Liebe, außer der sinnlichen, äußere, wollen Sie mir die Gegebenheit der Liebe damit beweisen, dass es Ehen gibt. Und die Ehe heutzutage ist ja ein reiner Betrug!

114 Ebd., 15.

beschäftige, und wie auch bei uns immer häufiger die gleichen Fälle vorkämen.«¹¹⁵ Die Passagiere geraten in ein von E1 wiedergegebenes Streitgespräch; die Erzählung des E1 stellt eine Makroerzählung bereit (Ehescheidung aus gesetzlicher, gesellschaftlicher, religiöser Sicht), die in der Binnen- und Mikroerzählung von E2 als ein Fallbeispiel, die Geschichte einer konkreten und offenbar unglücklichen Ehe, Anwendung findet. In der Erzählung des E2 erübrigt sich jedoch die zu einfach gestellte Frage nach der Möglichkeit und Notwendigkeit der Scheidung, da die zeitgenössische Ehe, so, wie sie verstanden und praktiziert werde, bei aller anfänglichen »Liebe« der Ehegatten prinzipiell und ausnahmslos zum Scheitern verurteilt sei. E2 formuliert somit die Problematik neu und fordert eine langfristige Lösung, die komplette Umgestaltung der Ehe in eine Form sexueller Enthaltensamkeit. Die Äußerungen der Dame seien repräsentative »Dummheiten«¹¹⁶, denen E2 seine Geschichte entgegenstellt; er positioniert sich als ein Wissender und sieht sich einer ignoranten Mehrheit gegenüber, zu der auch er einst angehört habe. So gesehen ist die Erzählung des E2 die Makroerzählung¹¹⁷, die den Zusammenprall unterschiedlicher Stimmen in der Erzählung des E1 als exemplarisch aufgreift, weiterführt, mit seiner Geschichte diese Gegenstimmen widerlegt, eine »Wahrheit«¹¹⁸ nach der anderen eröffnet und die Vision einer idealen Menschheit¹¹⁹ offenbart. Gleichzeitig nimmt die Rahmenerzählung die Struktur der Binnen-erzählung vorweg; die Dreierkonstellation Dame-Bekannter-Pozdnyšev wird in der Erzählung des E2 weitergeführt, der wiederum von der Dame und dem Bekannten verlassen wird.

E2 spricht von sich als einem kollektiven Ich; alles, was er macht, denkt und glaubt, sei für alle männlichen Angehörigen der adligen, wohl-situierten Gesellschaft typisch. Er durchläuft eine sexuelle Entwicklung, die ebenso seine Mitschüler und Gleichaltrigen prägt (heute einfach als Pubertät bezeichnet),

115 Ebd., 9.

116 Ebd., 23.

117 Die Begriffe »Rahmen-« und »Binnenerzählung« werden hier im narratologischen Sinn verwendet (die Rahmenerzählung schließt die Binnenerzählung ein; Figur1 erzählt, wie Figur2 erzählt). »Makro-« und »Mikroebene« sind inhaltlich auf die gesellschaftliche Relevanz bezogen, auf den Zusammenhang zwischen der Individualgeschichte einer Familie und Problemen eines globalen Kontextes.

118 Der Erzähler behauptet, den Mut gefunden zu haben, unangenehme Wahrheiten zu verschiedenen Themen auszusprechen; so heißt es etwa über die Flitterwochen:

[...] но теперь не вижу, почему не говорить правду. Даже считаю, что необходимо говорить об этом правду.

[...] aber jetzt sehe ich nicht ein, warum ich nicht die Wahrheit sagen sollte. Ich finde sogar, dass es nötig ist, darüber die Wahrheit zu sagen.

Ebd., 28.

119 Ebd., 30f.

die aber nicht auf biologische Prozesse, sondern auf schlechten Einfluss und moralisches Verderben zurückzuführen sei:

[...] я, как и все несчастные дети нашего круга, уже не был невинным мальчиком: уже второй год я был развращен мальчишками [...]. Уединения мои были нечистые. Я мучался, как мучаются 0,99 наших мальчиков.¹²⁰

Die Schuld daran schreibt E2 Mitschülern, Eltern (darunter Müttern, die ihre Söhne um ihrer Gesundheit willen in Bordelle schicken), Ärzten, schließlich der Regierung und der Wissenschaft zu¹²¹. Die eindrucksvolle Verschwörung gegen die Jungfräulichkeit des Erzählers erreicht schließlich ihr Ziel:

Помню, мне тотчас же, там же, не выходя из комнаты, сделалось грустно, грустно, так что хотелось плакать, плакать о погибели своей невинности, о навеки погубленном отношении к женщине. Да-с, естественное, простое отношение к женщине было погублено навеки. Чистого отношения к женщине уж у меня с тех пор не было и не могло быть. Я стал тем, что называют блудником. [...] И я стал блудником и остался таким, и это-то и погубило меня.¹²²

Der erste Intimverkehr wird als schmerzvoller Verlust erfahren; der trauernde Erzähler kann ihn nicht mehr rückgängig machen, sein Schicksal ist besiegelt. Eine »schreckliche Sache« (»ужасное дело«)¹²³ ist geschehen.

Die Lebensgeschichte des E2 soll auch für die der einfachen Bevölkerung stehen (mit dem Unterschied, dass Bauern bei karger Ernährung und harter Arbeit weniger Energie für das Geschlechtsleben übrig bleibe¹²⁴ und dieses zumindest teilweise mit der Geburt ihrer zahlreichen Kinder, also neuer Arbeiter, gerechtfertigt werde¹²⁵):

Дело в том, что со мной, да и с 0,9, если не больше, не только нашего сословья, но всех, даже крестьян [...]. [...]

120 Ebd., 17f.

[...] ich war, wie auch alle anderen unglücklichen Kinder unseres Kreises, kein unschuldiger Junge mehr: seit zwei Jahren schon war ich von den Lümmeln verdorben worden [...]. Die Zeit, die ich in Zurückgezogenheit verbrachte, war unrein. Ich quälte mich, wie sich 0,99 unserer Jungen quälen.

121 Ebd., 18.

122 Ebd., 19.

Ich erinnere mich, dass mir sofort, auf der Stelle, ohne aus dem Zimmer gegangen zu sein, traurig zumute wurde, so traurig, dass ich über meine zugrunde gegangene Unschuld weinen, weinen wollte, über mein für immer ins Verderben gebrachtes Verhältnis zur Frau. Ein reines Verhältnis zur Frau hatte ich seitdem nicht mehr und konnte es nicht haben. Ich wurde zu dem, was man einen Hurer nennt. [...] Und ich wurde zu einem Hurer und blieb einer, und das gerade brachte mich ins Verderben.

123 Ebd.

124 Ebd., 23.

125 Ebd., 46.

Из тысячи женищихся мужчин не только в нашем быту, но, к несчастью, и в народе, едва ли есть один, который бы не был женат уже раз десять, а то и сто или тысячу, как Дон-Жуан, прежде брака.¹²⁶

Pozdnyševs Heirat kommt – seiner späteren Erkenntnis nach – durch die Verbindung mehrerer Faktoren zustande¹²⁷, aus denen sich fast eine Formel ableiten ließe:

geschickte weibliche

»Fallen«

(Brautmarkt, zurecht-
geputzte Kleidung,
entblößte Körper)

allgemeine Weltver-
schwörung

+ zufällige, zeitweilige
sexuelle Enthalt-
samkeit

Übermaß an Essen

+ Mangel an schwerer
Arbeit = Ehe

Zwischen Pozdnyšev und seiner künftigen Frau scheint es keine individuelle Beziehung zu geben, die darüber hinausgehen würde. Der Grund für diese Ehe liegt aber nicht nur in den äußeren, gesellschaftlich vorgegeben wie auch zufälligen Umständen:

Мне показалось в этот вечер, что она понимает всё, всё, что я чувствую и думаю, а что чувствую я и думаю самые возвышенные вещи. В сущности же было только то, что джерси было ей особенно к лицу, также и локоны, и что после проведенного в близости с нею дня захотелось еще большей близости. [...] Я вернулся в восторге домой и решил, что она верх нравственного совершенства, и что потому-то она достойна быть моей женой, и на другой день сделал предложение.¹²⁸

Wiederum – wie in Dostoevskijs »Кроткая« – soll die zu heiratende Frau als idealer, zum Guten verzerrender Spiegel ihren Mann verdoppeln. Den ihr zugeschriebenen Tugenden stehen die ihres Mannes gegenüber; sie ist »wunder-

126 Ebd., 19, 21.

Die Sache ist die, dass mit mir, ja auch mit 0,9, wenn nicht mehr, nicht nur von unserem Stand, aber von allen, selbst den Bauern [...]. [...]

Von tausend heiratenden Männern, nicht nur in unserem Alltag, aber unglücklicherweise auch im Volk, gibt es kaum einen, der nicht schon zehn Mal vor der Ehe verheiratet gewesen wäre, wenn gar nicht hundert oder tausend Mal wie Don Juan.

127 Ebd., 23 f.

128 Ebd., 21.

Mir schien an diesem Abend, als würde sie alles begreifen, alles, was ich fühle und denke, und dass ich die erhabensten Dinge fühlen und denken würde. [...] Ich kehrte voller Begeisterung nach Hause zurück und beschloss, dass sie der Gipfel der sittlichen Vollkommenheit sei, und gerade deswegen auch wert, meine Frau zu sein, und am nächsten Tag machte ich den Antrag.

bar klug und tugendhaft« (»чудо как умна и нравственна«)¹²⁹, weil der sie auswählende Mann es ist. Die Folge, die Identifizierung mit den phantasierten, abstrakten Tugenden der Frau, ist zugleich der Grund für die Heirat:

Я был то, что называется влюблен. Я не только представлял ее себе верхом совершенства, я и себя за это время моего жениховства представлял тоже верхом совершенства.¹³⁰

Diese Entwürfe halten nur bis zu den Flitterwochen (»медовый месяц«, wörtl. »Honigmonat«); es stellt sich heraus, dass die beiden Eheleute kaum imstande sind, auf der Grundlage einer »geistigen Liebe« (»любовь духовная«) miteinander zu reden. Der erste Streit bricht aus:

Кажется, на третий или на четвертый день я застал жену скучною, стал спрашивать, о чем, стал обнимать ее, что, по-моему, было всё, чего она могла желать, а она отвела мою руку и заплакала. О чем? Она не умела сказать. Но ей было грустно, тяжело. Вероятно, ее измученные нервы подсказали ей истину о гадости наших сношений; но она не умела сказать. Я стал допрашивать, она что-то сказала, что ей грустно без матери. Мне показалось, что это неправда. Я стал уговаривать ее, промолчал о матери. Я не понял, что ей просто было тяжело, а мать была только отговорка. Но она тотчас же обиделась на то, что я умолчал о матери, как будто не поверив ей. Она сказала мне, что видит, что я не люблю ее.¹³¹

– Die Frau sei wie ein kleines Kind nicht imstande, ihre Gefühle zu verbalisieren. Die wiederholte Charakteristik »она не умела сказать« (von »не уметь«, »неумение« weniger als spontanes Nicht-Können, vielmehr als generelle Unfähigkeit) unterstreicht die angebliche wesenhafte Unmündigkeit der Frau. Im Augenblick des rückwärtsgewandten Erzählens weiß der Mann um den eigentlichen Grund für die Traurigkeit seiner Frau, nämlich die »Wahrheit«

129 Ebd.

130 Ebd., 27.

Ich war das, was man als verliebt bezeichnet. Ich stellte sie mir nicht nur als den Gipfel der Vollkommenheit vor, ich stellte mir auch mich selbst während meiner Zeit als Bräutigam ebenfalls als den Gipfel der Vollkommenheit vor.

131 Ebd., 31 f.

Ich glaube, am dritten oder vierten Tag traf ich meine Frau traurig an, fing an sie nach dem Grund zu fragen, fing an sie zu umarmen, was, meiner Meinung nach, alles war, was sie sich hätte wünschen können, und sie streifte meinen Arm ab und fing an zu weinen. Worüber? Sie war nicht imstande es zu sagen. Aber ihr war traurig, schwer zumute. Wahrscheinlich haben ihre erschöpften Nerven sie auf die Wahrheit, auf die Abscheulichkeit unseres Verkehrs gebracht; aber sie war nicht imstande es zu sagen. Ich fing an sie zu befragen, sie sagte irgendwas, dass ihr ohne die Mutter traurig zumute sei. Das schien mir nicht wahr zu sein. Ich fing an auf sie einzureden, ohne die Mutter zu erwähnen. Ich hatte nicht verstanden, dass ihr einfach schwer zumute, und die Mutter nur eine Ausrede war. Aber sie nahm es sofort übel, dass ich die Mutter unerwähnt ließ, als ob ich ihr nicht geglaubt hätte. Sie sagte mir, sie sehe, dass ich sie nicht liebe.

über ihren ekelerregenden »Verkehr«¹³². Diese Abscheu vor der eigenen und der weiblichen Sexualität ist zu dem Zeitpunkt noch nicht ausgesprochen (auch ist die Frau noch nicht ermordet, somit der Ich-Erzähler nicht erleuchtet). Jedoch wagt es die Frau, ihrem Mann zu widersprechen. Der Ich-Erzähler nimmt den Vorwurf nicht ernst, wirft ihr Launenhaftigkeit (»каприз«) vor; daraufhin wehrt sich seine Frau, indem sie ihm »mit den giftigsten Worten« Egoismus und Grausamkeit vorwirft¹³³. Nun erst schaut der Mann sie an:

Я взглянул на нее. Всё лицо ее выражало полнейшую холодность и враждебность, ненависть почти ко мне. Помню, как я ужаснулся, увидав это. Как? что? думал я. Любовь – союз душ, и вместо этого вот что! Да не может быть, да это не она!¹³⁴

Der letzte Satz ist sowohl auf die »Liebe« als auf die Frau bezogen. Die Frau als »Gipfel der Vollkommenheit« zeigt ein neues Gesicht; es spiegelt die Feindseligkeit des Mannes ihr gegenüber, wehrt seine lästige Präsenz und Allwissenheit ab. Zwischen der als unmündig, zum Sprechen unfähig gezeichneten Frau und dem über ihr stehenden, aufdringlichen Mann findet kein Dialog statt. Anstatt die Spiegelung im Gesicht seiner Frau auf sich selbst zu beziehen, wirft sie der Ich-Erzähler auf seine Frau zurück; nicht er wird unvollkommen, sondern sie stellt sich als ein falscher, ein anderer (böartig gewordener oder von Anfang an falsch ausgewählter) Spiegel heraus. Der Ich-Erzähler dagegen bleibt »klug und tugendhaft« – schließlich kommt er, nicht die Frau, zu den bahnbrechenden Erkenntnissen, die er etwa ein Jahr später¹³⁵ seinem Mitreisenden im Zug offenbart. Während der Pfandleiher in Dostoevskijs »Кроткая« die Wutausbrüche seiner Frau zu ignorieren und an deren »Sanftheit« festzuhalten versucht, wirft Tolstojs Pozdnyšev seine Enttäuschung, seine narzisstische Gekränktheit und Aggression auf die Frau zurück. Er träumt davon, wie er sie loswird und mit »einer anderen, wunderbaren Frau, einer ganz neuen« zusammenkommt: »Los werde ich sie dadurch, dass sie stirbt, oder dadurch, dass ich mich scheiden lasse, und ich überlege, wie es sich machen lässt«

132 Das Wort »сношения«, Pl., ist grob und klar sexuell konnotiert, z. B. »иметь сношения« – »Geschlechtsverkehr haben«.

133 Ebd., 32.

Was genau sagt sie, wie begründet sie ihre Charakteristiken? – Angriffe auf die eigene Person blendet der Erzähler aus.

134 Ebd.

Ich sah sie an. Ihr ganzes Gesicht drückte eine völlige Kälte und Feindseligkeit, fast einen Hass gegen mich aus. Ich weiß noch, wie entsetzt ich war, als ich es sah. Wie? was? dachte ich. Die Liebe – ein Bündnis der Seelen, und stattdessen so etwas! Das kann ja nicht sein, ja das ist sie nicht!

135 Pozdnyšev verbringt laut eigener Aussage elf Monate in Untersuchungshaft und wird vom Gericht freigesprochen; er scheint also ein Jahr lang nachgedacht zu haben. S. ebd., 49, 77.

(»Избавлюсь тем, что она умрет, или тем, что разведусь, и придумываю, как это сделать«)¹³⁶.

Die Zurückhaltung von E1 gegenüber den Mitreisenden wird an einigen Stellen durch beiläufige und mithilfe von Adverbien (z. B. »видимо«, »оффенбар«) abgeschwächte, aber scharfe Bemerkungen gebrochen, die v. a. die Dame treffen: Die rauchende, »nicht schöne« und »nicht junge« Dame (»некрасивая и немолодая«) im »halbmännlichen Mantel« (»в полумужском пальто«) und mit »erschöpftem« oder »abgequälten« Gesicht (»с измученным лицом«)¹³⁷ wird als eine überspannte Frau geschildert, die sich gegenüber männlichen Gesprächspartnern zu behaupten versucht, indem sie altbekannte Ideen wiederholt. E1 beschreibt ihre Rede als hektisch, emotional aufgeladen, inhaltlich belanglos (ihr Bekannter leistet ihr wie aus Höflichkeit Beistand); er kennt diese Art diskutierender Frauen und nimmt die schroffen Charakteristiken des E2 allen Frauen gegenüber vorweg:

[...] по привычке многих дам отвечая не на слова своего собеседника, а на те слова, которые она думала, что он скажет. [...]

[...] говорила она, очевидно обращая речь ко мне и к адвокату, но менее всего к старику, с которым говорила. [...]

[...] торопилась говорить дама, оглядываясь на адвоката и на меня и даже на приказчика, который, поднявшись с своего места и облокотившись на спинку, улыбаясь, прислушивался к разговору. [...]

[...] очевидно желая уязвить купца, говорила она. [...]

[...] всё торопилась дама высказывать свои суждения, которые, вероятно, ей казались очень новыми. [...]

[...] и даже дама чувствовала себя подавленной, но не сдавалась.¹³⁸

Anstelle kaschierender Partikel benutzt E2 statistische Angaben, um seine Kommentare als offensichtliche Tatsachen darzustellen und seiner Allwissenheit eine objektive Grundlage zu verleihen. E2 weiß etwa, dass sich 99 Prozent

136 Ebd., 51.

137 Ebd., 7.

138 Ebd., 9 ff.

[...] der Gewohnheit vieler Damen nach antwortete sie nicht auf die Worte ihres Gesprächspartners, sondern auf die Worte, die er ihrer Meinung nach sagen würde. [...]

[...] sagte sie, indem sie ihre Rede offensichtlich an mich und an den Advokaten richtete, am wenigsten aber an den Alten, mit dem sie sprach. [...]

[...] beeilte sich die Dame zu sagen, wobei sie auf den Advokaten und auf mich und sogar auf den Kommis zurückschaute, der sich von seinem Platz gehoben und auf die Lehne gestützt hatte und lächelnd dem Gespräch zuhörte. [...]

[...] sagte sie, offenbar, weil sie gegen den Kaufmann sticheln wollte. [...]

[...] beeilte sich die Dame weiter ihre Ansichten zu äußern, die ihr wahrscheinlich als sehr neu vorkamen. [...]

[...] und sogar die Dame sah sich geschlagen, gab aber nicht auf.

der heranwachsenden Jungen mit sexuellen Phantasien quälten¹³⁹, dass nur 1 Prozent der für die Syphilisbehandlung eingesetzten Bemühungen ausreichen würden, um, präventiv eingesetzt, die Krankheit längst ausgerottet haben zu können¹⁴⁰. 90 Prozent aller Menschen, wenn nicht mehr, unabhängig vom gesellschaftlichen Stand, haben ihre Jungfräulichkeit unter gesellschaftlichem Druck verloren¹⁴¹. In 99 Prozent aller Völker, der gesamten Menschheit werden Ehen von den Eltern arrangiert, nur 1 oder weniger Prozent bestehe aus »Wüstlingen« (»распутники«), die einen konkurrierenden Brautmarkt veranstalteten¹⁴². Genau 90 Prozent aller Geschäfte dienten der weiblichen Konsumsucht, wiederum 90 Prozent der Menschheit (Männer), Millionen und Generationen arbeiteten als Knechte der Frauen für die Herstellung dieser Konsumgüter¹⁴³. Schließlich erweise sich das Zusammenleben von 99 Prozent aller Eheleute als »Hölle«¹⁴⁴, und die eigene, wieder attraktiv gewordene Ehefrau, die sich bisher im Zaum hielt, habe wie 99 Prozent aller Frauen alle »Zügel« abgelegt¹⁴⁵. Die Genauigkeit der Zahlangaben kontrastiert mit deren offensichtlichen Übertreibung und damit Unglaubwürdigkeit.

Der leicht spottende Ton, mit dem die Rede der offenbar emanzipierten, dafür (vielleicht dadurch) unattraktiven und nicht sonderlich klugen Dame im Zugabteil kommentiert wird, intensiviert sich in der Erzählung des E2 in Bezug auf seine Ehefrau. Der Erzähler charakterisiert seine Frau als »kinderlieb und leichtgläubig« (»чадолюбива и легковерна«)¹⁴⁶ und beklagt die fehlende Kommunikation:

Говорить бывало, когда мы останемся одни, ужасно трудно. Какая-то это была Сизифова работа. Только выдумашь, что сказать, скажешь, опять надо молчать,

139 Ebd., 18.

Diese Schätzung ist nicht unvernünftig, Geschlechtsreife tritt bei den meisten Jungen und ja sogar Mädchen ein.

140 Ebd., 18 f.

141 Ebd., 19.

142 Ebd., 24.

Die Kontrastierung dieser beiden Formen von Eheschließung ist mit Skepsis zu betrachten. Auch bei der traditionellen bäuerlichen Brautschau (»смотрины невесты«) etwa wurde das zurechtgemachte Mädchen dem Freier und seiner Familie vorgeführt und auf Aussehen, handwerkliche Fähigkeiten, körperliche Ausdauer usw. geprüft. Die Initiative ging vom Mann und dessen Verwandten aus.

Vgl. z. B. Šangina, Izabella: Russkaja svad'ba: Istorija i tradicija. Sankt-Peterburg 2017, 174 ff.

Pozdnyšev selbst erwähnt, dass die meisten seiner Bekannten »wegen Geld oder Verbindungen« geheiratet haben, blendet diese Faktoren aber zugunsten rein sexueller Motive aus. S. Tolstoj 1936 (a), 27.

143 Ebd., 26.

144 Ebd., 45.

145 Ebd., 47.

146 Ebd., 43.

придумывать. Говорить не о чем было. Всё, что можно было сказать о жизни, ожидавшей нас, устройстве, планах, было сказано, а дальше что?¹⁴⁷

Dabei durchschaut er ihre Gedanken, ihre Motive so selbstverständlich, dass ein Miteinander-Sprechen unnötig wird. Als die Frau beteuert, ihrem Mann treu zu sein, stellt dieser nachsichtig fest:

И она ведь не лгала, она верила в то, что говорила; она надеялась словами этими вызвать в себе презрение к нему [Трухачевскому] и защитить им себя от него, но ей не удалось это.¹⁴⁸

Die Frau muss regelrecht untreu werden, um der Allmacht des Erzählers zu entsprechen. Ähnlich wie Dostoevskijs »Sanfte« flüchtet sie sich in Hysterie; ihr Mann führt es, wie scheinbar jedes Übel, auf die Unerträglichkeit des Geschlechtslebens zurück¹⁴⁹.

Pozdnyšev kann nicht nur ausgewählte Zitate aus der Rede seiner Frau, sondern auch ihre Gedanken, ihre Gefühle wiedergeben, und diese auf ihm bekannte, allgemeine Gesetzmäßigkeiten zurückführen:

– »Тебе хорошо, – не только думала, но и говорила она, – а я всю ночь не спала с ребенком.« [...]

Так мне представляется, что она думала или скорее чувствовала, да и нельзя ей было думать и чувствовать иначе: ее воспитали в том, что есть в мире только одно достойное внимания – любовь. [...] Ей стала представляться какая-то другая, чистенькая, новенькая любовь, по крайней мере я так думал про нее. И вот она стала оглядываться, как будто ожидая чего-то. Я видел это и не мог не тревожиться.¹⁵⁰

147 Ebd., 27.

Zu sprechen, wenn wir allein blieben, fiel uns manchmal furchtbar schwer. Es war so eine Art Sisyphusarbeit. Kaum hatte man sich überlegt, was man sagen konnte, musste man gleich wieder schweigen, sich etwas ausdenken. Wir hatten nichts, worüber wir sprechen konnten. Alles, was man über das Leben, das uns erwartete, über die Einrichtung, die Pläne sagen konnte, war gesagt, und was weiter?

148 Ebd., 60.

Und sie log ja nicht, sie glaubte an das, was sie sagte; sie hoffte, mit diesen Worten in sich eine Verachtung für ihn [Truchačevskij] zu wecken und sich dadurch vor ihm zu schützen, aber es gelang ihr nicht.

149 Ebd., 35.

150 Ebd., 45, 48.

– »Du hast es gut, – dachte sie nicht nur, sondern sagte sie auch, – und ich habe die ganze Nacht wegen dem Kind nicht geschlafen.« [...]

Das, so schien es mir, dachte oder vielmehr fühlte sie, ja sie konnte auch nicht anders denken und fühlen: sie wurde damit erzogen, dass es in der Welt nur eins gebe, was der Beachtung wert sei – die Liebe. [...] Ihr schwebte nun irgendeine andere, pieksaubere, nagelneue Liebe vor, zumindest glaubte ich das. Und da begann sie sich umzusehen, als ob sie irgendwas erwartete. Ich sah das und konnte nicht ruhig bleiben.

Pozdnyšev leitet die Rekonstruktion der inneren Welt seiner Frau aus dem von ihm festgestellten moralischen Verfall seiner Gesellschaft, seiner Zeit überhaupt ab; die Beschränktheit, Oberflächlichkeit, Durchschnittlichkeit seiner Frau ist ein Beweis für seine Theorien:

Виновата же была, разумеется, не она. Она была такая же, как и все, как большинство. Воспитана она была, как того требует положение женщины в нашем обществе, и поэтому как и воспитываются все без исключения женщины обеспеченных классов, и как они не могут не воспитываться.¹⁵¹

Nicht (nur) die Ehefrau, die ganze Gesellschaft ist an Pozdnyševs unglücklicher Ehe schuld. Pozdnyšev beschreibt treffend den Zusammenhang zwischen Macht, Sexualität und Geschlecht, fügt aber eine überraschende Lösung aus dem Dilemma hinzu:

Изменить это может только перемена взгляда мужчин на женщин и женщин самих на себя. Переменится это только тогда, когда женщина будет считать высшим положением положение девственницы, а не так, как теперь, высшее состояние человека – стыдом, позором. Пока же этого нет, идеал всякой девушки, какое бы ни было ее образование, будет всё-таки тот, чтобы привлечь к себе как можно больше мужчин, как можно больше самцов, с тем чтобы иметь возможность выбора.¹⁵²

Das Problem, das Pozdnyšev anhand der unzüchtigen Wünsche onanierender Jugendlicher feststellt und durch falsch arrangierte Ehen und verhütende Frauen bestätigt sieht, findet seine Kulmination in der Nicht-Jungfräulichkeit von Frauen. Für seine Frau (wie für die meisten Frauen ihres Alters) ist es nicht mehr möglich, über ihre Erziehung und ihre Zeit hinauszugehen. Pozdnyševs Ehefrau ist längst keine Jungfrau mehr; sie ist schon tot, durch zahlreiche Geschlechtsakte getötet, während der »Hurer« (»блудник«) Pozdnyšev der ihn immer wieder, aber nie endgültig verführenden Frau entgehen und noch eine

151 Ebd., 36.

Schuld daran nämlich war natürlich nicht sie. Sie war genauso wie alle, wie die meisten. Erzogen war sie so, wie es die Lage der Frau in unserer Gesellschaft erforderte, und deshalb so, wie ausnahmslos alle Frauen der wohlhabenden Klassen erzogen werden, und wie sie nicht anders erzogen werden können.

