WARUM TÖTETE RASKOL'NIKOV EIGENTLICH?

MOTIVIERUNG IM LICHT EINES PSYCHOHISTORISCHEN

MOTIVATION

Nils Meier, Jena, Deutschland, n.meier@uni-jena.de

Original scientific paper
DOI: 10.31902/fll.39.2021.9

Es wird gezeigt, dass der Text des Romans *Prestuplenie i nakazanie* Handlung und Figuren in den Kontext einer bestimmten historischen Epoche stellt. Die Epoche impliziert eine spezifische Psychostruktur der Figuren. Ein Aspekt dieser Psychostruktur wird herausgegriffen und anhand seiner innerfiktional wie auch außerfiktional motivierenden Wirkung nachgewiesen. Auf diesem Wege wird das alte Rätsel gelöst, warum eigentlich Raskol'nikov zum Mörder wurde.

Schlüsselwörter: Prestuplenie i nakazanie, Schuld und Sühne, Verbrechen und Strafe, Marmeladov, Razumichin, Neuzeit, Realitätsprinzip, Psychologie, Tatmotiv, Mord.

Einleitung

In Dostoevskijs Roman *Prestuplenie i nakazanie* plant die Hauptfigur Raskol'nikov einen Raubmord, über den sie jedoch während der Tatausführung die Kontrolle verliert. Unbeabsichtigt gerät Raskol'nikov der geplante Mord zu einem Doppelmord; es gelingt ihm nicht, Geld und Wertsachen im geplanten Umfang zu entwenden, und das Wenige, was er erbeuten kann, will er bereits kurz nach der Tat wieder wegwerfen. Als er im Begriff ist, den kargen Ertrag seines Verbrechens zu beseitigen, geht ihm auf, dass er in Wirklichkeit nicht seinem bewussten Plan gefolgt ist, sondern einem anderen, ihm vorläufig noch nicht bewussten Motiv (6:86f.=2.2).¹ Dass Raskol'nikov einerseits entsetzt darüber ist, dass er seinen bewussten Plan ad absurdum führt, andererseits aber „schon früher gewusst“ hat, dass er seinem bewussten Ziel zuwider handeln würde („prežde znal“ 6:87=2.2), bedeutet, dass seine eigentlichen

¹ Zitate und Verweise nach *Polnoe sobranie sočinenii v tridcati tomach*; das Format der Seitenangaben ist „(<Bandnr.>[-<gegebenenfalls Nummer des Teilbands>]:<Seitenzahlen>)“ Bei Zitaten aus *Prestuplenie i nakazanie* sind die Seitenangaben ergänzt um die Angabe des Abschnitts und des Kapitels: „<Seitenzahlen>=<Nummer des Abschnitts>.<Kapitelnummer>“.

Beweggründe in jenem Teil seiner Psyche Gestalt angenommen haben, den man heute als ‚das Unbewusste‘ (Freud) bezeichnet. Raskol'nikovs Entsetzen über den Widersinn seiner Tat stellt ihm die Aufgabe, seine eigentlichen Beweggründe zu erkennen (Gerigk 2005, 46).

Dieselbe Aufgabe stellt sich, so hat die Rezeptionsgeschichte gezeigt, auch den Lesern² des Romans. Kommentare des Autors, des Erzählers und die Rede bestimmter Figuren deuten verschiedentlich auf ein Tatmotiv hin, jedoch ohne dieses einwandfrei zu benennen. In der Terminologie von Schmidts (223-225) Vier-Ebenen-Modell klaffen „Lücken“ in der ‚Sinnlinie‘ (Simmel) der ‚Geschichte‘ des Romans (ebd. 228, 237), solange das Handlungsmotiv der Figur Raskol'nikov unbestimmt bleibt. Darüber hinaus ist vermutlich diesem Umstand das häufige Urteil geschuldet, die ‚Motivierung‘ der Romanhandlung sei in dem einen oder anderen Sinne mangelhaft (Belknap 104, 115-117; Gerigk 1991, 246). Belknaps (116f.) Andeutung, dass ein vermeintliches Übermaß an zu wenig vermittelten Handlungsaspekten nicht allein dem Text, sondern prinzipiell ebenso dem historisch wandelbaren Verständnishorizont des Lesers anzulasten ist, legt für die Bewältigung unserer Aufgabe die gezielte Vergegenwärtigung bestimmter historischer Kontexte nahe. Indem wir aus dem historischen einen psychologischen Kontext ableiten, folgen wir Schmidts (237f.) Einschätzung der häufig nur impliziten und dennoch wichtigen Bedeutung, die die komplexe Psyche einer Zentralfigur³ für die ‚Geschichte‘ eines Erzählwerks hat.

