

Unverkäufliche Leseprobe



Edwin Frank

Stranger than Fiction

Das 20. Jahrhundert in 30 Romanen

2026. 600 S., mit 7 Abbildungen

ISBN 978-3-406-84497-3

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/40091809>

Edwin Frank
Stranger than Fiction



4

Edwin Frank

Stranger than Fiction

Das 20. Jahrhundert in 30 Romanen

Aus dem Englischen
von Andreas Wirthensohn

C.H.Beck

Die Originalausgabe erschien zuerst 2024 unter dem Titel
Stranger than Fiction. Lives of the Twentieth-Century Novel
in den USA bei Farrar, Straus and Giroux.
Copyright © Edwin Frank 2024

Mit 7 Abbildungen

Für die deutsche Ausgabe:

© Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2026

Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks
zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 84497 3



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

produktsicherheit.beck.de

Für Emma und Gus, und für Phoebe

Das Unglück der Zeiten zwingt mich denn,
erneut und auf eine andere Art zu schreiben.

Guy Debord

INHALT

Einleitung	11
Prolog: Die Auslassung: Fjodor Dostojewskis <i>Aufzeichnungen aus dem Kellerloch</i>	25

TEIL I: Die Gefäße zerbrechen

1. Der Vivisekteur: H. G. Wells' <i>Die Insel des Dr. Moreau</i>	57
2. Der Abgrund: André Gides <i>Der Immoralist</i>	80
3. Belichtungszeit: Alfred Kubins <i>Die andere Seite</i> und Franz Kafkas <i>Der Verschollene (Amerika)</i>	101
4. Jung und Alt: Colettes <i>Claudine à l'école</i> und Rudyard Kiplings <i>Kim</i>	123
5. Der amerikanische Satz: Gertrude Steins <i>Drei Leben</i>	152
6. Eine Welt der Literatur: Machado de Assis' <i>Die nachträglichen Memoiren des Bras Cubas</i> und Natsume Sōsekis <i>Kokoro</i>	171
7. Hipptes Bleistift: Thomas Manns <i>Der Zauberberg</i>	206
8. Was hast du während des Krieges gemacht? Marcel Prousts <i>Auf der Suche nach der verlorenen Zeit</i> und James Joyces <i>Ulysses</i>	230

TEIL II: Ein Funkensprühen

9.	Denn da war sie: Virginia Woolfs <i>Mrs. Dalloway</i>	269
10.	Nick steht auf: Ernest Hemingways <i>In unserer Zeit</i>	295
11.	Der Kritiker wird kreativ: Robert Musils <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	315
12.	Das Menschliche und das Unmenschliche: Italo Svevos <i>Zenos Gewissen</i> und Jean Rhys' <i>Guten Morgen, Mitternacht</i>	334
13.	Die Ausnahme: D. H. Lawrences <i>Söhne und Liebhaber</i> und <i>Der Regenbogen</i>	352
14.	Das Ende: Hans Erich Nossacks <i>Der Untergang</i> und Wassili Grossmans <i>Leben und Schicksal</i>	385

TEIL III: Der Rückzug

15.	Nicht weinen: Anna Bantis <i>Artemisia</i> und Chinua Achebes <i>Alles zerfällt</i>	411
16.	Reflexionen aus dem beschädigten Leben: Vladimir Nabokovs <i>Lolita</i> und Alejo Carpentiers <i>Die verlorenen Spuren</i>	432
17.	Die ganze Geschichte Amerikas: Ralph Ellisons <i>Der unsichtbare Mann</i>	454
18.	Boom: Gabriel García Márquez' <i>Hundert Jahre Einsamkeit</i>	476
19.	In den Abgrund: Georges Perecs <i>Das Leben.</i> <i>Gebrauchsanweisung</i>	492
20.	Historisch sein: Marguerite Yourcenars <i>Ich zähmte die Wölfin</i> und Elsa Morantes <i>La Storia</i>	510
21.	Das Rätsel der Ankunft: V. S. Naipauls <i>Das Rätsel der Ankunft</i>	532

Epilog: W. G. Sebalds <i>Austerlitz</i>	553
Anhang: Weitere bedeutende Romane des 20. Jahrhunderts	567
Anmerkungen	570
Literaturverzeichnis	575
Dank	587
Abbildungsnachweis	589
Register	590

EINLEITUNG

Seinen Anfang nahm dieses Buch schon vor langer Zeit, und zwar in der Küche. Eines Abends erledigte ich nach dem Essen den Abwasch. Nebenher lief eine CD mit dem Album *Kid A* von Radiohead, was mich an das kurz zuvor erschienene Buch *The Rest Is Noise* des Klassikexperten (und Radiohead-Fans) Alex Ross denken ließ. Ross' Buch erzählt die Geschichte der modernen klassischen Musik vor dem Hintergrund der politischen, gesellschaftlichen und technologischen Umwälzungen des 20. Jahrhunderts; es holt eine exklusive abendländische Kunstform aus dem Hort des Konzertsaals heraus auf die Straßen und in die Fabriken, in Kabaretts und in Konzentrationslager. Indem Ross den herausfordernden, widerspenstigen Charakter der Musik mit dem Fieberwahn der modernen Zeiten verknüpft, macht er die klassische Musik als prägende Kraft im kulturellen Leben des Jahrhunderts hörbar, eine Kraft, die weiterhin wirksam ist und zum Beispiel auch das Schaffen von Radiohead beseelt. So erwarb der Leadsänger von Radiohead seine künstlerischen Fertigkeiten in einem Kirchenchor, wo er Musik sang, die bis ins Mittelalter zurückreichte – in den klagenden, statisch aufgeladenen, düsteren Hymnen der Band kann man noch immer die Hosiannas erkennen –, während die Platte mit dem Titel *Kid A* – wie zumindest ein nicht sonderlich gut belegtes Gerücht glauben machen will – eine Anspielung auf Theodor W. Adorno ist, den deutschen Philosophen, der ein unerbittlicher Verfechter der modernen Musik in ihrer am wenigsten eingängigen Form war und die populäre Musik gnadenlos geißelte. Die Musik des vergangenen Jahrhunderts mit der Musik von heute zu verbinden – auch das war Ross mit seinem Buch gelungen.

Über Kunst in einer Weise zu schreiben, die sowohl die Kunst selbst als auch das Leben der Kunst in der Welt sichtbar macht, ist eine knifflige Sache. Ross hatte das geschafft. Würde das Gleiche auch mit dem Roman gelingen? Die Situation des Romans war eine andere als die der sogenannten modernen Musik. Er war im Laufe des letzten Jahrhunderts keineswegs in Verruf geraten und in die Bedeutungslosigkeit abgerutscht, sondern hatte im Gegenteil einen noch größeren Stellenwert in der literarischen Kultur erlangt als in der Vergangenheit. Er galt nun als *die* literarische Form der Zeit, prestigeträchtig und populär, und als Grundpfeiler der kultivierten Konversation wie der demokratischen Kultur. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts ging der amerikanische Philosoph Richard Rorty sogar so weit, ihn zum Prüfstein für das moralische Bewusstsein der Gegenwart zu erklären. Zweifelsohne war der Roman von zentraler Bedeutung für eine bestimmte zeitgenössische Sensibilität: Wandten sich zum Beispiel gebildete Englischsprachige im 18. und 19. Jahrhundert zu Zwecken der Erbauung an die Alten, an Shakespeare und die Dichter sowie an die Bibel, griffen sie nach Rortys Ansicht nun zu *Lolita*. Ich selbst bin zwischen den Seiten von Romanen aufgewachsen, und den größten Teil meines Erwachsenenlebens habe ich ebenfalls dort verbracht. Die Lektüre von Romanen und das Nachdenken über den Roman, über die verschiedenen Formen, die er zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten angenommen hat, und darüber, inwiefern Romane auch heutigen Lesern noch etwas zu sagen haben, gehören überdies zu den Freuden und Fragen meiner Arbeit als Herausgeber der Reihe *New York Review Books Classics*. (Hingegen hatte ich nie das geringste Interesse daran, selbst einen Roman zu schreiben – aber das ist eine andere Geschichte.) Es war der Roman, anhand dessen wir uns ein Bild davon machen konnten, wer wir sind und wer unsere Nachbarn sind und wozu wir im Positiven wie im Negativen alle fähig sind: zum Guten, zum Bösen, zu Täuschung, Ironie und Wahrheit. Als in Amerika kurz nach dem 11. September 2001 *Die Korrekturen* von Jonathan Franzen erschien – ein großer Roman

über die letzten Tage des letzten Jahrhunderts –, wirkte das wie eine Bestätigung zur rechten Zeit, dass eine verunsicherte Supermacht sich noch im Spiegel betrachten konnte.

Wie kam es, dass der Roman diese Position einnahm? Ließ sich diese Geschichte irgendwie erzählen? Vielleicht, aber es ergab sich ein offensichtliches Problem. Romane zeichnen sich durch ihre Sprache aus, wie das bei der Musik nicht der Fall ist, und gerade die Tatsache, dass sie die lokalen Sitten und Gebräuche in den Blick nehmen, was sie für diejenigen, die darüber Bescheid wissen, so aufschlussreich macht, kann zur Folge haben, dass sie denen, die keine Ahnung davon haben, ein völliges Rätsel bleiben. Wir unterscheiden zwischen französischer und englischer Literatur und zwischen englischer und amerikanischer, und über diese Grenzen hinweg schaffen es nicht besonders viele Nachrichten. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fragte sich Virginia Woolf durchaus ernsthaft, wie man von englischen Lesern erwarten könne, dass sie mit den Übersetzungen russischer Literatur, die damals aufkamen – und die, dessen war sie sich bewusst, die Vorstellungen davon, was ein Roman sein konnte, bereits radikal veränderten –, etwas anfangen könnten, während man noch nicht einmal bei Amerikanern davon ausgehen könne, dass sie verstünden, worum es in einem englischen Buch wirklich ging. Ihre Verwunderung mag heute übertrieben und sogar kurios erscheinen, aber die Gründe dafür sind nicht verschwunden. Die akademische Beschäftigung mit Literatur ist nach wie vor an die Sprachfakultäten der Universitäten gebunden, während unsere emotionale Bindung an den Roman auf einem Gefühl der Gemeinsamkeit beruht. Der Roman, so anspruchsvoll er auch sein mag, bleibt eine heimelige Sache. Kein Buch ist so eng und dicht mit einer Sprache und einem Ort verwoben wie *Ulysses*.

Es dürfte also schwierig sein, so dachte ich, über den Roman im 20. Jahrhundert etwas anderes zu erzählen als eine sehr überblicksartige, summarische Geschichte, ohne Rücksicht auf Sprachen und Literaturen. Vielleicht war es sogar völlig unmöglich. Doch gerade als ich

die Idee wieder aufgeben wollte, kamen mir die Umrisse dieses Buches vor Augen. Meine Gedanken wanderten wieder hin zum russischen Roman und zu der Art und Weise, wie er einen so außergewöhnlichen Eindruck auf die Weltliteratur gemacht hatte – obwohl er fast überall nur in Übersetzung zu lesen war. «In Übersetzung», das war der Schlüssel, der den Weg zur Geschichte des Romans öffnete, die, wie ich plötzlich erkannte, eine Geschichte der Übersetzung im weitesten Sinne war, nicht nur von einer Sprache in eine andere und von einem Ort zu einem anderen, sondern im erweiterten Sinne als Übersetzung gelebter Wirklichkeit in eine schriftliche Form, also etwas, für das die weitgespannte und anpassungsfähige Form des Romans von Anfang an wunderbar offen gewesen war und für das das vergangene Jahrhundert die perfekte – ja, was? – Petrischale geliefert hatte, in der sie sich weiterentwickeln konnte. Einerseits war das 20. Jahrhundert ein Jahrhundert gigantischer Umbrüche gewesen: mit Weltkriegen, Revolutionen, der Einführung des Frauenwahlrechts, dem Untergang von Imperien, dem rasanten Wachstum der Städte, der Verlängerung der Lebensspanne und zugleich der Verkürzung des Lebens, mit Massenmedien, Völkermord, der Bedrohung durch die atomare Vernichtung, Bürger- und Menschenrechten und so weiter – ein Jahrhundert, das mit dem Verstand kaum zu begreifen war, das unbedingt nach Beschreibung verlangte und doch jeder Beschreibung spottete. Auf der anderen Seite hatten wir den Roman, wie er im 19. Jahrhundert entstanden war als ein robustes Gebilde mit einer hartnäckigen Neugier auf die Welt und einer durchaus spürbaren Selbstgefälligkeit, eine Form, die bereit war, die Dinge aufzurütteln, aber auch aufgerüttelt werden wollte. Waren die beiden nicht, wie man so schön sagt, wie füreinander geschaffen?

Die Geschichte einer berstenden Form in einer berstenden Welt? Das, so dachte ich, könnte ein interessantes Buch werden.