152 Ebd., 38.

Ändern kann es nur eine Veränderung der Ansicht, die Männer von den Frauen und die Frauen von sich selbst haben. Ändern wird es sich nur dann, wenn die Frau den jungfräulichen Zustand für den höchsten Zustand halten wird, und nicht so wie jetzt, wo der höchste Zustand eines Menschen – als Schmach, als Schande gilt. Solange es das nicht gibt, wird das Ideal einer jeden jungen Frau, wie ihre Bildung auch sei, dennoch darin bestehen, so viele Männer wie möglich anzuziehen, so viele Männchen wie möglich, um eine Auswahlmöglichkeit zu haben.

»sittliche Umwandlung« oder »Umkehrung« («нравственный переворот») ¹⁵³ erreichen kann. Pozdnyšev kann dem verlogenen gesellschaftlichen System ausweichen – Frauen dagegen bleiben, sind Teil des Systems. Die widersprüchliche, kaum überzeugende Argumentation für lebenslange Jungfräulichkeit legt sich nachträglich auf die erzählte Geschichte, ohne Pozdnyševs Mord an seiner Frau erklären zu können. »Die logische Verbindung zwischen den eigenen Erlebnissen und der ›Predigt‹ wird mehr als fragwürdig« ¹⁵⁴, die »Predigt« ist eine provozierende, aber oberflächlich konstruierte Theorie, die keine Selbstzweifel zulässt und den Mord mühsam als etwas Vorhersehbares, ja Notwendiges gestaltet.

So führt der Erzähler seinen Bekannten, den Musiker Truchačevskij ein:

– Дрянной он был человек, на мои глаза, на мою оценку. И не потому, какое он значение получил в моей жизни, а потому, что он действительно был такой. Впрочем, то, что он был плох, служило только доказательством того, как невменяема была она. Не он, так другой, это должно было быть... ¹⁵⁵

– Die Charakteristik wird zunächst als subjektive Meinung relativiert, dann wiederum mit dem Tatsächlichen, Wirklichen begründet, und dient als Beweis für die Charakteristik der Ehefrau. Als Resultat dieser Kombination steht jedenfalls die Bereitschaft der Frau zum Ehebruch und die Unausweichlichkeit ihres Todes. Der Erzähler verzichtet demonstrativ darauf, seinen Konkurrenten ein zweites Mal abzuwerten ¹⁵⁶, weist mit dessen Namen allerdings auf die innere »Fäulnis« hinter der äußeren Fassade hin (von »трусса«, Mulm; »трухлявый« als morsch, verfault, unglaubwürdig). Truchačevskij ist mit der eigenen Person und seinen Mitmenschen zufrieden, passt sich der Umgebung an, hat als talentierter Musiker eine gewisse gesellschaftliche Achtung erreicht, trägt brillante Manschettenknöpfe, und entspricht, ähnlich wie Dostoevskijs Zverkov («Записки из подполья») oder Efimovič («Кроткая»), alle ehemalige Kameraden und alte Bekannte, geradezu dem Feindbild des Untergrundmannes. Truchačevskij tritt auf »mit dem besonderen Ausdruck, dass alles, was Sie tun oder sagen, genau das wäre, was er erwartet hätte.« ¹⁵⁷

153 Tolstoj 1936 (a), 74.

154 Holthusen, Johannes: Das Erzählerproblem in Tolstoj's »Kreutzeronate«. In: Baer, Joachim/ Ingham, Norman (Hg.): Mnemozina. Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev. München 1974, 197.

155 Tolstoj 1936 (a), 48.

– Ein elendes Menschlein war er meiner Ansicht, meiner Einschätzung nach. Und nicht aufgrund der Bedeutung, die er in meinem Leben eingenommen hat, sondern weil er wirklich so einer war. Übrigens diente die Tatsache, dass er schlecht war, nur zum Beweis dafür, wie unzurechnungsfähig sie war. Wäre er es nicht gewesen, wäre es ein anderer, das musste so kommen...

156 Ebd., 49.

157 Ebd., 60.

Er stellt das Gegenteil Pozdnyševs dar, der an der Dissonanz zwischen seinem Gewünschten, Erratenen, Vorausgesetzten und dem Realen leidet. Ausgerechnet zwischen diesem »elenden« Menschen und Pozdnyševs Frau findet ein ergreifender Dialog, ein über die Aufführung der Sonate ablaufendes »kommunikatives ›Einverständnis‹«¹⁵⁸ statt. Der Erzähler lobt die musikalische Professionalität Truchačevskijs, sein »ausgezeichnetes« Spiel. Die Kräfte sind ungleich verteilt, Truchačevskij spielt »selbstverständlich weit besser« als die Frau des Erzählers¹⁵⁹, da sie das Musizieren lange vernachlässigt hat¹⁶⁰ und ihre »große Scheu«¹⁶¹ zu verbergen versucht, ja selbst wiederholt, »dass sie nicht gut genug spiele«¹⁶².

Pozdnyševs Frau und Truchačevskij spielen die »Kreutzer-sonate« (Sonate für Klavier und Violine Nr. 9, op. 47, Ludwig van Beethoven), die mehr als ein beliebiger Vorwand für die Annäherung zwischen Mann und Frau ist (zu dem Pozdnyšev auch Medizin, Tanz oder Malerei zählt¹⁶³):

1. Die Sonate setzt professionelle, unerwartete Fähigkeiten voraus¹⁶⁴. Pozdnyšev ist von dem Spiel erschüttert. Seine durchschnittliche, um Haushalt und Kinder besorgte Frau zeigt sich plötzlich als virtuose Pianistin; etwas scheint ihm entgangen zu sein. Auch Pozdnyšev hat »früher« gespielt, aber das Musizieren aufgegeben, Truchačevskij dagegen hat seine musikalische Karriere weitergeführt¹⁶⁵. Ähnlich wie Dostoevskijs Pfandleiher verzichtet Pozdnyšev darauf, gemeinsame Interessen mit seiner Frau aufrechtzuerhalten, um in moralistischer Pose zu erstarren und das eigene Intimleben mit ihr als eine »Schweinerei« zu verurteilen. Auch nimmt Pozdnyševs Frau das Klavierspiel wieder auf, nachdem sie gegen den Willen ihres Mannes zu Verhütungs-

158 Steltner, Ulrich: Tolstoj's »Kreutzer-sonate«. Über Kunst und Sexualität. In: Steltner, Ulrich/Zwiener, Ulrich/Kleinertz, Rainer et al. (Hg.): Europäisches Ereignis »Kreutzer-sonate«. Beethoven – Tolstoj – Janáček. Jena 2004, 62.

159 Tolstoj 1936 (a), 54.

160 Ebd., 48.

161 Ebd., 60.

162 Ebd., 54.

163 Ebd., 56 f.

164 Der russisch-schwedische Musiker Michail Kazinik (*1951) sieht das »Geheimnis« von Tolstoj's »Kreutzer-sonate« in dem Musikstück selbst liegen, das nur von einem »herausragenden« Pianisten gespielt werden könne. Nach Jahren der Anpassung an das quälende Familienleben habe sich Pozdnyševs Frau wieder ihrem Instrument zugewandt. Pozdnyšev habe seine Frau getötet, weil sie sich als eine professionelle Pianistin herausstellte, der eine Welt zuteil war, die ihrem Mann verschlossen blieb. Obwohl sich Kaziniks literarische Exkurse offensichtlich auf fachfremdem Terrain bewegen, scheint es für einen wiederum musikalisch unwissenden Leser möglich, das Spiel der »Kreutzer-sonate« als Beweis für die Fähigkeiten von Pozdnyševs Frau zu sehen.

Radio »Serebrjannyj dožd'«, Sendung »Tajnye znaki kul'tury«, 16.1.2011: <http://www.kazinik.ru/documents/silver.html>, 15.8.2018, 12:27.

165 Tolstoj 1936 (a), 53.

maßnahmen gegriffen und sich von fünf Schwangerschaften erholt hat¹⁶⁶. Sie beginnt, sich »mehr und mehr mit sich selbst« und gar mit »Vergnügungen« zu beschäftigen¹⁶⁷, ein eigenes Leben zu entdecken, sie wird zu einem »Pferd, dem man den Zügel abgenommen hat«¹⁶⁸. Ihre wieder erregende Körperlichkeit versetzt Pozdnyšev in Angst, löst Misstrauen und Eifersucht aus; die Rückkehr zu Musik geht bei seiner Frau mit erwachender eigener Sexualität einher. Das Musikspiel wird wie ein Geschlechtsakt erzählt, der erstmals von Pozdnyševs Frau genossen wird:

Жену же я никогда не видал такую, какую она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили.¹⁶⁹

166 Ebd., 47f.

167 Ebd., 48.

168 Ebd., 47.

Hansen-Löve erklärt die Verschränkung von »Frau« und »Pferd« bei Lermontov: »[T]ertium comparationis ist der Raub, d. h. der Triumph des Besitztriebes des Mannes. [...] Die erotischen Konnotationen von Pferd und Frau bzw. reiten und Akt (samt Körpersymbolik) sind nicht zu überhören.«

Er verweist zudem darauf, dass Freud das Es mit einem Pferd vergleicht, das vom Reiter, dem Ich, gezügelt werden muss:

Die funktionelle Wichtigkeit des Ichs kommt darin zum Ausdruck, daß ihm normalerweise die Herrschaft über die Zugänge zur Motilität eingeräumt ist. Es gleicht so im Verhältnis zum Es dem Reiter, der die überlegene Kraft des Pferdes zügeln soll, mit dem Unterschied, daß der Reiter dies mit eigenen Kräften versucht, das Ich mit geborgten. Dieses Gleichnis trägt ein Stück weiter. Wie dem Reiter, will er sich nicht vom Pferd trennen, oft nichts anderes übrigbleibt, als es dahin zu führen, wohin es gehen will, so pflegt auch das Ich den Willen des Es in Handlung umzusetzen, als ob es der eigene wäre. Hansen-Löve, Aage A.: Pečorin als Frau und Pferd und Anderes zu Lermontovs »Geroj našego vremeni«. 2. Teil. In: Russian Literature (33/4). Amsterdam 1993, 433f.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. Studienausgabe Band 3. Frankfurt am Main 1975, 294. In einer früheren Erzählung Tolstoj, »Холстомер« (übers. als »Der Leinwandmesser«), durchlebt ein Hengst nach seiner Kastration eine wunderbare Veränderung, beginnt über die menschliche Ungerechtigkeit, über Eigentumsverhältnisse, und über die Unbeständigkeit mütterlicher wie weiblicher Liebe nachzudenken. (Cholstomer wird schon als Fohlen von seiner Mutter verraten, die ihm ihre Aufmerksamkeit entzieht, um sich mit einem Hengst zusammenführen zu lassen.) – Pozdnyšev geht weiter, indem er freiwillige sexuelle Enthaltsamkeit propagiert, seine Reflexionen in gesellschaftliche Forderungen übergehen und seinen Überzeugungen entsprechend handeln kann. Während der kastrierte und philosophierende Hengst eine höhere Bewusstseinsstufe als ein triebgesteuerter Mensch erreicht, steht Pozdnyšev in der Fortsetzung dieser evolutionären Kette. Tolstoj, Lev N.: Cholstomer. Polnoe sobranie sočinenij. Tom 26. Moskva 1936.

169 Tolstoj 1936 (a), 62.

Meine Frau aber habe ich nie so gesehen, wie sie an diesem Abend gewesen war. Diese glänzenden Augen, dieser strenge, bedeutsame Ausdruck, während sie spielte, und diese irgendwie völlige Auflösung, das schwache, hilflose und glückselige Lächeln, als sie zum Ende kamen.

Pozdnyšev dagegen verurteilt Musik, weil sie nur erregend wirke, aber zu nichts, zu keinem Ende führe («только раздражает, не кончает») ¹⁷⁰.

2. Die Sonate wird von zwei gleichermaßen geübten Musikern im sehr genau aufeinander abgestimmten Duo gespielt, sie kann weder vom einen noch vom anderen einzeln aufgeführt werden. Den beiden Musikern wird ein sorgfältiges, feines Zusammenspiel abverlangt, das keinen Machtkampf verträgt, sondern Vorbereitung und gegenseitiges Zuhören voraussetzt. So schreibt U. Steltner:

Die »Kreutzer-sonate« erscheint als Metapher für eine gefühlsmäßige Kommunikation, zu der Pozdnyšev keinen Zugang hat, deren Kraft aber, auch für jeden Leser, außer Zweifel steht. Die Metapher wird im Musikstück im Zusammenspiel zweier Instrumente motiviert, deren melodische Führung als Dialog zweier (menschlicher!) Stimmen gedeutet werden kann. ¹⁷¹

Diese Kommunikation beider Partner, die jeweils die eigene Stimme mit der des Gegenübers zusammenbringen, aufeinander in einem gemeinsamen Ganzen reagieren, das Duo zum Duett werden lassen, ist »das Neue«, das Pozdnyšev regelrecht überwältigt:

На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я и не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто говорилось мне в душе. [...] Все те же лица, и в том числе и жена и он, представлялись совсем в другом свете. ¹⁷²

Diese Freude, die dem Entsetzen über neue mögliche Gefühle, Gedanken weicht, wird zwei Tage später von Eifersucht und Mordgelüsten abgelöst ¹⁷³.

Es ist schwierig zu prüfen, ob das Verb »кончать« Ende des 19. Jahrhunderts im explizit sexuellen Sinn verwendet wurde; im heutigen Sprachgebrauch überwiegt die vulgäre Semantik, sodass es in anderen Kontexten vermieden oder durch Synonyme wie »закончить« ersetzt wird.

170 Ebd., 61.

171 Steltner 2004, 59.

172 Tolstoj 1936 (a), 62.

Auf mich zumindest hatte dieses Stück eine entsetzliche Wirkung; mir schien, als hätten sich mir ganz neue Gefühle geöffnet, neue Möglichkeiten, von denen ich bisher nichts gewusst hatte. Ja so, gar nicht so, wie ich zuvor gedacht und gelebt habe, sondern so, schien etwas in meiner Seele zu sagen. [...] All dieselben Gesichter, und unter anderem auch meine Frau und er, erschienen mir in einem ganz anderen Licht.

173 Dorothy Green sieht die »Kreutzer-sonate« als mögliche Auflösung des von Pozdnyšev aufgestellten Gegensatzes »Sinnliches vs. Geistiges«, »[they] might perhaps come to a composition, instead of each striving to eliminate the other.«

Green, Dorothy: »The Kreutzer Sonata«: Tolstoy and Beethoven. In: *Christesen, Nina/Hotimsky, Constantine* (Hg.): *Melbourne Slavonic Studies* (1). Melbourne 1967, 22.

Die Aufhebung dieses Gegensatzes würde den Tod von Pozdnyševs Frau unnötig machen; allerdings ist in Tolstoj's Text auch die personelle Besetzung der »Kreutzer-sonate« von Brisanz.

3. Die Sonate wird von Akustik (und ggf. Visualität) getragen, spielt sich in einem anderen Medium, in einer anderen Kunstform als Literatur ab, und kann im Text nicht geschrieben und gelesen werden. »Der Leser muss sie also kennen. Sie wird allenfalls in der Vorstellung wachgerufen und wird damit zu einer sensualistischen Metapher.«¹⁷⁴ Die »Kreutzer-sonate« ist eine erprobte, als möglich bewiesene Zweistimmigkeit, die – unabhängig von ihrer Wirkung auf den einzelnen Zuhörer – als ein Prinzip gemeinsamen Schaffens nicht erzählerisch negiert werden kann. Musik dagegen wird zu einem Reiz, der »wie das Gähnen, wie das Lachen wirkt«¹⁷⁵, zur Nachahmung verleitet und angsterregende Möglichkeiten anderer Existenzweisen, etwa den Verlust der eigenen Allwissenheit und Allmacht aufzeigt. Die eigene Ehefrau entgleitet in eine andere, mitreißende Welt, die nicht durch kritische Charakterisierungen und mürrische Zuschreibungen relativierbar ist. »Denn es war furchtbar«, so Pozdnyšev, »dass ich ein unbestreitbares, volles Recht auf ihren Körper beanspruchte, als ob es mein Körper wäre, und dabei spürte, dass ich diesen Körper nicht beherrschen konnte [...]«¹⁷⁶

Die »Kreutzer-sonate« ist – als komplexe Komposition, die auf einem bewährten Zusammenspiel von genau zwei Musikern basiert – in dem Sinne durch jedes andere Musikstück ersetzbar, das diese Bedingungen erfüllt.

Es hätte nicht zum Mord kommen müssen; der vermeintliche Liebhaber läuft weg, der eifersüchtige Ehemann steht in Strümpfen da und die Lächerlichkeit dieser Szene hält Pozdnyšev (als eines Untergrundmannes, dessen größte Angst es ist, lächerlich zu sein) davon zurück, einen schlechten Eindruck auf eingebildete Zuschauer zu machen¹⁷⁷. Nun beginnt aber die Frau zu reden, widerspricht ihrem Mann ausgerechnet in dem Augenblick, als er sich als Herr über Leben und Tod inszeniert, widerspricht dem, was sie getan und sich gewünscht habe:

Но еще, может быть, я удержался бы и не сделал бы того, что я сделал, если бы она молчала. Но она вдруг начала говорить и хватать меня рукой за руку с кинжалом.

– Опомнись! Что ты? Что с тобой? Ничего нет, ничего, ничего... Клянусь!¹⁷⁸

174 Steltner 2004, 59.

175 Tolstoj 1936 (a), 61.

176 Ebd., 68.

Zur »Musikalität« von Tolstoj's Text selbst, dessen Kapitel die Struktur von Beethovens Sonate imitieren, s. Green 1967.

177 Ebd., 73.

178 Ebd.,

Aber vielleicht hätte ich mich noch beherrschen können und nicht das getan, was ich getan habe, wenn sie geschwiegen hätte. Aber sie begann plötzlich zu sprechen und mit der Hand nach meiner Hand zu greifen, in der ich den Dolch hielt.

– Komm zu dir! Was tust du? Was ist mit dir? Da ist nichts, nichts, nichts... Ich schwöre!

Dabei weiß Pozdnyšev, dass sie lüge, denn unabhängig davon, was sie getan, weiß nur er, was sie sich gewünscht habe:

Если она не сделала, но хочет, а я знаю, что хочет, то еще хуже: уж лучше бы сделала, чтоб я знал, чтоб не было неизвестности. Я не мог бы сказать, чего я хотел. Я хотел, чтоб она не желала того, что она должна желать. Это было полное сумасшествие!¹⁷⁹

Als Antwort schlägt er mit dem Dolch zu. Die Frau wird von einer festen Erkenntnis, einer Geschichte abgelöst, die von Pozdnyšev erzählt werden kann: »Und wäre nicht das passiert, was passiert ist, [...] hätte ich den Abgrund des Unglücks, die gemeine Lüge nicht begriffen, in der ich mich verfangen hatte.«¹⁸⁰ Im Unterschied zu Dostoevskijs Pfandleiher braucht Pozdnyšev nicht zu fragen, wer er selbst, wer seine Frau sei, braucht nicht an seiner Unschuld zu zweifeln; er ist eine zutiefst narzisstische Figur, die ihre Lebensgeschichte als den Leidensweg eines Märtyrers darstellt und trotz ungünstigster Umstände (falscher Erziehung, schlechter Freunde, unerträglicher Ehefrau, lasterhafter Gesellschaft) zur Wahrheit findet¹⁸¹. Pozdnyševs Frau ist vor allem als Körper präsent, der sexuelle Lust auslöst, Kinder austrägt, gebiert, mit deren Krankheiten und ihren eigenen Sorgen Pozdnyšev das Leben unerträglich macht, und ihn immer wieder zu dem »Schweinischen«, dem ekelerregenden Geschlechtsakt verleitet: »Sie? Ja wer ist sie? Sie ist ein Geheimnis, das war sie und ist sie geblieben. Ich kenne sie nicht. Ich kenne sie nur als Tier.« (»Она? Да кто она? Она тайна, как была, так и есть. Я не знаю ее. Знаю ее только как животное.«)¹⁸²

Obwohl Pozdnyšev seine Frau als unzurechnungsfähig beschreibt, ist sein Blick auf sie infantil, wie der eines beleidigten Kindes auf seine Mutter. Die Ehefrau sorgt sich übertrieben um ihre Kinder, zu denen sie ihren Mann nicht dazuzählt, anstatt ihm die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken und sein treuer Spiegel zu bleiben. Pozdnyšev ist auf seine eigenen Kinder eifersüchtig, sieht weitere Schwangerschaften und Geburten aber als nötig an, um seine Frau vor anderen Rivalen, vor erwachsenen Männern zu schützen. Wenn Pozdnyšev seine Frau als seine eigene, bedingungslos annehmende, mit ihm verschmelzende Mutter wünscht, lässt sich seine Scheu vor dem inzestuösen Geschlechts-

179 Ebd., 68.

Wenn sie es nicht getan hat, aber es tun will, und ich weiß, dass sie es will, dann umso schlimmer: hätte sie es doch lieber getan, damit ich es wüsste, damit es keine Ungewissheit gäbe. Ich hätte nicht sagen können, was ich wollte. Ich wollte, dass sie sich nicht das wünschte, was sie sich wünschen musste. Das war ein vollkommener Wahnsinn!

180 Ebd., 45.

181 Die Unentbehrlichkeit bzw. die Unmöglichkeit einer absoluten Wahrheit macht einen prinzipiellen Unterschied zwischen den Texten Tolstoj's und Dostoevskijs aus.

182 Ebd., 64.

verkehr mit ihr (vor allem während der Schwangerschafts- und Stillzeit, in der sie in doppelter Hinsicht mütterliche Funktionen ausübt¹⁸³) verstehen.

Die Weitergabe der Erkenntnisse des E2 an E1 ist dramatisch arrangiert; die beiden Figuren sitzen im dunklen Zugabteil bei Kerzenlicht. Die Geschichte des E2 wird von dessen überzeugender Stimme getragen, die parallel zum Erzählten eine steigende Verzweiflung inszeniert:

Он [...] начал говорить.

В темноте мне не видно было его лицо, только слышен был из-за дребезжания вагона его внушительный и приятный голос. [...]

[...] он становился всё возбужденнее и возбужденнее. Голос его становился всё более и более певучим и выразительным. Он беспрестанно менял позы, то снимал шапку, то надевал ее, и лицо его странно менялось в той полутьме, в которой мы сидели. [...]

Вошел кондуктор и, заметив, что свеча наша догорела, потушил ее, не вставляя новой. На дворе начинало светать. [...] В полусвете зари мне совсем уже не видно его было. Слышен был только его всё более и более взволнованный, страдающий голос.¹⁸⁴

E2 zieht sich in die Dunkelheit hinter sein bis heute fesselndes Monodrama über Sex und Mord zurück. Sein Tick, die seltsamen Laute, die er von sich gibt, »die wie ein Räusperrn klangen oder wie ein angefangenes und abgebrochenes Lachen«¹⁸⁵, die Wirkung des gemeinsam getrunkenen, »furchtbar stark[en]« Schwarztees¹⁸⁶ verstärken die geheimnisvolle, verschwörerische Atmosphäre. Offensichtlich muss die Geschichte, die unter diesen Umständen erzählt wird, eine besondere sein.

183 Ebd., 34f.

184 Ebd., 17, 20, 65.

Er [...] begann zu sprechen.

In der Dunkelheit sah ich sein Gesicht nicht, hörte nur durch das Klappern des Waggons hindurch seine eindringliche und angenehme Stimme. [...]

[...] er wurde immer erregter und erregter. Seine Stimme wurde immer melodischer und ausdrucksvoller. Er änderte unaufhörlich seine Körperhaltung, mal nahm er die Mütze ab, mal setzte er sie wieder auf, und sein Gesicht wandelte sich merkwürdig in dem Halbdunkel, in dem wir saßen. [...]

Der Schaffner kam herein, bemerkte, dass unsere Kerze heruntergebrannt war, und löschte sie, ohne eine neue einzusetzen. Draußen begann es zu dämmern. [...] Im Zwielicht des Morgenrots sah ich ihn gar nicht mehr. Ich hörte nur seine immer mehr von Aufregung und Leiden geprägte Stimme.

185 Ebd., 7.

186 Ebd., 20.

Das Teetrinken wird hier wie ein gemeinsamer Drogenkonsum beschrieben, der bei beiden Gesprächspartnern zunehmend erregende Wirkung zeigt. Dieser Tee erinnert an ein aus konzentriertem schwarzen Tee hergestelltes, psychostimulierendes Getränk (»чифир«), das in Haftanstalten ritualisiert in Gemeinschaft, zu Gesprächen getrunken wird.

Allerdings ist das Verhältnis zwischen E1 und E2 seltsam. Sie sitzen sich von Anfang an gegenüber, bleiben in dieser Position, nachdem andere Passagiere aussteigen bzw. den Wagen wechseln, und gelangen überraschend leicht zum Konsens. Der anonyme E1, der kaum etwas über sich preisgibt, die Geschichte des E2 zu seiner eigenen macht und aus dem Zug steigt, sobald E2 seine Erzählung beendet hat, ist ein auffällig bequemer Gesprächspartner. E1 unterbricht E2 lediglich durch rhetorische Fragen, voraussehbare und sofort beantwortete Einwände, und zeigt sich mit den provokativen Thesen von E2 selbstverständlich einverstanden. E1 hat keine eigene Meinung, keine eigenen Überlegungen zum Thema zu bieten, er saugt die Erzählung von E2 widerspruchlos auf (»Das alles war mir neu und frappte mich«¹⁸⁷) und schenkt ihr – auf der naiven, inhaltlichen Ebene, nicht etwa in Bezug auf die Verstörtheit seines Gegenübers – ernsthafte Beachtung (etwa: »Ich saß allein, überdachte alles, was er mir gesagt hatte, und ich vertiefte mich in Gedanken«¹⁸⁸). E1 ist ein idealer Zuhörer, der sich nicht nur alles geduldig und unbefangen anhört, sondern die Botschaft verinnerlicht und dem seltsamen, aus der Gesellschaft ausgestoßenen, seiner Kinder, seines Vermögens beraubten Pozdnyšev brüderlich die Hand reicht:

[...] я подошел к нему, чтобы проститься. Спал ли он или притворялся, но он не шевелился. Я тронул его рукой. Он открылся, и видно было, что он не спал.
– Прощайте, – сказал я, подавай ему руку.