RASKOL'NIKOV'S RÄTSELHAFTES TATMOTIV

Weltanschauliches

Hinsichtlich des Tatmotivs stand die Rezeption des Romans anfangs ganz im Zeichen von Dostoevskijs Ankündigung, dass der Roman von einem Menschen handle, der trotz edler Absichten zum Mörder werde, weil er „aus Leichtsinn und Begriffsverwirrung einigen seltsamen, «unfertigen» Ideen nachgab, die in der Luft lagen“ („po legkomysliju, po šatosti v ponjatijach poddavis' nekotorym strannym «nedokončennym» idejam, kotorye nosjatsja v vozduche“ 28-2:136).

² Der vorliegende Text berücksichtigt die von Elisabeth Leiss (286–298) zur Diskussion gestellte und von Martina Werner (260–278) aktualisierte linguistische Kritik gendergerechter Sprache. *Figur, Leser, Erzähler, Literaturwissenschaftler, Mensch, Autor und Hausbewohner* sollen in diesem Text also kein bestimmtes außersprachliches Geschlecht (sexus) präsupponieren.

³ Zur besonderen Zentralität der Figur Raskol'nikov siehe Močul'skij (244f.), Belknap (104).

Damit war die Aufmerksamkeit auf jene Ideologien gelenkt, die im russischen Zarenreich an die lange versäumte Modernisierung von Staat und Gesellschaft appellierten. Als konservativ gewordener Publizist bekämpfte Dostoevskij zeitgenössische Utopien, sofern er in ihnen eine unvermittelte Kopie der fortgeschrittenen Modernisierungstendenzen Westeuropas erblickte (Veldhues, 46-50). Vor diesem Hintergrund bot es sich für den Leser an, Raskol'nikov als verirrtten Fortschrittsjünger aufzufassen, der unbescheiden die ganze Menschheit beglücken und zu diesem Zweck gegen eines der zehn Gebote⁴ verstoßen will. Im Sinne dieser Lesart stand lange Zeit das religiös konnotierte Problem von ‚Schuld und Sühne‘ im Mittelpunkt der Rezeption; unter den deutschen Übersetzungen des Romans setzte sich im zwanzigsten Jahrhundert ein entsprechender Titel durch.

Erstes Motiv: Geld

Dostoevskij inszeniert das In-der-Luft-liegen des vermeintlichen Mordmotivs anhand eines Gespräches zwischen jungen Leuten, dessen Zeuge Raskol'nikov wird. In dem Gespräch werden Gründe angeführt, warum die alte Pfandleiherin „nicht wert zu leben“ sei, so dass man sie „ohne Gewissensbisse“ „ermorden und berauben“ könne, dies diene insbesondere „der Gerechtigkeit“, wenn man bedenke, dass mit ihrem Geld „hundert, ja tausend gute Werke und Taten“ vollbracht werden könnten, etwa indem man es zum Wohle „junge[r], frische[r]“ Menschen, die sonst „zugrunde gehen,“ stifte („nedostojna žit“, „bez vsjakogo zazoru sovesti“, „ubil i ograbil“, „dlja spravedlivosti“, „Sto, tysjaču dobrych del“, „molodye, svežie“, „propadajuščie darom“ 6:54f.=1.6). Der Erzähler und Raskol'nikov bezeugen, dass es sich bei dieser Zurechtlegung eines Mordmotivs um allgemein übliche Gedanken handelt und dass in Raskol'nikovs „eigenem Kopf“ „genau die gleichen Gedanken aufgetaucht waren“ („v sobstvennoj golove ego tol'ko čto zarodilis'... *takie že točno mysli*“ 6:55=1.6. Hervorhebung im Original.). Das in der Luft liegende Motiv ist also Ausdruck des Wunsches nach Geldbesitz, dessen vorgebliche Wohlfahrtsorientierung sich im Mordkalkül selbst dementiert.