✱

Mehr als ein Jahrzehnt später und schon ein ganzes Stück im neuen Jahrhundert liegt es nun vor. Was für ein Buch ist es? Wie so oft ist es einfacher, zunächst zu sagen, was es nicht ist. Es ist kein Buch über die verschiedenen Arten von Romanen, die im letzten Jahrhundert geschrieben wurden, denn ein solches Unterfangen wäre für mich und wohl auch für jeden anderen unmöglich. Es ist auch nicht im engeren Sinne ein Überblick darüber, wie die wichtigsten Momente und Entwicklungen des vergangenen Jahrhunderts in den Romanen dieser Zeit ihren Niederschlag gefunden haben. Es ist kein – oder allenfalls unbeabsichtigt ein – Buch über bekannte und vergessene Autoren und darüber, wie sie im Laufe ihrer Karriere auf solche Entwicklungen reagierten. Es ist auch kein Buch über künstlerische Bewegungen. Ein Begriff wie der der Moderne ist als Koffer durchaus nützlich, aber inzwischen hoffnungslos überstrapaziert: Die nicht enden wollenden akademischen Auseinandersetzungen darüber, ob es sich um einen Rucksack oder einen Überseekoffer handelt und was hineinpasst und was draußen bleibt, wirken mittlerweile wie die endlosen Überlegungen von jemandem, der fest entschlossen ist, nie vor die Tür zu gehen.

So viel zu dem, was das Buch nicht leistet. Sehr wohl aber etabliert es eine behelfsmäßige Kategorie, nämlich die des Romans des 20. Jahrhunderts – eine Kategorie von Romanen, die es sich zur Aufgabe gemacht haben, darüber zu rätseln, was sie, das Jahrhundert und der Roman, miteinander zu tun haben und wie sie letztlich miteinander auskommen sollten (eine Kategorie, die, so viel sollte von Anfang an klar sein, keineswegs jedes Buch mit einschließt, das im Laufe des Jahrhunderts geschrieben wurde). Ausgehend davon werden etwa dreißig Romane von dreißig verschiedenen Schriftstellerinnen und Schriftstellern, die innerhalb von etwas mehr als hundert Jahren in einer Reihe von Sprachen und an verschiedenen Orten der Welt geschrieben wurden, einer genaueren Betrachtung unterzogen. Mit «genauerer Betrachtung» meine ich schlicht, dass die Art der Dinge, die uns diese Bücher zeigen, im Verhältnis zu der Art der Darstellung betrachtet wer-

den soll, die sie bieten. Und genau so müssen wir jedes Kunstwerk betrachten: Die Form ist immer eine andere Form des Inhalts. Wenn wir uns den Roman im 20. Jahrhundert genauer ansehen, erkennen wir eine Kunstform von außerordentlicher Vielfalt, die unter beispiellosen Dauerstress geraten ist, und wir erkennen auch, dass bestimmte Romane – vor allem diejenigen, die ich hier in den Blick nehme – auf diesen Stress reagieren, indem sie den Roman als literarische Form radikal umgestalten. Es sind Bücher, in denen der Roman, in den Worten des Dichters Charles Olson, versucht, «von gleicher Art wie das Reale selbst» zu sein. Das Reale, das sind all jene Realitäten des Schlafzimmers und des Schlachthofs, die der Roman im 19. Jahrhundert eher im Hintergrund gehalten hatte, die er dann aber im 20. Jahrhundert nach vorne und ins Zentrum rückte, zusammen mit all den zuvor unvorstellbaren, allzu oft unaussprechlichen Neuigkeiten, die das neue Jahrhundert immer wieder lieferte. Diese drastischen Realitäten galt es in Worte zu fassen und zu bezeugen, und mit ihnen einher ging – nicht weniger dringlich, nicht weniger real – das sich im Laufe des Jahrhunderts ständig verändernde, immer stärker suchende Gefühl für die verschiedenen Formen, die Romane nun annehmen konnten.

Das Buch beginnt nicht Schlag Mitternacht am 1. Januar 1900, sondern 1864 mit der Veröffentlichung von Dostojewskis *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, einem Werk, das sich nicht wirklich klassifizieren lässt – weder Roman noch Novelle, gleichermaßen Konfession und Karikatur –, das seiner Zeit immer mehr voraus zu sein scheint und im folgenden Jahrhundert von so unterschiedlichen Autoren wie Jean Rhys, Vladimir Nabokov und Philip Roth immer wieder neu geschrieben wird. Zumal die 1860er Jahre in vielerlei Hinsicht das brüchige Fundament dieses Jahrhunderts legten. Vorangegangen war dem Jahrzehnt die imperiale Begründung des britischen Kolonialreichs in Indien, und unmittelbar darauf folgte die Einigung Deutschlands, das sich zu einem wild entschlossenen neuen Machtkonkurrenten in Europa und weltweit entwickeln sollte. Die 1860er Jahre brachten auch die Meiji-

Restauration, die die Modernisierung Japans einleitete; sie brachten in Russland das Ende der Leibeigenschaft und in den Vereinigten Staaten nach dem ersten industriellen Massenkrieg das Ende der Sklaverei. Sie erlebten die Veröffentlichung von Karl Marx' *Kapital*. Und das Jahr 1860 liegt, wie ich beim Schreiben feststelle, genau hundert Jahre vor meiner eigenen Geburt – vielleicht ein Hinweis darauf, dass jede Zeitleiste immer nur vorläufigen und im Wesentlichen persönlichen Charakter hat.

Das ist der Prolog zu dem, was folgt – ein Buch in drei Teilen, dessen erster uns mitnimmt in die Zeit von den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Hier treffen wir auf Schriftsteller, die sich scharf von ihren Vorgängern aus dem 19. Jahrhundert abgrenzen, die bestehende Formen des Romans ablehnen und neue entwickeln, Formen, die geprägt sind von der Bildungsexpansion und der zunehmenden Alphabetisierung, von der neuen Autorität der Wissenschaft, von sich verändernden sozialen und sexuellen Konventionen, dem Strom von Büchern und Menschen hin zu und von Orten, die zuvor unzugänglich weit voneinander entfernt waren. Ich werfe einen Blick auf *Die Insel des Dr. Moreau* von H. G. Wells und auf *Der Immoralist* von André Gide, zwei Autoren, wie sie unterschiedlicher nicht sein könnten und die doch zweierlei gemeinsam hatten, nämlich Ungeduld mit gesellschaftlichen Konventionen und Hunger nach neuen Erfahrungen und Erkenntnissen, was sie zu Pionieren des Romans des 20. Jahrhunderts machte. Wells erfindet eine neue Art der Fiktion, die alles Vorstellbare in Frage stellt, vor allem den Zustand der Welt, und die sich bei allen und überall größter Beliebtheit erfreut; Gide, dem jede Popularität zuwider ist, gibt dem Roman eine höchst anspruchsvolle und persönliche neue Form, die nicht weniger subversiv ist und immer mehr Einfluss gewinnt. Um die Jahrhundertwende sind Colettes *Claudine*-Romane und Rudyard Kiplings *Kim* kühne Geschichten von jungen Leuten, die es mit der Welt aufnehmen, einer Welt, die sich um sie herum neu formt, während Kafkas *Der Verschollene* (*Amerika*) und

Gertrude Steins *Melanctha* den Absatz und den Satz zu suggestiven neuen Instrumenten der Erkenntnis machen. In Machado de Assis' *Die nachträglichen Memoiren des Bras Cubas* und Natsume Sōsekis *Kokoro* wird der europäische Roman im Lichte außereuropäischer Realitäten bewusst umgestaltet, und so etwas wie eine Weltliteratur nimmt Gestalt an. All das sind drängende, forschende, ungeduldige Bücher voller Vorahnung und Welthunger, und zusammen entwickeln sich Haltungen und ein Repertoire an Romangesten, die für kommende Autoren ein Modell darstellen werden. Was dann, weitgehend unerwartet, kommt, ist der «Große Krieg», der von vielen zunächst als der Sturm begrüßt wird, der die abgestandene Luft des 19. Jahrhunderts hinwegfegen soll, sich aber bald in einen vierjährigen Stillstand der Zerstörung verwandelt. Der erste Teil endet mit drei Romanen – *Der Zauberberg*, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* und *Ulysses* –, die bis heute als herausragende Monumente des 20. Jahrhunderts gelten, aber auch unmittelbare Reaktionen auf diesen Krieg sind, Berichte von der Front des Romans.

Nach dem Krieg ist das neue Jahrhundert nicht mehr, wie Wells es formulierte, die unbekannte «Gestalt der Dinge, die da kommen werden», ob nun ersehnt oder gefürchtet. Für die Romanciers der 1920er Jahre ist es zu einer gegenwärtigen Realität geworden, und ihre Aufgabe ist es nun, etwas daraus zu machen. Proust und Joyce dienen als Vorbilder, aber ihr Werk kann ebenso solipsistisch wie suggestiv wirken. Virginia Woolf zum Beispiel erscheint *Ulysses* als eine Übung in Nabelschau, auch wenn sie seine Bedeutung nicht leugnen (oder akzeptieren) kann, und in *Mrs. Dalloway* findet sie einen Weg, dieses Hindernis zu umgehen, indem sie zu einem eigenen Stil gelangt und eine kühne, geistvolle Vision von Männern und Frauen in der Nachkriegswelt bietet. Das erste Buch von Ernest Hemingway, *In unserer Zeit*, das ebenfalls im Schatten von Joyce entstand, ist wie *Mrs. Dalloway* eine Studie in Sachen individuellem Stil, seine Erzählung ist so zersplittert wie das Leben seiner Figuren, seine Sätze sind stresserprobt. Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*, zu Anfang des Jahrhun-

derts begonnen, in den 1920er Jahren ununterbrochen in Arbeit und schließlich durch den Tod des Autors im Jahr 1942 abrupt beendet, ist ein Buch, das vieles gleichzeitig ist: Satire, Essay, philosophische Untersuchung, Liebesgeschichte und spirituelles Handbuch, ein Angriff auf den Roman, wie er existiert, und ein Versuch, den Roman als lebensrettendes Instrument neu zu gestalten. Italo Svevos *Zeno Cosini*, Jean Rhys' *Guten Morgen, Mitternacht* und die großen Romane von D.H. Lawrence bieten einzigartige fiktionale Sichtweisen auf die Lebensmöglichkeiten moderner Männer und Frauen. (Die auf den Kopf gestellten, nur noch provisorischen Beziehungen zwischen den Geschlechtern sind in all diesen Büchern Thema.) Ein neuer Weltkrieg, diesmal keineswegs unvorhergesehen und noch verheerender als der erste, beendet diese Periode erstaunlicher Erfindungsgabe. In Hans Erich Nossacks *Der Untergang*, einem Bericht über die Bombardierung Hamburgs, und in den beiden Bänden von Wassili Grossmans monumentaler Erzählung über die Schlacht von Stalingrad, die die entscheidende Wendung im Krieg gegen die faschistischen Achsenmächte brachte, ringen die fantasievollen Ressourcen der Fiktion darum, sich mit den unerträglichen Tatsachen zu arrangieren und sich zugleich davon zu befreien.

Wie endet das alles? Gelegentlich erschien mir der Roman des 20. Jahrhunderts wie eine eigenständige fiktionale Gestalt und dieses Buch wie ein altmodischer Schelmenroman, voller Skurrilitäten und Kapriolen, Schrecken und knappem Entkommen, bis unser Protagonist irgendwann nur noch selten auftaucht. Er hat uns nichts Neues mehr mitzuteilen. Es gibt nichts Neues mehr über ihn zu sagen. Die Neuigkeiten sind endgültig verschwunden. So etwas passiert, aber bevor es passiert – in der langen Periode des relativen Friedens und Wohlstands, die die Welt nach dem Krieg öffnet, immer im Angesicht der Gefahr nuklearer Zerstörung –, geht der Roman des 20. Jahrhunderts weiter seiner Wege. Große, wuchtige, kulissenfressende Romane markieren den Augenblick, Bücher, die gleichzeitig von beunruhigenden

Untertönen des Rückblicks, der Reflexion und der Reue bestimmt sind. Bücher wie Nabokovs *Lolita*, Alejo Carpentiers *Die verlorenen Spuren*, Ralph Ellisons *Der unsichtbare Mann*, Gabriel García Márquez' *Hundert Jahre Einsamkeit* und Georges Perecs *Das Leben. Gebrauchsanweisung* versuchen, an die spektakulären Vorbilder der frühen Meisterwerke des Jahrhunderts anzuknüpfen und sie sogar zu übertreffen, während sie gleichzeitig darum bemüht sind, mit dem Skandal der Geschichte des Jahrhunderts abzurechnen. Diese Geschichte wird ganz unverhohlen zum Gegenstand von Elsa Morantes nicht minder gewaltigem Roman *La Storia*, während konzentriertere Bücher wie Anna Bantis *Artemisia*, Chinua Achebes *Alles zerfällt* und Marguerite Yourcenars *Ich zähmte die Wölfin* über die brutalen und aufsehererregenden Notlagen der heutigen Zeit hinausblicken und die quälenden Gespenster vergangener Zeiten erkennen. V.S. Naipauls *Das Rätsel der Ankunft*, geschrieben nach der demoralisierenden Niederlage der Vereinigten Staaten im Vietnamkrieg und einige Jahre vor dem Zusammenbruch der UdSSR – dem Ende dessen, was der Historiker Eric Hobsbawm als das kurze 20. Jahrhundert bezeichnen sollte –, erkundet wie aus unendlicher Ferne das Leben eines namenlosen, entwurzelten Schriftstellers in der Mitte des 20. Jahrhunderts, der aus einer südasiatischen Familie auf den Westindischen Inseln stammt und in England lebt. Dieses Leben, das die immer stärker bereiste und zunehmend kommerzialisierte Welt des 20. Jahrhunderts in ihrer Gänze umspannt, erscheint bei Naipaul als nichts weiter als eine weitere Episode im endlosen Kommen und Gehen von Völkern und Welten, im Verkehr des Vergessens, und seinen Moment der Wahrheit erreicht das Buch im Angesicht eines Scheiterhaufens.