Он подал мне руку и чуть улыбнулся, но так жалобно, что мне захотелось плакать.

– Да, простите, – повторил он то же слово, которым заключил и весь рассказ.¹⁸⁹

– Im russischen Text stehen die Verben »проститься« (»sich verabschieden«), »прощайте« (Imper., unvollendeter Aspekt von »прощать«, »vergebt« – auf lange Zeit, oder aber als fester Abschiedsgruß), und »простите« (Imper., vollendeter Aspekt von »прощать«, »vergebt« – jetzt). Dadurch, dass Pozdnyšev auf den zweideutigen Abschiedsgruß »прощайте« mit »простите« (»vergebt (mir)«) reagiert, wird der Abschied zu einem aufgeladenen Versöhnungsakt, der eine Gemeinschaft entstehen lässt. In der Binnenerzählung will Pozdnyšev seiner (von ihm ermordeten) Ehefrau »großmütig« verzeihen und wagt es

187 Ebd., 35.

188 Ebd., 46.

189 Ebd., 78.

[...] ich ging zu ihm heran, um mich zu verabschieden. Ob er schlief oder so tat, aber er bewegte sich nicht. Ich berührte ihn mit der Hand. Er hob die Decke, und ich sah, dass er nicht geschlafen hatte.

– Leben Sie wohl [Verzeiht, Verzeihen Sie], – sagte ich und reichte ihm die Hand.

Er reichte mir die Hand und lächelte etwas, aber so mitleidserregend, dass mir nach Weinen zumute war.

– Ja, verzeihen Sie, – wiederholte er das gleiche Wort, mit dem er auch die ganze Erzählung schloss.

nicht, als er das Ausmaß seiner Tat begreift, sein Gesicht auf ihre Hand zu drücken und sie um Vergebung zu bitten¹⁹⁰. E1 übernimmt die Vertretung der Ehefrau, indem er E2 zur Verzeihung (ihrer, sich selbst) auffordert, ihm die Hand reicht und dessen Bitte um Verzeihung annimmt.

Beide Erzähler beginnen gemeinsam ihre Reise, am Ende tritt E1 das Stimmrecht an E2 ab, der mit seiner Aufforderung nach Vergebung, »простите«, die »ganze Erzählung« – eigentlich ja die des E1 – beendet. Die beiden Erzählungen überschneiden sich nicht nur durch die Erzählsituation (E1 hört E2 zu und erzählt, was E2 erzählt hat) und die bescheidene Interaktion von E1 und E2 im Sinne von Rahmen- und Binnenerzählung, sie verschmelzen förmlich zu einem Ganzen, zu einer unglaublichen, aber geschickt konstruierten Situation, in der das scheinbar zufällige »Opfer« eines »verrückten Monomanen, der nur auf die Gelegenheit wartet, wem auch immer seine Geschichte zu erzählen«¹⁹¹, einen dermaßen ernsten, dankbaren Zuhörer darstellt, um mit dem »Monomanen« aus eigenem Antrieb heraus ein Bündnis einzugehen – und danach sofort zu verschwinden. E1 ist ein neuer, guter Zuhörer, wie eine schweigsame, das eigene Ich bedingungslos bestätigende und erbauende Ehefrau, eine Art Spiegelung im Fenster des Zugwagens, die von Anfang an gegenüber präsent ist.

Dabei beeinflusst E1 die Gesprächsführung kaum aktiver als ein Fensterbild:

Он вдруг приподнялся и пересел к самому окну.

– Извините меня, – проговорил он и, устремив глаза в окно, молча просидел так минуты три. Потом он тяжело вздохнул и опять сел против меня. [...]

Он опять повернулся к окну устало смотрешими глазами, но тотчас же опять, видимо сделав над собою усилие, продолжал [...].¹⁹²

Die verschwommenen Erzählebenen können als geschickt unsaubere Technik mit einem fast postmodernen Effekt gelten, der letztendlich die Möglichkeit einer anderen »Wahrheit«, eines »letzten Wortes« ausschließt. Die steigende Unschärfe zwischen E1 und E2, der imaginiert-verdoppelte und sich wieder halbierte Erzähler ermöglichen eine fesselnde Story.

Bei Verfilmungen von Tolstoj's Erzählung stellt sich die Frage, wie E1 überhaupt auszu sehen hat. So ist in dem nicht vollständig erhaltenen Stummfilm

190 Ebd., 76 f.

191 Steltner 2004, 54.

192 Tolstoj 1936 (a), 47 f.

Er stand plötzlich auf und setzte sich ganz nah an das Fenster.

– Entschuldigen Sie mich, – sagte er, richtete seinen Blick auf das Fenster und saß schweigend um die drei Minuten lang da.

Dann seufzte er schwer auf und setzte sich wieder mir gegenüber. [...]

Er richtete den Blick seiner müden Augen wieder zum Fenster, brachte es aber offenbar über sich und fuhr sogleich fort [...].

von 1914 (Reg. V. Gardin) E1 deutlich der Autor, der in die Jahre gekommene Lev N. Tolstoj selbst, der seinem Mitreisenden zuhört (und dessen Geschichte später literarisiert). In der sowjetischen Verfilmung von 1987 (Mosfilm, zwei Serien, Reg. S. Mil'kina, M. Švejcer) sieht der bärtige Mitfahrer mit ausgeprägten Wangenknochen, dem Pozdnyšev (O. Jankovskij) seine Geschichte erzählt, wiederum Tolstoj im mittleren Alter ähnlich. Die passive, stets bejahende Haltung des Mitfahrers im Text ist in dieser Verfilmung offenbar schwer umsetzbar, da psychologisch nicht überzeugend; hier widerspricht er Pozdnyšev mehrfach und hört aufmerksam, aber ebenso kritisch zu. Der Film nähert sich sorgsam den einzelnen Figuren der Erzählung, humorisiert Pozdnyševs Entsetzen vor dem Geschlechtsakt wie vor Musik, lässt Metakommentare im Hintergrund ertönen. Nach der Aufführung der »Kreutzerersonate« bemerkt etwa einer der Gäste am Tisch: »Ausgerechnet die Leute, die nicht wissen, was sie mit sich selbst anstellen sollen, wissen immer ganz genau, was sie mit der Gesellschaft anstellen müssen.« (»Именно те люди, которые не знают, что им делать с самим с собой, они всегда прекрасно знают, что им нужно делать с обществом.«)¹⁹³ Die Gleichsetzung des Autors mit dem Erzähler, besonders verlockend durch die Ich-Perspektive, ist u. a. durch das faktuale Nachwort Tolstoj's zu seinem fiktionalen Text bedingt, in dem er die von Pozdnyšev verkündigte Ideologie zu seiner eigenen erklärt. Interessant wäre es, die Konstruiertheit der Konstellation von E1 und E2 zu unterstreichen (z. B. sie als ein und dieselbe Person darzustellen, auf E1 ganz zu verzichten), anstatt sie mit einem lebendigeren E1 oder mit E1=Tolstoj zu nivellieren¹⁹⁴.

Pozdnyševs Frau ist anders konzipiert als Tolstoj's frühere Figur, Nataša Rostova, die das Musizieren aufgibt und sich ganz in ihrem Mann auflöst (»Война и мир«, »Krieg und Frieden«, 1865–1869)¹⁹⁵. Sie ist der »Inbegriff der lebendigen, vitalen Mutter, die nicht als »Gegnerin«, d. h. wechselweise als

193 2. Teil, 0:24.

194 Zu den erzähltechnischen Schwierigkeiten, die Theorien Pozdnyševs mit der Lehre von Tolstoj zu verbinden (das Sinnvolle an dieser Aufgabe vorausgesetzt), s. z. B. *Holthusen* 1974.

195 Petr bzw. P'er [Pierre] Bezuchov macht in seiner ersten, kurzen und unglücklichen Ehe eine ähnliche Episode wie Pozdnyšev durch, als er in Rage gerät und ein Marmorbrett nach seiner Frau wirft.

S. *Tolstoj*, Lev N.: *Vojna i mir*. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 10. Moskva 1938, 32.

Er heiratet diese erste Frau, Èlen, weil er von ihrem Kleid, ihrem Körper verführt wird. D. Rancour-Laferriere bezeichnet in seiner »Psychobiografie« von P'er Bezuchov seine Objektwahl, Èlen, als ein »Selbstobjekt« (»самообъект«), eine idealisierte Mutterfigur, mit der er sich in narzisstischen Vergnügen identifizieren will. Ähnlich wie Pozdnyšev setzt sich P'er mit seiner Frau am Anfang ihrer Beziehung gleich, glaubt z. B. plötzlich, genauso schön wie sie zu sein. Das anfängliche Verzücken weicht der Aggression, als P'er die Gleichgültigkeit seiner untreuen Frau ihm gegenüber feststellt und einen »furchtbaren Schlag« auf sein »narzisstisches Selbst« erlebt.

teuflische Verführerin des Mannes oder als Opfer seiner blinden Begierde, in Erscheinung tritt und dabei vernichtet wird.«¹⁹⁶ Mit Nataša wird ein gebannt zuhörendes, untergebenes Gegenüber gezeichnet, das höchst aufmerksam der Rede des Mannes lauscht, ohne etwas aus ihrem »winzigen geistigen Haushalt« hinzufügen zu wollen, sondern aus allem, was der Mann hervorbringt, »das Beste herauszusuchen und in sich zu saugen« weiß¹⁹⁷. Ähnlich wie diese ideale Frauenfigur ist E1 »ganz Aufmerksamkeit«, fängt »das nicht einmal ausgesprochene Wort« auf und erfühlt »den verborgenen Sinn der ganzen Arbeit in Pierres [Pozdnyševs] Seele«¹⁹⁸.

Pozdnyševs Erzählung gewinnt erst dadurch an Brisanz, dass sie von einer Figur rezipiert und wiederum erzählt wird, die dem Wunschbild seiner Ehefrau entspricht, d. h. in die Erzählung nicht eingreift, ihr nicht widerspricht, sondern ihre Überzeugungskraft an der eigenen Person demonstriert. Tolstoj »Крейцера соната« setzt (im Unterschied zu Dostoevskijs »Кроткая«) auf ein »phantastisches« Element, ein völlig zufälliges Gegenüber, das aber alle Anforderungen des Erzählers an seine ermordete Frau erfüllt. Die Konstellation der beiden Erzähler hat zudem eine homoerotische Note; der männliche E1 ersetzt den weiblichen Part des Duetts, und die »Dame« bleibt wie die Ehefrau als ambitionierte, aber dümmliche Figur für das Gespräch ungeeignet. E1 und E2 bringen dafür eine ähnlich gelungene Aufführung wie die der »Kreutzer-sonate« der Binnenerzählung zustande – ohne dass sie auf ehebrecherische Motivation herabgesetzt werden kann. Die Binnenerzählung wird um die Rahmenerzählung gestülpt, sodass die Erzählung des E1 die Erzählung des E2 im Miniaturformat wiederholt und von ihr eingeschlossen, instrumentalisiert wird (s. Abbildung).

S. *Rankur-Laf'er'er*, Daniël' [Rancour-Laferriere, Daniel]: Russkaja literatura i psichanaliz. Moskva 2004, 343 ff.

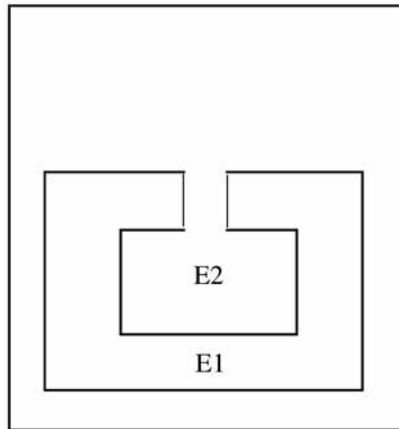
Èlen gebiert keine Kinder und stirbt nach der Trennung von ihrem Mann (möglicherweise an den Folgen einer Abtreibung oder einer Geschlechtskrankheit). In seiner zweiten Ehe zeigt P'er keine Anzeichen, die hingebungsvolle und vielgebärende Nataša ermorden zu wollen, die wiederum die Funktion seiner Mutter und der Mutter seiner Kinder übernimmt und sich nicht davor schützen kann, zu seinem »idealen Spiegel« degradiert zu werden (Ebd., 502 ff.).

Zum »Familienglück« (»семейное счастье«) in den Texten Tolstoj (demonstriert etwa an der Ich-Erzählerin Maša und ihrem älteren, weisen Mann in gleichnamiger Erzählung, Levin und Kittj in »Анна Каренина«, P'er und Nataša in »Война и мир«) im sozialgeschichtlichen Kontext s. die ausführliche Arbeit von *Zalambani* 2017.

196 *Nohejl*, Regine: Dostoevskij und/oder Tolstoj? – Ähnlichkeiten und Differenzen aus der Genderperspektive. In: *Goes*, Gudrun (Hg.): Dostojewskij und Tolstoj: Zwei Antagonisten der russischen Literatur? Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft (22). Leipzig 2016, 77.

197 *Tolstoj*, Lev N.: *Vojna i mir*. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 12. Moskva 1940, 222.

198 Ebd.



Ohne den »phantastischen« E1 wäre Pozdnyševs Monolog (ähnlich wie Tolstojs späteres Nachwort dazu) lediglich eine fragwürdige Programmatik oder würde in eine kritische Diskussion übergehen, indem die Widersprüchlichkeit seiner Argumente zum Gegenstand werden, in einem dostoevskijschen Dialog aufgebrochen werden könnte. Im Gegensatz zum Pfandleiher, dessen Monolog ein polyphones Stimmengewirr ohne endgültiges Urteil eröffnet, ist Pozdnyšev auf eine externe Stimme, einen neutralen, da bisher unbekanntem Richter angewiesen. Die Mitreisenden werden zu zufällig ausgewählten Geschworenen, die den Wagon eilig verlassen und kein Mitgefühl gegenüber dem Angeklagten zeigen. Der Richter jedoch spricht den Angeklagten erneut frei, diesmal nicht aus einem Missverständnis oder Zufall heraus, sondern obwohl und weil er die wahren Motive des Angeklagten verstanden hat. Pozdnyšev wird zwar spät, »pozdno«, aber noch rechtzeitig genug Gerechtigkeit zuteil; der ehemalige Arrestant entwickelt sich während der Zugfahrt zu einem Propheten, der selbst den Richter in seinen Bann ziehen kann. Seine Stimme macht die gegenteilige Entwicklung von Dostoevskijs »Sanften« durch; während der Pfandleiher die Stimme der »Sanften« schwinden lässt, erlaubt Tolstojs E1 der Figur seiner Erzählung, Pozdnyšev, seine zunächst brüchige, hustende, nicht ernstzunehmende Stimme zu der eines geistigen Anführers zu entwickeln. Dabei basiert diese Entwicklung erneut auf der narrativen Vereinnahmung und vollständigen Verstummung der Frauenfigur in der Erzählung des E2.

Das erste, nicht-inszenierte Gericht nimmt Pozdnyševs Gründe für den Mord nicht ernst, dafür werden ihm bereits vorformulierte und altbekannte Motive (Verteidigung der männlichen Ehre) unterstellt – er wird kurz in eine ähnliche Lage versetzt, wie sie zuvor seine Frau ihm gegenüber einnahm¹⁹⁹. Pozdnyševs Frau stirbt an den ihr unterstellten Motiven, der vor Gericht nicht

199 Tolstoj 1936 (a), 49.

erhörte Pozdnyšev dagegen wird freigesprochen. Während sich Dostoevskijs Pfandleiher endlos im Kreis dreht und vergeblich versucht, seine Theorien mit der anwesenden Leiche seiner Frau in Einklang zu bringen, nimmt Pozdnyšev die ermordete Frau als einen Beweis seiner ausformulierten Ideologie auf und befindet sich bereits auf dem Weg in den idyllischen »Süden«, »zu sich« (»к себе«)²⁰⁰, in ein neues und besseres Leben.

3.2 Überall Tote

*Всё мертво, и всюду мертвецы.
Одни только люди, а кругом них молчание –
вот земля!*²⁰¹

Dostoevskijs Pfandleiher beginnt seinen Monolog vor seiner toten Frau, die kurz davor aus dem Fenster gesprungen ist; Tolstoj's Pozdnyšev erzählt einem zufälligen Mitreisenden im Zug, wie er vor etwa einem Jahr seine Frau erdolcht hat; Andrejevs Gymnasiast Pavel Rybakov bringt eine Prostituierte, die er auf der Straße kennengelernt hat, danach sich selbst um.

Die Konstruiertheit des Todes, des Sterbens und Tötens als sozialer, kultureller, künstlerischer Vorgang gilt im besonderen Maß für literarische Texte. Jede der Leichen, mit der diese Texte enden, ist ein sorgsam entwickeltes Fazit, das wieder rückübersetzt, auf elementarere Strukturen zurückgeführt werden kann. Die drei Texte sollen auf die jeweilige Funktion der Leiche in Hinblick auf die Konstituierung des männlichen Subjekts untersucht werden – warum ist beispielsweise die tote »Sanfte« zart, unversehrt, während Pozdnyševs Frau als verunstalteter, ekelregender Körper zur Schau gestellt wird? Wie kommen diese Leichen zustande, welche narrativen Funktionen erfüllen sie?

Der Pfandleiher entwirft (s. 3.1.1) die Lebensgeschichte der »Sanften«; sie entsteht, indem sie von ihm bemerkt und beobachtet wird. Obwohl er retrospektiv erzählt, lässt er die Leser an dieser Entwicklung chronologisch teilhaben; die Lebenszeit des Pfandleihers schließt die der »Sanften« buchstäblich (durch den großen Altersunterschied und ihren frühen Tod) wie narrativ ein (der Pfandleiher initiiert ihre »Geburt« als Figur und stellt ihren Tod fest). Diese

200 Ebd., 40.

Еду к себе теперь на юг. У меня там домик и садик.

Ich reise jetzt [zu mir] nach Hause, in den Süden. Ich habe dort ein Häuschen und ein Gärtchen.

201 *Dostoevskij* 1982, 35.

Alles tot, und überall Tote. Allein nur die Menschen, und um sie ein Schweigen – das ist die Erde!

aufbauende Rückwendung (eine Analepse, die an den unmittelbaren Einstieg in der Gegenwart anschließt) mündet in der Leiche der »Sanften«, die in der Gegenwart stets präsent ist, vor den Augen des Erzählers liegt und als Konstante die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet, einen stabilen Rahmen schafft und sich als roter Faden durch die Erzählung zieht. Sie entblößt eine verschwiegene, schambesetzte Zeit, in der sich der Pfandleiher weigert, zu einem Duell anzutreten, dafür von den Offizieren seines Regiments für ehrlos befunden wird und die Entlassung aus dem Armeedienst beantragt – eine traumatische Erinnerung, die den Pfandleiher quält. Die Erzählung nähert sich am Ende unmittelbar der Leiche, das Erzähltempo verlangsamt sich, erzählte Zeit kommt zum Stocken, dafür wird die Erzählzeit länger und ermöglicht Bewusstseinsvorgänge, Fragestellungen. Die Vergangenheit mündet in der erstarrten Gegenwart, als einzige zukunftsgerichtete Frage bleibt schließlich: »Nein, ernsthaft, wenn man sie morgen forttragen wird, was soll ich dann?« (»Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?«)²⁰²

Der Raum in Dostoevskijs Erzählung ist in zwei Hälften gegliedert:

Nachdem der Erzähler seinerzeit aus dem Offiziersregiment ausgeschlossen wird bzw. selbst austritt, verbringt er drei Jahre auf der Straße. Die Zeit in »Vjazemskijs Haus« an der »Sennaja« (»Сенная Площадь«)²⁰³, einer riesigen Massenunterkunft Sankt Petersburgs von üblem Ruf, stellt den Tiefpunkt seines sozialen Abstiegs dar. Das Leihkontor, Arbeitsraum und Wohnung zugleich, wird zum Untergrund des Pfandleihers, den er mithilfe eines zufälligen Erbes aufbaut und der einen Rückzugsort aus einer feindlichen Umgebung bietet. Künftige Ersparnisse sollen dem Pfandleiher dazu dienen, sich nochmal, endgültig von der Gesellschaft zu verabschieden, die ihre Mitglieder nach einem absurden Ehrenkodex bewertet und ihn ausgestoßen hat:

Вы отвергли меня, вы, люди то есть, вы прогнали меня с презрительным молчанием. На мой страстный порыв к вам вы ответили мне обидой на всю мою жизнь. Теперь я, стало быть, вправе был оградиться от вас стеной, собрать эти тридцать тысяч и окончить жизнь где-нибудь в Крыму, на Южном берегу, в горах и виноградниках, в своем имени, купленном на эти тридцать тысяч, а главное, вдали

202 Ebd., 35.

203 Ebd., 19.

Der riesige, berühmt-berüchtigte Komplex aus dreizehn miteinander verbundenen Häusern, der seinerzeit wohl bis zu 20.000 Menschen gleichzeitig beherbergte, ist zu Sowjetzeiten abgerissen worden. Selbst dieser Ort, von seinen Einwohnern, »die aus den unterschiedlichsten Gründen durch das offizielle Raster gefallen waren«, ironisch als »лавра« (männliches Kloster höchsten Ranges) bezeichnet, wiederholt in seiner inneren Struktur die »vertikalen Hierarchien des Wohnens« Sankt Petersburgs.

Petersen, Hans-Christian: Städtische Armut in Russland im 19. Jahrhundert. In: *Garstka, Christoph* (Hg.): *Dostojewskij und St. Petersburg. Die Stadt und ihr literarischer Mythos. Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft* (26). Berlin 2020, 83, 85.

S. auch Petersen 2019, 243 ff.

от всех вас, но без злобы на вас, с идеалом в душе, с любимой у сердца женщиной, с семьей, если бог пошлет, и – помогая окрестным поселянам.²⁰⁴

Der Pfandleiher erreicht weder idyllisch hohe Krimberge noch – zum Ende hin – das weit entfernte, sonnige Boulogne, utopische Orte, die ›natürliche‹ Sozialisierung mit Familie und Nachbarn möglich machen sollen. Im Gegensatz zum Erzähler aus »Записки из подполья« schafft es der Pfandleiher, seine Einsamkeit im Untergrund mit einer Frau zu teilen, sie in sein sicheres Versteck zu holen. Das Leihkontor, das als Anfang wunderbarer Veränderungen, als Zwischenstation zum Ausbruch geplant ist, wird für die »Sanfte« zum Gefängnis, das von Schweigen, Regeln und Verboten geprägt ist und das sie nicht alleine verlassen darf. »Es war auch so, dass sie nirgendwo anders hingehen konnte...« (»Правда и то, что ей уж некуда было идти...«)²⁰⁵ Die »Sanfte« kommt zunächst als Kundin, wechselt zusammen mit ihrem Pfand auf die andere Seite des Tresens, betritt den Wohnbereich als Ehefrau, wird immer tiefer in das Kontor eingezogen. Die Schweigemethodik des Pfandleihers dient dazu, die Alternativlosigkeit dieser Verkapselung aufzudrängen. Ein Außenstehender, der in das kleine Reich des Pfandleihers aufgenommen wird, muss viele Voraussetzungen erfüllen; der Pfandleiher schreibt der »Sanften« voreilig die dazu nötigen Eigenschaften zu und hält an ihnen bis zum Schluss fest.

Jurij Lotman unterscheidet zwischen sujethaften und sujetlosen Texten; bei den ersten lässt sich ein »semantisches Feld« feststellen, das »in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist«. Diese Teile sind durch eine Grenze getrennt, die »unter normalen Umständen unüberschreitbar ist«, sich für den »Helden als Handlungsträger« jedoch als durchlässig erweist²⁰⁶. Das Treffen der »Sanften« mit Efimovič, einem ehemaligen Kameraden ihres Mannes, ist in mehrfacher Hinsicht provokativ. Die »Sanfte« wagt es, Orte aufzusuchen, die der Vergangenheit des Pfandleihers angehören und durch undurchlässige Schranken abgegrenzt sein müssen, kompromittiert sich durch ein Rendezvous und ignoriert die Abmachung, das Haus nicht alleine zu verlassen. Anstatt die Bewegung im Pfandkontor enden zu lassen, mit dem Mann zusammen in Bewe-

204 *Dostoevskij* 1982, 16.

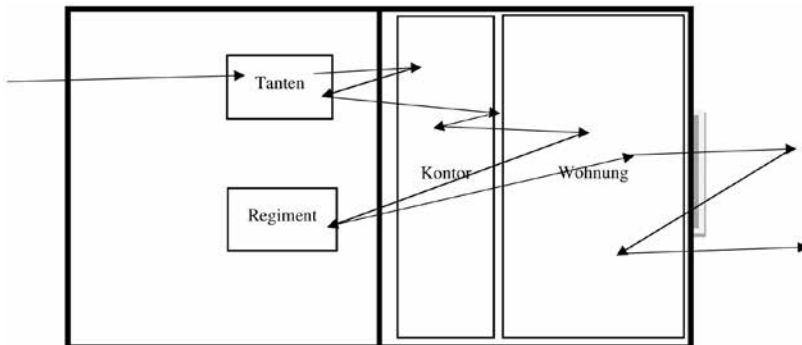
Ihr hattet mich abgewiesen, ihr Menschen also, ihr hattet mich vertrieben mit eurem verächtlichen Schweigen. Auf meinen leidenschaftlichen Drang zu euch hin hattet ihr mit einer Beleidigung für mein ganzes Leben lang geantwortet. Nun war ich also im Recht, mich von euch mit einer Mauer abzugrenzen, diese Dreißigtausend zusammenzukriegern und das Leben irgendwo auf der Krym abzuschließen, am Südlichem Ufer, zwischen Bergen und Weingärten, in einem eigenen Gut, gekauft für diese Dreißigtausend, und, das Wichtigste, weit weg von euch allen, aber ohne verbittert zu sein, mit einem Ideal in der Seele, mit einer geliebten Frau am Herzen, mit einer Familie, wenn es Gott wollte, und – den benachbarten Siedlern helfend.

205 *Ebd.*, 14.