Zweites Motiv: Napoleon

Hinzu kommt ein zweites Motiv, welches die Forschung geraume Zeit nach Veröffentlichung des Romans benannte, und das auf

⁴ „Du sollst nicht töten“ (russ. „Ne ubivaj“) ist nach katholischer oder protestantischer Zählung das fünfte, in der russisch-orthodoxen Variante das sechste Gebot.

Raskol'nikovs Napoleon-Idee (Frank 489f.; Gerigk 2005, 50) zurückgeht: Raskol'nikov teilt die Menschheit in zwei ungleiche Gruppen, nämlich in die übergroße Mehrheit der Kleinmütigen und Gehorsamen einerseits und andererseits die kleine Minderheit derjenigen, die Macht haben und als Führer der Menschheit über den Gesetzen stehen. Erstere macht Raskol'nikov als „Läuse“ verächtlich, letztere identifiziert er mit Napoleon (Močul'skij, 248). Močul'skij (232) schließt sich der Meinung an, dass Raskol'nikov sein wirkliches Tatmotiv ausspricht, als er in einem der Sonja-Dialoge sagt: „Ich musste damals herausfinden (...), ob ich eine Laus bin, wie alle, oder ein Mensch.“ („mne nado bylo uznať togda (...), voš' li ja, kak vse, ili čelovek?“ 6:322) Demnach wollte Raskol'nikov mit dem Verbrechen beweisen, dass er in der Art eines stilisierten Napoleon die Grenzen des Erlaubten überschreiten kann.

Verbindung der Motive

Angesichts des Napoleon-Motivs erscheint das Geldmotiv als vorgeschoben, gleichwohl hat es aber nicht nur der Figur Raskol'nikov über weite Strecken der Handlung, sondern auch vielen Lesern über weite Strecken der Rezeptionsgeschichte den Blick verstellt (Snodgrass 1960, 202).

Betrachten wir Raskol'nikovs Aussagen genauer, so finden wir eine eigentümliche Verquickung beider Motive, die uns zu dem Versuch einlädt, eine Synthese aus dem Geld- und dem Napoleon-Motiv zu bilden. In der ‚Geschichte‘ (Schmid) von Raskol'nikovs wechselnder Auffassung seiner Beweggründe gibt es einen Übergang von quasianthropologischen Thesen, die Allgemeingültigkeit beanspruchen, über eine zynische Lebensbilanz, die Interesse an einem Allgemeinwohl immerhin noch vorspiegelt, hin zur Angabe eines konkreten Eigennutzens, den der geständige Raskol'nikov (vorübergehend) für maßgeblich hält. Gegenüber Sonja erklärt Raskol'nikov, dass er den Raubmord in der Absicht plante, sich mit dem Geld eine „ganz neue Karriere aufzubauen“, um einen „neuen unabhängigen Weg“ zu betreten („vsju novuju kar'eru ustroit“ „novuju, nezavisimuju dorogu“ 6:319=5.4). Da Raskol'nikov zugleich angibt, dass er mit diesem Verbrechen zum „Napoleon“ werden wollte (6:318=5.4), und in seinem Artikel die „Napoleons“ für die „eigentlichen Menschen“ hält („Napoleon[y]“, „sobstvenno na ljudej“ 6:200=3.5), ist eine Synthese seiner Beweggründe in der Richtung zu vermuten, dass er eine bestimmte Art von Unabhängigkeit mit einer bestimmten Art unverstellten Menschseins identifiziert.