Warum diese Bücher? Nun, ich hoffe, die obige Aufzählung vermittelt zumindest einen Eindruck davon, warum sie in meinen Augen so aufschlussreich sind. Es handelt sich um Bücher mit gemeinsamen Anliegen und einigen gemeinsamen literarischen Bezugspunkten – *Tausendundeine Nacht*, Flaubert, die Russen, um nur die wichtigsten zu

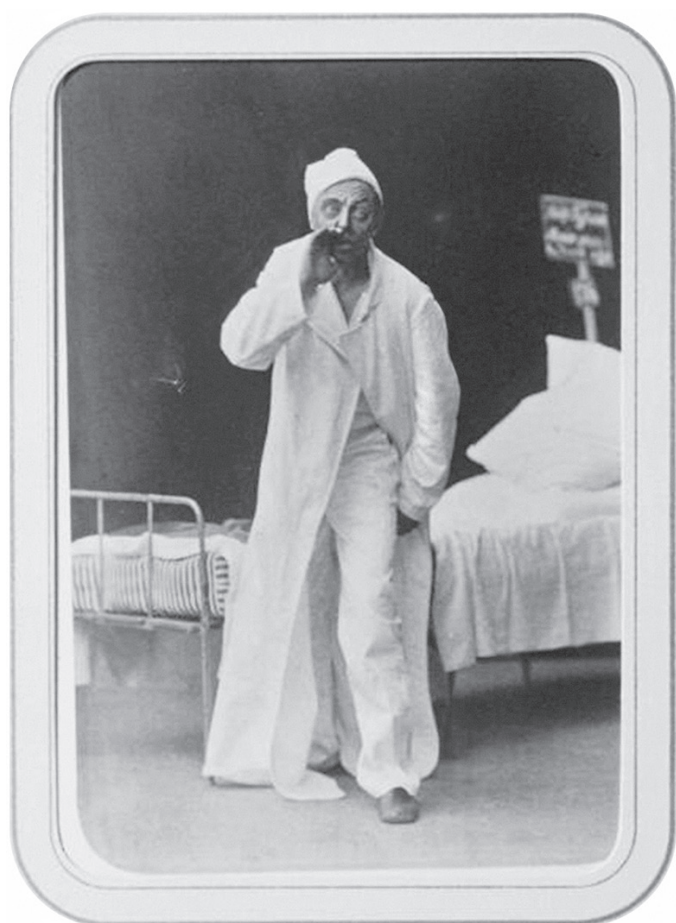
nennen –, aber man kann nicht wirklich behaupten, dass sie eine Gemeinschaft oder eine Tradition bilden. Meine eigene Formulierung, nämlich Roman des 20. Jahrhunderts, ist vielleicht am besten als nützliche Fiktion zu verstehen, um zu fragen, wie die Fiktion auf ein Jahrhundert der Tatsachen reagierte, und auch wenn sich die hier versammelten und nebeneinandergestellten Bücher als eine Konstellation betrachten ließen, besteht die Begrenztheit von Konstellationen, wie ich nur zu gut weiß, darin, dass sie einzig und allein im Auge des Betrachters existieren. Einige dieser Bücher gelten als kanonisch, aber das ist nicht das, was mich an ihnen interessiert, und es geht mir auch nicht darum, ein Art Gegenkanon ausgestoßener oder vergessener Texte zu erstellen. Ich interessiere mich nicht dafür, was die Bücher auf die eine oder andere Weise beweisen (und am Ende ist es mit Sicherheit nichts), sondern für ihr Leben in der Realität und auf der Buchseite, und das habe ich herauszuarbeiten versucht. Die Auswahl ist auch eine persönliche. Ich habe über Bücher geschrieben, die mich bewegt haben, wobei ich immer Randall Jarrells liebevoll-ironisches Bonmot im Hinterkopf hatte, wonach ein Roman eine lange Erzählung ist, in der etwas nicht stimmt. Die Literatur stellt ihre eigenen Anforderungen an unsere Aufmerksamkeit, und die Macht der Literatur – auf die Zeit zu reagieren, unsere Wahrnehmung und unser Leben zu verändern, sie selbst zu sein – ist nicht nur mein Thema, sondern auch etwas, mit dem sich alle Bücher hier auseinandersetzen und das sie zum Vorschein bringen wollen. Erst spät beim Schreiben des Buches wurde mir klar, dass man den Eindruck gewinnen könnte, ich würde den Roman als prophetische Form betrachten. Das hat mich ein wenig unangenehm berührt, denn ich möchte keineswegs behaupten, dass sich Fiktion mit Ahnungen und Ermahnungen befassen sollte, und den hier versammelten Büchern geht es weder um Schuldzuweisungen noch um Moralpredigten. Was ich meine, ist, dass Literatur die Augen öffnen sollte.

Das Buch deckt eine ganze Menge ab. Es lässt aber auch sehr viel aus. Ich denke an all die anderen Bücher und Autoren, die ich gerne aufge-

nommen hätte, darunter Rabindranath Tagore, Willa Cather, Michail Scholochow, John Dos Passos, Louis Aragon, Louis-Ferdinand Céline, Andrei Platonow, Daniel O. Fagunwa, Nagib Machfus, Jun'ichirō Tanizaki, Janet Lewis, Qian Zhongshu, John Cowper Powys, Giorgio Bassani, Marguerite Duras, Ingeborg Bachmann, Julio Cortázar, Joseph Heller und so weiter und so fort, und ganz besonders vielleicht Joseph Conrad, dessen unvergleichliche Tetralogie – *Herz der Finsternis*, *Nostromo*, *Der Geheimagent* und *Mit den Augen des Westens* – den politischen Roman des 20. Jahrhunderts erfunden hat, in dem die Politik eine Krankheit ist, bei der keine Hoffnung auf Heilung besteht. (Am Ende des Buches habe ich eine Liste mit weiteren Lektüreempfehlungen zusammengestellt, um den Auslassungen zumindest ein bisschen Rechnung zu tragen). Ich denke an all die anderen Dinge, die es zu sagen gibt, und daran, dass meine Darstellung notwendigerweise nur ein begrenzter Ausschnitt der Geschichte ist, die ich zu erzählen versuche. So sind die Bücher, über die ich schreibe, alle in den großen europäischen Sprachen verfasst (die einzige Ausnahme ist Sōsekis *Kokoro*), und das ist nicht wirklich repräsentativ für die Verbreitung des Romans in der Welt oder auch nur in Europa. Dieses Buch erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, nicht einmal innerhalb des selbst gesteckten Rahmens, und ich hoffe, dass es noch immer etwas von der Zwanglosigkeit des Gedankenexperiments hat, mit dem es seinen Anfang nahm.

Abschließend noch ein Wort zur Art der Darstellung. Im Großen und Ganzen handelt es sich um einen literaturgeschichtlichen Essay, ein Werk der deskriptiven Kritik, wie sie von Kritikern wie Clement Greenberg, Randall Jarrell, Pauline Kael, Elizabeth Hardwick und Greil Marcus, aber auch von Gelehrten wie Eric Auerbach, Sydney Freedberg, Tony Tanner (in seinen großartigen *Prefaces to Shakespeare*) und T.J. Clark praktiziert wurde. Die Vorbilder, die mir selbst vermutlich am meisten bedeuten, sind drei Protagonisten dieses Buches, nämlich Henry James, Virginia Woolf und D.H. Lawrence, deren Kritik so hellwach und so erstaunlich ist wie ihre Werke. Alle diese Kritiker sind

auch kunstvolle Schriftsteller, und bei ihnen gelangt die Kritik zu ihren Einsichten, indem sie sich eng an das in Rede stehende Werk hält und gleichzeitig versucht (und darum ringt), eigene Worte zu finden, um das Werk sowie die Gefühle und Gedanken, die es hervorruft und mit denen es kämpft, zu beschreiben. Ich bin mir sicher: Indem man den Handlungsverläufen und Ausdrucksweisen eines Romans, seinen verschiedenen Stimmen und Sichtweisen nachspürt, auf ihn zugeht und sich von ihm entfernt, ihn im Auge behält, ihn durchblättert (denn die Erfahrung des Lesens eines Buches, und vielleicht am meisten eines Romans, ist untrennbar mit seiner physischen Präsenz in der Hand verbunden), erkennt man, wie er nach und nach einen Sinn ergibt und warum er bedeutsam ist und womöglich weiterwirkt. Die Wahrnehmung eines Buches durch den Kritiker ist immer nur eine partielle und provisorische, aber solange sie nicht versucht, das Buch selbst durch eine Interpretation oder Erklärung zu ersetzen – nun, dann kann sie einen Eindruck vermitteln sowohl von dem, was im Buch selbst passiert, als auch von dem, was beim Lesen dieses Buches passiert – diesem erhofften, ersehnten Moment der Begegnung.



PROLOG: DIE AUSLASSUNG

Fjodor Dostojewskis
Aufzeichnungen aus dem Kellerloch

Wir befinden uns am Beginn des Jahres 1864. Fjodor Dostojewski ist in Moskau und schreibt den ersten Roman des 20. Jahrhunderts.

Er weiß das natürlich nicht. (Er wird es auch nie wissen.) Was er weiß, ist, dass er in der Klemme steckt. Der einzige Ausweg für ihn besteht darin, die Arbeit fertigzustellen.

✱

Dostojewski war zweiundvierzig, unglücklich verheiratet und kinderlos. Er war klein, schwächlig, übernervös, hatte blasses, dünnes Haar und einen langen, struppigen Bart. Er schrieb manisch, bis tief in die Nacht hinein, unablässig Kaffee trinkend und Zigarren oder Zigaretten rauchend. Immer hatte er eine Deadline und immer war er im Verzug. Überdies ereilten ihn regelmäßig epileptische Anfälle, die ihn tagelang außer Gefecht setzten.

Er hatte sich bereits einen Namen gemacht als Romanautor, den es zu beachten galt, und als einflussreicher Kritiker und Herausgeber. Gemeinsam mit seinem älteren Bruder Michail, der ihn unbeirrt unterstützte, hatte er 1861 eine Monatszeitschrift namens *Wremja* («Zeit») gegründet, die eine treue Leserschaft gefunden hatte. Zar Alexander II. hatte 1855 den Thron bestiegen, und die ersten Jahre seiner Herrschaft waren eine Zeit der Offenheit für neue Ideen, was 1861 zur Emanzipa-

tion der Leibeigenen führte. Periodika wie *Wremja*, die als «dicke Zeitschriften» bekannt waren, da sie mitunter Hunderte von Seiten umfassten, spielten im intellektuellen und kulturellen Leben des 19. Jahrhunderts in Russland eine wichtige Rolle und waren in dieser Übergangszeit besonders einflussreich.

In politischer Hinsicht waren die Brüder Dostojewski Verfechter der sogenannten Potschewennitschestwo (abgeleitet vom russischen Wort für Boden, *poch*), was so viel wie «Rückkehr zum Erdboden» bedeutet. Dostojewski war der Ansicht, dass sich die russische Gesellschaft nur dann reformieren ließ – und kaum jemand bezweifelte, dass das riesige, schwerfällige, politisch rückschrittliche und wirtschaftlich unterentwickelte Zarenreich dringend einer Reform bedurfte –, wenn man die spezifisch russischen Tugenden und Institutionen kultivierte und nicht westlichen Modeerscheinungen wie Konstitutionalismus und Kapitalismus hinterherlief. Diese Überzeugung verband Dostojewski mit Slawophilen und Konservativen sowie mit einigen Sozialisten, die das moderne, wohlhabende Europa übereinstimmend als geistig bankrott ansahen. Sie unterschied ihn jedoch völlig von den immer einflussreicheren jungen, radikalen utopischen Materialisten – in vielerlei Hinsicht Vorläufer der Bolschewiki –, die manchmal als Nihilisten bezeichnet wurden.