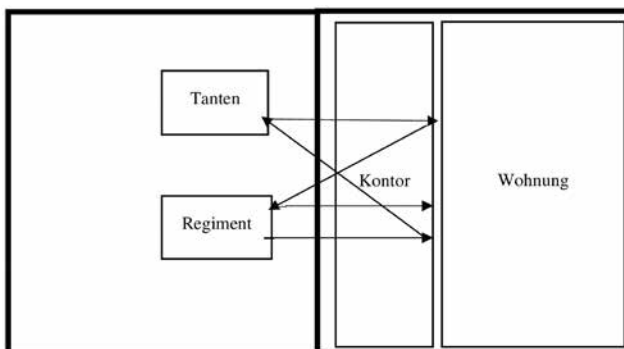
206 *Lotman, Jurij M.*: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1972, 341.

gungslosigkeit zu erstarren und von einer anderen Welt weit weg zu träumen, setzt die »Sanfte« ihre Bewegung fort, zwingt den Mann, ihr zu folgen, der ihr daraufhin verbietet, im Kontor auszuhelfen. Die »Sanfte« wird weiter ins Innere, ins Private und Häusliche verbannt, und springt, als keine Fortsetzung der Bewegung möglich zu sein scheint, aus dem Fenster. Ihr Tod ist ein Ereignis, »Verletzung irgendeines Verbotes, ein Faktum, das stattgefunden hat, obwohl es nicht hätte stattfinden sollen«²⁰⁷, das dem Pfandleiher als unmöglich erscheint. Die »Wand«, die der Pfandleiher in Tradition von Dostoevskijs »Erniedrigten und Beleidigten« zwischen sich und den anderen errichtet hat, soll zwei Teilräume klar voneinander trennen; Figuren im Außen können höchstens bis zum Geschäftsbereich seines Untergrundes vordringen, an dem die Machtverhältnisse zugunsten des Pfandleihers stehen. Die Ereignisse, jeweils »die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes«²⁰⁸, können als Einheiten des Sujetaufbaus zum Beispiel so dargestellt werden:

Die »Sanfte«:



Der Pfandleiher:



207 Ebd., 336.

208 Ebd., 332.

Die Versuche des Pfandleihers, den Bewegungen der »Sanften« hinterherzukommen und sie zum Stillstand zu bringen, unterstreichen die zyklische Ausweglosigkeit seines Monologes, in dem er darum bemüht ist, den Tod der »Sanften« aus seiner unveränderten räumlichen Haltung heraus zu verstehen.

Die »innere Struktur der beiden Teile«²⁰⁹ ist verschieden, im Außen herrschen zweifelhafte Konventionen, im Innen ist die Wahrung der eigenen Würde möglich:

Ну, конечно, квартира, мебель – всё осталось по-прежнему. Квартира – две комнаты: одна большая зала, где отгорожена и касса, а другая, тоже большая, – наша комната, общая, тут и спальня. Мебель у меня скудная; даже у теток была лучше. Киот мой с лампадкой – это в зале, где касса; у меня же в комнате мой шкаф, и в нем несколько книг, и укладка, ключи у меня; ну, там постель, столы, стулья. Еще невесте сказал, что на наше содержание, то есть на пищу, мне, ей и Лукерье, которую я переманил, определяется в день рубль и не больше: »Мне, дескать, нужно тридцать тысяч в три года, а иначе денег на наживешь«. Она не препятствовала, но я сам возвысил содержание на тридцать копеек.²¹⁰

Das Kontor, seine Einrichtung steht unter der Kontrolle des Pfandleihers. Die Sicherheit, die eine Herrschaft in diesem kleinen Reich ermöglicht, kann nur unter der Bedingung einer intakten Grenze zur Außenwelt aufrechterhalten werden. Die »Sanfte« schließt sich als Requisite der Zimmereinrichtung des Pfandleihers an. Gleichzeitig will der Pfandleiher die »Sanfte« zu einem Repräsentanten des Außen, zu einem Vermittler erziehen; der Untergrund stellt sich nicht als selbständiger, selbstgenügsamer, sondern als permanent in Opposition zur Ausgangswelt stehender Ort heraus, sodass jede Aktion im Innen sich als eine Reaktion auf das Außen erweist.

Paradoxerweise schafft es die »Sanfte«, die an die Wohnung als einen zudem weiblich markierten Raum²¹¹ gebunden ist, im Gegensatz zum Pfandleiher

209 Lotman 1972, 327.

210 Dostoevskij 1982, 15.

Nun, natürlich blieb die Wohnung, die Möbel und alles beim Alten. Die Wohnung – zwei Zimmer: ein großer Raum, wo auch die Kasse abgegrenzt war, und der andere, auch ein großer – unser Zimmer, das gemeinsame, hier auch das Schlafzimmer. Meine Möbel waren spärlich; selbst die Tanten hatten bessere. Mein Heiligenschrein mit Lämpchen – war in dem großen Raum bei der Kasse; bei mir im Zimmer mein Schrank, darin einige Bücher, und eine Reisetruhe, die Schlüssel hatte ich bei mir; nun, auch ein Bett, Tische, Stühle. Noch als sie meine Braut war, sagte ich ihr, dass für unseren Unterhalt, das heißt fürs Essen, für mich, für sie und Luker’ja, die ich für uns gewonnen habe, ein Rubel pro Tag festgesetzt sei und nicht mehr: »Ich brauche Dreißigtausend in drei Jahren, und anders lässt sich kein Geld zusammensparen«. Sie wehrte sich nicht dagegen, aber ich habe den Unterhalt von selbst um dreißig Kopeken erhöht.

211 Zur »Ambivalenz von Liebeserwartung und Freiheitsberaubung« bei weiblichen Figuren, zum Fenster als der »Grenze zwischen Drinnen und Draußen« s. Würzbach, Natascha:

eine bewegliche Figur und die tragende Kraft des Sujets zu bleiben. Selbst als der Wunschzustand eintritt, sie als Leiche für immer im Zimmer fixiert bleibt, entgeht sie dem Erzähler post mortem abermals, indem sie – gemäß dem ungeschriebenen Gesetz, dass Tote begraben werden müssen – aus der Wohnung getragen wird. Der Tod als »Auslöschung der Geschlechtszugehörigkeit, zusammen mit allen anderen gesellschaftlich konstruierten Merkmalen«²¹² schafft kurzzeitig einen Zustand prinzipieller Gleichheit und wird vom Pfandleiher schnell überspielt, überschrieben.

Das »räumliche Modell der Welt« des Pfandleihers wird zum »organisierenden Element«, »um das herum sich auch die nichträumlichen Charakteristiken ordnen«²¹³. Um den Untergrund zu begreifen, in den sie eingetreten ist, versucht die »Sanfte«, die Vorgeschichte ihres Mannes durch Erkundungen zu rekonstruieren. Ihr Freitod lässt sich als Protest dagegen verstehen, als Vermittler zwischen dem Pfandleiher und der Gesellschaft, als Projektionsobjekt zu fungieren. Dabei unterstreichen ihre demonstrativen Grenzüberschreitungen, denen der Pfandleiher nicht hinterherkommt, erst das Ausmaß seiner Isolation und die Fragilität seiner »Wand« zur Außenwelt, die immer noch Türen und Fenster einschließt. Der Tod der »Sanften« als »perfekte Form der Selbst-Urheberschaft«, als »weibliche Strategie des Schreibens«²¹⁴ ist die einzige übriggebliebene Möglichkeit, sich zu äußern, und veranlasst den Pfandleiher schließlich, sich vor einem imaginären Richter von der Gesellschaft loszusagen:

Судья крикнет: »Молчите, офицер!« А я закричу ему: »Где у тебя теперь такая сила, чтобы я послушался? Зачем мрачная косность разбила то, что всего дороже? Зачем же мне теперь ваши законы? Я отделяюсь.«
О, мне всё равно!²¹⁵

– Erst dann löst sich der Pfandleiher von den »Gesetzen«, die seine Handlungen selbst im Untergrund bestimmt haben. Ein neuer Zustand deutet sich an, ein ideeller Untergrund, der nicht mehr auf räumlichem Rückzug, sondern auf dem Beharren auf der eigenen existentiellen Freiheit basiert. Die Gleich-

Raumdarstellung. In: *Nünning, Vera/Nünning, Ansgar* (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart 2004, 52 ff.

212 *Bronfen*, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Übersetzt von Thomas Lindquist. München 1994, 96.

213 *Lotman* 1972, 316.

214 *Bronfen* 1994, 210.

215 *Dostoevskij* 1982, 35.

Der Richter wird rufen: »Schweigen Sie, Offizier!« Und ich werde ihm entgegenrufen: »Woher sollst du jetzt die Macht haben, dass ich auf dich hören soll? Wozu hat das finstere Beharren das zerschlagen, was mir am teuersten war? Wozu brauche ich denn jetzt eure Gesetze? Ich trenne mich von allem.«

Oh, mir ist alles gleich!

gültigkeit, die der Pfandleiher endlich gegenüber Fremddefinitionen zum Ausdruck bringen kann, der Wunsch nach Beziehungen außerhalb von Machtgefügen sind kostbare Entwicklungen, deretwegen die »Sanfte« geopfert wird. Die Leiche liegt auf zwei eilig zusammengestellten Kartentischen im Wohnzimmer:

Какая она тоненькая в гробу, как заострился носик! Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала – ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта »горстка крови«. Десертная ложка то есть. Внутреннее сотрясение. Странная мысль: если бы можно было не хоронить? Потому что если ее унесут, то... о нет, унести почти невозможно!²¹⁶

Sie ist ein schöner, unversehrter Körper, der keinerlei Zeichen eines gewaltsamen Todes aufweist. Es handelt sich um »eine Form von Gewalt, die das Fehlen von Gewalt inszeniert«²¹⁷, die Frage nach Schuld und Verantwortung beiseitestellt und einen friedlichen, schlafähnlichen Tod zeigt (die »Sanfte« soll in einem weißen, teuren Seidenstoff²¹⁸ beerdigt werden). Die wie ein Museumsexponat zur Schau gestellte Leiche verweist auf das Reale, das außerhalb von Sprach- und Ordnungssystemen liegt, auf einen unerreichbaren, zu erahnenden Kern der Dinge. Der Körper verschmilzt mit dem Stoff der Kartenspieltische, wird gleichsam als Medium überschrieben, der Körper trägt die Erzählung. »An ihm soll die Rehabilitation stattfinden, er soll das Ergebnis der Rehabilitation präsentieren.«²¹⁹

216 Ebd., 35.

Wie dünn ist sie im Sarg, wie spitz das Näschen! Die Wimpern liegen wie Pfeile. Und wie sie gestürzt ist – hat nichts zertrümmert, nichts gebrochen! Nur diese eine »Handvoll Blut«. Ein Dessertlöffel also. Eine innere Erschütterung. Seltsamer Gedanke: wenn man sie nicht beerdigen dürfte? Denn wenn man sie forttragen sollte, dann... o nein, fortzutragen ist fast unmöglich!

217 *Bronfen* 1994, 77.

Das gleiche Motiv, ein halber Löffel Blut bzw. eine »innere Blutung«, tritt auch bei Nastas'ja Fillipovna in Dostoevskijs früherem Roman »Идиот« auf. Beide Texte basieren narrativ komplett auf der Anwesenheit bzw. Vorausdeutung einer schönen weiblichen Leiche. Im Gegensatz zur »Sanften« ist Nastas'ja Fillipovna mit einem weißen Laken bedeckt, hinter Vorhängen platziert und stellt einen Gegenentwurf zum toten Christus auf dem holbeinschen Gemälde in Rogožins Haus dar, indem sie den Tod zu stabilisieren vermag. Der Tod Nastas'ja Fillipovnas ist beinahe ein Selbstmord, sie weiß von Anfang an um das für sie bestimmte Messer; der Tod der »Sanften« ist beinahe ein Mord, sie wird durch Schweigen »erstickt«.

Dostoevskij, Fedor M.: Idiot. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 8. Leningrad 1973, 502 ff.

S. auch: *Kozakova, Slata: Die weibliche Leiche bei Dostoevskij. In: Knežević, Jelena/Goes, Gudrun/Meyer-Fraatz, Andrea (Hg.): Sonderband Folia Linguistica et Litteraria (38), Nikšić 2021, 205–217.*

218 *Dostoevskij* 1982, 6.

219 *Goller* 2003, 297.

Der Pfandleiher ist darum bemüht, den Tod seiner Frau auf einen einzigen, unkontrollierbaren Grund, den unglücklichen Zufall zurückzuführen:

Главное, обидно то, что всё это случай – простой, варварский, косный случай. Вот обида! Пять минут, всего, всего только пять минут опоздал! Приди я за пять минут – и мгновение пронеслось бы мимо, как облако, и ей бы никогда потом не пришло в голову. [...] Нет, всё это – мгновение, одно лишь безотчетное мгновение. Внезапность и фантазия! Что ж такое, что перед образом молилась? Это не значит, что перед смертью. Всё мгновение продолжалось, может быть, всего только каких-нибудь десять минут, всё решение – именно когда у стены стояла, прислонившись головой к руке, и улыбалась. Влетела в голову мысль, закружилась и – и не могла устоять перед нею.

Тут явное недоразумение, как хотите. Со мной еще можно бы жить. А что если малокровие? Просто от малокровия, от истощения жизненной энергии? Устала она в зиму, вот что...

Опоздал!!!²²⁰

In Bezug auf sich bewertet er den Zufall völlig anders:

Случай же в полку был хоть и следствием нелюбви ко мне, но без сомнения носил случайный характер. Я к тому это, что нет ничего обиднее и несноснее, как погибнуть от случая, который мог быть и не быть, от несчастного скопления обстоятельств, которые могли пройти мимо, как облака. Для интеллигентного существа унижительно.²²¹

220 *Dostoevskij* 1982, 34.

Hauptsache, wie ärgerlich doch, dass es alles ein Zufall ist – ein einfacher, barbarischer, träger Zufall. Was für ein Ärger [eine Kränkung]! Fünf Minuten nur, nur fünf Minuten zu spät gekommen! Wäre ich fünf Minuten früher gekommen – und der Augenblick wäre vorbeigezogen wie eine Wolke, und es wäre ihr dann nie mehr in den Kopf gekommen. [...] Nein, das alles – ist ein Augenblick, nur ein unbewusster Augenblick. Eine Plötzlichkeit und Phantasie! Was ist denn damit, dass sie vor dem Bildnis gebetet hat? Das bedeutet nicht, dass es vor dem Tod gewesen ist. Der ganze Augenblick dauerte vielleicht nur irgendwelche zehn Minuten an, die ganze Entscheidung – nämlich als sie an der Wand stand, ihren Kopf an den Arm gelehnt, und lächelte. Ein Gedanke flog ihr in den Kopf ein, wirbelte und – und sie konnte gegen ihn nicht standhalten.

Hier liegt ein klares Missverständnis vor, wie Sie auch wollen. Mit mir hätte man noch leben können. Und was ist, wenn es die Blutarmut war? Einfach aus Blutarmut, aus Erschöpfung der Lebensenergie? Müde ist sie in dem Winter geworden, das ist es...

Zu spät gekommen!!!

221 *Ebd.*, 23.

Der Fall im Regiment war zwar auch eine Folge der Antipathie [wörtl. Lieblosigkeit] mir gegenüber, trug aber zweifellos einen zufälligen Charakter. Ich sage das, weil es nichts Ärgerlicheres und Unausstehlicheres gibt, als durch einen Zufall zugrunde zu gehen, den es auch hätte nicht geben können, durch eine unglückliche Anhäufung von Umständen, die hätten vorbeiziehen können wie Wolken. Für ein intelligentes Wesen ist es erniedrigend.

Im Kontext seiner eigenen Biographie sieht der Pfandleiher den Zufall als erniedrigend an, im Kontext des Todes der »Sanften« (eines wohl auch »intelligenten Wesens«) ist der Zufall die einzige Erklärung, die den Selbstmord als eine nicht bewusst begangene Tat darstellen und die Frage nach der eigenen Schuld, nach dem Zweck dieser Tat ausblenden kann. Der Tod der »Sanften« stellt eine radikale Flucht, eine konsequente Verweigerung dar, die trotz aller Relativierung den Untergrund des Pfandleihers ins Wanken bringt und als eine weitere Kränkung (»обида«) verstanden wird. Gleichzeitig aber stilisiert die schöne Leiche einen selbstbestimmten Freitod, deutet auf eine Auferstehung hin (die auf der Ikone dargestellte »Gottesgebäerin«, »Богородица«, als Fürsprecherin der Sünder) und erzeugt einen Eindruck von bewahrter Sanftheit; die Beschreibung der Leiche von einer sicheren Position aus ist das Einzige, was dem Pfandleiher an Machtausübung bleibt. Die Schönheit der Leiche verschleiert »die Vorstellung von Auflösung, Fragmentierung und Unzulänglichkeit«²²², überspielt die Tatsache, dass sie dem Pfandleiher seinen eigenen Tod vor Augen führt. Es fehlt nun allerdings ein Gegenblick, ein Anderer, der dem Betrachter die eigene Existenz bezeugen kann:

[...] взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде всё поняла!²²³

Der Pfandleiher betrauert nicht die endgültige Stummheit der »Sanften« (sie entspricht vielmehr seinem Schweigekonzept), fordert aber einen einzigen, bestätigenden Blick als Antwort auf sein voyeuristisches Betrachten. Dieser Gegenblick im Spiegel, den der Pfandleiher benötigt, würde ihm ein Selbstbewusstsein verschaffen und unabhängig von eingebildeten, feindlichen Blicken werden lassen. Die sorgsam erzogene »Sanfte« kann das gewünschte Selbstbild des Pfandleihers aber nicht mehr bestätigen und auch nicht als Vermittler zurück in die homosoziale Welt fungieren. Der Untergrund bricht unter diesen Umständen zusammen: »Ein Missverständnis! Eine Unglaubwürdigkeit! Eine Unmöglichkeit!« (»Недоразумение! Неправдоподобие! Невозможность!«)²²⁴

Als betont fleischlich und ekelerregend wird dagegen die tödlich verwundete Frau in Tolstojs »Крейцерова соната« beschrieben:

Я подошел к двери, и горничная изнутри отворила мне и вышла. Первое, что бросилось мне в глаза, было ее светло-серое платье на стуле, всё черное от крови. На нашей двуспальной постели, на моей даже постели – к ней был легче

222 Bronfen 1994, 93.

223 Dostoevskij 1982, 35.

[...] würde sie mich doch ansehen, wie vor kurzem, als sie vor mir stand und schwor, eine treue Ehefrau zu werden! Oh, auf den ersten Blick hätte sie alles verstanden!

224 Ebd., 33.

подход – лежала она с поднятыми коленями. Она лежала очень отлого на одних подушках, в расстегнутой кофте. На месте раны было что-то наложено. В комнате был тяжелый запах иодоформа. Прежде и больше всего поразило меня ее распухшее и синее по отекам лицо, часть носа и под глазом. Это было последствие удара моего локтем, когда она хотела удерживать меня. Красоты не было никакой, а что-то гадкое показалось мне в ней.²²⁵

Pozdnyšev erwartet eine »Schönheit«, eine schöne sterbende oder tote Frau zu sehen, ein ästhetisches Ereignis, das »poetischste Thema der Welt« (E. A. Poe)²²⁶. Während die »Sanfte« einen sittsamen, feierlichen Anblick bietet, hockt Pozdnyševs Frau – ausgezogen, im Bett – in einer Koitus- oder Gebärhaltung; weibliche Sexualität, Geburt und Tod sind nicht mehr auseinanderzuhalten. Auch ihr toter Körper gebiert eine Erzählung; dem geht der Mord als gewalt-samer, notwendiger Geschlechtsakt voraus:

– Не лги, мерзавка! – завопил я и левой рукой схватил ее за руку, но она вырвалась. Тогда всё-таки я, не выпуская кинжала, схватил ее левой рукой за горло, опрокинул навзничь и стал душить. Какая жесткая шея была... Она схватилась обеими руками за мои руки, отдирая их от горла, и я как будто этого-то и ждал, изо всех сил ударил ее кинжалом в левый бок, ниже ребер. [...]

Я знал, что я ударяю ниже ребер, и что кинжал войдет. В ту минуту, как я делал это, я знал, что я делаю нечто ужасное, такое, какого я никогда не делал и которое будет иметь ужасные последствия. [...] Я слышал и помню мгновенное противодействие корсета и еще чего-то и потом погружение ножа в мягкое. Она схватилась руками за кинжал, обрезала их, но не удержала. [...]

Я всё стоял, ожидая и не веря. Но тут из-под ее корсета хлынула кровь. Тут только я понял, что поправить нельзя, и тотчас же решил, что и не нужно, что я этого самого и хочу, и это самое и должен был сделать.²²⁷

225 Tolstoj 1936 (a), 76.

Ich ging zur Tür, und das Dienstmädchen öffnete sie mir von innen und ging hinaus. Das Erste, was mir auffiel, war ihr hellgraues Kleid auf dem Stuhl, ganz schwarz von Blut. Auf unserem Doppelbett, auf meinem Bett sogar, – es war leichter da heranzutreten – lag sie mit hochgehobenen Knien. Sie lag sehr tief auf Kissen, mit geöffneter Bluse. Auf der Wunde war irgendwas aufgetragen. Im Zimmer roch es streng nach Iodoform. Vor allem und am stärksten erschütterte mich ihr aufgedunsenes und entlang der Schwellungen blau gewordenes Gesicht, ein Teil der Nase und unter dem Auge. Das war die Folge meines Schlags mit dem Ellenbogen, als sie mich festhalten wollte. Schönheit gab es da gar keine, sondern etwas Widerliches schien mir an ihr zu sein.

226 Poe, Edgar Allan: *The Philosophy of Composition. Essays and Reviews*. New York 1984, 19. Zitiert nach: Bronfen 1994, 89.

227 Tolstoj 1936 (a), 73 f.

– Лüg nicht, du Luder! – schrie ich auf und ergriff mit der linken Hand ihren Arm, aber sie riss sich los. Dann ergriff ich aber, ohne den Dolch loszulassen, mit der linken Hand ihren Hals, warf sie nach hinten um und begann sie zu würgen. Wie hart der Hals gewesen

D. Rancour-Laferriere bemerkt die Infantilität der Beziehung Pozdnyševs zu seiner Frau, der sie »unterhalb der Brust« treffen will, auf die »roten Lippen« seines Konkurrenten eifersüchtig ist und einen sadistischen Wunsch erfüllt, der für einen Säugling normalerweise nicht umsetzbar ist²²⁸. Das Eindringen in den mütterlichen Körper, der inzestuöse Mord ermöglicht das eigene Weiterleben. Pozdnyšev erlebt eine moralische Neugeburt, die mit Schmerz und Blut verbunden ist («схватка» als »Kampf« und »Geburtswehe« zugleich – wiederholte Verben »она схватилась«, »я схватил«). Alles Animalische, Sexuelle, das Pozdnyšev auf den Feindkörper seiner Frau projiziert, findet den Höhepunkt in ihrem Tod; dem entblößten Wesen der Frau folgt die eigene Erleuchtung, die eigene neue Zukunft. So gesehen gebiert die Frau als letztes Kind ihren Erzähler, der über ihren Körper einen Weg in eine unabhängige Existenz findet und sich zwar offiziell freisprechen, als Mörder aber bewusst aus der Gesellschaft verweisen lässt; ihr Tod ist die Bedingung des Erzählens.

Da Pozdnyšev den Geschlechtsakt als Mord ansieht, ist der Tod seiner Frau nur die folgerichtige Weiterführung seines wiederholten Verbrechens²²⁹; erst dann kann Pozdnyšev seine Botschaft von gottesfürchtiger Keuschheit verkünden, ein falsches Stadtleben aufgeben, auf dem seine Frau beharrt hat, und sich auf sein Landgut im Süden zurückziehen. Die Frau ist dämonisierte Trägerin der geschlechtlichen Begierde, untreue Ehefrau und untreue Mutter – der Tod liegt in ihrem Körper verborgen. Das »blutige Loch« im Körper der Frau, so C. Rohde-Dachser, »ob mit dem Phallus oder mit dem Skalpell« vertieft, wird zum Eingang zu den »Geheimnisse[n] des Lebens«²³⁰. Pozdnyšev wagt es als einer der Wenigen, in die Tiefe der geschlechtlichen Triebe zu blicken, er wird zum Wissenden: »Ich weiß. Ja, es stimmt, ich weiß das, was alle erst viel

ist... Sie griff mit beiden Händen nach den meinen, riss sie vom Hals ab, und als ob ich genau darauf gewartet hätte, schlug ich mit dem Dolch in die linke Seite, unterhalb der Rippen. [...]

Ich wusste, dass ich unterhalb der Rippen zuschlage, und dass der Dolch eindringen wird. In der Minute, in der ich das tat, wusste ich, dass ich etwas Furchtbares tat, etwas, das ich nie getan hatte, und das furchtbare Konsequenzen haben wird. [...] Ich hörte und kann mich an den kurzen Widerstand des Korsetts und irgendwas anderem erinnern und dann, wie das Messer in etwas Weiches sank. Sie griff mit den Händen nach dem Dolch, schnitt sich an ihm, aber hielt ihn nicht auf. [...]

Ich stand nur da, wartete und glaubte es nicht. Aber dann strömte unter ihrem Korsett Blut hervor. Dann erst verstand ich, dass es nicht wieder gutzumachen war, und beschloss sogleich, dass es auch nicht nötig sei, dass ich genau das gewollt habe, und dass ich genau das auch habe tun müssen.

228 Rancour-Laferriere, Daniël' [Rancour-Laferriere, Daniel]: »Krejcerova sonata«. Klejnianskij analiz tolstovskogo neprijatija seksa. In: *Lejbin*, Valerij M. (Red.): Klassičeskij psichanaliz i chudožestvennaja literatura. Sankt-Peterburg 2002, 154 ff.

229 Ebd., 159.

230 Rohde-Dachser 1992, 119.

später zu wissen bekommen.« (»Одно во мне есть. Я знаю. Да, это верно, я знаю то, что все не скоро еще узнают.«)²³¹ Durch den Mord an seiner Frau glaubt er sich von einem Leben zu befreien, das seinen Überzeugungen immer mehr widerspricht, von der eigenen Sündhaftigkeit, gesellschaftlichen Eingebundenheit, schließlich vom Tod²³². Allerdings führt er dabei einen uralten Diskurs vom teuflisch-verföhrenden Wesen der Frau weiter, setzt eine abendländische Tradition der künstlerischen Verwertung weiblichen Sterbens fort und bleibt damit mitten in der Gesellschaft. »Durch den Mord an der Frau«, so E. Cheauré, »durch ihre imaginäre Opferung wird der Traum einer möglichen Selbstheilung, einer Befreiung vom Nicht-Bewältigten und Ausgrenzten inszeniert.«²³³

Einer der Texte, die direkt auf Tolstojs »Kreutzersonate« reagieren, ist die Erzählung »Чья вина?« (»Wessen Schuld?«) von Sof'ja A. Tolstaja, die 1994 erstmals in der Zeitschrift »Октябрь« veröffentlicht wurde. Ein grober Vergleich der beiden parallel angelegten Texte lässt die wichtigsten Momente der Todesinszenierung hervorheben:

Das gleiche Grundsujet, das Familienleben eines adligen Paares von der Verlobung bis hin zur Ermordung der Ehefrau, wird mit umgekehrten Vorzeichen erzählt. Die achtzehnjährige schöne, gebildete, tiefgläubige Anna wird von einem deutlich älteren Fürsten, einem Freund der Familie, geheiratet. Im Gegensatz zu Tolstojs Erzählung liegt hier die Initiative für sexuellen Verkehr allein beim Fürsten, der zudem pathologisch eifersüchtig und lieblos gegenüber den eigenen Kindern ist. Anna – sie wird durchgängig beim Namen genannt²³⁴, ihr Mann bleibt überwiegend »der Fürst« – wird vom Briefbeschwerer tödlich getroffen (in Tolstojs Text wirft ihn Pozdnyšev zunächst am Ziel vorbei):

Как подстреленная птица, точно спустив свои белые крылья, перегнувшись как-то неловко пополам, свалилась Анна в мягкие белые складки своего платья под большой письменный стол. Короткий глухой стон вырвался из ее груди, и она потеряла сознание.