FORSCHUNGSSTAND UND METHODE

In der Frage nach Raskol'nikovs Tatmotiv hat die Forschung die von Močul'skij aufgegriffene Interpretation mit leichten Variationen bis heute wiederholt, mitunter wird noch die ungelöste Rätselhaftigkeit des Tatmotivs bekräftigt (Frank 484; Veldhues 97f.). Die Rede von Raskol'nikovs „tieferliegenden Motiven“ (Beebe 154) hat das Interesse der Forschung auf das Unbewusste in Raskol'nikov gelenkt und damit eine dezidiert psychoanalytische Interpretation von *Prestuplenie i nakazanie* nahegelegt (Breger; Snodgras; Wasiolek; Kiremidjian; Rosenthal).

Literaturwissenschaftler haben gegen eine psychoanalysierende Lesart des Romans begründete Einwände, vor allem gegen alle Versuche, anhand psychoanalytischer Deutungsschemata den Charakter einer literarischen Figur zu extrapolieren. Dies nämlich hieße, sie als Mensch – der als solcher mit einer vollgültigen Psyche ausgestattet wäre – zu missverstehen, so dass ihre spezifisch literarische Funktion, ihre auf Rezeptionswirkung zielende Gestaltung durch einen Autor unterschlagen wäre. In diesem Sinne können wir Gerigks (1991, 13-17) Zurückweisung jeglichen psychoanalysierenden „Hinterfragens“ (ebd. 14) nachvollziehen und wollen uns seinem Plädoyer für eine Hermeneutik, die nichts willkürlich in den Text *hinein*interpretiert, anschließen (ebd. 13-15).

Allerdings ist Gerigks emphatischer Rekurs auf das, „was eine Dichtung von sich aus zum Ausdruck bringt“ (ebd. 13) schwer abzugrenzen von den unvermeidlichen Kontexten sprachlicher Konzeption, die Voraussetzung für jegliches Textverstehen sind (Corbineau-Hoffmann, 28-31, 224, 226). Hinsichtlich der problematischen Psycho-Analyse von Figuren ist bemerkenswert, dass Gerigk (1991, 30, 223-236) selbst das „Menschenbild einer Dichtung“ als einen wichtigen Anhaltspunkt für deren Interpretation nimmt, so dass es auch nicht überrascht, dass er bei seiner eigenen Interpretation des Romans *Prestuplenie i nakazanie* nicht ganz auf einen psychologischen Kontext verzichten kann (ebd. 187). Gerigks Aporie entsteht dadurch, dass er einerseits auf die vom Autor gemeinte Bedeutung des Autorenworts insistiert, so dass er jede Psychoanalyse literarischer Figuren von vornherein ausschließt, andererseits aber in Dostoevskij einen Autor hat, der seinen Roman nicht nur explizit als „psychologischen Bericht eines Verbrechens“ („psichologičeskij otčet odnogo prestuplenija“ 28-2: 136) konzipiert hat, sondern der darüber hinaus im Ruf steht, „der größte psychologische oder psychoanalytische Roman-Autor“ zu sein (Breger 1989, 7), einen Autor also, dessen Intention nicht ohne psychologische Begriffe erfasst werden kann. Kein

geringerer als Sigmund Freud adelte Dostoevskij zum Psychoanalytiker avant la lettre, indem er trotz aller Reserve gegenüber Dostoevskijs Charakter (Schult 49f.) dem Dichter großzügig bescheinigte, dass „alles, was er [Freud] entdeckt hatte, bereits in Dostoevskijs Werk vorgefunden werden könne“ (Rosenthal 197; Wasiolek 268; s.a. Reber 103 f.).