Die Brüder Dostojewski hatten *Wremja* als lautstarkes Sprachrohr gegen Materialismus und Europäismus positioniert, es sollte im Streit unter patriotischen «wahren» Russen, ob links oder rechts, über den weiteren Weg des Landes als ehrlicher Makler fungieren. Das war ein heikler Balanceakt, der 1863 ein verwirrendes, fast komisches Ende fand – für das Schicksal der Brüder war es verhängnisvoll. In diesem Jahr kam es in Warschau zu einem Aufstand polnischer Nationalisten gegen die Zarenherrschaft. *Wremja* hatte einen Artikel darüber veröffentlicht, in dem behauptet wurde, der polnische Aufstand sei im Kern europäischer Natur. Angesichts der slawophilen Sympathien von *Wremja* wurde dies weithin als Verurteilung gewertet; die staatliche

Zensur – die den angemessenen Ton chauvinistischer Empörung vermisste und Subtilität mit Listigkeit verwechselte – sah darin stattdessen eine Befürwortung des Aufruhrs. Die Zeitschrift wurde daraufhin sofort verboten. Und auch ganz generell wandte sich die Regierung von der Reformpolitik ab, die ja doch nur zu Forderungen nach weiteren Reformen geführt hatte: Die Polen waren in Aufruhr, die Bauern in Unruhe. Das Verbot der *Wremja* war Teil eines umfassenderen Vorgehens nicht nur gegen Andersdenkende, sondern auch gegen jede offene Debatte.

Im Jahr zuvor war die radikale Zeitschrift *Sowremennik* («Der Zeitgenosse») für einige Monate verboten worden, durfte dann aber wieder erscheinen. Michail Dostojewski, der nach dem plötzlichen Ende von *Wremja* haufenweise Schulden hatte, hoffte auf einen ähnlichen Ausgang. Stattdessen gaben ihm die Behörden schließlich grünes Licht für die Gründung einer völlig neuen Zeitschrift – was nicht wirklich ein Segen war. *Wremja* hatte sich einen guten Ruf erworben und einen Abonnentenstamm, der es ihr ermöglichte, Gewinne zu erwirtschaften. All die Arbeit, die in die Zeitschrift geflossen war, musste nun noch einmal neu geleistet werden. Es galt, das neue Magazin, das *Epocha* («Epoche») heißen sollte, mit einem Paukenschlag auf den Markt zu bringen.

✱

Unterdessen, während all dies geschah, hatte sich Fjodor nach Europa davongemacht, um dort eine junge Frau zu treffen.

Apollinaria (Polina) Suslowa, die in ihren Zwanzigern war, hatte ein paar Artikel für *Wremja* geschrieben, bevor sie Dostojewskis Geliebte wurde. Anfangs war sie bis über beide Ohren in den verheirateten Schriftsteller mittleren Alters verliebt. Doch schon bald war sie wütend ob seiner Weigerung, die Beziehung öffentlich zu machen. Er wollte seine Frau nicht verletzen. Polina brach nach Europa auf, und Dosto-

jewski reiste ihr bis nach Italien hinterher. Sie verführte und vertröstete ihn, während er sein eigenes Geld und das, das er sich von ihr oder von Michail geliehen hatte, verspielte. Als die Affäre ihr unvermeidliches Ende fand und Dostojewski nach Russland zurückkehrte, lag seine schwindsüchtige Frau, Maria Dmitrijewna, im Sterben. Sie «stirbt sanft. Bei vollem Bewusstsein», schrieb Dostojewski an seinen Bruder. Er selbst erlitt einen heftigen epileptischen Anfall nach dem anderen.

Derweil verlangte die neue Zeitschrift *Epocha* seine Aufmerksamkeit. Für die erste Ausgabe wurde neue Literatur benötigt: Er hatte beim berühmten Iwan Turgenjew eine Erzählung in Auftrag gegeben; dann beschloss er, vor allem in Ermangelung eines anderen Beitrags, etwas Eigenes zu schreiben. Dostojewski war sich nicht sicher, welche Form sein Text annehmen würde – eine Erzählung, vielleicht der Beginn eines umfangreichen Romans; so oder so, die Arbeit daran «lief schlecht». «Ich habe etwas verbockt», schrieb er an Michail, der selbst jede Menge Sorgen hatte: Sein kleiner Sohn starb kurz darauf. Dostojewski ließ einen Abgabetermin im Februar verstreichen, doch im März 1864 war das Werk endlich fertig, wurde an den Zensor geschickt und zur Veröffentlichung freigegeben. Als Dostojewski die gedruckte Zeitschrift in Händen hielt, musste er allerdings schockiert feststellen, dass die Zensur «die eigentliche Idee» seiner Geschichte herausgestrichen hatte. Das Ding sei jetzt völlig unverständlich, klagte er.

✱

Verzweiflung und Ungewissheit begleiteten die Abfassung und Veröffentlichung der *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* von Anfang an. Diese Ungewissheit sollte sich in Passagen von verzweifelter, verwirrter, lasziver, satirischer, prophetischer Intensität verselbstständigen. Eine Ungewissheit der ganz nüchternen Art hingegen zeigt sich in der Notiz, die dem ersten Abschnitt des Werks in *Epocha* vorangestellt ist:

Sowohl der Autor dieser Aufzeichnungen als auch die Aufzeichnungen selbst sind erdacht. Nichtsdestoweniger sind Menschen wie der Verfasser dieser Aufzeichnungen nicht nur denkbar, sondern unausbleiblich, wenn man jene Verhältnisse in Betracht zieht, unter denen unsere Gesellschaft sich gebildet hat. ... In diesem Fragment ... stellt er sich selbst vor, seine Anschauungen, und bemüht sich gewissermaßen, die Gründe zu klären, warum er aufgetaucht ist und warum er mit Notwendigkeit bei uns auftauchen musste.

Der Leser kann sich angesichts dessen nur fragen: Was heißt das? Was kommt da auf mich zu? Weiß der Verfasser das nicht?

Hier ist die Ungewissheit umso auffälliger, als sie mit «Unausbleiblichkeit» einhergeht. (Was sich von selbst versteht, das weiß jeder versierte Leser, ist gerade das, was sich eben nicht von selbst versteht.) Der Autor grenzt sich von seiner Figur ab und schreibt der Figur dann dasselbe Projekt zu – nämlich zu beweisen, dass die Figur eine notwendige Manifestation des modernen Lebens ist –, das der Autor als sein eigenes beansprucht. Wie weit sind die beiden Autoren, der fiktive und der tatsächliche, dieser Aufzeichnungen, deren Titel mehrdeutig ist, voneinander entfernt, oder wie nahe stehen sie sich? Aufzeichnungen – Geschriebenes, das persönlicher und vorläufiger Natur, das alles andere als endgültig ist – aus dem Kellerloch, einem Wort mit einem unverkennbaren Anklang an das Grab, und was könnte endgültiger sein als das?

Die Geschichte beginnt so: «Ich bin ein kranker Mann ...» Sie beginnt – und bricht sogleich mit dieser Auslassung wieder ab. Sie geht weiter: «Ich bin ein böser Mensch. Ein abstoßender Mensch bin ich. Ich glaube, meine Leber ist krank.» Und so geht es weiter, ein ausuferndes, blindwütiges Geschreibsel, das die Spalten von *Epocha* füllt.

Wer ist das? Nicht Dostojewski, wie wir bereits erfahren haben (obwohl auch er, wie er schrieb, ein kranker Mann war), sondern eine unbekannte, aber repräsentative Figur, ein Schriftsteller, der über sich selbst schreibt und unsere Aufmerksamkeit einfordert. Schreiben ist

eine einsame Tätigkeit, aber dieser Schriftsteller tut so, als befinde er sich in unserer Gegenwart. «Warten Sie! Lassen Sie mich Atem holen ...» Die Stimme ist nörgelnd, bedürftig, selbstbewusst, clownesk und aufdringlich. Sie ist außer Kontrolle, die Stimme von jemandem, der einen auf der Straße anspricht und nicht mehr loslässt.

Die Stimme ist ein Schmerz, und wie der Schmerz droht sie weiterzugehen und niemals aufzuhören. Aber welchen Anspruch hat dieser Schmerz, uns in sein Dasein zu verwickeln? Wenn wir weiterlesen, wird dieser Anspruch dann nicht irgendwie bestätigt? Nun liegt also eine Frage in der Luft, oder besser gesagt in unseren Köpfen, in die sich die Stimme durch einen seltsamen und ausgesprochen unangenehmen Akt der Bauchrednerei geschlichen hat und wo sie nun unsere Gedanken besetzt: Warum lässt du dir das gefallen? Wer bin ich? Wer bist du? Wenn du das liest, bist du vielleicht auch krank? Vielleicht ist das dein Schmerz?

✱

Alles geschieht schnell. Es ist schwer, sich auf die Sätze zu konzentrieren oder ihnen zu folgen. Ständig wechselt das Thema und bleibt doch irgendwie immer dasselbe. Der Leser wird überrumpelt, ist wie betäubt.

Jetzt stellt sich der Autor vor, nimmt Gestalt an: Er ist ein gebildeter Mann; ein eitler Mann, «ich habe mich stets für klüger gehalten als alle, die mich umgaben»; ein Mann mittleren Alters; ein alleinstehender Mann; «ein entwickelter Mensch unseres unglücklichen neunzehnten Jahrhunderts». Er ist ein vierzigjähriger ehemaliger Beamter aus den unteren Rängen des Staatsdienstes, der sich früh zur Ruhe gesetzt hat, um mit einem kärglichen Erbe in einer schäbigen Wohnung in einem Außenbezirk von Sankt Petersburg zu leben, der «abstraktesten und ausgedachtsten Stadt der ganzen Welt». Er ist, mit anderen Worten, eine unbedeutende Person: «Ich möchte feierlichst erklären, dass ich

schon mehrere Male ein Insekt werden wollte. Doch nicht einmal dazu ist es gekommen.»

Und nun stellt er mit anschwellender Stimme eine neue Figur vor, uns. «Meine Herrschaften», sagt er und richtet den Scheinwerfer auf uns. Wir sind, wie er, Menschen des 19. Jahrhunderts, obwohl wir uns in jeder anderen Hinsicht von ihm unterscheiden. Wir sind anständige, normale Menschen, die sich an gut begründete Überzeugungen halten. «Sie hegen keinerlei Zweifel», sagt er uns. Woran glauben wir? An den Fortschritt, die Vernunft, die Wissenschaft, daran, dass wir unsere eigenen Interessen verfolgen, dass wir uns selbst mit dem Verständnis und der Geschicklichkeit erhalten und verwalten, mit der ein ausgebildeter Mechaniker eine Maschine bedient. Wir glauben – oder zumindest sagt das der, der hier schreibt – an die Vervollkommnungsfähigkeit des Menschen und an die Unausweichlichkeit der Utopie, den Kristallpalast, in dem wir dank für jeden nachvollziehbaren Motive und guter Taten schließlich alle in vollkommener Harmonie leben werden.

Wir glauben, dass zwei mal zwei gleich vier ist.

Und hier bringt der Schreibende, Dostojewski, ein einprägsames Bild:

Zwei mal zwei gleich vier ist aber nicht mehr Leben, meine Herrschaften, sondern der Anfang des Todes. Wenigstens hat der Mensch dieses Zweimal-zwei-gleich-vier immer irgendwie gefürchtet, ich aber fürchte es jetzt auch noch. Freilich, der Mensch tut nichts anderes, als diesem Zweimal-zwei-gleich-vier nachzujagen, er durchschwimmt Meere, er opfert das Leben, um es zu suchen; aber es zu finden, es wirklich zu finden – bei Gott, davor fürchtet er sich irgendwie. Denn er spürt, dass ihm nichts mehr zu suchen übrigbleibt, sobald er es gefunden hat. ... aber zwei mal zwei gleich vier bleibt unter allen Umständen eine verdammt unerträgliche Sache. Zwei mal zwei gleich vier, das ist doch meiner Meinung nach eine Dreistigkeit, jawohl. Zwei mal zwei gleich vier hat einen unverschämten Blick, stemmt die Hände in die Hüften, stellt sich Ihnen in den Weg und spuckt. Ich gebe

zu, dass zwei mal zwei gleich vier eine fabelhafte Sache ist; aber wenn man schon alles lobt, so ist auch zwei mal zwei gleich fünf manchmal ein allerliebstes Sächelchen.

Inzwischen ist es unmöglich geworden zu sagen, um welche Art von Schrift es sich hier handelt: Bekenntnis, Traktat, Polemik, Tirade, Philosophie, Literatur oder, wie der Schreibende jetzt sagt, alles andere als Literatur? Und es scheint um alles und nichts zu gehen: das 19. Jahrhundert, Politik, Fortschritt, Literatur, Leben. Ach was, das sind alles Lügen, platzt es aus dem Schreibenden jetzt heraus. Diese Seiten könnten ja nie veröffentlicht werden, und selbst wenn irgendjemand anbieten würde, sie zu veröffentlichen, würde er es niemals zulassen. Was wir da gerade lesen, gibt es nicht und kann es eigentlich gar nicht geben.