231 Tolstoj 1936 (a), 40.

232 Diese für Tolstojs Texte typische Abscheu vor dem Weiblichen, vor der eigenen und fremden Sexualität ist bei Dostoevskij nicht zu finden. Selbst in der utopisch-paradiesischen Gesellschaft in »Сон смешного человека« (»Traum eines lächerlichen Menschen«, 1877) werden Kinder gezeugt.

233 Cheauré, Elisabeth: »Anlässlich der Kreutzersonate...« Geschlechterdiskurs und Weiblichkeitskonstruktion bei L. N. Tolstoj und S. A. Tolstaja. In: *Hansack, E./Koschmal, W./Nübler, N.* et al. (Hg.): *Die Welt der Slaven*, Band 5. Festschrift für Klaus Trost zum 65. Geburtstag. München 1999, 42f.

234 Der fromme Name ist mit der Heiligen Anna, der Mutter Marias, und der Gläubigkeit und Mütterlichkeit der Protagonistin verbunden (wiederum im Gegensatz zur Selbstmörderin Anna Karenina).

Князь бросился к ней. Из посиневшего виска струилась тонкой ниткой кровь, окрашивая красными пятнышками белое платье.²³⁵

Der Fürst, ein leidenschaftlicher Jäger, tötet seine Frau, die wie ein Vogel elegant zu Boden sinkt. Die Sterbeszene (auf dem Sofa anstelle des Bettes; mit einem erhöht statt flach liegenden Körper) zeigt eine Märtyrerin, die, feierlich und schön sich von ihren Kindern verabschiedet, letzte Aphorismen äußert und ihren Tod empfängt. Das aus der Schläfe (nicht der Brust) dezent austretende Blut weist auf das Verbrechen hin und steht im Kontrast zur weißen Haut, zum weißen bzw. hellen Kleid:

Бледная красивая голова ее высоко лежала на кожаной подушке дивана. Черные с золотистым блеском волосы ее мелкими завитками окружали ее лицо, как сияние. Выражение лица было испуганное и суровое. Из глубокой темной ранки виска все еще показывалась кровь и текла по бледной щеке на белое платье. [...] Ровно в двенадцать часов она скончалась, а в семь вечера лежала на столе в большой зале в каком-то нарядном светлом платье, так неприятно поражавшем противоположностью впечатления легкомысленного наряда с серьезностью и мрачностью бледного окаменевшего смертного лица с пробитым виском.²³⁶

Die im Saal ausgestellte Tote wird (im Gegensatz zur einsamen »Sanften«) von allen Familienmitgliedern betrauert. Der Fürst verzweifelt »wie ein Kind, das im Wald verlorenging«, und begreift, dass er Anna mit seinem falschen Verständnis von der Liebe getötet habe. Nur ihr weißer, mit Federn versetzter Überwurf scheint auf dem Sessel auf sie zu warten²³⁷. Der Verteufelung der Frau in Tolstojs Text wird hier ihre Idealisierung entgegengestellt, sie vereint »Fürsorglichkeit, Mütterlichkeit, hausfrauliche Fähigkeiten, moralische Über-

235 *Tolstaja, Sof'ja A.: Č'ja vina? In: Oktjabr' 10/1994, 57.*

Wie ein angeschossener Vogel, der seine weißen Flügel sinken ließ, sich auf ungelenke Art zusammenbeugte, fiel Anna in die weichen weißen Falten ihres Kleides unter den großen Schreibtisch. Ein kurzes dumpfes Stöhnen fuhr aus ihrer Brust, und sie verlor das Bewusstsein.

Der Fürst stürzte zu ihr. Aus der blau angelaufenen Schläfe lief ein dünner Faden Blut, färbte das weiße Kleid mit roten Punkten.

236 Ebd., 58 f.

Ihr blasser schöner Kopf lag hoch auf dem Lederkissen des Sofas. Feingelockt umrahmte ihr schwarzes, golden glänzendes Haar ihr Gesicht wie ein Schein. Ihr Gesicht hatte einen erschrockenen und strengen Ausdruck. Aus der tiefen dunklen Wunde an ihrer Schläfe trat Blut hervor und floss entlang der blassen Wange auf das weiße Kleid herab. [...]

Genau um zwölf Uhr verschied sie, und um sieben Uhr abends lag sie auf dem Tisch im großen Saal in einem festlichen hellen Kleid, das durch den Gegensatz des leichtsinnigen Kostüms und der Ernsthaftigkeit und Düsterteit des blassen versteinerten toten Gesichtes mit durchgeschlagener Schläfe so unangenehm überraschte.

237 Ebd., 59.

legenheit« wie »Schamhaftigkeit, die im Grunde nur eine entsexualisierte, ins Geistige sublimierte Beziehung als wahre Liebe zulassen kann«²³⁸.

Diese – nicht unpathetische – Antwort auf Tolstoj's »Крейцера соната« entwirft einen »guten«, »gezähmten«, möglichst selbstbestimmten Tod der Frau, der trotz allem »Zeit zur Vorahnung« und zum würdevollen Abschied lässt. Der »plötzliche« oder »wilde« Tod, der Pozdnyševs Frau ereilt, ist demgegenüber absurd, hässlich und gemein, unterliegt dem Zufall und flößt Angst ein²³⁹.

In beiden Texten bleibt die Ursache für den weiblichen Tod die gleiche: »Das sexuelle Begehren [...] ist – wenn man der Aussage des Textes *Č'ja vina?* folgt – der weiblichen Liebe nicht nur unnatürlich fremd, sondern wird als aggressiver Akt verstanden, der die Identität des weiblichen Ichs gefährdet und zerstört«²⁴⁰. In Tolstoj's Text wird der Mörder vom Gericht freigesprochen, in Tolstaja's Text kommt es nicht erst dazu – keiner glaubt dem Fürsten, seine Frau selbst getötet zu haben²⁴¹. Der Eindruck einer unvoreingenommenen allwissenden Erzählinstanz lässt die Antwort auf die rhetorische Titelfrage eindeutig ausfallen. Der gewaltsame Tod der Ehefrau ist nötig, um die Frage nach der Schuld zu beantworten und eine Veränderung beim überlebenden Mann auslösen zu können. Zwar löst das Opfer bei Tolstaja mehr Sympathie und Mitleid als in Tolstoj's Erzählung aus, der Rahmen bleibt aber der gleiche; die Rehabilitierung der Frau findet in der und erst durch die Darstellung ihres Sterbens statt, die Charakteristiken der Figuren werden unverändert über den Tod der Frau entwickelt²⁴².

Die Dualität Heilige-Hure, die sich von den Todesdarstellungen der bisherigen Texte ableiten lässt, wird in Leonid N. Andreevs »В тумане« (»Im Nebel«, 1902) auf die Spitze getrieben. Der siebzehnjährige Pavel beginnt – ganz wie Tolstoj's Pozdnyšev – sein Geschlechtsleben mit Bordellbesuchen und wird mit einer »beschämenden und schmutzigen Krankheit«²⁴³, wahr-

238 Cheauré 1999, 45 f.

239 Vgl. Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. Übersetzt von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. München 1985, 13 f., 19 f.

240 Cheauré 1999, 46.

241 Tolstaja 1994, 59.

242 Wie sehr der notwendige, legitime und sich als erzählerisch produktiv erweisende Mord eines Mannes an einer Frau, in Tolstoj's »Kreutzer-sonate« auf die Spitze getrieben, kulturell verankert ist, lässt sich bis in reale Gerichtsprozesse verfolgen. So hatte gar 2019 ein Geschichtspräsident der Staatlichen Universität Sankt Petersburg eine junge Frau ermordet und zerstückelt in den Fluss Mojka geworfen; gemäß der Verteidigung soll die hysterische Frau ihr Ende selbst verursacht haben, indem sie nicht zu sprechen aufhörte. In Untersuchungshaft begann der Mörder an einem Roman zu schreiben.

<https://www.bbc.com/russian/news-53314045>, 15.9.2020, 15:42.

<https://www.fontanka.ru/2020/02/20/032/>, 15.9.2020, 15:51.

243 Andreev, Leonid: V tumane. Sobranie sočinenij v šesti tomach. Tom 1. Moskva 1990, 447. Der Text ist bislang nicht in der neuen Gesamtausgabe erschienen.

scheinlich Syphilis, angesteckt. Alle ihn umgebenden Frauen trennt Pavel in zwei Kategorien (verdorben, zugänglich, schmutzig versus unschuldig, rein). Müde, geschminkte, bleiche Gestalten mit kalten Augen²⁴⁴ bewegen sich, ob als städtische Prostituierte oder in Pavels Phantasie, massenweise im gelben Nebel. Eine dieser Frauen, die Prostituierte Luisa, nimmt Pavel – in Nachfolge von Tolstoj's Pozdnyšev – seine Unschuld:

И, как живая, как то, что никогда не может быть забыто, встала перед ним ночь – угарная, чадная ночь. В эту ночь, два года тому назад, он отдал свое чистое тело и свои первые чистые поцелуи развратной и бесстыдной женщине. Ее звали Луиза; она была одета в гусарский костюм и постоянно жаловалась, что у нее лопаются рейтузы. [...] Его губы касались их холодного тела, и было однажды, – и это страшно вспомнить, – он, со странным вызовом самому себе, целовал вялую руку, пахнущую духами и пивом. Он целовал, точно казнил себя; он целовал, точно губы его могли произвести чудо и превратить продажную женщину в чистую, прекрасную, достойную великой любви, жаждою которой стгорало его сердце. А она сказала:

– Какой вы лизун!

И от нее он заболел.²⁴⁵

Die Infizierung ist nicht nur körperlicher Art. Pavels Gedanken, sein Gehirn werden »schmutzig wie ein Lappen, wie die Hirne von Tieren, die in Schlachthöfen liegen, in Schmutz und Mist«. Er verfällt einer »furchtbaren Gewalt«, verändert sich bis zur Unkenntlichkeit²⁴⁶. Im Kontrast zu diesen triebauslösenden, unheimlichen Gestalten stehen Frauenfiguren, zu denen Pavel seine Mutter, seine Schwester und die Gymnasiastin Katja Rejmer zählt, in die er verliebt ist. Es sind lebenslustige, fröhliche Frauen aus gutem Haus, die Schwester Lilečka etwa mit »reiner Stirn«, leuchtenden Augen und »reinem Atem«²⁴⁷. Zu

244 Ebd., 451.

245 Ebd., 446 f.

Und wie lebendig, wie etwas, das nie vergessen werden kann, stieg die Nacht vor ihm auf – eine dunstige, berauschende Nacht. In dieser Nacht, zwei Jahre zuvor, gab er seinen reinen Körper und seine ersten reinen Küsse einer liederlichen und schamlosen Frau hin. Sie hieß Luiza; sie war in ein Husarenkostüm gekleidet und beschwerte sich ständig darüber, dass ihr die Reithose platzte. [...] Seine Lippen berührten ihre kalten Körper, und einmal, – furchtbar, sich auch daran zu erinnern, – küsste er mit einer seltsamen Herausforderung an sich selbst eine welke Hand, die nach Parfüm und Bier roch. Er küsste, als ob er sich hinrichtete; er küsste, als ob seine Lippen ein Wunder hervorbringen und eine käufliche Frau in eine reine, wunderbare, der großen Liebe wert, verwandeln konnten, nach der sein Herz so dürrtete. Und sie sagte:

– Sie lecken ja gern!

Und durch sie wurde er krank.

246 Ebd., 451 f.

247 Ebd., 459.

den geordneten Mahlzeiten, die den Tag strukturieren, die Familienmitglieder zusammenführen (die Erzählung beginnt mit dem Frühstück – Tee, Brot, Buletten, Lilečkas Birne, geht in ein spätes Mittagessen über), wird ein Gegenbild im Zimmer einer Prostituierten entworfen:

Потом сразу глубокая тьма, звук снимаемого стекла и сразу яркий, ослепительный свет маленькой лампочки, висевшей на стене. Внизу под лампой был столик, и на нем лежали: гребешок с тонкими волосами, запутавшимися между зубьями, засохшие куски хлеба, облепленный хлебным мякишем большой нож и глубокая тарелка, на дне которой, в слое желтого подсолнечного масла, лежали кружки картофеля и крошенный лук. И к этому столику приковалось все внимание Павла.²⁴⁸

Das unappetitlich angeordnete Essen zeugt von einer Degradierung, ein kultureller Vorgang wird zum primitiven, animalischen Prozess.

Das Wissen um sexuelle Vorgänge scheint das Unterscheidungskriterium zwischen den aufgestellten Figurenwelten zu sein. Die idealisierte Katja, Gegenstand platonisch-erhabener Gefühle, »ahnt« laut Pavel »nur, erlaubt es sich aber nicht daran zu denken, dass es verdorbene Frauen gibt«²⁴⁹. Als Lilečka ihren Bruder scherzhaft daran erinnert, wie sie als Kinder zusammen gebadet haben²⁵⁰, stellt sie unbewusst eine peinliche Situation her – was für sie unschuldig, »sauber« ist, ist für Pavel mit sexuellem Wissen, mit einer Doppeldeutigkeit belastet (obwohl Lilečka etwas jünger als Pavel zu sein scheint, erstaunt ihre scheinbare Naivität.) Ihre Figur erinnert an eine Passage in »Крейцерова соната«, in der von der jungen Schwester des Erzählers die Rede ist, die in ihrer Hochzeitsnacht weinend in ihr Elternhaus zurückläuft, »auf keinen Fall, auf keinen Fall, [...] nicht mal aussprechen« kann, was ihr Mann von ihr gewollt habe. Ein »unverdorbenes Mädchen«, so Pozdnyšev, hasse »dies« (»это«) immer, also das Sexuelle überhaupt²⁵¹. Mit Abscheu stellt sich Pavel vor, dass auch seine Katja sich irgendwann einem Mann hingäbe, da man mit ihrem Körper »das Gleiche« machen würde wie mit dem käuflicher Frauen²⁵².

248 Ebd., 464.

Dann sofort eine tiefe Dunkelheit, das Geräusch von abgenommenem Glas, und sofort ein grelles, blendendes Licht einer kleinen Lampe, die an der Wand hing. Unter der Lampe war ein kleiner Tisch, darauf ein Kamm mit dünnen Haaren zwischen den Zähnen, trockene Brotstücke, ein großes, mit Brotkrumen beklebtes Messer und ein tiefer Teller, an dessen Boden, in einer Schicht gelben Sonnenblumenöls, Kartoffelscheiben und Zwiebelstücke lagen. Und ebendieser Tisch erregte Pavels ganze Aufmerksamkeit.

249 Ebd., 449.

250 Ebd., 448.

251 Tolstoj 1936 (a), 28 f.

252 Andreev 1990, 449 f.

Der gleiche Gedanke von der Unnatürlichkeit, Abscheulichkeit der Sexualität, wie bereits von Tolstoj's Pozdnyšev verkündigt, lässt Pavel an den sozialen Strukturen, in denen er aufwächst, zweifeln. Er liegt stundenlang auf seinem Bett hinter verschlossener Zimmertür, ekelt sich vor seiner Krankheit, fühlt sich wie ein »verlorener Mensch, für den es keine Hoffnung gibt« (»погибший человек, для которого нет надежды«)²⁵³, der für eine reine Liebe zum reinen Mädchen unbrauchbar geworden ist, zweifelt wiederum an der Möglichkeit dieser Liebe. »Das kommt davon, dass ich ein Wüstling bin« (»Это оттого, что я развратник«)²⁵⁴, schlussfolgert Pavel. Zahlreiche Motive aus Tolstoj's Text wiederholen sich in Pavels von einem personalen Erzähler wiedergegebenen Gedanken: der schädliche Einfluss verdorbener Kameraden²⁵⁵; der Verlust der Unschuld im Alter von fünfzehn Jahren²⁵⁶; in saubere Wäsche gekleidete Wüstlinge, die ungeniert vor die Öffentlichkeit treten²⁵⁷; ärztliche Behandlung von Syphilis als Förderung von Unzucht²⁵⁸; schließlich der Umzug vom Land in die Stadt als Beginn eines moralischen Verfalls²⁵⁹. Pavel erkennt schon als Jugendlicher, früher als Pozdnyšev, die Verlogenheit der adligen Gesellschaft, und ermordet ebenfalls – in Konsequenz dieser Erkenntnis – eine Frau.

Pavels Liebe zur idealisierten Katja ist nicht auf eine Erfüllung, eine Befriedigung hin ausgelegt, sondern muss ständig bestätigt, in quälender Spannung gehalten werden:

Он [...] любил Катю Реймер чистой, красивой и печальной любовью, и она не знала об этой любви и никогда не могла разделить ее. И ему захотелось быть одному и возле Кати, чтобы глубже почувствовать ее далекую прелесть и всю глубину своего горя и одиночества.²⁶⁰

Jede nähere Begegnung mit der »imaginierten Frau«, »als Ergebnis des Phantasierens«²⁶¹, trägt das Risiko einer Enttäuschung. Pavel weicht seiner Geliebten

253 Ebd., 451.

254 Ebd., 452.

255 Tolstoj 1936 (a), 18; Andreev 1990, 446.

256 Ebd. Der siebzehnjährige Pavel erinnert sich an seinen ersten Bordellbesuch vor zwei Jahren.

257 Tolstoj 1936 (a), 20; Andreev 1990, 451.

258 Tolstoj 1936 (a), 18 f.; Andreev 1990, 450.

259 Tolstoj 1936 (a), 46; Andreev 1990, 441.

260 Andreev 1990, 442.

Er [...] liebte Katja Rejmer mit einer reinen, schönen und traurigen Liebe, und sie wusste nichts von dieser Liebe und hätte sie nie teilen können. Und er wollte allein und bei Katja sein, um ihren fernen Liebreiz und die ganze Tiefe seines Leids und seiner Einsamkeit inniger zu verspüren.

261 S. die bekannte Arbeit zur Tradition des Weiblichen in Literatur, dagegen real-weiblichen Geschichtslosigkeit: Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main 1979, 11.

aus, um eine »reine«, ideale Liebe zu kultivieren und damit die eigene »Reinheit« aufrecht zu erhalten. Als Pavel abends vor dem Haus seiner Anbeteten steht, stellt er plötzlich fest, dass auch sie ein Ideal haben könnte, das nicht auf seine reale (real-fiktive) Existenz zutreffen würde:

Она чистая и подлая в своей чистоте; она, быть может, мечтает сейчас о каком-нибудь благородном герое, и если бы вошел к ней Павел и сказал: »Я грязен, я болен, я развратен, и оттого я несчастен, я умираю; поддержи меня!« – она брезгливо отвернулась бы и сказала: »Ступай! Мне жаль тебя, но ты противен мне. Ступай!«²⁶²

Diese Umkehrung findet bei Pozdnyšev nicht statt – er stellt sich nicht die Frage, ob er selbst den hohen Ansprüchen einer »reinen« Frau entspreche.

Pavel ist ein Melancholiker im freudschen Sinn, er trauert einem verlorenen Liebesobjekt nach, von dem aber unklar bleibt, was es genau ist. Er schildert »sein Ich als nichtswürdig, leistungsunfähig und moralisch verwerflich, er macht sich Vorwürfe, beschimpft sich und erwartet Ausstoßung und Strafe«²⁶³. Die Selbstvorwürfe als »Vorwürfe gegen ein Liebesobjekt«, »von diesem weg auf das eigene Ich gewälzt«²⁶⁴, richten sich gegen zugängliche Frauen, Prostituierte, die als »gefallen« und »verdorben« angeklagt werden, ohne dass die Beziehungen zu ihnen abgebrochen werden müssen. Pavel versucht vergeblich, diese Frauen mit seinen Küssen in ein Gegenüber zu verwandeln, das seiner Liebe würdig wäre, quasi das russische Märchen von der Froschkönigin zu wiederholen. Die »genußreiche Selbstquälerei der Melancholie« ermöglicht es, »auf dem Umwege über die Selbstbestrafung Rache an den ursprünglichen Objekten zu nehmen«, um ihnen die eigene Feindseligkeit nicht direkt zeigen zu müssen²⁶⁵. Die Vorsätze, sich nicht kurieren zu lassen und an der Geschlechtskrankheit zu sterben oder sich zu erschießen, enthalten sowohl aggressive Wünsche gegenüber den »verdorbenen« Frauen als auch sadistische Impulse gegenüber der allzu »reinen« Katja, die ihn beweinen soll. Pavel als Melancholiker ist zudem, in der Weiterführung von Freuds Theorie, »das Subjekt, das das Objekt besitzt, aber sein Begehren nach ihm verloren hat, weil die Ursache, die ihn dieses Objekt hat begehren lassen, sich zurückgezogen

262 *Andreev* 1990, 461.

Sie ist rein und gemein in ihrer Reinheit; sie träumt vielleicht gerade von irgendeinem edlen Helden, und wenn Pavel hereingekommen wäre und ihr gesagt hätte: »Ich bin schmutzig, ich bin krank, ich bin verdorben und dadurch unglücklich, ich sterbe; steh mir bei!« – würde sie sich angewidert abwenden und sagen: »Geh! Du tust mir leid, aber ich ekel mich vor dir. Geh!«

263 *Freud*, Sigmund: Trauer und Melancholie. Studienausgabe Band 3. Frankfurt am Main 1975, 200.

264 Ebd., 202.

265 Ebd., 205.

und ihre Wirksamkeit verloren hat«²⁶⁶. Die sexuell unerfahrene Katja verliert als Liebesobjekt zunehmend ihren Reiz, je mehr sich Pavel in die Welt von städtischen Bordellen vertieft. Das Einzige, was an ihr bleibt, ihre »Reinheit« und Keuschheit, ist entweder nicht sicher belegt (sie könnte, so Pavel, auch längst einen Liebhaber haben²⁶⁷) oder stellt sich sogar als lästig heraus – jede auf sie bezogene sexuelle Handlung würde das Imago zerstören.

Nachdem Pavel also festgestellt hat, dass er für immer ein Abtrünniger geworden ist, begleitet er eine Frau nach Hause, die er »Katečka« (von Katja, Ekaterina, »die Reine«) nennt. Diese lumpig gekleidete, vor Kälte zitternde Gestalt taucht wie ein Schatten vor ihm auf, trägt einen großen Hut mit weißen gebogenen Federn, die an »Leichenwagen« erinnern²⁶⁸. Der geheimnisvolle Auftritt der aus Pavels Perspektive verführerischen Frau als Botin des Todes wird durch die pragmatisch-naturalistische Rede Manečkas gebrochen, die sich auf die Suche nach Vodka macht. Während Pavel schwermütige Anspielungen, Hinweise auf die Traurigkeit der Welt von sich gibt, lässt sich Manečka nicht davon beeindrucken und beharrt auf (im Vergleich zu den endlosen Nöten Pavels) sympathische Weise darauf, kein saures Bier trinken zu wollen. Der Text wechselt allmählich zum szenischen Erzählen, die direkte Rede Manečkas gewinnt immer mehr an Gewicht. Als Pavels trunkenes Selbstmitleid Manečka zu ärgern beginnt, macht sie sich über Pavel lustig und fordert, mit ihrem eigenen Namen angesprochen zu werden:

– Катечка, Катечка! – говорила она, сердито комкая подушку. – Ну и иди к Катечке! А меня крестили Манечкой, и таких щенков, как ты, я, может, тысячу видала, да и то не испугалась. Эка! Думает, рубль дал, так я ему всякие фокусы показывать буду. У меня, может, у самой три рубля в шкатулке лежат. [...]
– Ух! Надоели вы мне все, черти поганые! Измучили вы меня! Чего ревешь? Маленьки боишься? – говорила она с ленивою и злою насмешкою. – Драть мальчика будут? Боишься, а сладенькое любишь.²⁶⁹

Manečka versucht, ihren Gast wieder hinauszujagen; als er sie »Teufel« nennt, explodiert die Szene – beide wälzen sich auf dem Boden, ähneln »einem

266 Žižek 2016, 93.

267 Andreev 1990, 450.

268 Ebd., 462.

269 Ebd., 466.

– Katečka, Katečka! – sagte sie, während sie verärgert das Kissen zusammenknüllte. – Na dann geh doch zu deiner Katečka! Und mich hat man als Manečka getauft, und solche Welpen wie dich hab ich vielleicht zu tausenden gesehen und trotzdem keine Angst bekommen. Sieh einer an! Der denkt, der hat einen Rubel gegeben, und da werd ich ihm lauter Kunststücke vorführen. Ich hab vielleicht selber drei Rubel in der Schatulle liegen. [...] – Uh! Genug hab ich von euch, gemeine Teufel! Abgeplagt habt ihr mich! Was heulst du? Haste Angst vor Mamachen? – sagte sie mit tragem und bösem Spott. – Bekommt der Junge Prügel? Hast Angst, aber Süßes haste gern.

seltsamen und zusammengeschmolzenen Wesen mit vier Beinen und vier Armen«, versuchen einander zu erwürgen²⁷⁰. Pavel wird wie der Untergrundmensch von einer Prostituierten ausgelacht und rächt sich wie Pozdnyšev für diese Erniedrigung durch tödliche Stöße ins Innere des weiblichen Körpers. Der Mordprozess ist sorgsam als Imitation eines Geschlechtsaktes beschrieben:

[...] возле руки Павла звякнул длинный нож, облепленный хлебным мякишем. Левою рукою Павел схватил его, еле удержал и боком куда-то сунул. И тонкое лезвие согнулось. Он вторично сунул нож, и руки женщины дрогнули и сразу обмякли, как тряпки. Почти выбросив глаза из орбит, она закричала в лицо Павлу хрипло и пронзительно, все время на одной ноте, как кричат животные, когда их убивают:

– А-а-а-а!

– Молчи! – прохрипел Павел, и еще раз сунул куда-то нож, и еще. При каждом ударе женщина дергалась, как игрушечный клоун на нитке, и шире открывала рот с широкими и белыми зубами, среди которых вздувались пузырьки кровавой пены. Она уже молчала, но Павлу все еще слышился ее пронзительный, ужасный вой, и он хрипел:

– Молчи!

И, переложив нож из левой руки, мокрой и скользкой, в правую, ударил сверху раз, и еще раз.

– Молчи!

Тело грузно свалилось со стола и грузно стукнулось волосатым затылком. Павел наклонился и посмотрел на него: голый высокий живот еще вздымался, и Павел ткнул в него ножом, как в пузырь, из которого нужно выпустить воздух. Потом Павел выпрямился и с ножом в руке, весь красный, как мясник, с разорванной в драке губою, обернулся к двери.²⁷¹

270 Ebd., 468.

Das gleiche Wort trägt eine Erzählung Tolstojs zum Titel, in der ein junger Gutsbesitzer der Leidenschaft zu einer Bäuerin verfällt, sich nach seiner Heirat nicht davon befreien kann und der ersten Version nach sich selbst, der zweiten nach die Bäuerin erschießt. Die verführende Frau steht im Dienst des Teufels bzw. ist er selbst.

Tolstoj, Lev N.: D'javol. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 27. Moskva 1936.

271 *Andreev* 1990, 468 f.