Die Lösung der Aporie liegt darin, dass wir die Bedingung, unter der Gerigk den Kontext des Menschenbildes akzeptiert, auch für die Akzeptanz weiterer Kontexte gelten lassen. So wie die Vergegenwärtigung eines bestimmten Menschenbildes dem Nachvollzug des unverfälschten Autorenworts dienen kann, sofern das Menschenbild nur „von der im literarischen Text beschworenen Welt impliziert wird“ (Gerigk 1991, 29), so kann dies auch für ein bestimmtes Modell der Psyche gelten, sofern dieses Teil des Menschenbildes ist oder anderweitig von der Romanwelt impliziert wird. Das von Gerigk so genannte „Beschwören“ durch den literarischen Text ist ein anderer Ausdruck für die Wirkung von ‚contextualisation cues‘. ‚Contextualisation cues‘ evozieren bestimmte Kontexte, die für das Textverständnis erforderlich sind, auf diese Weise „legitimieren“ sie die betreffenden Kontexte dazu, in die Rezeption des literarischen Textes einzufließen (Corbineau-Hoffmann 33, 43). Mehrere ‚contextualisation cues‘ beschwören im Roman *Prestuplenie i nakazanie* die Welt der (soziokulturellen) ‚Moderne‘,⁵ die wiederum für Dostoevskijs „psichologičeskij otčët odnogo prestuplenija“ eine spezifisch moderne Psychostruktur der Figuren impliziert. Ob und wie weit diese Implikation trägt, ist nun allerdings am literarischen Text aufzuweisen.⁶

POLITISCHE ÖKONOMIE ALS SIGNUM DER MODERNE

Aus Raumgründen soll hier von den ‚contextualisation cues‘, die in dem Roman *Prestuplenie i nakazanie* an die Moderne gemahnen, einzig die Rede von einer „politischen Ökonomie“ berücksichtigt werden.⁷

⁵ Dostoevskij will sich in dem Roman kritisch auf die soziokulturelle Moderne beziehen (Veldhues, 41-43, 62, 90f.). Dazu gegenläufig zeigt er eine Neigung zu ästhetischen Verfahren, die der ästhetischen Moderne zuzurechnen sind. Dass dies besonders für den als Krimi angelegten Roman *Prestuplenie i nakazanie* gilt, hat Veldhues (62-91) überzeugend dargelegt, so dass auf eine Thematisierung der ästhetischen Moderne an dieser Stelle verzichtet werden kann.

⁶ In Schmidts (237) Terminologie handelt es sich bei unserem Vorhaben um eine ‚aufhebende Negation‘, die vom Autor nicht gewählte Momente des ‚Geschehens‘ für die Geschichte „reaktiviert“ – allerdings nach Maßgabe der „im Text mehr oder weniger latent enthaltenen Anweisungen“.

⁷ Dass die soziokulturelle Moderne für Dostoevskij eigentlich stets „Thema ist“ (Veldhues, 43), gilt ohnehin als weithin akzeptierte Annahme. Die Moderne

Daraus resultierende psychologische Bestimmungen des spezifisch modernen Menschenbildes werden nur soweit in Betracht gezogen, wie sie vom literarischen Text selbst bestätigt werden.

Zu Beginn des Romans evoziert eine Figurenrede einen historischen Kontext, indem sie das Obwalten einer „politischen Ökonomie“ in Aussicht stellt:

Но господин Лебезятников, следящий за новыми мыслями, объяснял намерении, что сострадание в наше время даже наукой воспрещено и что так уже делается в Англии, где политическая экономия. (6:14)

Aber Herr Lebesjatnikow, der alle neuen Ideen verfolgt, hat uns neulich erklärt, daß in unserer Zeit das Mitleid sogar von der Wissenschaft verboten werde und daß dies auch in England der Fall sei, wo politische Ökonomie herrsche. (17)⁸