Und dann wendet Dostojewski den ältesten und schäbigsten Trick aller Schriftsteller an: Er verspricht eine Geschichte, eine, die alles erklären wird – beim nächsten Mal.

✱

Maria Dmitrijewna starb am 16. April 1864. Dostojewski hielt in dieser Nacht mit einem Notizbuch in der Hand an ihrem Leichnam Wache. Es ist für ihn ein Anlass zum Nachdenken. «Mascha liegt auf dem Totenbett. Werde ich Mascha wiedersehen?» Und er fährt fort:

Das «Ich» steht dagegen ... Der höchste Nutzen, den ein Mensch aus seiner Individualität ziehen kann, besteht darin, dieses Ich scheinbar zu eliminieren. Und dies ist in der Tat das größte Glück ... Das ist das Paradies Christi, das Endziel der Menschheit ... Meines Erachtens ist es völlig sinnlos, ein so großes Ziel erreichen zu wollen, wenn beim Erreichen alles ausgelöscht wird und verschwindet ... Folglich gibt es ein künftiges, paradiesisches Leben.

Und in diesem Ton geht es weiter, seitenlange Tagebuchaufzeichnungen, ohne weitere Erwähnung von Mascha, obwohl wir nach ein paar Einträgen lesen: « $2 \times 2 = 4$ ist eine Tatsache, keine Wissenschaft.»

Ein Brief einige Monate später enthält ein Epitaph für die Ehe: «Jetzt will ich Ihnen nur sagen, dass wir doch nicht aufhören konnten, einander zu lieben, wenn wir auch wirklich unglücklich miteinander waren (infolge ihres seltsamen, argwöhnischen und krankhaft phantastischen Charakters); ja, je unglücklicher wir waren, desto mehr hingen wir aneinander. Das mag sonderbar scheinen, aber es war so.»

Am Boden zerstört, arbeitet Dostojewski weiter an seinem Buch, dessen versprochener zweiter Teil nun fällig ist. Er hat lediglich eine ungefähre Vorstellung davon, wohin ihn das Ganze führen wird. «Ich schreibe und schreibe ... Bloßes Geschwätz, Geplapper, mit einem äußerst bizarren Ton, brutal und gewalttätig. Das könnte missfallen.» Gleichzeitig betont er gegenüber seinem Bruder: «Doch ich, ich persönlich setze starke Hoffnungen auf diese Erzählung. Das wird etwas Mächtiges und Wahrhaftiges werden; es wird die Wahrheit selbst sein.»

✱

Die Leser mussten sich bis zur Juli-Ausgabe 1864 von *Epocha* gedulden, ehe sie dem Autor der *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* erneut begegneten. Der zweite Teil schien in einer klassisch symmetrischen Beziehung zum ersten zu stehen. Mochte der erste Teil mit der Behauptung enden, dass alles Lüge sei, so versprach er doch auch, dass im zweiten Teil die Wahrheit hinter beiden Teilen, die Ursache der Wirkung, enthüllt werden würde. Jetzt tritt der Schreibende nicht mehr lamentierend und dementierend auf, sondern als mehr oder weniger konventioneller Ich-Erzähler und gibt eine Geschichte aus seiner Jugend zum Besten.

Von ihrer Form her mag die Geschichte tatsächlich konventionell sein, doch ihr Inhalt ist schockierend. Einst, so berichtet der Erzähler,

sei er ein Anhänger des Wahren, Guten und Schönen gewesen – und dann sei Folgendes passiert. Nachdem er einen kleinen Job in einer staatlichen Kanzlei bekommen hatte, beschloss er, das «Abschiedsdiner» eines ehemaligen Schulkameraden zu stören, den er um seinen Reichtum und seine Popularität beneidete. Er macht bei diesem Abendessen eine Szene, bei der er sich selbst erniedrigt. Seine Begleiter lassen ihn stehen und machen sich auf in ein Bordell; er folgt ihnen und sucht sich ein Mädchen aus, Lisa, frisch vom Land und neu im Job. Sie haben Sex, woraufhin er sie eindringlich vor den Gefahren ihres Lebens warnt und ihr anbietet, ihr zu helfen, sich zu bessern. Wochen später taucht sie in seiner Wohnung auf. Er ist entsetzt. Er verhöhnt und beschimpft sie. Wenn er an die Szene zurückdenkt, macht er sich Vorwürfe: «Nach Macht gelüstete es mich damals, nach Macht, nach Spiel, deine Tränen wollte ich, deine Erniedrigung, die Hysterie – das brauchte ich damals! ... Wie hasste ich sie, und wie zog es mich in diesem Augenblick zu ihr hin! Die eine Empfindung steigerte die andere.» Er drängt sich ihr auf. Sie ist zunächst verblüfft, dann «voller Hingabe und Leidenschaft»; fünfzehn Minuten später will er, dass sie geht. Er will, dass sie sich vergewaltigt fühlt, doch als sie in der Tür steht, steckt er ihr etwas Geld zu, bevor er sich abrupt abwendet. Von Schuldgefühlen geplagt, eilt er ihr in die verschneite Nacht hinterher. Doch sie ist verschwunden. Geblieben ist nur der Fünf-Rubel-Schein, den er ihr geben wollte.

«Brutal und gewaltsam» ist diese Aufzeichnung von Ressentiment, Erniedrigung und Verletzung, und obwohl es sich nicht wirklich um eine Geschichte handelt, wirkt sie wie eine Seite, die aus dem wirklichen Leben gerissen wurde. Herausgerissen auch aus der Literatur, herausgerissen und entstellt, denn das Ganze ist nichts anderes als eine Parodie auf die üblichen sentimentalischen Geschichten über ernsthafte junge Männer, die gefallene Frauen erlösen. Der Schreibende selbst hat sich früher nach dieser Art von Fiktion gesehnt («Aber Sie sprechen ... genau wie nach dem Buch», sagt Lisa erstaunt zu ihm), zumindest bis sein wahrer, heillosen Charakter zum Vorschein kam.

Nicht, dass er um Vergebung bittet: «Das sage ich durchaus nicht zu meiner Rechtfertigung ...» Vielmehr glaubt er, dass das, was er getan hat – sowie seine Bereitschaft, uns zu sagen, was er getan hat, so hässlich es auch ist –, ihm eine gewisse Autorität verleiht: «Was mich im besonderen angeht, so habe ich in meinem Leben lediglich das bis zum Äußersten gewagt, was Sie nicht einmal bis zur Hälfte gewagt haben, wobei Sie Ihre Feigheit auch noch für Einsicht hielten und sich trösteten, indem Sie sich selbst betrogen. Also stellt sich heraus, dass ich zu guter Letzt noch ›lebendiger‹ bin als Sie, meine Herrschaften.» Nachdem er sich im ersten Teil als Person ohne große Bedeutung präsentiert hat, erweist er sich nun als Monster. Das ist seine eigentümliche Macht, sein Beweis der Authentizität, aber gibt ihm das das Recht, uns so anzusprechen, wie er das tut? Uns zu verurteilen?

An diesem Punkt bricht das Buch ab. Es bricht ab und setzt wieder ein und endet (wie es begonnen hat) mit einer Anmerkung von Dostojewski: «Übrigens sind hier die Aufzeichnungen dieses paradoxen Menschen noch nicht zu Ende. Er konnte es nicht lassen und setzte sie fort. Aber auch uns will scheinen, dass man hier ohne weiteres aufhören kann.»

✱

Er konnte nicht widerstehen und hat weitergeschrieben. Dies ist Fiktion, wurde uns gesagt, aber keine Literatur. Dem fiktionalen Erzähler graut sogar vor der Literatur: «Wenigstens habe ich mich während des Schreibens dieser *Novelle* die ganze Zeit geschämt: also ist es nicht mehr Literatur, sondern Korrektionsstrafe.» Er hebt diesen Aspekt dann noch ins Allgemeine: «Wir wissen ja nicht einmal, wo das Lebendige jetzt lebt, was es ist, wie es heißt. Lasst uns allein, ohne Buch, und wir werden sofort irre, unschlüssig – wissen nicht wohin, an wen uns halten, was lieben und hassen, was achten und was verachten!»

Wenn schon die Literatur in den *Aufzeichnungen* ein Problem ist, so

ist es die Realität noch viel mehr. Die Realität ist mit gewaltsamen Verwerfungen verbunden. Warum beschließt der Erzähler, die Abschiedsfeier seines Klassenkameraden zu stören, obwohl er nicht erwünscht ist? Weil «[wenn ich nicht hingehe], hätte ich mich mein Leben lang damit geneckt: ›Ätsch, da siehst du, da hast du doch gekniffen, du hast vor der *Wirklichkeit* gekniffen, hast gekniffen.‹» Wenn er aber hingehe, so glaubt er, werde das zur Folge haben, «dass noch am selben Tag ein radikaler Umbruch in meinem Leben eintreten, unbedingt eintreten werde», auch wenn er sarkastisch hinzufügt: «Vielleicht lag es an meiner Unerfahrenheit, aber mein ganzes Leben lang, bei jedem äußeren, wenn auch noch so geringfügigen Ereignis, schien es mir immer, dass auf der Stelle ein radikaler Umbruch in meinem Leben eintreten würde.» Und was ist sein erster Gedanke nach seiner Demütigung? «So sieht er aus, so sieht er aus, dieser Zusammenstoß mit der Wirklichkeit!»

Die Wirklichkeit ist mit Störung, aber auch mit Zwang verbunden: Das ist wahres Schreiben, keine Literatur, denn es geht nicht anders. Die Realität ist auch mit Schmerz verbunden, von Krankheit ganz zu schweigen. Und auch wenn *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* bisweilen abweisend abstrakt und in seiner Hysterie fast hermetisch wirkt, ist es doch sehr eng mit dem realen Leben seiner Zeit verbunden. Das Buch ist ziemlich gegenwartsnah.

Die Realitäten sind globaler Natur – es sind die einer Zeit und eines Ortes, die sich immer stärker dessen bewusst sind, was in der Welt vor sich geht, die von Nachrichten und neuen Ideen bedrängt werden. Der Schreibende erwähnt den Amerikanischen Bürgerkrieg und die Schleswig-Holstein-Frage und natürlich den Kristallpalast, das berühmte Herzstück der großen Weltausstellung von 1851 in London, auf der das viktorianische England der bewundernden Welt seine Macht und seinen Wohlstand vor Augen führte. (Dostojewski hatte die Londoner Weltausstellung von 1862 besucht und war entsetzt wieder abgereist.) Darwin tritt auf den Plan. *Über die Entstehung der Arten* war 1859 ver-

öffentlicht worden. Sogar die Aussicht auf Retortenbabys taucht erstmals auf.

Die Realitäten sind aber auch spezifisch russische. Der Autor bezeichnet sich selbst als Angehörigen einer bestimmten russischen Generation, derjenigen, die in den 1840er Jahren erwachsen wurde – das ist Dostojewskis eigene Generation –, und der zweite Teil des Buches spielt in den 1840er Jahren. Der große Anreger für diese Generation war Wissarion Belinski, ein ungemein einflussreicher Literatur- und Sozialkritiker – er begann als hochgesinnter Romantiker und endete als politisch engagierter Realist – und im Übrigen der erste Kritiker, der sich für Dostojewski stark machte. Dieser manische Monologisierer – Dostojewski beschrieb seine Stimme als einen unaufhörlichen Schrei – hielt einmal einen Gast, der sein Haus in den frühen Morgenstunden verlassen wollte, mit den Worten zurück: «Aber wir sind doch noch nicht einmal auf Gott zu sprechen gekommen!»

Der Verfasser der *Aufzeichnungen*, der sich einer armen Prostituierten als Retter anbietet und sie dann vergewaltigt, ist unter anderem eine beißende Karikatur der 1840er-Generation mit ihren sentimentalen und revolutionären Träumen. Doch indem Dostojewski den Schriftsteller als Bewohner von Sankt Petersburg präsentiert, stellt er ihn in eine andere, schwindelerregendere Perspektive der russischen Geschichte. Petersburg, auf Befehl und unter der Aufsicht von Peter dem Großen auf einem Sumpfgelände an der Ostsee erbaut, ist wie Versailles – oder auch das alte Ninive – sowohl eine Manifestation absoluter Macht als auch Ausdruck von Idealismus. Petersburg, bekannt als Russlands «Fenster zum Westen», eröffnete die Aussicht auf ein verändertes, aufgeklärtes und wohlhabendes Imperium, das in der Zukunft entstehen würde, und doch blieb es untrennbar mit Russlands despotischer und mörderischer Vergangenheit verbunden.