[...] in der Nähe von Pavels Hand klirrte das lange Messer, an dem Brotkrumen klebten. Mit der linken Hand griff Pavel danach, hielt es gerade so fest und steckte es seitwärts irgendwo hinein. Und die dünne Klinge bog sich. Er steckte das Messer zum zweiten Mal hinein, und die Hände der Frau fuhren zusammen und erschlafften sofort wie Lappen. Sie schrie heiser und schrill in Pavels Gesicht, ganz eintönig, so, wie Tiere schreien, wenn man sie tötet:

– А-а-а-а!

– Schweig! – keuchte Pavel und steckte das Messer nochmal und nochmal in irgendwas hinein. Bei jedem Schlag zuckte die Frau auf wie eine Clownsmarionette und öffnete immer weiter ihren Mund mit breiten und weißen Zähnen, zwischen denen Bläschen

Manečka trägt im Unterschied zu Pozdnyševs Frau kein Korsett, ein Requisit adliger Kreise, das der Bewegung des Dolches hinderlich wäre. Das Durchstoßen des Bauches, des Ortes des eigenen Ursprungs, macht auf eine Besonderheit aufmerksam: Pavel überträgt seine Phantasien nie auf die Beziehung seiner Eltern zueinander, obwohl gerade diese den ihn quälenden Widerspruch von Sexualität und Liebe enthalten könnte. Pavels Mutter (die mindestens zwei Kinder geboren hat, nicht mehr zu den »reinen« Frauen gehören kann) wird entsexualisiert, als unscheinbar entworfen: Pavel »liebte seine Mutter, wenn er sie sah; und wenn sie nicht da war, vergaß er völlig ihre Existenz. So verhielten sich auch alle Verwandten und Bekannten ihr gegenüber [...]«²⁷² Pavels Vater beginnt eine theoretisch-aufklärerische Abhandlung zu den Schrecken von Unzucht (»разврат«) und Geschlechtskrankheiten²⁷³, zitiert Fachliteratur und versucht ein Lehrgespräch herzustellen, ohne im Geringsten von sich selbst zu sprechen. Die ältere Frau, die über den weinenden Pavel zu spotten beginnt, vereint nicht nur Manečka und Katečka (die erste Koseform ist vulgär, die zweite vertraut-verliebt), Hure und Heilige (sie wird wie die Mutter »vergessen«, nicht als real empfunden²⁷⁴); ihr durchgestoßener Bauch verspricht eine Neugeburt und die Überwindung der postnatalen Abhängigkeit vom weiblichen Körper, die Krankheit und Tod mit sich bringt. Auch hier bedeutet der Messerstoß den Sieg über den Tod, die Weiterleitung des eigenen Todes auf den Anderen, auf die Frau. Allerdings reicht der Tod einer einzelnen Frau nicht aus, um das Schrecken des »dunklen Spalts« aufzuheben:

И что-то загадочное и страшное происходило с закрытою дверью. Она безмолвно надувалась, как только что проколотый живот, дрожала в безмолвной агонии и опадала. И снова надувалась она, опадала с замирающей дрожью, и с каждым разом темная щель вверху становилась шире и зловещее. [...] Торопливо и сосредоточенно Павел отбросил с груди липкие лохмотья рубашки и ударил себя ножом в бок, против сердца. Несколько секунд он стоял еще на

blutigen Schaums aufstiegen. Sie schwieg schon, aber Pavel hörte noch ihr schrilles, furchtbares Geheul, und er keuchte:

– Schweig!

Und als er das Messer von der linken, nassen und glitschigen Hand in die rechte wechselte, schlug er nochmal und nochmal von oben zu.

– Schweig!

Der schwere Körper fiel vom Tisch und stieß schwer mit dem haarigen Nacken auf. Pavel beugte sich und betrachtete ihn: der nackte große Bauch trat noch hervor, und Pavel stieß das Messer hinein, wie in eine Blase, aus der man Luft herauslassen sollte. Dann richtete sich Pavel auf und drehte sich mit dem Messer in der Hand, ganz rot wie ein Fleischer, mit einer im Kampf zerrissenen Lippe zur Tür.

272 Ebd., 458.

273 Ebd., 456 f.

274 Ebd., 464.

ногах и большими блестящими глазами смотрел на судорожно вздувавшуюся дверь. Потом он согнулся, присел на корточки, как для чехарды, и повалился...²⁷⁵

Pavel wird »vom Objekt überwältigt«²⁷⁶, führt alle noch nicht getöteten Objekte auf sich zurück, vernichtet sie und sich selbst, sinkt in einer embryonalen Haltung in das Vorgeburtliche zurück.

Bei allen Parallelen zu Tolstojs Erzählung hinterfragt Andreevs »В тумане« auf mindestens zwei Ebenen seinen Prätext:

Das Blatt Papier mit einer obszönen Zeichnung, die Pavels Vater zufällig findet, wegwirft, nach zehn Minuten wieder aufhebt und mitnimmt, wird zu einem Zeichen kompromettierenden Wissens und kollektiver Zugehörigkeit:

В смелости линий видна была опытная и развращенная рука, без колебаний подходившая к самому сокровенному, о чем неспорченным людям стыдно думать; в старательности, с какой рисунок исправлялся резинкой и подцвечивался красным карандашом, была наивность глубокого и бессознательного падения.²⁷⁷

Pavels Vater fragt sich, ob sein Sohn, »sein kluger und aufgeweckter Junge«, dessen Gedanken er alle kenne, mit der eigenen Hand »so eine Abscheulichkeit« (»такую гадость«) darstellen könne²⁷⁸. Die Zeichnung, die der Vater (kaum nur aus Ekel) lange bei sich im Kabinett betrachtet, wird von Eingeweihten, von durchweg männlichen Wissenden verstanden (Vater, Sohn, Kameraden, Arzt, Apotheker). Alle weiblichen Figuren haben – mit Ausnahme von Prostituierten, die dadurch eine unheimliche Stellung zwischen den Geschlechtern einnehmen – keinen Anteil am sexuellen Wissen. Der versehentlich fallengelassene Zettel wird zur schamlosen Verschriftlichung dieses Wis-

275 Ebd., 469.

Und etwas Rätselhaftes und Furchtbares geschah mit der geschlossenen Tür. Sie blähte sich lautlos auf, wie der gerade durchgestoßene Bauch, zitterte in wortloser Agonie und schwoh ab. Und wieder blähte sie sich auf, schwoh ab mit schaurigem Zittern, und mit jedem Mal wurde der dunkle Spalt oben breiter und unheimlicher.[...]

Hastig und konzentriert warf Pavel die klebrigen Fetzen seines Hemdes von der Brust und stieß sich das Messer in die Seite, ins Herz. Einige Sekunden lang stand er noch auf den Beinen und schaute mit großen glänzenden Augen auf die sich krampfhaft aufblähende Tür. Dann krümmte er sich, hockte sich hin, wie fürs Bockspringen, und fiel um... (Die vorangehende Schilderung eines hinter einer Gardine im gleichen Zimmer schlafenden Vermieters, eines Schusters, scheint der Szene zu widersprechen.)

276 Freud 1975 (a), 206.

277 Andreev 1990, 440.

In der Verwegenheit der Linien trat eine erfahrene und verdorbene Hand zum Vorschein, die sich ohne zu schwanken dem Allergeheimsten näherte, von dem sich unverdorbene Menschen zu denken schämten; in der Sorgfalt, mit der die Zeichnung radiert und mit einem roten Stift getönt wurde, lag die Naivität eines tiefen und unbewussten Niedergangs.

278 Ebd.

sens, zur unerlaubten Weitergabe; während es dem Vater um die Tabuisierung, Geheimhaltung geht, bejaht Pavel stolz, die Zeichnung selbst angefertigt zu haben²⁷⁹, zum erwachsenen Mann geworden zu sein. Es scheint, dass der Vater Pavel nicht als gleichgestellt anerkennen, ihm kein Recht auf die Zeichnung zugestehen will. Pavel ist die einzige bewegliche Figur der Erzählung, die zwischen den Positionen eingeweihter Männer, die über ihr Wissen nicht auf Metaebene zu sprechen brauchen, »reiner« Frauen und Kinder schwankt und sich auf eine Selbstdefinition festzulegen versucht. Andrejovs Text stellt einen grundlegenden Aspekt von Geschlechterbeziehungen heraus, der in Tolstoj's Erzählung (auch bei Dostoevskij) unausgeführt bleibt – die Feststellung einer doppelbödigen Moral, die Pozdnyšev wie Pavel Rybakov eine Frau töten, sich von der Gesellschaft distanzieren lässt, liegt in einem Wissen begründet, das geschlechtspolitisch verwaltet wird. Die Frau als Objekt sexueller Erkenntnis mit beunruhigendem Potential, ob als vielgebärende Gattin bei Pozdnyšev oder mütterliche Prostituierte bei Pavel, wird vom Träger der Erkenntnis vernichtet. Der Mord demonstriert das störende Dilemma, treibt es auf die Spitze, anstatt es aufzulösen. Die Fähigkeit, das Verbotene zur Sprache zu bringen, findet sich überraschenderweise bei Manečka, deren unpräzise Rede sich dem Kern der Dinge anzunähern vermag, und von Pavel parallel zu Messerstichen aufgefordert wird: »Schweige! [...] Schweige! [...] Schweige!«²⁸⁰ Das gleiche Leitmotiv findet sich bei Pozdnyševs Mord an seiner Frau, im Schweigegekozept des Pfandleihers gegenüber der »Sanften« und in Lizas Vertreibung²⁸¹. Das Schweigen der weiblichen Figuren steigert sich zu einem vollständigen Verstummen in den Tod hinein, während der Pfandleiher, Pozdnyšev, ansatzweise auch Pavel, das Wort für sich und die Frau übernehmen.

– Pavel glaubt, »schmutzig«, deswegen zum Abtrünnigen geworden zu sein, kann das eigentliche Problem auf gesellschaftlicher Ebene im Gegensatz zu seinem Prototypen Pozdnyšev aber (noch) nicht in Worte fassen. Die für Andrejovs Texte typische, mit expressiven Bildern überladene Sprache gibt in dieser Erzählung glaubwürdig die Perspektive eines Jugendlichen wieder. Es wiederholen sich melodramatische schwarz-weiß-Kontraste, binäre Oppositionen²⁸²,

279 Ebd., 459.

280 Ebd., 468 f.

281 L. El'nickaja macht darauf aufmerksam, dass die verbale Attake des Untergrundmenschen einem Mord nach Raskol'nikov ähnelt (eine der von ihm ermordeten Frauen heißt ebenfalls Liza, Lizaveta):

Она [Лиза] побледнела, как платок, хотела что-то проговорить, губы ее болезненно искривились; но как будто ее топором подсекли, упала на стул.

Sie [Liza] wurde blass, wollte etwas sagen, ihre Lippen verzogen sich schmerzvoll; aber wie von einem Beil gestoßen fiel sie auf den Stuhl.

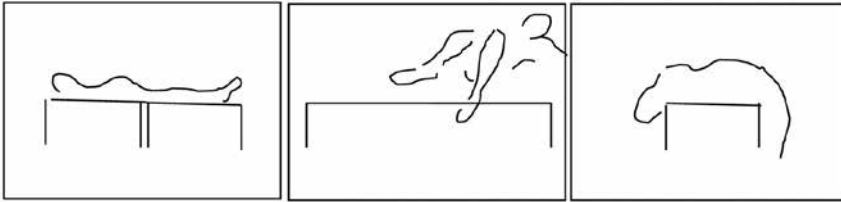
Dostoevskij 1973 (b), 173; *El'nickaja* 2008, 133 f.

282 Der Erzähler verwendet allein dreiundsechzig Mal Ableitungen von »sauber« (»чист-«) und »schmutzig« (»гряз-«).

die Pavel in Anlehnung an Pozdnyšev kompromisslos setzt. In logischer Konsequenz, sich ernsthaft als verlorenen »Wüstling« zu betrachten, tötet Pavel Rybakov sich selbst – und fährt nicht als Prophet in die Welt hinaus. Dadurch, dass Pozdnyševs Theorie einem pubertierenden Jungen anstelle eines erwachsenen Familienvaters zugeordnet wird, bekommt Andreevs Parodie eine ironische Note²⁸³.

Die Tische bzw. das Bett, die drei Leichen (»Sanfte«, Pozdnyševs Frau, Manečka) tragen, bilden eine Kette von Kartenspiel, Sex und Essen:

283 Eine andere Parodie etwa, Anton Čechovs Erzählung »Дуэль« (»Das Duell«, 1891), fällt überraschend friedlich aus. Der junge Beamte Laevskij lebt mit seiner Geliebten in einer kaukasischen Kleinstadt am Meer und beschwert sich in der Manier der Figuren Tolstoj's über die Sinnlosigkeit seines Lebens, die Verlogenheit und Unehrlichkeit seiner Liebesbeziehung. Eine Passage aus Laevskij's Jugend, eine gerettete Prostituierte, die nach einem halben Jahr des Zusammenlebens zurück ins Bordell flieht, erinnert an Dostoevskij's Liza – die »reale« Frau hält ihren Erzieher, einen »Versager, überflüssigen Menschen, Neurastheniker, Opfer der Zeit«, nicht lange aus. Als Nadežda Ivanovna – im Unterschied zu Pozdnyševs Frau eindeutig – untreu wird, ist sie sich sicher, getötet werden zu müssen: »Ich habe darauf gewartet, [...] dass du mich tötest oder aus dem Haus in den Regen und das Gewitter vertreibst, und du zögerst... zögerst...« (»Я ждала, [...] что ты убьешь меня, или прогонишь из дому под дождь и грозу, а ты медлишь... медлишь... «). Am gleichen Tag wird Laevskij zu einem Duell aufgefordert. Kein Teilnehmer des Rituals um die Wiederherstellung der männlichen Ehre weiß genau, wie sich die Gegner aufstellen, was die Sekundanten tun müssen, und versuchen sich an die Duelle bei Lermontov und Turgenjev zu erinnern. Während der Erzähler in »Записки из подполья« erfolglos jemanden zum Duell aufzufordern versucht, der Pfandleiher in »Кроткая« ein Duell verweigert, findet hier endlich ein Duell unter Gleichrangigen statt. Die Gegner schießen aneinander vorbei, doch die Erfahrung des eigenen bevorstehenden Todes verändert Laevskij. Anstatt seine Frau zu töten (oder zumindest zu vertreiben), sich aus einer »Gefangenschaft« zu befreien, stellt Laevskij fest, dass sie – »wie ein Spiegel« – ihm Tag für Tag seine eigenen Laster vor Augen geführt habe. (Der allwissende Erzähler zeigt zudem, dass Nadežda Ivanovna es ebenfalls bereut, ihre Jugend mit dem langweiligen Laevskij vergeudet zu haben, und setzt ihre Ansprüche nahezu gleich.) Die Nähe des eigenen Todes, das Wissen um ihn bewirkt eine abrupte Wendung – Laevskij hört auf, seine Geliebte mit den Augen von Tolstoj's Figuren zu sehen, heiratet sie und beginnt seine Schulden abzubezahlen, sodass die Opferung der Frau, ihre Leiche unnötig wird. Das Sujet, das sich langsam und beharrlich in Richtung des Todes Nadežda Ivanovnas entwickelt, ob als Bestrafung einer Hure, Befreiung von verlogenen gesellschaftlichen Konventionen, die sie personifiziert, oder als Überwindung des eigenen Todes durch die Projektion auf einen Anderen, wird in seinem Höhepunkt gebrochen. Dieses Verfahren stört die gewohnte Wahrnehmung, führt zu einem Stolpereffekt; erst dann wird sichtbar, dass die Geschichte über die weibliche Leiche führen sollte. Die ganze Erzählung steht im Dienst dieses Bruchs, der den Eindruck einer fast künstlich erzwungenen Wendung macht, die eigentliche parodistische Pointe darstellt. Das Duell selbst ist ein Relikt vergangener Zeiten, eine »leere Formalität«, bei der der Tod eines Beteiligten beinahe unwahrscheinlicher als der literarisch manifestierte Tod der weiblichen Figur geworden ist. Nadežda Ivanovna mit all ihren üblich weiblichen Lastern (Konsumsucht, Eitelkeit, Untreue) dagegen erweist sich als der »einzige nahe, teure und unersetzbare Mensch«. Čechov, Anton P.: Duél'. Polnoe sobranie sočinenij v vosemnadcati tomach. Tom 7. Moskva 1977.



Der Pfandleiher führt seine kurze Ehe wie ein Spiel und versucht, die Gründe für seine Niederlage zu finden. Seine Erzählung als aufbauende Rückwendung rekonstruiert den Anfang des Spiels anhand der Veränderungen am Körper der »Sanften« (zunehmende Blässe, Husten, Krankheit zum Tod), die Leiche ist – ähnlich wie der mit Kreide beschriftete Stoffbezug der Spieltische – Träger aufgetragener Zeichen. »L'hombre«, wofür die beiden speziellen (dreiseitigen) Tische vorgesehen sind (»составили два ломберных«²⁸⁴), ist ein ursprünglich spanisches Kartenspiel für drei Spieler, von denen sich zwei jeweils gegen den dritten zusammenschließen. Der Pfandleiher glaubt, sich zunächst mit seiner Frau gegen Efimovič oder jeden anderen seiner alten Dienstkameraden zu verbünden, dem unerwünschten Besucher zusammen auf der anderen Seite des Tresens entgegenzustehen. Als die »Sanfte« sich dann auf ein Rendezvous mit Efimovič einlässt, wird der Pfandleiher plötzlich zum »l'hombre«, zum Alleinspieler ernannt, der seine Stellung als »Mann« oder »Mensch« (»el hombre«, wiederum beides) zu verteidigen beginnt. Das Spiel, in das der Pfandleiher die »Sanfte« hineinzieht, benötigt einen Dritten, setzt auf ein Strafsystem und ausgeklügelte Strategie. Die feierlich aufgebahrte »Sanfte« ähnelt einem Ausstellungsstück, das mithilfe der Legende, des protokollierten Spielverlaufs, also der Erzählung des Pfandleihers als konservierte Zeitlichkeit entziffert werden kann. Die »Sanfte« ist von Anfang an ein beschriebenes Medium, verschmilzt gewissermaßen mit den Tischen, noch bevor sie tatsächlich als Leiche aufgebahrt wird.

Das Bett, in dem Pozdnyševs Frau stirbt, ist der Ort von Geschlechtsverkehr, schmerzvoller Geburt und schmerzvollem Tod. Da jeder sexuelle Akt nach Pozdnyšev bereits ein Mord an seiner Frau gewesen ist, wird sie auf das symbolisch aufgeladene Ehebett getragen – in Tolstajas Version wird das Bett gegen ein Sofa und schließlich einen Tisch ersetzt.

Zu den zahlreichen intertextuellen Signalen in Čechovs Erzählung s. *Nicolosi, Riccardo*: *Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre*. Paderborn 2018, 332–362.

(Das Darwinistische »Gesetz des Kampfes«, das »als eine dunkle, mysteriöse Macht [...] das Kräfteverhältnis zwischen ›Stärkeren‹ und ›Schwächeren‹ immer und immer wieder ›misst« (Ebd., 357), kann als homosoziale Machtaushandlung verstanden, der nicht stattgefunden weibliche Tod in den Mittelpunkt gerückt werden.)

284 *Dostoevskij* 1982, 6.

Andreevs Pavel wirft Manečkas schweren Körper auf den Tisch, auf einen Teller mit unappetitlich öligen Kartoffelresten, und ersticht sie mit einem Brotmesser; Manečka schreit »wie Tiere schreien, wenn sie getötet werden«, und Pavel wird »ganz rot wie ein Fleischer«²⁸⁵. Das »Schweinische«, das bereits Pozdnyšev im Geschlechtsakt sieht, wird auf die Frau projiziert, die ein animalisches Wesen darstellt, als bezwungenes Tier auf dem schmutzigen Tisch geschlachtet wird und beinahe zerstückelt und verzehrt werden kann. Die in Öl, Zwiebeln und Haaren eingelegten Kartoffelreste, das Essen als primitive, funktionale Nahrungsaufnahme ersetzen kulturelle Rituale, bezahlter Beischlaf ersetzt poetische Seelenleiden. Der Ekel als »paradoxe Erfahrung des gewaltsam aufgezwungenen und Schrecken einflößenden Genusses«²⁸⁶ vor dem allzu leicht zugänglichen sinnlichen Vergnügen wird durch den Unterschied im sozialen Habitus erzeugt (wohlerzogener Adliger vs. städtische Prostituierte), der eine ›höhere‹ Essens- wie Sexualkultur vorschreibt. Die Essenssymbolik, die sich auf Manečkas Körper legt (auf einen Teller geworfen, mit einem Brotmesser geschlachtet), fügt sich in die freudsche Beschreibung von Melancholie – das begehrte Objekt wird zum Verzehr bereitgemacht, um ihm nicht gegenüberstehen, nicht darauf verzichten zu müssen. Indem »Manečka« mit »Katečka« verschmilzt, wird auch die Trauer nach einer »reinen« Frau, die ihren einstigen Reiz verloren hat, mit einer aktiv-aggressiven Einverleibung ersetzt. So gesehen haben die kannibalischen Konnotationen von Manečkas/Katečkas Ermordung die radikale Besitznahme des Anderen zum Ziel.

Der lange Weg in Manečkas Zimmer durch »irgendwas Schwarzes, Verfaultes, schlecht Riechendes«²⁸⁷ wird zum Abstieg in eine skurrile, schmutzige, ursprüngliche Welt. Pavel wartet auf die Frau wie ein »zum Tode Verurteilter«, dem sich schon zur Hälfte »das große Geheimnis des Todes« eröffnet hat²⁸⁸. »Feurige Bänder«, die Pavel vor seinen Augen winden sieht, die Schwüle im Zimmer, »wie am Grund einer schmalen und tiefen Grube«, scheinen der Hölle anzugehören²⁸⁹. Pavel und Manečka erwähnen bei ihrer Begegnung sogleich den Teufel (»какого дьявола!«²⁹⁰), Manečka bezeichnet ihren Vermieter, den betrunkenen Schuster, als Teufel²⁹¹, fordert schließlich Pavel auf, sich zum Teufel zu scheren, und verflucht all die Teufel an Freiern (»черти поганые«, »дьяволы«²⁹²), die ihr das Leben schwer machen. Der betrunkene Schuster er-

285 Andreev 1990, 468 f.

286 Bourdieu, Pierre. Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 2018, 761.

287 Andreev 1990, 464.

288 Ebd., 463.

289 Ebd., 465.

290 Ebd., 463.

291 Ebd., 464.

292 Ebd., 466 f.

wacht kurz und ruft die Frau, »Satan« (»сатана«), zur Ruhe auf²⁹³. Als Pavel die wütende Frau »Teufel« nennt und sich beide kämpfend auf dem Boden wälzen, versucht jemand die Tür aufzubrechen: »Дьяволы, анафемы!«²⁹⁴. Diese letzte Beschimpfung geht an beide, bezeichnet sie als »verflucht« oder, buchstäblich, »dem Kirchenbann ausgesetzt«. Die in Manečkas Zimmer gezeichnete Nähe von Sex, Tod und Verdammnis erinnert an Dantes Abstieg in den zweiten Höllenring der Wollust, in dem Schatten an Seelen von Orkanen entsprechend dem Titel von Andreevs Erzählung »[i]m Nebel« getrieben werden²⁹⁵.

Während in den Erzählungen Tolstojs und Andreevs die Existenz von reinen, jungfräulichen, schamhaften Frauen als theoretisch möglich zugelassen wird, dafür (fiktiv-)reale, aktive Frauen zum Schweigen gebracht werden, schreibt Dostoevskijs Pfandleiher der »Sanften« beharrlich Scham und Keuschheit zu:

Потому что для чего она умерла? все-таки вопрос стоит. Вопрос стоит, у меня в мозгу стучит. [...] Просто потому, что со мной надо было честно: любить так всецело любить, а не так, как любила бы купца. А так как она была слишком целомудренна, слишком чиста, чтоб согласиться на такую любовь, какой надо купцу, то и не захотела меня обманывать.²⁹⁶

Demnach könnte die »Sanfte« den Tod gewählt haben, um nicht die Ehe weiterführen zu müssen, aufgrund ihrer Keuschheit gestorben sein. Paradoxiertweise ist die »Sanfte« in ihrer Polarität grundsätzlich, sowohl als Ehebrecherin, Selbstmörderin als auch als Heilige zum Tod bestimmt. Die Heiligkeit wird letztendlich im Tod bewiesen, erst nach dem Tod ist es möglich, seliggesprochen zu werden. Die »wundertätige« Leiche der »Sanften« bewirkt den Monolog des Pfandleihers, ihre äußerliche Unversehrtheit bestätigt ihre innere Reinheit. Dabei steht im Hintergrund weiterhin die Todsünde des Selbstmordes, die Ikone in den Händen als unangemessene, blasphemische Geste, sodass der Zuhörer bzw. Leser die Wahl zwischen genau zwei entgegengesetzten Deutungen hat:

293 Ebd., 467.

294 Ebd., 468.

295 Der Nebel gehört zu den Charakteristiken der Hölle: »Oscura e profonda era e nebulosa« (»Finster war er [der Abgrund] und tief und neblig«), Inf. IV, 10.

Dante Alighieri: La Commedia. Die göttliche Komödie. 1. Inferno/Hölle, Italienisch/Deutsch. Nach der Übersetzung von Hartmut Köhler. Ditzingen 2019, 52 f.

296 *Dostoevskij* 1982, 33 f.

Denn wozu ist sie gestorben? immer noch steht diese Frage. Die Frage steht, pocht bei mir im Gehirn. [...] Einfach nur, weil man mit mir ehrlich sein musste: wenn schon lieben, dann ganz und gar, und nicht so, wie sie den Kaufmann geliebt hätte. Und da sie zu keusch, zu rein war, um mit so einer Liebe einverstanden zu sein, wie sie der Kaufmann nötig hatte, so wollte sie auch mich nicht betrügen.

Эта прелесть, эта кроткая, это небо – она была тиран, нестерпимый тиран души моей и мучитель! Ведь я наклевету на себя, если этого не скажу!²⁹⁷

Die »imaginierte Weiblichkeit«, die Dualität Eva (Verführerin) versus Madonna (Jungfrau), auf die die Protagonisten dieser Texte zurückgreifen, ist ein in der abendländischen Literatur bekannter Topos, eine fertige Schablone, hinter der sich kompliziertere Selbstcharakterisierungen vermuten lassen²⁹⁸. Die Erkenntnisse, die der Pfandleiher oder Pozdnyšev formulieren können, machen den Tod ihrer Frauen umso unersetzlicher, und die präzise Frage, »wofür« und »wozu« (»Для чего, зачем умерла эта женщина?«²⁹⁹), nicht etwa »warum« die »Sanfte« gestorben sei, bezieht sich auf eine narrative Funktionalität abseits psychologischer oder moralisierender Deutung. So ist es nur logisch, dass Pozdnyšev entschieden seinen Selbstmord ausschließt: »Wozu sollte ich das tun?« (»Зачем я это сделаю?«)³⁰⁰

Die narrative Gestaltung der Frauenfiguren nimmt ihren Tod vorweg; die Leichen sind »stellvertretend zu sehen für die Ordnung des Realen«³⁰¹, anonyme, als Projektionsfläche konzipierte, unsichtbare Gestalten, die sich kaum in lebendige Figuren rückübersetzen lassen. Der Pfandleiher wie Pozdnyšev erzählen die Entwicklung vom narrativen in den buchstäblichen Tod ihrer Frauen und ihre eigene damit einhergehende Verlebendigung. Wie E. Bronfen in ihrer Monographie zeigt, sind Weiblichkeit und Tod als Kategorien, die keinen festen Platz im symbolischen Register haben, durch eine Abwesenheit und ein Nicht-Sein definiert, miteinander in dem Maße verbunden, als dass man »vom Tod nur sprechen kann, indem man von anderem spricht«³⁰². Der männliche Betrachter sichert sich über die weibliche Leiche »seinen Status als Subjekt«; der Tod des Anderen, der Frau, löst die Produktion von sprachlichen Zeichen aus und ermöglicht das eigene »Überleben«³⁰³.