„England“ war seinerzeit europaweit anerkanntes Vorbild im Modernisierungsprozess (Bauer/Matis 241), auch Dostoevskij kritisierte es in diesem Sinne (Guski 190). Die in Europa allmählich heraufziehende „politischen Ökonomie“ steht für die Heraufkunft des modernen Menschen (Bauer/Matis 140, 189, 218-222):⁹ Ökonomie bezeichnete, bevor die Moderne anbrach, die gemeinschaftliche Selbstversorgung der Bewohner eines sogenannten ‚Hauses‘ (οἶκος) (Bauer/Matis 15, 50, 373). Die vormoderne Gesellschaft war in ‚Häuser‘ gegliedert, an deren Spitze jeweils ein ‚pater familias‘ – auch ‚Hausvater‘ oder ‚οἰκοδεσπότης‘ – stand, er allein war befugt, öffentlich zu wirken, das hieß, an der ‚πολιτική‘¹⁰ teilzunehmen (Bauer/Matis 15, 44, 51, 219f.).

erscheint in spezifisch modernen kulturellen Konzepten. Auch wenn diese den russischen Alltag noch gar nicht durchdringen, sie aus russischer Perspektive vorwiegend als (west-)europäische Eigenarten erscheinen, thematisiert sie Dostoevskij, indem er sie als beginnendes „Nachäffen Europas“ problematisiert („podražat’ Evrope“ 21:133).

⁸ Übersetzungen der Blockzitate sind der deutschen Übertragung des Romans von Benita Girgensohn entnommen (siehe Literaturangaben). In Klammern ist die entsprechende Seitenzahl angegeben.

⁹ Der aus Dostoevskij's Text motivierte Deutungsrahmen für eine dezidierte ‚Modernität‘ der Romanwelt wird der Arbeit *Geburt der Neuzeit* von Leonhard Bauer und Herbert Matis entnommen. Historiker schätzen sie als „überzeug[ende ...] Zusammenschau von ‚Realentwicklung‘ und Ideengeschichte“ (Schlögl, 116).

¹⁰ ‚Politiké‘ oder Politik in einem spezifisch vormodernen, von der heutigen Bedeutung völlig verschiedenen Sinne. Zum Bedeutungswandel von *Politik(é)*

Der pater familias war für den Schutz der Hausbewohner verantwortlich (Bauer/Matis 44) und bestimmte über deren Arbeitstätigkeit, Konsum, Erziehung, Ausbildung und kultische Praxis (Bauer/Matis 70, 223). Erst mit Heraufkommen der Neuzeit entstand die ‚politische Ökonomie‘ in Form von Staaten, die ihre jeweiligen Bevölkerungen nach rational geplanten Kriterien verwalteten, besteuerten und wirtschaftlich nutzten. Das Staatsoberhaupt – kanonisch: ‚der Fürst‘/‚il Principe‘ (Machiavelli) – figurierte in Analogie zum pater familias als „Landesvater“ (Bauer/Matis 195), während die herausgehobene Stellung, die der herkömmliche pater familias in der vormodernen, ständischen Gesellschaft innehatte, allmählich verschwand (Bauer/Matis 190, 195f., 207). Die Bevölkerung nivellierte sich zu einem „additiven Gemenge von einzelnen“, prinzipiell gleichberechtigten Individuen, einzig einem bürokratischen „Steuerstaat“ unterworfen und qua Gewaltmonopol entmachtet (Bauer/Matis 189, 203, 207f., 216, 393f., 399), so dass im 18. Jahrhundert Kritiker eine Infantilisierung der Staatsangehörigen im Zeichen der politischen Ökonomie bemerkten (Bauer/Matis 222).