Die breiten Prachtstraßen von Sankt Petersburg, die zwergenhaften Statuen und die hoch aufragenden Regierungsgebäude spiegeln sich in den schimmernden Kanälen oder sind in eisigen Nebel oder nassen

Schnee gehüllt, wie er in der zweiten Hälfte der *Aufzeichnungen* reichlich fällt. Die Stadt hatte etwas Halluzinatorisches an sich. Im Zentrum der russischen Realität befand sich ein Trugbild.

✱

Konnte die Literatur den Menschen helfen, dieses Trugbild zu durchdringen? In Russland war sie zum wichtigsten Forum geworden, um das nicht realisierte Potenzial und die mitunter tödlichen Realitäten des Landes zu erkunden. Literatur, so könnte man sagen, war eine andere Art von Spionage in einem Land voller Spione, nicht zuletzt deshalb, weil gerade namhafte, gute Schriftsteller eine Anstellung als staatliche Zensoren finden konnten. Unter der Vormundschaft der Reaktion hatten die russischen Schriftsteller gelernt, wie sie die Register ihrer Sprache zum Einsatz bringen konnten. Puschkins Versroman *Eugen Onegin*, die wilde Prosa von Gogols *Toten Seelen* (mit der Gattungsbezeichnung «ein episches Gedicht in Prosa»), Lermontows *Ein Held unserer Zeit*, ein Roman in vielen Geschichten, Turgenjews *Väter und Söhne*, Tschernyschewskis fiktionaler Traktat *Was tun?*: Das alles sind kühne, innovative Bücher, die nach neuen Formen suchten – einige fanden sie im Ausland, andere entwickelten sie weitgehend eigenständig –, um den Fragen von Leben und Tod der Zeit auf fantasievolle Weise Geltung zu verschaffen.

Aufzeichnungen aus dem Kellerloch ist zweifellos ein bewusster Beitrag zu dieser fortlaufenden, spezifisch russischen Erkundung russischer Fakten und Fiktionen. Leser, die mit Dostojewskis damaligen politischen Vorstellungen vertraut waren, dürften es als Gegenreaktion auf die revolutionären Fantasien von *Was tun?* (das nicht lange vor den *Aufzeichnungen* veröffentlicht wurde und seinerseits eine Antwort auf *Väter und Söhne* war) rezipiert haben. In diesem enorm erfolgreichen utopischen Roman, einem Kultbuch der radikalen Jugend, entwarf Nikolai Tschernyschewski, inspiriert von der Londoner Weltaus-

stellung von 1851, eine ideale Zukunft mit materiellem Überfluss und emotionaler Harmonie in Form eines Kristallpalasts – des Kristallpalasts, den der Kellerlochmensch angewidert ablehnt. Darüber hinaus stellt der Titel von Dostojewskis Werk jedoch eine Verbindung zu Gogols bahnbrechendem Werk *Die toten Seelen* und zu Dostojewskis eigenen autobiografischen (wie jeder wusste, auch wenn das Ganze als Fiktion getarnt war) *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* von 1859 her, seinem bis dahin erfolgreichsten Werk.

In der Tat dürften einige Leser, die das neue Buch, diese neuen Aufzeichnungen, diese neue Konfrontation mit dem Tod in die Hände bekamen, eine Fortsetzung des früheren, autobiografischen Werks erwartet haben – eine Lesart, der die Notiz am Beginn der *Aufzeichnungen* womöglich zuvorkommen sollte. Zuvorkommen oder aber dazu einladen oder zumindest die Möglichkeit heraufbeschwören. Denn jeder wusste, dass Dostojewski, wie sein Protagonist, zur Generation der 1840er Jahre gehörte, einer tatsächlich legendären Generation. Alle wussten, dass auch er viele Jahre lang zu den lebenden Toten gehört hatte.

✱

Der Dostojewski der 1840er Jahre war ein aufstrebender junger Schriftsteller gewesen. Sein erster Roman, *Arme Leute*, war 1846 erschienen und ein großer Erfolg gewesen. Der Briefroman über die hoffnungslose Liebe zwischen einem unglücklichen Kopisten und der hübschen Näherin von nebenan macht den menschlichen Preis der Armut auf herzerreißende Weise deutlich und wurde von Belinski sofort in höchsten Tönen gelobt, der insbesondere die Art und Weise bewunderte, wie Dostojewski dem Leser das Mitgefühl für seine ziemlich erbärmlichen Charaktere vermittelte und zugleich das Gefühl, dass es so nicht weitergehen dürfe. Belinski pries den jungen Mann, der eine kurze Zeit lang als Belinskis Schützling und als das nächste große Ding galt. Doch schon bald sorgten Dostojewskis Rücksichtslosigkeit, seine Eitelkeit

und seine Überempfindlichkeit – wie der Verfasser der *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* war er «ganz furchtbar ehrgeizig, ... argwöhnisch und empfindlich wie ein Buckliger oder ein Zwerg» – dafür, dass ihm die meisten seiner neu gewonnenen Freunde wieder abhandenkamen.

Auf jeden Fall geriet er in die Politik hinein. Etwa zu der Zeit, als *Arme Leute* ihn berühmt machte, begann Dostojewski, an einem Diskussionszirkel teilzunehmen, der sich im Haus eines radikalen jungen Adligen, Michail Petraschewski, traf. Im Jahr 1848, als nationalistische und revolutionäre Aufstände die traditionellen dynastischen Mächte in ganz Europa herausforderten, hoffte der Petraschewski-Zirkel inständig, dass es auch in Russland endlich zu Reformen, ja sogar zu einer Revolution kommen würde. Genauso groß wie der Enthusiasmus des Zirkels war allerdings die Besorgnis von Nikolaus I. Der Zar erwog sogar die Entsendung einer Armee, um den bedrohten europäischen Herrschern beizuspringen. Zu Hause machten sich seine Spione an die Arbeit und überwachten fortan die Treffen im Haus von Petraschewski.

Der Petraschewski-Zirkel war recht groß und umfasste im Laufe der Zeit verschiedene Untergruppen. Dostojewski war Mitglied der sogenannten Propaganda-Gesellschaft, einer verdeckt agierenden Gruppierung, deren Anführer ein anderer radikaler junger Aristokrat war, Nikolai Speschnew, ein Fachmann fürs Konspirative, der Dostojewski faszinierte. («Ich bin bei ihm und gehöre zu ihm», erklärte er gegenüber einem Freund. «Ich habe ... meinen eigenen Mephisto.») Die Propaganda-Gesellschaft hatte den Plan entwickelt, heimlich eine Druckerei aufzubauen (der Zugang zu Druckereien wurde von der Regierung kontrolliert), um aufrührerisches Material zu veröffentlichen: beispielsweise ein Pamphlet, in dem in einfacher Sprache erklärt wurde, dass der Zar gegen das Gebot «Du sollst nicht töten» verstieß, wenn er von den Bauern verlangte, in der Armee zu dienen, was bedeutete, dass man ihn zu Recht töten durfte. Solcherart Traktate sollten den Weg für einen Volksaufstand bereiten, der, so hoffte man, von progressiven Elementen in der Armee unterstützt werden würde.

Im April 1849 gingen die Behörden gewaltsam gegen den Petraschewski-Zirkel vor. Dostojewski wurde mitten in der Nacht zusammen mit etwa sechzig anderen Personen verhaftet und landete in der Peter-und-Paul-Festung, der Festungsanlage des Zaren. Viele der Gefangenen wurden bald darauf freigelassen, doch die Rädelsführer, darunter Dostojewski, Speschnew und Petraschewski, wurden den ganzen Sommer über wiederholt verhört, da die Behörden versuchten, die radikalen Äußerungen des Zirkels mit einer revolutionären Verschwörung in Verbindung zu bringen. Sie vermuteten, dass es so etwas wie die Propaganda-Gesellschaft gab, konnten dies aber nie beweisen. Die Gefangenen standen unter einem enormen psychischen Druck, doch die Bedingungen, unter denen sie in der Haft lebten, waren vergleichsweise mild. Dostojewski hatte Zugang zu Zeitschriften und Büchern – er las *Jane Eyre* –, durfte mit seinen Brüdern korrespondieren und schrieb sogar eine Erzählung. Er war sich nicht sicher, wie die Sache in seinem Fall ausgehen würde, aber er glaubte fest daran, dass er mit allem zurechtkommen würde.

Am 22. Dezember, einem bitterkalten Tag, wurde Dostojewski in der Dunkelheit geweckt und in einer Kutsche durch belebte Straßen zum großen Semjonowski-Platz gefahren. Dort traf er auf seine Freunde aus dem Petraschewski-Kreis, die sich alle sehr über das Wiedersehen freuten. Die Männer wurden von einem orthodoxen Priester auf ein erhöhtes Podium geführt und aufgefordert, sich in einer Reihe aufzustellen und ihre Hüte abzulegen: Sie sollten erfahren, wessen sie für schuldig befunden worden waren und welche Strafe ihnen drohte. Das Ergebnis war: Sie wurden der Verschwörung gegen die Regierung für schuldig befunden und sollten vor das Erschießungskommando kommen.

Damit hatte niemand gerechnet. Das sei unmöglich, platzte es aus Dostojewski heraus, als er und seine Begleiter aufgefordert wurden, sich zu entkleiden und die Hemden aus billigem weißen Sackleinen und die weißen Mützen anzuziehen, die die zum Tode Verurteilten tru-

gen. Der Priester rief sie dazu auf, Buße zu tun. Keiner tat es. Man gab ihnen ein Kreuz zum Küssen, und sie küssten es. Drei Männer, darunter Petraschewski, wurden vom Podest zum Erschießungskommando eskortiert. Man zog ihnen Kapuzen über die Augen – der unbeugsame Petraschewski hielt sich kerzengerade, den Rücken durchgedrückt – und fesselte sie an Pfähle. Das Erschießungskommando legte die Gewehre an und zielte. Die anderen Gefangenen schauten vom Podest aus zu, und auf dem Platz hatte sich eine Menschenmenge versammelt. Doch die gespannte Erwartung wurde abrupt unterbrochen von einem Trommelwirbel. Die Soldaten ließen ihre Gewehre sinken. Ein Bote des Zaren war eingetroffen: Das Todesurteil war aufgehoben worden; stattdessen sollten die Gefangenen als Strafe Zwangsarbeit in Sibirien leisten.

Tatsächlich war das Todesurteil nur «Show» gewesen, aber das wussten die Gefangenen nicht. Einer der Männer, die vor dem Erschießungskommando gestanden hatten, wurde lebenslang verrückt. Dostojewski, der als Nächster hingerichtet werden sollte, kehrte in einem Zustand unbändiger Freude in seine Gefängniszelle zurück. In einem Brief an Michail schrieb er:

Leben gibt es überall, das Leben ist in uns selbst, nicht außer uns. Ich werde von Menschen umgeben sein, werde unter ihnen *Mensch* sein und es immer bleiben. Sich vom Unglück nicht beugen, nicht umwerfen lassen, was auch immer geschehe, das nenne ich Leben, das ist die Aufgabe unseres Daseins. ... Ja, wahrlich, der Kopf, der von schöpferischen Gedanken erfüllt war, der von Empfindungen bewegt und an stärkstes seelisches Erleben gewöhnt war, dieser Kopf ist schon von meinen Schultern getrennt, geblieben sind nur noch die Erinnerung und Gedanken, die zwar schon geboren sind, aber noch nicht Gestalt angenommen haben. Darunter leide ich natürlich, aber noch habe ich ja mein Herz und mein Fleisch und Blut, die imstande sind, zu lieben und zu leiden, zu wünschen und sich zu erinnern. Und das ist ja der eigentliche Inhalt unseres Dasein. On voit le soleil.

«On voit le soleil», das ist ein Zitat aus Victor Hugos Roman *Der letzte Tag eines Verurteilten*. Kaum ist das Leben wiederhergestellt, verwandelt es sich in Literatur. Es besteht kein Zweifel: Die Stimme, die wir in diesem Brief vernehmen, ist diejenige, die wir am Ende der *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* hören.

✱

Aufzeichnungen aus einem Totenhaus ist Dostojewskis Bericht über seine Jahre im Gefangenenlager. In Sibirien tragen die Sträflinge schwere Fesseln um die Knöchel (sie sollen nicht die Flucht verhindern, sondern Schmerzen zufügen) und, je nachdem, was sie verbrochen haben, verschiedene Uniformen. Es herrscht eine mürrische Stille. Jeder hat eine Geschichte zu erzählen, aber es ist ein Fehler, sie zu erzählen, und noch schlimmer ist es, andere nach ihrer Geschichte zu fragen. Aber sie reden im Schlaf. «Wir sind ein geschlagenes Volk», erklären sie, «unser ganzes Inneres ist zerschlagen, darum schreien wir auch des Nachts.»

Das Lager steht unter der Leitung eines betrunkenen, sadistischen Majors, der nachts durch die Baracken patrouilliert, die Gefangenen wachrüttelt und ihnen befiehlt, sich auf die andere Seite zu drehen. Als eines Tages sein Pudel stirbt, ist er untröstlich und weint hemmungslos.