Da der Tod für ein sprechendes Subjekt nie unmittelbar erfahrbar ist, wird er anhand und anstelle des Anderen, der sich nicht mehr äußern kann, zur

297 Ebd., 16.

Dieser Liebreiz, diese Sanfte, dieser Himmel – sie war ein Tyrann, ein unerträglicher und quälender Tyrann meiner Seele! Denn ich hätte mich selbst verleumdet, hätte ich das nicht gesagt!

298 Wie an Tolstajas »Чья вина?« zu sehen, ist weibliche Autorschaft allein dafür nicht ausreichend. Bei all seiner historischen Dimension bietet der Text keine Alternative außerhalb des Gewohnten, der Idealisierung oder Verteufelung einer Frauenfigur. Unangemessen dagegen (in Hinblick auf die völlig unvergleichbaren Voraussetzungen des Schreibens) ist der wertende Vergleich von »Крейцерова соната« und »Чья вина?« in Bezug auf ihre literarische Qualität, etwa im Vorwort der russischen Erstausgabe.

299 *Dostoevskij* 1982, 33.

300 *Tolstoj* 1936 (a), 40.

301 *Bronfen* 1994, 80.

302 Ebd., 84.

303 Ebd., 25.

Sprache gebracht. Der Umstand, dass den Frauenfiguren kein eigenes Wort erteilt wird, wird in diesen Texten mit einer logischen Notwendigkeit verbunden, in Vertretung für Tote sprechen zu müssen. Dostoevskijs »Кроткая« oder Tolstoj's »Крейцерова соната« sind dermaßen dicht komponierte Texte, dass Form und Inhalt, Wie und Was, sich an kaum einer Stelle auseinanderhalten lassen und ein anderes Ende, eine doch nicht gestorbene Frau, ausschließen. Die Erzählung des männlichen Subjekts beginnt jeweils an der Stelle, an der die Frau tot ist, und wird, während es diesen Tod rekonstruiert, vom zunehmenden Zerfall der weiblichen Leiche begleitet, sodass fast nur zwischen »lebenden« und »toten« Leichen unterschieden werden kann. »Die Beziehung zu einer Frau«, so K. Theweleit, »wird aufgelöst und verwandelt in eine neue Haltung des Mannes, in einen politischen Standpunkt, in die Erkenntnis des richtigen Weges etc. In dem Maße, wie die Frau verschwindet, gewinnt der Mann Kontur.«³⁰⁴ Nahezu wie ein Vampir entwickelt der männliche Erzähler, angefangen vom Untergrundmenschen bis hin zum Pfandleiher und zu Tolstoj's Pozdnyšev, seine Stimme in dem Maße, in dem die Stimme der Frau unwahrscheinlicher wird. Nicht umsonst freut sich der Untergrundmensch darüber, Liza mithilfe gewandter Rhetorik erniedrigen zu können; der Pfandleiher bringt die »Sanfte« dazu, buchstäblich ihre Stimme zu verlieren, Pozdnyšev schlägt mit dem Dolch zu, als seine Frau ihm zu widersprechen beginnt, und auch Andrej's junger Pavel bringt die Frau mit einem Messer zum Schweigen.

Der Untergrundmensch beginnt, im Gegensatz zu den ihm vorangehenden Figuren, Gogol's Akakij Akakievič, Čechov's Belikov, Andrej's Andrej Nikolaievič, selbst über sich zu sprechen und markiert einen wichtigen Einschnitt in der Entwicklung der mit ihm verwandten Figuren, der mit Lizas Vertreibung verbunden ist. Das potentiell endlose Sprechen kann als ein Akt verstanden werden, der sich gegen den eigenen Tod richtet und ein klägliches Ende nach Akakij Akakievič umgeht; durch diese Wendung wird die literarische Figur zum Autor und beugt als Erzähler eines fremden Todes den eigenen Tod im »Untergrund« vor. »Die naive Dünne der Erzählung« wächst exzessiv an und folgt »dem einfachen, aber absolut notwendigen Gesetz der Steigerung« von masochistischen in sadistische Handlungen hinein gemäß dem Prinzip »ihres unaufhörlichen Wucherns«³⁰⁵. Während der Monolog des Pfandleihers vor der Leiche seiner Frau an selbstsicheren Konturen gewinnt, zeigt sich

304 Theweleit 1995, Band 1, 44.

305 Foucault, Michel: Das unendliche Sprechen. Schriften zur Literatur. Übersetzt von Karin von Hofer und Anneliese Botond. München 1974, 100.

Foucault erwähnt den »ins Unendliche verlängerte[n] Schreibakt« für einen »gefangenen Menschen« (wie Marquis de Sade) sowie die sich selbst fortsetzende »Tausendundeine Nacht«, die »das Nichtsterben zur Motivation, zum Thema und zum Vorwand« habe. Ebd., 97, sowie

Ders.: Was ist ein Autor? Schriften zur Literatur. München 1974, 11 f.

Pozdnyšev, der seine Frau eigenhändig tötet, zur monolithischen und ideologischen Rede fähig. Ähnlich wie der Tod ist das Geschlecht als symbolische Kategorie in erster Linie über die Sprache zugänglich; das Ergreifen des Wortes über sich und den Anderen ist in dem Sinne ein einschneidendes Ereignis, das sich an den Kern der Dinge wendet, anstatt Mantelpelze zu sammeln oder andere Zeichensysteme naiv zu reproduzieren.

Nicht zu Ende geborene, vom fremden Erzähler bestimmte Figuren wie Akakij Akakievič, Belikov und Andrej Nikolaievič, die sich am Rand ihres homosozialen Kollektivs befinden, ziehen sich in weiblich konnotierte Futterale jeglicher Art zurück. Der Pfandleiher und Pozdnyšev sagen sich als Ich-Erzähler dagegen von der Gesellschaft los und gelangen zu einer moralischen Neugeburt über die narrative und buchstäbliche Vernichtung ihrer Frauen; die Kette Frau-Mantel-Zimmer-Sarg (s. 2.3) wird auf die Frauenfiguren übertragen, sodass nun (teils) Liza, die »Sanfte« oder Pozdnyševs Frau als lebendote, gespenstische, unheimliche Figuren die Stelle von Akakij Akakievič, Belikov, Andrej Nikolaievič, (teils) des Untergrundmenschen einnehmen. Beide Varianten basieren auf einer Entlebendigung der Frau, alle diese Figuren greifen auf einen unbekanntem und unwissenden Anderen, einen homo ignotus zurück; auch der Pfandleiher oder Pozdnyšev kennen ihre Frauen nur als »die Sanfte« oder »als Tier«. Offensichtlich geht es um kein Verhältnis zu einem lebenden Gegenüber, sondern um eine Form von Männlichkeit, die sich nur über einen unbekanntem, leblosen Anderen vollziehen lässt. Die Überwindung der Frau, des mütterlichen Körpers, leitet die eigene Neugeburt als Held ein; der sich auflösende Körper der Frau ermöglicht, im Gegensatz zu dem sich auflösenden Stoff des Mantels, am Leben zu bleiben.

Der Zusammenhang zwischen den männlichen Figuren vom Typus des Untergrundmannes, der »unbekanntem Frau« und dem Mantel als eine Art Fetisch, einem »besonders leistungsstarke[n] Symbol«³⁰⁶, kann durch eine lacansche Ordnung dargestellt werden:

Das Symbolische	Der Mantel als Frau Austausch von Frauen als Voraussetzung der Homosozialität, Entstehung der Gesellschaft (ödpale Hierarchie) <i>Geschlossene eigene Rede</i>
Das Imaginäre	Der Mantel als Ausweis des männlichen Status Die Frau als der Andere, zur Selbsterfassung als Mann, Entstehung des Subjekts (präödpales Spiegelstadium) <i>Reproduktion der fremden Rede</i>
Das Reale	Der Mantel als Zeugungs-, Geburtsort und Grab »lebendiges Leben« <i>Unterbrochenes, Ersetztes, Defizitäres, Stammeln</i>

306 Berndt, Frauke: Fetisch (Fetischismus). In: Berndt/Goebel 2019, 623.

Die Frau als der Andere dient dem Männlichen als Opposition und ermöglicht es erst auf imaginärer Ebene. Zudem verbindet sie auf symbolischer Ebene die einzelnen Akteure zu einem männlichen Kollektiv, indem sie unter ihnen ausgetauscht wird. Der Tod der Frau bedeutet zweierlei: So, wie sich das eigene Lebendigsein allein über den Tod des Anderen erschließen lässt, bestätigt der Anblick einer toten Frau die eigene grundsätzliche Existenz als Mann; die binären Oppositionen lebend-tot, redend-schweigend und männlich-weiblich fallen zu einem Ganzen zusammen. Auf der zweiten Ebene lässt sich die tote Frau nicht mehr als leeres Bindungsmitglied zwischen Mann und Mann nutzen, die Ermordung der eigenen Frau bedeutet die radikale Los-sagung von der Gesellschaft. Höchstens wären dadurch Männer vereint, die ihre Frauen getötet haben und zu den gleichen Überzeugungen gelangt sind; in den Erzählungen Dostoevskijs, Tolstojs, Tolstajas und Andrejevs bleiben die Mörder aber Ausnahmen und Einzelgänger, die keine Gleichgesinnten zu finden hoffen. Der Untergrund, der in Opposition zur Außenwelt und der jeweiligen hegemonialen Männlichkeit steht, ist mit der Frau verbunden, die wiederum in Opposition zum Männlichen überhaupt steht; beides sind vage Kategorien, die sich ohne den Mann allgemein bzw. den jeweiligen dominanten Mann auflösen würden. Die Tötung oder Vertreibung der Frau bedeutet für den Untergrundmenschen, den Pfandleiher, Pozdnyšev oder Pavel eine Rückkehr zum Imaginären, zur narzisstischen Selbstbespiegelung. Akakij Akakievič, Belikov, Andrej Nikolaevič schaffen es nur, die zweite, imaginäre Stufe zu erklimmen, kurzzeitig zu einem geschlossenen Subjekt zu werden, sich mit dem aufkommenden Interesse für das andere Geschlecht beinahe in die symbolische Ordnung einzugliedern, um dann wieder in eine sprachlose, von Angst bestimmte Existenz zurückzufallen. Damit erklärt sich, dass die letzteren Figuren kaum eine eigene Sprache entwickeln können, während sich der Untergrundmensch, der Pfandleiher oder Pozdnyšev zunächst als Subjekte mitten im Symbolischen, in der Sprache befinden, die »die sozialen Gesetze des Tausches dominiert«³⁰⁷.

Die Leiche des Anderen, der doppelt abwesenden Frau als »verschobenen Bezeichnenden für Männlichkeit«³⁰⁸ ermöglicht es somit, eine Projektionsfläche, die eigene Position und das eigene Reden zu sichern. Die stumme Frau gebiert post mortem den Erzähler, stützt auf den ersten Blick die Position des Betrachters als die des überlebenden Mannes und dient der Bestätigung eines verunsicherten männlichen Selbst.

307 *Evans* 2017, 257.

308 *Bronfen* 1994, 79.

4. Fazit

Die von Peter dem Ersten 1722 eingeführte Rangtabelle, die alle männlichen Untertanen in ein hierarchisches System aus Militär-, Zivil- und Hofämtern einordnete, bildete fast zwei Jahrhunderte lang die Grundstruktur der russischen Gesellschaft. Obwohl sie mit der Vorstellung verbunden war, dass Staatsämter unabhängig vom Geburtsrecht durch Leistung und Erfahrung erarbeitet werden sollten, blieben die höheren Positionen weiterhin vom Erbadel besetzt, der seine Privilegien vor Aufsteigern des Amtsadels zu verteidigen versuchte (so wurde die Verleihung des vererbaren Adels 1845 und 1856 für Beamte vom 8-ten auf den 5-ten bzw. 4-ten Rang erhöht, auch entsprach die Anzahl der Beamten eines Dienstranges nicht der Anzahl der zugehörigen Dienststellen). Gogol's Akakij Akakievič stößt als »ewiger Titularrat« an eine »gläserne Decke«, die ihn nicht in die hohe Gesellschaft vordringen lässt; auch wird die Lebenswelt von Čechovs Belikov oder Andrejvs Andrej Nikolaevič gänzlich von ihrer Dienststellung und dem Wunsch bestimmt, Vorgesetzten gegenüber nicht aufzufallen. Im peniblen, teils vom Zaren persönlich angeordneten, teils zur Tradition gewordenen System aus Kleidungs-, Titel- und Verhaltensvorschriften wird die eigene und fremde Stellung innerhalb der Diensthierarchie ausgehandelt, die den Status jedes Einzelnen bestimmt; so proklamiert der Untergrundmensch ironisch:

[...] разобрать только во все века и у всех народов одни парадные мундиры на военных и статских – уж одно это чего стоит, а с вицмундирами и совсем можно ногу сломать; ни один историк не устоит.¹

Er erzählt, von seinen Mitschülern früh ausgelacht worden zu sein, weil er »keinem von ihnen geähnelte« habe; schon Kinder hätten Dienstgrade zu schätzen gewusst und von vorteilhaften Stellen geredet². Der Untergrundmensch findet sich erneut gegenüber Zverkov wieder, der als »поручик«, »Leutnant«, zwar nur der 12. Klasse, aber dem prestigeträchtigen Militär angehört, die großen Gesten der, nach Connell, hegemonialen Männlichkeit zu imitieren wie die Bewunderung seiner Schulkameraden zu gewinnen weiß, und zweifellos Karriere machen wird. Der Untergrundmensch ist wie besessen von der Idee,

1 Dostoevskij 1973 (a), 116.

[...] ja einen Überblick nur über die Paradeuniformen der Militär- und Zivilbeamten aller Völker und Zeitalter zu verschaffen – wie viel das allein schon wert wär, und was Dienstuniformen angeht, da blickt kein Teufel durch; da wird kein Historiker klug draus.

2 Ebd., 139.

sich seinen Gegnern, die ihm keine Beachtung schenken, durch ein Duell als gleichgestellt zu beweisen; selbst Diener und Prostituierte machen sich über ihn lustig. Dabei haben die Männer, gegen die etwa Akakij Akakievič oder Dostoevskij Untergrundmensch vorzugehen und die sie zu imitieren versuchen, ebenso ihre Vorgesetzten, von deren Wohlgefallen sie abhängig sind. Es findet kein Klassenkampf, keine Trennung in Opfer und Täter statt, die Aufrechterhaltung von Krägen, Rängen und Titeln ist selbst bei den Machthabern mit ständiger Mühe und, auf gewisse Weise, Hilflosigkeit verbunden³.

Dostoevskijs Pfandleiher entscheidet sich in einer umgekehrten Situation dafür, kein Duell anzutreten, um sich gegen die Vorstellungen seiner Armeekameraden von männlicher Ehre zu stellen. Dabei schätzt er seine ehemalige Stellung weiterhin so sehr, dass er Obdachlosigkeit einem Wechsel in den Staatsdienst vorzieht. Ein Selbstbeweis als Mann und eine Rehabilitierung zurück in das mann-männliche Kollektiv sollen jeweils über eine Frau stattfinden; Dostoevskijs Pfandleiher oder Tolstoj's Pozdnyšev erlangen eine Stimme über eine Frauenleiche, die die Todessemantik des Untergrunds auf sich nimmt.

In der ersten Hälfte dieser Arbeit stehen Texte im Mittelpunkt, deren Protagonisten sich von der Außenwelt ängstigen, auf schützende, mütterliche Hüllen angewiesen sind und nicht zu Ende geboren zu sein scheinen. Die Krierung des neuen Mantels geht mit der sich neu entwickelnden Geschichte des Akakij Akakievič einher; mit der neuen Haut, die sich auf Akakij Akakievič legt, gewinnt er an Handlungs- und Entwicklungsfähigkeit, bleibt aber weiterhin Objekt einer fremden Erzählung unter fremder Urheberschaft. Der Text selbst entsteht »durch ein ständiges Flechten« des Gewebes (des Mantels), einer »Textur«, in der sich Akakij Akakievič schließlich wie die besagte Fliege im Spinnennetz auflöst⁴. Das Grab als letztes Versteck impliziert die Hoffnung auf eine Art Neugeburt, der räumliche Rückzug geht in ein pränatales Stadium zurück, in den Tod hinein. In der zweiten Hälfte findet eine Neugeburt durch den sich auflösenden Körper einer Frau statt; beide Pole sind in dem Ich-Erzähler in Dostoevskijs »Aufzeichnungen aus dem Untergrund« enthalten. Narrative Verhältnisse sind eine Frage von Leben und Tod; die Frau wird entweder zu einem Mantel entlebt, narrativ stumm gemacht oder – wie Pozdnyševs Frau oder Pavels Manečka, die nicht aufhören wollen zu sprechen – körperlich vernichtet.

3 So soll F. Kafka ein Gemälde von G. Grosz kommentiert haben, auf dem das »Gesicht der herrschenden Klasse« dargestellt war: »Der dicke Mann beherrscht den armen Mann im Rahmen eines bestimmten Systems. Er ist nicht einmal sein Beherrscher. Im Gegenteil: der dicke Mann trägt auch Fesseln, die in dem Bild nicht dargestellt sind. Das Bild ist nicht vollständig.«

Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Frankfurt am Main 1961, 102.

4 S. Barthes, Roland: Die Lust am Text. Übersetzt von Traugott König. Frankfurt am Main 2016, 94.

Die anfänglich gestellte Frage, um welche Form von Männlichkeit es sich handelt, wurde mithilfe der vergleichenden Analyse einer aufgestellten Textreihe beantwortet, wobei zwei Aspekte, einerseits das Motiv des Mantels, ob als »Winkel« in einem untervermieteten Zimmer, als Kleidungsstück oder als Frau, andererseits die narrativen Möglichkeiten der Figuren, sich als selbständige Erzähler zu erweisen, betrachtet wurden. Figuren vom Typus des Untergrundmannes stellen sich, zusammengefasst, als Männer heraus, die den Kriterien der vorherrschenden hegemonialen Männlichkeit nicht entsprechen können bzw. sich selbst aus ideologischen Gründen von dem homosozialen Kollektiv distanzieren und dafür ihren Status umso stärker in Bezug auf den unbekanntem Anderen, auf die Frau (wieder-)herzustellen versuchen. Obwohl Dostoevskijs Untergrundmensch, der Pfandleiher, Tolstojs Pozdnyšev oder Andrejvs Pavel, die über ein gewisses Startkapital (Adel, Bildung, Vermögen) verfügen, bewusst darauf verzichten, sich einen Platz in der gesellschaftlichen homosozialen Hierarchie zu erarbeiten, trägt die Vorstellung, sich als freies Individuum von gesellschaftlichen Zwängen verabschiedet zu haben. Letztendlich projizieren sie die sich daraus ergebende Unsicherheit bezüglich des eigenen generellen Mannseins umso aggressiver auf Frauen, die durch ihr Verstummen und Verschwinden das männliche Selbst auffangen und stabilisieren.

Die Entwicklung der Figuren ist unheimlich; die Reihe führt von mitleids-, fast ekelerregenden, insektenartigen Gestalten zu selbstbewussten Mördern. Die soziale Isolation, die der Untergrund verkörpert, steigert sich von instinktiver Flucht in ruhige »Winkel« zum ideologischen Ausstieg aus der Gesellschaft. Der Untergrund wird zu einem konkret männlichen Phänomen, der die Zugehörigkeit zu einem mann-männlichen Kollektiv und die Selbstdefinition über den Gegensatz zu einem Anderen, einer Frau, voraussetzt. Die hier analysierten Texte demonstrieren, wie Geschlecht in ständiger wechselwirkender Machtaushandlung konstituiert wird und sich durch die Abhängigkeit von wechselnden sozialgeschichtlichen Faktoren als relativ herausstellt.

5. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Andreev, Leonid N.*: U okna. Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati trech tomach. Tom 1. Moskva 2007.
- Andreev, Leonid*: V tumane. Sobranie sočinenij v šesti tomach. Tom 1. Moskva 1990.
- Čechov, Anton P.*: Čelovek v futljare. Polnoe sobranie sočinenij v vosemnadcati tomach. Tom 10. Moskva 1977 [zitiert als (a)].
- Čechov, Anton P.*: Duël'. Polnoe sobranie sočinenij v vosemnadcati tomach. Tom 7. Moskva 1977.
- Dante Alighieri*: La Commedia. Die göttliche Komödie. 1. Inferno/Hölle, Italienisch/Deutsch. Nach der Übersetzung von Hartmut Köhler. Ditzingen 2019.
- Dostoevskij, Fedor M.*: Bednye ljudi. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 1. Leningrad 1972.
- Dostoevskij, Fedor M.*: Besy. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 10. Leningrad 1974.
- Dostoevskij, Fedor M.*: Dvojniki. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 1. Leningrad 1972.
- Dostoevskij, Fedor M.*: Idiot. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 8. Leningrad 1973.
- Dostoevskij, Fedor M.*: Krotkaja. Dnevnik pisatelja za 1876 god. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 24. Leningrad 1982.
- Dostoevskij, Fedor M.*: Prestuplenie i nakazanie. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 6. Leningrad 1973 [zitiert als (b)].
- Dostoevskij, Fedor M.*: Zapiski iz podpol'ja. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 5. Leningrad 1973 [zitiert als (a)].
- Flaubert, Gustave*: Die Erziehung der Gefühle. Übersetzt von Heidi Kirmße. Berlin, Weimar 1982.
- Gogol', Nikolaj V.*: Mertvyje Duši. Polnoe sobranie sočinenij v četyrnadcati tomach. Tom 6. Moskva 1951.
- Gogol', Nikolaj V.*: Šinel'. Peterburgskie povesti. Sankt-Peterburg 1995.
- Gor'kij, Maksim*: Na dne. Polnoe sobranie sočinenij. Chudožestvennyje proizvedenija v dvadcati pjati tomach. Tom 7. Moskva 1970.
- Proust, Marcel*: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main 2017.
- Schulz, Bruno*: Die Zimtläden. Übersetzt von Doreen Daume. München 2009.
- Tolstaja, Sof'ja A.*: Č'ja vina? In: Oktjabr' 10/1994, 3–59.
- Tolstoj, Lev N.*: Cholstomer. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 26. Moskva 1936.

- Tolstoj, Lev N.:* D'javol. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 27. Moskva 1936.
- Tolstoj, Lev N.:* Krejcerova sonata. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 27. Moskva 1936 [zitiert als (a)].
- Tolstoj, Lev N.:* Vojna i mir. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach. Tom 9–12. Moskva 1937–1940.

Sekundärliteratur

- Abraham, Karl:* Die psychologischen Beziehungen zwischen Sexualität und Alkoholismus. Schriften zur Theorie und Anwendung der Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1972.
- Agranovič, S. Z./Rassovskaja, L. P.:* Istorizm Puškina i poëtika fol'klora. In: *Žurčeva, O. V./Žurčeva, T. V./Rassovskaja, L. P. et al. (Red.): U kornej mirovogo dreva. Mif kak kul' turnyj kod.* Samara 2020, 7–108.
- Ariès, Philippe:* Geschichte des Todes. Übersetzt von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. München 1985.
- Bachtin, Michail:* Probleme der Poetik Dostoevskijs. Übersetzt von Adelheid Schramm. München 1971.
- Bachtin, Michail:* Problemy poëtiki Dostoevskogo. Moskva 1972.
- Barthes, Roland:* Die Lust am Text. Übersetzt von Traugott König. Frankfurt am Main 2016.
- Bauer, Christoph:* Persönlichkeitstypen in Dostojewkijs Roman »Der Idiot«. In: *Garstka, Christoph (Hg.): Dostojewskij und St. Petersburg. Die Stadt und ihr literarischer Mythos.* Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft (26). Berlin 2020, 117–139.
- Bergmann, Franziska:* Postcolonial und Critical Race Studies. In: *Berndt, Frauke/Goebel, Eckart (Hg.): Handbuch Literatur & Psychoanalyse.* Berlin, Boston 2019, 127–143.
- Berndt, Frauke:* Fetisch (Fetischismus). In: *Berndt, Frauke/Goebel, Eckart (Hg.): Handbuch Literatur & Psychoanalyse.* Berlin, Boston 2019, 623.
- Bourdieu, Pierre:* Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main 2018.
- Bovenschen, Silvia:* Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main 1979.
- Bronfen, Elisabeth:* Das verknottete Subjekt. Hysterie in der Moderne. Übersetzt von Nikolaus G. Schneider. Berlin 1998.
- Bronfen, Elisabeth:* Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Übersetzt von Thomas Lindquist. München 1994.
- Burkhardt, Dagmar:* Der Mensch im Futteral. Vier Hüllen des Körpers. In: *Seiderer, Ute/Fisch, Michael (Hg.): Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens.* Berlin 2014, 224–239.