Passend zu den modernen Lebensumständen entwickelte der moderne Mensch ein ‚Ich‘ (Freud), das sich für *autonom* hält (Bauer/Matis 185, 368-370, 376), da es frei von vormodernen Gemeinschaftsbindungen ist (Bauer/Matis 245, 372) und sich von der vormodernen „Macht der Tradition“ (Bauer/Matis 31) emanzipiert hat. Der moderne Mensch ist vereinzelt (Bauer/Matis 370-374), sein Ich steht der Welt prinzipiell egozentrisch gegenüber (Bauer/Matis 369f.). Der Egoismus wird „zum Wesensmerkmal der ‚modernen‘ Welt“ (Bauer/Matis 81). Als Korrektiv fungiert ein auf spezifisch moderne Art ausgeprägtes Gewissen, ein ‚Über-Ich‘ (Freud), welches das egozentrische Ich auf Sozialverträglichkeit trimmt (Bauer/Matis 245, 342, 370f., 411-413, 483).

Damit der vereinzelte, aus der Gemeinschaft entlassene Mensch seine Ich-bezügliche *Autonomie* zuverlässig gegenüber seinen Mitmenschen behaupten kann, bedarf er der *Macht* über eben diese Mitmenschen (Bauer/Matis 409). Die Macht erst bestätigt ihn in seiner spezifisch modernen ‚*Freiheit*‘, nämlich in der Befreiung von der persönlichen Abhängigkeit innerhalb einer ständischen Hierarchie, deren „Ausgangspunkt (...) das Eingebundensein in Gemeinschaften“ war (Bauer/Matis 396, s.a. 47f., 64, 243). Die Realität setzt der

siehe Bauer/Matis (219, 221, 447). An die vormoderne Bedeutung erinnert die etymologische Nähe zu *Politeness*, also die Bezeichnung für öffentliche Umgangsformen unter gleichrangigen ‚Herren‘ (ebd. 461, 467).

modernen Freiheit jedoch enge Grenzen, „denn Freiheit und die Chance eines Individuums, seine Fähigkeiten frei zu entfalten, hängen zusammen mit Besitz“ (Bauer/Matis 402). Deswegen ist „Freiheit (...) im Wesentlichen eine Funktion von Eigentum“ (ebd.). Raskol'nikov trägt diesem Umstand Rechnung, indem er insgeheim seinen Wunsch nach Freiheit mit dem Wunsch nach enormen Geldbesitz verknüpft (6:253=4.4, 27=1.3). Sein gegenüber Sonja geäußertes Credo weist ihn als einen „exemplarischen Modernen“ (Veldhues 54) aus:

Что делать? Сломать, что надо, раз навсегда, (...) Свободу и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель! (6:253=4.4)

„Was man tun kann? Zerschlagen, was zerbrochen werden muß, ein für allemal (...)! - Freiheit und Macht, hauptsächlich Macht! Über alle zitternden Kreaturen, über den ganzen Ameisenhaufen! - Das ist das Ziel!“ (347)

Vor diesem Hintergrund können wir die Unabhängigkeit, auf die wir bei der Abwägung von Raskol'nikovs Beweggründen gestoßen sind, auf den Begriff der *Autonomie* bringen.

DAS ‚REALITÄTSPRINZIP‘

Freiheit und Autonomie (oder nur die vorausgesetzte Macht) sind allerdings schwer zu erlangen. Dostoevskij setzt die fehlende Voraussetzung von Freiheit, nämlich den ubiquitären Geldmangel, eindringlich in Szene (Gerigk 2010, 28). Macht über „alle zitternden Kreaturen“ – damit meint Raskol'nikov vor allem seine Mitmenschen – steht dem modernen Bürger wie gesagt nicht ohne weiteres zur Verfügung.