Als sogenannter Politischer, noch dazu als Mann von Stand, wird Dostojewski von seinen Mitgefangenen verachtet; «sie könnten sie [die politischen Verbrecher] einfach auffressen, und das ist kein Wunder. Erstens sind wir andere Menschen, die ihnen gar nicht gleichen; zweitens waren sie vorher alle entweder Leibeigene oder Soldaten.» Er darf keine Briefe schreiben und auch keine erhalten. (Er weiß das nicht. Er glaubt, dass seine Familie ihn aufgegeben hat.) Immerhin in der Bibel darf er lesen. Die harte Arbeit der Sträflinge ist zu viel für ihn, und ein mitfühlender Arzt lässt ihn ins Militärspital bringen. Die Patienten dort tragen Kittel, die von allen möglichen körperlichen Absonderun-

gen durchtränkt sind, einschließlich des Blutes von Häftlingen, die keinen Schmerz mehr empfinden und nach dem Spießrutenlauf zusammengeflickt werden sollen. Was waren das für Schmerzen und wie groß waren sie?, will Dostojewski wissen. Eine zufriedenstellende Antwort erhält er nicht.

Das in *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* geschilderte Straflager ist eine Welt, in der das innere Leben systematisch zerstört wurde. Der Geist manifestiert sich lediglich noch in Ausbrüchen zerstörerischen und letztlich selbstzerstörerischen Verhaltens. Dostojewski betrachtet einen Häftling – einen besonders bösen Mann – und sieht «nur ein Stück Fleisch mit Zähnen und einem Magen und einem unstillbaren Durst nach den rohesten, tierischsten körperlichen Genüssen». Wir spüren, dass er auch sich selbst inzwischen so sieht.

Was heißt es, ein Mensch zu sein? Im Gefängnis lernt Dostojewski, dass Menschsein bedeutet, zu allem fähig zu sein, sich an alles zu gewöhnen. Für jede Persönlichkeit, stellt er fest, gibt es ein eigenes Verbrechen. Das ist schließlich ein Aspekt des menschlichen Stolzes, denkt er. Die Unendlichkeit menschlicher Perversionen beweist die Freiheit der menschlichen Seele.

✱

Um die «Menge der seltsamsten und unerwartetsten Dinge, ...[die] Menge ungeheuerlicher Tatsachen», denen Dostojewski in Sibirien begegnete – und mit denen er, so könnte man sagen, bereits konfrontiert worden war, als er auf dem Semjonowski-Platz dem Tod ins Auge blickte –, um all das zu verarbeiten, musste er eine neue Art des Schreibens erfinden. Die auf Tatsachen beruhenden *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* sind eine seltsame Mischung, Ethnographie und Allegorie des russischen Lebens genauso wie autobiografischer Roman. Ein Großteil des Buches ist der Schilderung seiner ersten Tage im Lager gewidmet. (Die Tage danach, so verstehen wir, sind alle gleich. Sie werden zu

Jahren – insgesamt vier Jahre –, und dann vergehen die Jahre.) Das Buch ist der Bericht über eine Initiation; eine Initiation zumindest insofern, als das Lesen die Dimensionen der Wirklichkeit annehmen kann, und das ist die Frage, die Dostojewskis neues Schreiben aufwirft. Der Tonfall ist weitgehend sachlich. Das Buch will Zeugnis sein, nicht Erklärung.

Tolstoi und Turgenjew hielten die *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* für Dostojewskis bedeutendstes Werk. Es sollte im 20. Jahrhundert viele Nachfolger haben, von den schrecklichen Schilderungen der gasverseuchten Schützengräben des Ersten Weltkriegs bis zu den Memoiren der Überlebenden der Gefängnisse und Todeslager dieser Welt. *Schreiben oder Leben* lautet die Frage, die der Titel von Jorge Semprúns Erinnerungen an Buchenwald aufwirft. Der Titel von Primo Levis großartigem Buch über seine Zeit in Auschwitz stellt eine andere Frage: *Ist das ein Mensch?* Einer von Dostojewskis Mithäftlingen protestiert: «Ich bin doch auch ein Mensch!» Und dann hält er inne: «Was glaubst du: bin ich ein Mensch oder nicht?»

✱

Auch das könnte genauso gut der Verfasser der *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* sagen. Es klingt zumindest nach seiner verbitterten, selbstverletzenden Selbstbehauptung.

Die *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* und die *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* sind nicht nur aufgrund ihrer Titel verwandt. Sie gleichen sich auch in ihrer Konzeption und bieten unterschiedliche, aber komplementäre Sichtweisen auf dieselben Dilemmata des Lebens und der Literatur. Im früheren Buch beobachten wir das Leben der Gefangenen von außen. Sie sind ohne Freiheit, es gibt für sie keinen Ausweg. Im späteren Buch werden wir in einen konkreten gequälten Geisteszustand hineingezogen, der nicht weniger einschließend ist als das Straflager in *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*. In *Aufzeichnungen*

aus dem Kellerloch explodiert und implodiert das Schreiben, und der Schreibende ist die ganze Zeit über darin gefangen, nicht nur unfähig, da herauszukommen, sondern auch unfähig, zu erkennen, in was er da hineingeraten ist, in ein Inneres, das völlig nach außen gekehrt ist, so wie sein schäbiger Lebensraum, sein Kellerloch, das Loch, in dem er wohnt, nicht mehr zu unterscheiden ist von dem Raum seines Ichs.

Dieses Zusammenfallen von innerem und äußerem Raum wird im zweiten Teil des Romans explizit sichtbar, als Teil von Dostojewskis künstlerischer Gestaltung. Der Schreibende entspannt sich ein wenig, zeichnet ein komisches, fast versöhnliches Bild seines jugendlichen Ichs, das nach Tagen der Einsamkeit «unbedingt und unverzüglich Menschen und die ganze Menschheit umarmen musste». Hier betreten wir wieder die soziale Welt, in die sich die Hauptfiguren der meisten Romane des 19. Jahrhunderts begeben, um der Zukunft zu begegnen und ihren Platz zu finden, sei er nun gut oder schlecht. Doch nachdem er kurzzeitig die Erwartung einer Geschichte mit einer normalen Entwicklung und einem normalen Schluss geweckt hatte – eine der damaligen Zeit gemäße Geschichte, wie Turgenjews elegante *Väter und Söhne* –, enttäuscht er sie entschieden und ganz bewusst. Die *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* führen uns zurück in die Vergangenheit und laden uns dort ab wie einen Leichnam.

✱

Für uns Lesende gibt es, mit anderen Worten, ebenso wenig eine Fluchtmöglichkeit wie für den Schreibenden. Mehr noch als die *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* sollen und wollen die *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* uns mit einer nicht zu bewältigenden Wirklichkeit konfrontieren, einer Wirklichkeit, die unsere Aufmerksamkeit einfordert, aber nicht auf sie reagiert. Das Buch beschreibt diese Realität nicht, sondern zwingt sie uns auf.

Auf diese Weise führen die *Aufzeichnungen* eine Konzeption von

Wirklichkeit – und ein Verhältnis von Autor und Leser zu ihr – ein, das sich deutlich von der Wirklichkeit unterscheidet, wie sie zuvor in dem dargestellt wurde, was wir üblicherweise als den realistischen Roman des 19. Jahrhunderts bezeichnen. Inwiefern ist sie anders? Immerhin ist Dostojewski, dessen erstes literarisches Werk eine Übersetzung von Balzacs *Eugénie Grandet* war, der nach wie vor lebendigen Tradition des Romans des 19. Jahrhunderts ebenso verpflichtet wie sein Beinahe-Zeitgenosse Flaubert, oder wie Henry James es sein wird. Und doch stellen die *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* in der Geschichte des Romans eine ebenso bedeutsame Zeitenwende dar wie Karl Marx' berühmter Satz «Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt drauf an sie zu verändern» in der Geschichte der Philosophie.

Seine Besprechung eines Romans, der ungefähr zeitgleich mit Dostojewskis *Aufzeichnungen* erschien, nämlich Anthony Trollopes *Can You Forgive Her?* von 1865, beginnt der junge Henry James mit spöttischen Worten: «Dieser neue Roman von Herrn Trollope verrät uns nichts Neues, weder über Herrn Trollope selbst als Romancier, noch über die englische Gesellschaft als Thema für den Romancier, noch, da der Roman zu diesen Aspekten keinerlei Informationen enthält, über die Vielschichtigkeit des menschlichen Herzens.» James' Spott trifft die damals gängige Ansicht darüber, was der Roman leisten soll, ziemlich genau, und die Kritik dürfte umso verletzender gewesen sein, als Trollope diese Annahmen mit Sicherheit teilte. Diese Vorstellung vom Roman, die in Ian Watts klassischer Studie *The Rise of the Novel* beschrieben wird, hatte vor allem in England im Laufe des 18. Jahrhunderts Gestalt angenommen. Samuel Richardsons Romane, allen voran die tragische *Clarissa* (1748), hatten einen neuen emotionalen Realismus in die Gattung eingeführt. Die Form des Briefromans erlaubte es dem Schriftsteller, seinen Figuren die Feder in die Hand zu geben, die damit alle Freiheiten haben, den Bewegungen ihrer Gedanken und Herzen nachzuspüren, in die die Leser und Leserinnen genauso eintauchen können wie sie selbst. (*Clarissa* war in gewisser Weise der erste Kult-

roman; der Hype darum war international und riesig.) Die komischen Romane von Henry Fielding hingegen zeigen das, was Watt einen Realismus der Beurteilung nennt, da Fielding die Taten und Beweggründe seiner Figuren mit scharfem, weltzugewandtem Auge beurteilt, um die Leser nicht nur zu unterhalten, sondern auch über die Welt und ihre Wege zu unterrichten. Gegen Ende des Jahrhunderts, so Watt, treffen diese beiden Formen des Realismus zusammen in Sternes *Tristram Shandy* (ein Triumph der Rokoko-Laune, der schriftstellerisch ebenso verspielt ist, wie seine Figuren albern und launisch sind, und der ein weiterer internationaler Hit wurde) und vor allem im Werk von Jane Austen. Schon im Titel von *Sense and Sensibility* (der mal als *Sinn und Sinnlichkeit*, mal als *Verstand und Gefühl* übersetzt wird) werden uns die Gefahren und Möglichkeiten zweier unterschiedlicher Arten der Wahrnehmung und der Reaktion auf die Welt zum Nachdenken (und zum Vergnügen) präsentiert: die eine (Sinn bzw. Verstand), die auf die Welt als Ganze und auf die Folgen unseres Handelns bedacht ist, und die andere (Sinnlichkeit bzw. Gefühl), die sich mit der Welt der Emotionen und Empfindungen befasst. Mit anderen Worten: Es gibt Ansprüche, die die Welt oder die Gesellschaft an uns stellt, und Ansprüche, die das Ich stellt, und innerhalb der großzügigen und einladenden Grenzen der großen Romane des 19. Jahrhunderts, die auf Austen folgen, müssen beide Ansprüche unter einen Hut gebracht werden. Tatsächlich – so wird implizit suggeriert – ist es schlicht eine Sache des gesunden Menschenverstands, zu erkennen, dass allein durch die Integration dieser beiden Sichtweisen eine angemessene – realistische – Beziehung zur Wirklichkeit insgesamt entstehen kann, während ein ausschließliches Festhalten an der einen oder anderen Sichtweise zu enttäuschenden, wenn nicht gar tragischen Ergebnissen führen wird. Doch das scheinbar simple Gebot, dem Ruf des *common sense* zu folgen, erweist sich als viel schwieriger als gedacht, oder zumindest will uns der Roman des 19. Jahrhunderts das vor Augen führen. Das Problem ist in der Tat von unendlichem Interesse – und mit erheblichen

Risiken verbunden. Während Emma Woodhouse am Ende ihren Mr. Knightley findet, findet Emma Bovary den Tod.

Die Beschreibung oder Nachahmung ist natürlich von zentraler Bedeutung für die intensive Wirkung des Romans des 19. Jahrhunderts, doch sein vielgepriesener Realismus rührt nicht von seinen zahlreichen realistischen Effekten her, so überzeugend und vergnüglich sie auch sein mögen, sondern vielmehr aus der Urteilskraft, die er an den Tag legt, wenn es darum geht, solcherlei Merkmale der allgemeinen *conditio humana* für unsere Betrachtung zusammenzustellen. Figur und Situation, ausgedrückt und erkundet durch ein zuverlässiges Zusammenspiel von Dialog und Beschreibung, das unter Aufsicht der Erzählinstanz stattfindet: das ist die Form, in der sich der Roman im 19. Jahrhundert eingerichtet hat und die die überwiegende Mehrheit der Romane bis zum heutigen Tag bestimmt.