- Butler*, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Übersetzt von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 2016.
- Černuškin*, Aleksandr: Čest' moskovskogo mundira. Voennaja i graždanskaja formennaja odežda pervoprestol'noj stolicy vtoroj poloviny XIX – načala XX veka. Moskva 2014.
- Černyševskij*, Nikolaj G.: Ne načalo li peremeny? Polnoe sobranie sočinijenij v 15 tomach. Tom 7. Moskva 1950.
- Chansen-Lëve*, Oge [Hansen-Löve, Aage]: Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo »Podrostok«. In: *Markovič*, V.M./*Schmid*, W. (Hg.): Avtor i tekst. Sbornik statej. Sankt-Peterburg 1996, 229–267.
- Cheauré*, Elisabeth: »Anlässlich der Kreuzersonate...« Geschlechterdiskurs und Weiblichkeitskonstruktion bei L. N. Tolstoj und S. A. Tolstaja. In: *Hansack*, E./*Koschmal*, W./*Nübler*, N. et al. (Hg.): Die Welt der Slaven, Band 5. Festschrift für Klaus Trost zum 65. Geburtstag. München 1999, 37–47.
- Connell*, Raewyn: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Wiesbaden 2015.
- Cox*, Gary: Tyrant and victim in Dostoevsky. Columbus/Ohio 1984.
- Dilaktorskaja*, O. G.: Kommentarii. Šinel'. In: *Gogol'*, Nikolaj V.: Šinel'. Peterburgskie povesti. Sankt-Peterburg 1995, 285–289.
- Ėjchenbaum*, Boris: Kak sdelana »Šinel'« Gogolja. In: *Striedter*, Jurij (Hg.): Texte der russischen Formalisten. Band 1. München 1969, 122–159.
- El'nickaja*, Ljudmila: Ispoved' antigeraja. (»Zapiski iz podpol'ja« F.M. Dostoevskogo i »Raspad atoma« G. Ivanova.) In: *Žakkar*, Ž.-F./*Šmid*, U. (Hg.): Dostoevskij i russkoe zarubež'e XX veka. Sankt-Peterburg 2008, 126–141.
- Evans*, Dylan: Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse. Übersetzt von Gabriella Burkhart. Wien 2017.
- Fedosjuk*, Jurij A.: Čto neponjatno u klassikov ili Ėnciklopedija russkogo byta XIX veka. Moskva 2019.
- Fischman*, Susan C.: Sigmund Freud and the Case of the Underground Man. In: *Dostoevsky Studies* (8). Ljubljana 1987, 209–218.
- Foucault*, Michel: Das Leben der infamen Menschen. Übersetzt von Walter Seitter. Berlin 2001.
- Foucault*, Michel: Das unendliche Sprechen. Schriften zur Literatur. Übersetzt von Karin von Hofer und Anneliese Botond. München 1974.
- Foucault*, Michel: Was ist ein Autor? Schriften zur Literatur. Übersetzt von Karin von Hofer und Anneliese Botond. München 1974.
- Freud*, Sigmund: Das Ich und das Es. Studienausgabe Band 3. Frankfurt am Main 1975.
- Freud*, Sigmund: Das ökonomische Problem des Masochismus. Studienausgabe Band 3. Frankfurt am Main 1975.
- Freud*, Sigmund: Das Unheimliche. Studienausgabe Band 4. Frankfurt am Main 1970.
- Freud*, Sigmund: Die Frage der Laienanalyse. Studienausgabe Ergänzungsband. Frankfurt am Main 1975.
- Freud*, Sigmund: Trauer und Melancholie. Studienausgabe Band 3. Frankfurt am Main 1975 [zitiert als (a)].

- Freynik*, Thomas: Die Todesproblematik im Schaffen von F. M. Dostoevskij. Hamburg 2000.
- Gerigk*, Horst-Jürgen: Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom »Toten Haus« zu den »Brüdern Karamasow«. Frankfurt am Main 2013.
- Girard*, Renè: Figuren des Begehrens. Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität. Übersetzt von Elisabeth Mainberger-Ruh. Wien u. a. 2012.
- Goller*, Mirjam: Die suizidale Rhetorik einer warmen Leiche. Dostoevskijs Erzählung Krotkaja als Beispiel einer Sprechweise des Verstummens. In: *Goller*, Mirjam/*Klimeniouk*, Nikolai/*Küpper*, Stephan et al. (Hg.): Osteuropäische Lektüren. Beiträge zur 2. Tagung des Jungen Forums Slawistischer Literaturwissenschaft, Berlin 1998. Frankfurt am Main 2000, 47–60.
- Goller*, Mirjam: Gestaltetes Verstummens. Nicht-Sprechen als narrative Konstituente in der russischen Prosa der frühen Moderne. Frankfurt am Main 2003.
- Green*, Dorothy: »The Kreutzer Sonata«: Tolstoy and Beethoven. In: *Christesen*, Nina/*Hotimsky*, Constantine (Hg.): Melbourne Slavonic Studies (1). Melbourne 1967, 11–23.
- Gukovskij*, Grigorij A.: Realizm Gogolja. Moskva, Leningrad 1959.
- Hansen-Löve*, Aage A.: Pečorin als Frau und Pferd und Anderes zu Lermontovs »Geroj našego vremeni«. 2. Teil. In: *Russian Literature* (33/4). Amsterdam 1993, 413–469.
- Hildermeier*, Manfred: Der russische Adel von 1700 bis 1917. In: *Wehler*, Hans-Ulrich (Hg.): Europäischer Adel 1750–1950. Geschichte und Gesellschaft (13). Göttingen 1990, 166–216.
- Holthusen*, Johannes: Das Erzählerproblem in Tolstojs »Kreutzer-sonate«. In: *Baer*, Joachim/*Ingham*, Norman (Hg.): Mnemozina. Studia litteraria russica in honorem Vsevolod Setchkarev. München 1974, 193–201.
- Ingold*, Felix P.: Das russische Duell. Kulturgeschichte eines alten Rituals. Konstanz 2016 [zitiert als (a)].
- Ingold*, Felix P.: Hinweise zur Übersetzung. In: *Dostojewskij*, Fjodor M.: Aufzeichnungen aus dem Abseits. Übersetzt von Felix Philipp Ingold. Zürich 2016, 250–254.
- Irigaray*, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Übersetzt von Eva Meyer und Heidi Paris. Berlin 1979.
- Irigaray*, Luce: Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Übersetzt von Xenia Rajewsky, Gabriele Ricke, Gerburg Treusch-Dieter et al. Frankfurt am Main 1980.
- Jackson*, Robert Louis: Dostoevskij's Underground Man in Russian Literature. 's-Gravenhage 1958.
- Jackson*, Robert Louis: Tolstoj's »Kreutzer Sonata« and Dostoevskij's »Notes from the Underground«. In: *Terras*, Victor (Hg.): American contributions to the Eighth International Congress of Slavists, Band 2. Columbus/Ohio 1978, 280–291.
- Jannidis*, Fotis: Figur. In: *Lauer*, Gerhard/*Ruhrberg*, Christine (Hg.): Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Stuttgart 2011, 90–93.
- Juchnëva*, Ekaterina D.: Peterburgskie dochodnye doma. Očerki iz istorii byta. Moskva 2007.
- Klein*, Melanie: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse. Stuttgart 2019.
- Kon*, Igor' S.: Mal'čik – otec mužčiny. Moskva 2017.
- Kon*, Igor' S.: Seksual'naja kul'tura v Rossii. Moskva 2019.

- Kozakova, Slata*: Die weibliche Leiche bei Dostoevskij. In: *Knežević, Jelena/Goes, Gudrun/Meyer-Fraatz, Andrea* (Hg.): Sonderband *Folia Linguistica et Litteraria* (38). Nikšić 2021, 205–217.
- Krammer, Stefan*: Fiktionen des Männlichen. Männlichkeitsforschung in der Literaturwissenschaft. Wien 2018.
- Kristeva, Julia*: Fremde sind wir uns selbst. Übersetzt von Xenia Rajewsky. Frankfurt am Main 2018.
- Lacan, Jacques*: Schriften I. Übersetzt von Rodolphe Gasché, Norbert Haas, Klaus Laermann et al. Olten 1973.
- Lachmann, Renate*: Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. München 1994.
- Lehmann, Christine*: Das Modell Clarissa. Liebe, Verführung, Sexualität und Tod der Romanheldinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1991.
- Lehnert, Gertrud*: Mode als kulturelle Praxis. In: *Gürtler, Christa/Hausbacher, Eva* (Hg.): *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*. Bielefeld 2015, 29–44.
- Lévi-Strauss, Claude*: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. Übersetzt von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main 2017.
- Lotman, Jurij M.*: Besedy o russoj kul'ture: Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka). Sankt-Peterburg 2014.
- Lotman, Jurij M.*: Die Struktur literarischer Texte. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München 1972.
- Lotman, Jurij M.*: O russoj literature. Stat'i i issledovanija (1958–1993). Sankt-Peterburg 1997.
- Mahler, Margaret S.*: Symbiose und Individuation. Band 1. Übersetzt von Hildegard Weller. Stuttgart 1979.
- Martinsen, Deborah A.*: Ingratitude and the Underground. In: *Dostoevsky Studies* (17). Tübingen 2013, 7–21.
- Martinsen, Deborah A.*: Surprised by shame. Dostoevsky's liars and narrative exposure. Ohio 2003.
- Martschukat, Jürgen/Stieglitz, Olaf*: Geschichte der Männlichkeiten. Frankfurt am Main 2008.
- Murav, Harriet*: Dora and the underground man. In: *Rancour-Laferriere, Daniel* (Hg.): *Russian literature and psychoanalysis*. Amsterdam, Philadelphia 1989, 417–430.
- Nicolosi, Riccardo*: Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre. Paderborn 2018.
- Nohejl, Regine*: Dostoevskij und/oder Tolstoj? – Ähnlichkeiten und Differenzen aus der Genderperspektive. In: *Goes, Gudrun* (Hg.): *Dostojewskij und Tolstoj: Zwei Antagonisten der russischen Literatur?* Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft (22). Leipzig 2016, 52–78.
- Nusser, Peter*: Der Kriminalroman. Stuttgart 1980.
- Ožegov, Sergej I.*: *Tolkovjy slovar' russkogo jazyka*. Moskva 2011.
- Peace, Richard*: *Dostoevsky's »Notes from Underground«*. Bristol 1993.
- Peace, Richard*: Gogol and psychological realizm: Shinel'. In: *Freeborn, Richard/Milner-Gulland, R. R./Ward, Charles A.* (Hg.): *Russian and Slavic literature*. Cambridge 1976, 63–91.

- Petersen, Hans-Christian*: An den Rändern der Stadt? Soziale Räume der Armen in St. Petersburg (1850–1914). Köln 2019.
- Petersen, Hans-Christian*: Städtische Armut in Russland im 19. Jahrhundert. In: *Garstka, Christoph* (Hg.): *Dostojewskij und St. Petersburg. Die Stadt und ihr literarischer Mythos. Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft* (26). Berlin 2020, 67–94.
- Rancour-Laferriere, Daniel*: Out from under Gogol's Overcoat. A psychoanalytic study. Ann Arbor 1982.
- Rank, Otto*: Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. Frankfurt am Main 1988.
- Rank, Otto*: Der Mythos von der Geburt des Helden. [o. O.] Inktank publishing 2018 (Nach Nendeln, Liechtenstein 1970, nach Leipzig, Wien 1909).
- Rankur-Lafer'er, Daniël'* [Rancour-Laferriere, Daniel]: »Krejcerova sonata«. Klejnianskij analiz tolstovskogo neprijatija seksa. In: *Lejbin, Valerij M.* (Red.): *Klassičeskij psichoanaliz i chudožestvennaja literatura*. Sankt-Peterburg 2002, 141–162.
- Rankur-Lafer'er, Deniël'* [Rancour-Laferriere, Daniel]: *Russkaja literatura i psichoanaliz*. Moskva 2004.
- Reeser, Todd W.*: Englischsprachige Männlichkeitsforschung. In: *Horlacher, Stefan/Jansen, Bettina/Schwanebeck, Wieland* (Hg.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart 2016, 26–42.
- Rohde-Dachser, Christa*: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin u. a. 1992.
- Šangina, Izabella*: *Russkaja svad'ba: Istorija i tradicija*. Sankt-Peterburg 2017.
- Schmidt, Dietmar*: Das verschuldete Geschlecht. Geld und sexuelle Differenz in Arthur Schnitzlers Novelle »Spiel im Morgengrauen«. In: *Sauer-Kretschmer, Simone* (Hg.): *Körper kaufen. Prostitution in Literatur und Medien*. Berlin 2016, 37–66.
- Ščennikov, G. K./Tichomirov, B. N.* (Hg.): *Dostoevskij: sočinenija, piš'ma, dokumenty*. Slovar'-spravočnik. Sankt-Peterburg 2008.
- Schult, Maïke*: Liebe. Macht. Klischee. Zeitloses in Dostoevskijs Novelle »Die Sanfte«. In: *Tanner, Klaus* (Hg.): »Liebe« im Wandel der Zeiten. Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Leipzig 2005, 199–212.
- Schwarzwäller, Klaus*: Der einsame Mann im Untergrund. F. M. Dostojewskijs »Aufzeichnungen aus dem Untergrund«. In: *Opitz, Roland/Leckner, Ellen* (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft* (9). Frankfurt am Main 2002, 31–48.
- Sedgwick Kosofsky, Eve*: *Between Man. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 2016.
- Simek, Rudolf*: *Erde und Kosmos im Mittelalter. Das Weltbild vor Kolumbus*. Augsburg 2000.
- Simek, Rudolf*: *Monster im Mittelalter. Die phantastische Welt der Wundervölker und Fabelwesen*. Köln u. a. 2015.
- Šklovskij, Viktor*: *Iskusstvo, kak priem*. In: *Strieder, Jurij* (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*. Band 1. München 1969, 2–35.
- Sperber, Michael*: *Dostoyevsky's Stalker and Other Essays on Psychopathology and the Arts*. Lanham MD 2010.
- Steltner, Ulrich*: Tolstoj's »Kreutzer-sonate«. Über Kunst und Sexualität. In: *Stelt-*

- ner, Ulrich/Zwiener, Ulrich/Kleinertz, Rainer et al. (Hg.): Europäisches Ereignis »Kreutzeronate«. Beethoven – Tolstoj – Janáček. Jena 2004, 48–64.
- Ströbl, Andreas: Der Sarg. Repräsentation und Verhüllung in der christlichen Sepulkralkultur. In: *Seiderer, Ute/Fisch, Michael* (Hg.): Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens. Berlin 2014, 354–375.
- Surkemper, Liska: The Invisible Man. Von der Utopie, die eigene Haut ablegen zu können. In: *Seiderer, Ute/Fisch, Michael* (Hg.): Haut und Hülle – Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens. Berlin 2014, 318–332.
- Svjatopolk-Mirskij, Dmitrij P.*: Istorija ruskoj literatury s drevnejšich vremen po 1925 god. Perevod R. Zernovoj. Novosibirsk 2014.
- Theweleit, Klaus*: Männerphantasien. Band 1 und 2. München 1995.
- Tholen, Toni*: Deutschsprachige Literatur. In: *Horlacher, Stefan/Jansen, Bettina/Schwanebeck, Wieland* (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016, 270–287.
- Tholen, Toni*: Männlichkeiten in der Literatur. Konzepte und Praktiken zwischen Wandel und Beharrung. Bielefeld 2015.
- Tholen, Toni*: Verlust der Nähe. Reflexion von Männlichkeit in der Literatur. Heidelberg 2005.
- Thomé, Horst*: Typologie (2). In: *Müller, Jan-Dirk* (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3. Berlin 2007, 709–712.
- Tolstaja, S. M./Agapkina, T. A./Belova, O. V.* et al. (Red.): Slavjanskaja mifologija. Ėnciklopedičskij slovar'. Moskva 2011.
- Toporov, Vladimir N.*: Peterburgskij tekst ruskoj literatury. Sankt-Peterburg 2003.
- Vollmayr, Barbara*: Das Kind, das Maß aller Dinge. Kinder und Jugendliche im Werk Dostoevskijs. Frankfurt am Main 1995.
- Wöll, Alexander*: Männlichkeitsforschung in Russland und Ostmitteleuropa. In: *Horlacher, Stefan/Jansen, Bettina/Schwanebeck, Wieland* (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016, 42–51.
- Wöll, Alexander*: Russische und osteuropäische Literatur. In: *Horlacher, Stefan/Jansen, Bettina/Schwanebeck, Wieland* (Hg.): Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2016, 303–318.
- Würzbach, Natascha*: Raumdarstellung. In: *Nünning, Vera/Nünning, Ansgar* (Hg.): Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart 2004, 49–71.
- Zalambani, Marija*: Institut braka v tvorčestve L. N. Tolstogo: »Semejnoe sčastie«, »Anna Karenina«, »Krejcerova sonata«. Perevod K. Landa. Moskva 2017.
- Žižek, Slavoj*: Lacan. Eine Einführung. Übersetzt von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt am Main 2016.
- Zyrjanov, O. V.*: »Večnaja ideja« gogolevskoj »Šineli«: germenevtičeskie ètjudy. In: *Allajarova, V. S.* (Red.): Fenomen »Šineli« N. V. Gogolja v svete filosofskogo mirosozercanija pisatelja. Ekaterinburg 2002, 86–164.
- Suchsystem »Russische Kultur und Gender Studies« des Slavischen Seminars der Universität Freiburg: <http://www2.slavistik.uni-freiburg.de/slavlit/de/index.php>, 3.9.2020, 13:55.
- Ėpiškin, Nikolaj I.* Istoričeskij slovar' gallicizmov russkogo jazyka. Moskva 2010.

Russische Staatliche Bibliothek:

<https://dlib.rsl.ru/viewer/01006711216#?page=2225>, 2.11.2020, 11:50.

<https://dlib.rsl.ru/viewer/01006711216#?page=2914>, 2.11.2020, 11:52.

Poljanskij, Aleksej M.: Formennaja odežda graždanskich činov vseh vedomstv i učereždenij. Moskva 1897.

Russische Staatliche Bibliothek:

<https://dlib.rsl.ru/viewer/01003549912#?page=1>, 6.3.2019, 11:20.

Radio »Serebrjannyj dožd'«, Sendung »Tajnye znaki kul'tury«, 16.1.2011: <http://www.kazinik.ru/documents/silver.html>, 15.8.2018, 12:27.

Der orthodoxe Priester Dimitrij N. *Smirnov* zum Tod des Wissenschaftlers Igor' S. Kon:
<https://www.youtube.com/watch?v=wtveX5NsyFI>, 24.2.2020, 10:58.

»Polzet«, *Agata Kristi* 2003:

<https://agata.rip/disco/skazki.php>, 10.8.2020, 14:19.

Zu einem Mord à la Pozdnyšev:

<https://www.bbc.com/russian/news-53314045>, 15.9.2020, 15:42.

<https://www.fontanka.ru/2020/02/20/032/>, 15.9.2020, 15:51.

6. Register

- Abraham, Karl 63
Agata Kristi (Band) 78
der Andere 10, 12 f., 32, 51, 56, 65, 68,
104, 113, 125, 131 f., 174, 186, 189,
191, 193, 195 f., 199
Anonymität 30, 48, 63, 111, 125, 127,
136, 138, 161, 193
Antiheld 8 f., 16, 137
Ariès, Philippe 139
Außenseiter 10, 13
- Bachtin, Michail 9, 51, 126–129
Beamtenklasse 23, 25, 30
Begehren 12, 34, 37, 53 f., 56 f., 61, 63 f.,
66, 73, 76 f., 132 f., 135, 179, 183, 191
Binnen- und Rahmenerzählung 139,
145, 161–164
Blick 26 f., 30, 32, 47, 65, 68, 77, 82, 92,
100, 107, 125 f., 135, 140 f., 159, 162,
174 f., 196
- Černyševskij, Nikolaj G. 9, 24 f.
Connell, Raewyn 15, 52 f., 197
- Dante Alighieri 192
Dialog 9, 16, 114, 117, 126 f., 129, 137 f.,
149, 155, 157, 165
Duell 31, 39, 46, 48 f., 52, 55, 60, 122,
131, 167, 189, 198
- Einsamkeit 7, 10, 16, 78, 80, 111, 136,
140, 168, 178, 182
Ėjchenbaum, Boris 22, 24 f.
Ekel 16, 111, 149, 159, 166, 174, 182 f.,
187, 191, 199
Entwicklungsstufe 100, 111
- Flaubert, Gustave 54, 64
Fliege 21, 26, 30–35, 41, 56, 83 f., 95, 198
- Freud, Sigmund 56, 69, 111, 113, 133,
156, 183, 187, 191
- Generalstochter 55, 57, 60, 77
Genuss 81, 95, 100, 110, 191
Gespenst 13, 106 f., 125, 195
Gewalt 10, 17, 111, 172, 175, 179 f., 191
Grab 13, 19, 78, 85, 107, 109 f., 105–111,
195, 198
- Habitus 191
Haut 85, 90, 198
Hegemoniale Männlichkeit 15 f., 52, 58,
64, 196 f., 199
Herrschaft 10, 15, 72–74, 156, 170
Hierarchie 12, 23, 26, 37, 67, 72, 111,
167, 195, 197, 199
Homo ignotus 13, 113 f., 195
Homosozialität 12, 15, 29, 53, 60, 63 f.,
75–77, 123, 174, 190, 195, 199
Hülle 12, 80, 85 f., 91, 101, 107, 109, 112,
198
Hysterie 67, 71, 133–135, 152, 179
- Idealisierung 118, 136, 163, 178, 181 f.,
193
Imaginäres 34, 37, 64, 135, 195 f.
Imaginierte Weiblichkeit 13, 135, 182,
193
Individuation 93, 100, 105, 108
Insekt 7, 30, 56, 84, 87, 91, 104, 111, 199
Isolation 8–10, 16, 52, 88, 105, 114, 171,
199
- Jackson, Robert Louis 8, 10 f., 47, 52, 137 f.
- Karamzin, Nikolaj M. 68
Karriere 26, 34, 40 f., 48, 54, 57, 60, 63,
65, 69, 81, 155, 197

- Kikimora 84, 99, 111
 Kleidung 12 f., 20, 23, 32–35, 41, 59, 77,
 85, 90–92, 101, 107, 147, 197, 199,
 Kollegienassessor 30, 57, 81
 Kollektiv 8, 27, 50, 56, 63, 74, 76 f., 113,
 119, 137, 139, 145, 187, 195 f., 198 f.
 Kon, Igor' 16, 58 f.
 Kriminalerzählung 130 f.

 Lacan, Jacques 32, 56, 93, 95, 133, 135,
 195
 »Lebendiges Leben« 83, 90, 105, 110 f.,
 137, 195
 Leiche 10, 13, 114 f., 125–127, 130, 132,
 133, 135–137, 138, 166 f., 171 f., 174,
 184, 189 f., 192–194, 196, 198
 Lévi-Strauss, Claude 76
 Lotman, Jurij 48 f., 85, 95 f., 168–171

 Machtverhältnis 15, 17, 61, 72, 74 f., 123,
 169
 Magische Sprache 100, 111 f.
 Mahler, Margaret 13, 81 f., 93, 95, 100,
 106, 108
 Marginalisierte Männlichkeit 15 f., 52,
 58 f.
 Masochismus 50, 53, 69, 75, 194
 Maus 84, 91, 104, 111
 Melancholie 183 f., 191
 Miete 13, 40, 84, 87–89, 98, 101, 187,
 191, 199
 Mittler 54, 56, 57, 59, 61, 64 f., 69, 74–77
 Monolog 7 f., 40, 52, 71, 104, 126, 129,
 135 f., 141, 165 f., 170, 192, 194
 Mord 12, 24, 90, 111, 130, 138, 142, 144,
 149, 154, 157 f., 160 f., 164–166, 172,
 174–177, 179, 182, 185, 188, 190 f.,
 196, 199
 Mutter 92–96, 98, 105, 109, 112, 135,
 146, 148, 156, 159 f., 163 f., 176–178,
 180, 186, 188, 195, 198

 Narrativität 9 f., 12–14, 17, 52, 112, 114,
 145, 165 f., 172, 193, 195, 198 f.
 Nekrasov, Nikolaj A. 68

 Nikolaj der Erste 48
 Neugeburt 13, 112, 176, 186, 195, 198

 Opposition 9, 170, 188, 196

 Panzer 93, 108
 Parasit 73, 83, 111
 Pelz 8, 19, 22–24, 26, 27, 29, 35–39, 85,
 98, 115, 117, 142, 195
 Performativität 12, 34, 38, 91
 Peter der Erste 85, 197
 Pragmatik 25, 38, 90, 103, 139, 184
 Projektion 13, 113, 125, 132, 171, 189,
 193, 196
 Prostituierte 7, 12 f., 46 f., 52 f., 57, 65,
 67, 69, 72 f., 77, 97, 111, 123, 135, 138,
 166, 180 f., 183, 185, 187–189, 191, 198
 Proust, Marcel 54, 113

 Rache 25, 38, 50, 64, 72, 76, 84, 117,
 122, 183
 Rancour-Laferrriere, Daniel 79, 84, 94,
 96, 98 f., 101, 163 f., 176
 Rang 11, 24–26, 28 f., 42 f., 48, 57 f., 61,
 82, 85, 120, 189, 197 f.
 Rank, Otto 93, 95, 109
 Raum 11–13, 16, 19, 34, 38, 48, 78, 85,
 87 f., 90, 96, 110, 139, 167–171, 198
 Rehabilitation 32, 123, 132 f., 172, 179,
 198
 Rohde-Dachser, Christa 113, 176
 Rückzug 16, 40, 73, 88, 90, 108, 112,
 167, 171, 198

 Sadismus 69, 75, 176, 183, 194
 Sankt Petersburg 19, 23, 33, 40, 85–87,
 167, 179
 Sarg 13, 109 f., 172, 195
 Schulden 43, 46, 74, 76, 189
 Schulz, Bruno 73
 Sedgwick Kosofsky, Eve 63 f., 73, 77
 Selbstmord 124, 128, 130, 171 f., 174,
 177, 192 f.
 Shakespeare 62 f.
 Skaz 22, 36, 68

- Šklovskij, Viktor 16, 37
Sozialgeschichte 11, 164, 199
Spaltung, Spalt 111, 114, 133, 186 f.
Spiegel 13, 34, 93, 95, 97, 132–135, 147,
149, 159, 162, 164, 174, 189, 195 f.
Spiel, Kartenspiel 63, 67, 72, 79 f., 116,
129, 131, 133 f., 155–158, 171 f., 189 f.
Spinne 84, 198
Sprache 13, 32, 38, 85, 99–105, 111 f.,
135, 188, 193–196
Stimme 13, 52, 55, 61, 92, 105, 111,
128 f., 141, 145, 157, 160, 165, 194, 198
Stoff, Gewebe 19, 21–23, 38, 90, 142,
172, 190, 195, 198
Subjekt 13, 54, 56, 64, 95, 113, 135, 166,
183, 193–196
Symbiose 19, 93, 132
Symbolische Ordnung 32, 196

Tausch 8, 34, 36, 43, 55, 70, 73 f., 76 f.,
195 f.
Theweleit, Klaus 14, 81, 93, 111, 126,
136, 194

Tholen, Toni 10, 14, 16, 52
Titel 11, 28, 34, 40, 57, 60, 197 f.
Titularrat 24, 26, 28 f., 40, 57, 79, 81,
94, 197
Typus 9, 14, 93, 195, 199

Unheimliches 90, 93, 111, 114, 180, 187,
195, 199
Untergrundmann 10, 15 f., 93, 154, 158,
195, 199
Unterschlupf 85, 87

Verwandtschaft 11 f., 56, 76, 82, 194

Weiblichkeit 13–15, 133, 193
Winkel 7, 13, 30, 73, 84 f., 87, 91, 109,
114, 122, 137, 199
Wissen 51, 114, 120, 139, 145, 149 f.,
158, 176 f., 179, 181, 187 f., 189, 195

Zeichensystem 85, 195
Zerstückelung 179, 191
Žižek, Slavoj 32, 38 f., 184

Dank

Mein Dank gilt der Graduiertenschule OSES und ihrem Geschäftsführer Felix Jeschke für die vierjährige Finanzierung, dem Slavistischen Kolloquium der LMU München für die kollegiale Atmosphäre und das wertvolle Feedback zu jedem Kapitel, vor allem Anja Burghardt, Fabian Widerna und Philipp Kohl, und insbesondere Prof. Riccardo Nicolosi für seine motivierende, konstruktive und zuverlässige Betreuung.