Dialog und Beschreibung sind für den Roman des 19. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung, insbesondere wenn er sich in den Metropolen London und Paris entwickelt. Das Gleiche gilt natürlich auch für Handlung und Geschichte. Oft heißt es, ein Roman müsse eine gute Geschichte erzählen, aber tatsächlich sind die Geschichten, die in Romanen erzählt werden, größtenteils profaner Natur (und im Vergleich zu den wundersamen oder hochkomischen Geschichten etwa aus dem *Dekameron* oder aus *Tausendundeiner Nacht* unscheinbar und unbedeutend). An den Geschichten von Emma Woodhouse oder Emma Bovary ist nichts Ungewöhnliches oder Unwahrscheinliches, und gerade diese Alltäglichkeit ist es, die sie unserer Aufmerksamkeit empfiehlt. Es sind keine Bücher über Wunderdinge, sondern über Dinge, die wir zumindest ein wenig kennen.

Doch so gewöhnlich die Geschichte auch sein mag, so muss sie die Leser und Leserinnen doch auch fesseln, und zu diesem Zweck bedient sich der Roman des 19. Jahrhunderts des Plots, der Ausgestaltung, also wie sich die Geschichte entfaltet, bis sie vollständig erzählt ist. Die Erzählung (der Plot, also, wie erzählt wird) unterscheidet sich von der

Handlung oder Geschichte (dem, was erzählt wird) – der russische Formalist Juri Tynjanow hat in den 1920er Jahren eine scharfe analytische Unterscheidung zwischen beiden getroffen (Sujet vs. Fabel), und auch E.M. Forster betont in seinen *Aspects of the Novel* den Unterschied –, und die Erzählung funktioniert, mehr noch als das Zusammenspiel von Dialog und Beschreibung, auf komplexe Weise. Der Plot treibt die Geschichte voran, seine Verwicklungen enthüllen und verräteln sie zugleich; er verlockt den Leser und nimmt ihn an die Hand, bis dieser sich dem Autor hingibt und das Buch «nicht mehr aus der Hand legen kann». Mit anderen Worten: Der Plot hat eine verführerische Dimension, und genau diese Seite ist es, die Marianne Dashwoods Empfindsamkeit (*sensibility*) in Jane Austens Roman für Romane begeistert. Der Plot ist aber auch ein Zeichen dafür, dass das Buch als Ganzes unter der Kontrolle des Verfassers und womöglich sogar der Vorsehung steht: Die Kontinuitätslinien werden beibehalten, und am Ende wird sich alles fügen, zumindest wenn der Roman etwas taugt. Und schließlich macht die Erzählung den Leser, die Leserin zu der Instanz, die darüber entscheidet, ob er etwas taugt. Der Plot eines Romans aus dem 19. Jahrhundert ist in gewisser Weise vergleichbar mit der sich entwickelnden repräsentativen Politik des 19. Jahrhunderts oder auch mit einem gut funktionierenden Eisenbahnsystem. Der Romanautor muss auf seinen Seiten Platz für alle seine Figuren mit all ihren unterschiedlichen Motiven finden und die Dinge unter Kontrolle halten (auch wenn sie auseinanderzufallen drohen). Und gleichzeitig muss der Autor die ganze Zeit über um das Vertrauen der Leserschaft werben.

Nichts von alledem findet sich in den *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*, wo es keinen Plot gibt, nur die Farce eines Plots, und kaum eine nennenswerte Geschichte. Im Gegenteil, wie der Verfasser schreiend einwerfen könnte. Erwachsen aus einem umfassenden Zustand der Krise – persönlich, beruflich, finanziell, politisch, national, philosophisch, religiös und sicherlich auch literarisch –, ähneln die *Aufzeichnungen* in allererster Linie einem zusammengefügten Scherbenhaufen.

In dem Buch kommen Ansichten zum Ausdruck, die Dostojewski teilt (z. B. die grundsätzliche und notwendige Perversität des menschlichen Willens), aber auch solche, die er nicht teilt (so macht sich der Verfasser der *Aufzeichnungen* über das Programm «Rückkehr zum Erdboden» lustig, für das Dostojewski eingetreten war). Es ist eine Persiflage auf konventionelle romantische Themen der Literatur (die Erlösung der gefallenen Frau), die mit einer gewissen eigenen christlichen Sentimentalität kokettiert. (Vielleicht würde so etwas wie die Liebe den Verfasser erlösen?) Es ist eine psychologische Studie und Karikatur eines Generationstyps. Es ist ein Angriff auf das konformistische Bürgertum, ein Angriff auf utopische Radikale, ein Angriff auf den Idealismus, ein Angriff auf die Literatur, ein Angriff auf Russland, ein Angriff auf «unser unglückliches neunzehntes Jahrhundert». («Aber sehen Sie sich um: Blut fließt in Strömen, dazu noch auf die fidelste Art und Weise wie Champagner. Da haben Sie unser neunzehntes Jahrhundert.») Es ist ein Schreckensgeheul, eine rein persönliche Nörgelei und Ausdruck der Niederlage. Es ist ein Versuch im Paradoxen: Dieser hoffnungslose Mensch spricht unmissverständliche Wahrheiten aus; dieser Mensch, der unmissverständliche Wahrheiten ausspricht, weiß nichts, ist hoffnungslos. Formal ist es keine wirkliche Geschichte, aber es hat trotzdem etwas von einer Geschichte und ist gleichzeitig eine Polemik, eine Satire, eine philosophische Meditation, eine Fallstudie.

Die Sache ist die: Das Ding ist all das (und mehr), aber nichts davon abschließend oder schlüssig. «Es ist das eine bloße Form, eine leere Form ... Ich möchte mir beim Niederschreiben meiner Aufzeichnungen keinen Zwang auferlegen lassen. Ich werde mich weder an eine Ordnung noch an ein System halten. Ich werde aufschreiben, was mir gerade einfällt», sagt der Verfasser, und was er schreibt, gibt seiner Krise (die irgendwie jedermanns Krise ist) nicht so sehr einen Sinn, sondern setzt diese Krise in wilder Manier in Szene. Verkörperung ist das, wonach er sucht, mit «wirklichem, eigenem Fleisch und Blut» (und es ist wohl kaum ein Zufall, dass das Schlachten seine Fantasie so sehr

beherrscht). Der Schriftsteller mag erbärmlich sein und alle Attribute eines Antihelden in sich vereinen, wie er sagt, aber seine Stimme hat noch immer eine unpersönliche Kraft und eine ganz eigene Autorität. Und wessen Stimme ist es letztendlich überhaupt? Die Stimme ist höchst vieldeutig: die Dostojewskis oder nicht; die unsere (wie uns immer wieder gesagt wird) oder nicht (wie uns ebenfalls gesagt wird); öffentliche Rede oder innerer Monolog; die Stimme, wahlweise, der 1840er, der 1860er Jahre, Russlands, «unseres unglücklichen neunzehnten Jahrhunderts». Äußerst vieldeutig und nicht nur unzuverlässig, sondern radikal unzuverlässig. Aber real.

✱

Dies ist die Stimme des Romans des 20. Jahrhunderts.

Die *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* sind auch deshalb ein Vorläufer, weil die politischen und sozialen Probleme, mit denen Russland im 19. Jahrhundert konfrontiert war und die zu diesem Zeitpunkt spezifisch russische zu sein schienen, im kommenden Jahrhundert allgemein, ja global werden. Wie der Verfasser der *Aufzeichnungen*, wie Dostojewski auf dem Semjonowski-Platz, werden die Schriftsteller des 20. Jahrhunderts von der Geschichte hinterrücks überfallen. Sie leben in einer Welt, in der das dynamische Gleichgewicht zwischen Ich und Gesellschaft, das der Roman des 19. Jahrhunderts aufrechtzuerhalten suchte, nicht mehr aufrechterhalten werden kann, nicht einmal mehr als Fiktion.

Einflussreiche Romanciers des 20. Jahrhunderts, von Marcel Proust und Thomas Mann bis zu David Foster Wallace, haben die Bedeutung von Dostojewski für ihre eigene Arbeit betont, und vor allem die *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* hallen mit fast schon unheimlicher Häufigkeit in den Romanen des 20. Jahrhunderts nach. (So sehr, dass viele der Anklänge, wie ich vermute, in Wirklichkeit indirekter Natur sind: Echo eines Echos.) In jedem Fall führt das Buch einen Archetypus ein; der anonyme Verfasser der *Aufzeichnungen* wird zum Kellerloch-

menschen, einem modernen Mythos, wie Dostojewskis amerikanischer Biograf Joseph Frank zu Recht betont hat, auf einer Stufe mit Faust, Hamlet, Don Juan oder Sherlock Holmes. Der Schatten dieser mythischen Figur lässt sich im Protagonisten von Knut Hamsuns *Hunger*, in Jean Rhys' verlorenen Frauen, in Witold Gombrowiczs *Ferdydurke*, Saul Bellows *Mann in der Schwebe*, Ralph Ellisons *Unsichtbarem Mann*, Thomas Bernhards *Der Untergeher* und vielen anderen erkennen. Das Buch führt einen ganz eigenen Schauplatz ein: Nennen wir ihn den unendlich kleinen, unendlich armseligen Rückzugsort inmitten der sich unvorstellbar ausbreitenden urbanen Ödnis. In den Romanen und Erzählungen Franz Kafkas wird dieser Ort zur Welt. Flann O'Brien verlagert ihn nach Dublin, Kōbō Abes *Frau in den Dünen* ins postnukleare Japan. Die *Aufzeichnungen* führen mehrere bemerkenswert robuste Motive ein: «Auch im Zahnschmerz liegt ein Genuss»; «Ich möchte feierlichst erklären, dass ich schon mehrere Male ein Insekt werden wollte. Doch nicht einmal dazu ist es gekommen.» (Kafka schreibt eine Geschichte über einen Menschen, dem das in gewisser Weise gelingt); den Ameisenhaufen; «zwei mal zwei gleich fünf». Das Buch führt einen Ton ein: Es kann als Vorläufer des Bewusstseinsstroms betrachtet werden (André Gide wird das behaupten); es schwingt auch mit hinter den Rhythmen, zugleich treibend und abgehackt, von so unterschiedlichen Schriftstellern wie Andrei Bely, William Faulkner, Louis-Ferdinand Céline, Jack Kerouac und José Saramago. Das Kellerloch taucht überall auf. Nabokov erklärte, er verachte Dostojewski, aber die Kommentare, die Charles Kinbote dem Gedicht *Fahles Feuer* beifügt, erinnern doch sehr an das Vorbild der *Aufzeichnungen*. *Portnoys Beschwerden* schreibt das Buch um zu einer neurotisch-obszönen Catskill-Nummer.

✱

«Ich bin ein kranker Mann ...» Man könnte sagen, der entscheidende Moment dieser Geschichte ist die Auslassung, mit der sie nach diesem

ersten Ausbruch abbricht. Die Auslassung, die alles bedeuten kann: die Ellipse, die ein Zeichen des Zögerns ist, ein Zeichen, dass etwas herausgenommen wurde (wie Dostojewski beklagte, dass die Zensur die entscheidenden Zeilen seines Buches herausgenommen habe, auch wenn er nie versuchte, sie wieder einzusetzen), dass etwas bewusst ungesagt bleibt, dass einem die Worte fehlen, um zu sagen, was man meint, dass man nichts zu sagen hat. Ein Zeichen der Erwartung, der Unterbrechung (die Auslassungszeichen haben etwas Gewaltsames an sich), der Erschöpfung (sie markieren eine Leere). «Aber genug», so endet das Buch, «– ich habe keine Lust mehr, ‹aus dem Kellerloch› zu schreiben ...» Aber natürlich macht er weiter, so wie seine Stimme in endloser Wiederholung weiterredet. Hier ist sie, immer weitermachend, am Ende von Becketts *Der Namenlose*:

sie haben mich vielleicht bis an die Schwelle meiner Geschichte getragen, vor der Tür, die sich zu meiner Geschichte öffnet, es würde mich wundern, wenn sie sich öffnete, es wird ich sein, es wird das Schweigen sein, da wo ich bin, ich weiß nicht, ich werde es nie wissen, im Schweigen weiß man nicht, man muss weitermachen, ich werde weitermachen.

Was die *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* selbst angeht, so war Dostojewski zuversichtlich, dass das Werk mit Erscheinen des zweiten Teils nachhaltigen Eindruck machen würde, auch wenn er befürchtete, dass es ein schlechter sein könnte: Das Werk sei nicht gut genug. Doch abgesehen von beiläufigen Erwähnungen in Briefen von Freunden finden sich keine Spuren einer zeitgenössischen Reaktion auf das Buch. Dostojewski stand noch immer in Kontakt mit Apollinaria Suslowa, der *amour fou*, die das Buch mit auf den Weg gebracht hatte und die nun in Paris lebte und in russischen Emigrantenkreisen verkehrte. Die Leute würden über seinen «Skandalroman» reden, schrieb sie. Sie würden die zynische Wendung bedauern, die sein Werk genommen habe. Sie selbst hatte sich nicht die Mühe gemacht, das Buch zu lesen.