Nach Sigmund Freud, der mit den Kategorien des ‚Ich‘ und des ‚Über-Ich‘ ein psychologisches Modell passend für den europäischen Großstadt-Bürger des 19. Jahrhundert entwickelt hat, ist eine gewisse individuelle Autonomie allenfalls im Sinne einer ‚psychischen Autonomie‘ denkbar. Bedingung hierfür ist das Reifen des Ich an einer Lebenserfahrung, die sich dem ‚Realitätsprinzip‘ (Freud) fügt. Die Reifung des Ich ist verschiedentlich gefährdet, nicht zuletzt durch die Möglichkeit des Verharrens in einer ‚oralen Fixierung‘, die sich etwa in Alkoholsucht äußert (Mertens 99).¹¹

¹¹ Die im zwanzigsten Jahrhundert entwickelten Vorbehalte gegen das moderne, bürgerliche Autonomie-Konzept dürfen bei der Interpretation dieses

Die Bedeutung des Realitätsprinzips besteht darin, dass das Ich nicht unmittelbar seiner Lust folgen, sondern vielmehr Anforderungen und Bedingungen der Außenwelt berücksichtigen soll, um trotz allfälliger Versagungen doch noch Lustgewinn und Befriedigung zu erreichen. Dem reifenden Ich ist auferlegt, entsprechende psychische Funktionen auszubilden: „Aufmerksamkeit, Gedächtnis, Handeln, Denken als Probehandeln, Aufschub, Verzicht und Realitätsprüfung“ (Mertens 798). Die Alternative der erfolgreich absolvierten Reifung einerseits und deren Scheitern andererseits verkörpern die beiden Figuren Razumichin und Marmeladov.

Der Erzähler stellt die Figur Razumichin implizit als einen Verwirklicher des Realitätsprinzips vor: Razumichins ausgeprägtes Denkvermögen („očen' neglup“) verhilft ihm dazu, dass er selbst unter widrigen Umständen sich in der Welt einzurichten versteht; tatkräftig überwindet er Schwierigkeiten; je nach situativer Anforderung kann er genügsam sein, ernsthaft wirken oder lustig über die Stränge schlagen; alle mögen seine umgängliche Art (6:43f.=1.4). Razumichins Wohnort auf der Vasil'ev-Insel wurde vom zeitgenössischen Leser mit den dort errichteten Akademiegebäuden assoziiert, die die aufklärerische Vernunft (russ. „razum“) symbolisieren (Snodgrass 229). Solche Übereinstimmung von Name und Wohnort verdichtet in der Figur das Bild eines von Vorurteil, Wahn und Aberglauben befreiten Weltzugangs, wie er dem Realitätsprinzip zugrunde liegt.

Die Figur des Alkoholikers Marmeladov steht für die orale Fixierung und somit für die Verweigerung der Reife und des Realitätsprinzips. Dass sich der Reife-Verweigerer am Leben versündigt, macht der Roman durch Marmeladovs vorzeitigen und gewaltsamen Tod sinnfällig.

Das Realitätsprinzip gilt in ideengeschichtlicher Tradition als männlich-väterliches Prinzip (Mertens 799). Dazu im Gegensatz stehen im Roman die beiden Figuren, die Mütter anderer Figuren sind; sie bevorzugen wunschgemäße Vorstellungen vor realitätsgerechter Erkenntnis und verfallen schließlich dem Wahnsinn (6:324-334=5.5, 412-414=Épilog.1). Neben Marmeladovs Frau ist dies vor allem Raskol'nikovs Mutter (Breger 36f.). Der mütterliche Widerstand gegen das väterliche Realitätsprinzip einerseits sowie die tödlichen Konsequenzen einer Verweigerung des Reifeprozesses andererseits erklären, warum sich in Raskol'nikov „seit sehr, sehr langer Zeit“ die Erkenntnis entwickelte, dass er gegen seine Mutter opponieren oder

Romans aus dem Jahre 1866 ebenso übergangen werden wie die Zweifel daran, ob Freuds Modell auf andere Zeiten und andere Milieus zutrifft.

sonst zwangsläufig „dem Leben ganz entsagen“ müsste („Davnym-davno“, „otkazat'sja ot žizni sovsem“ 6:39=1.4).¹²

Es soll gezeigt werden, dass das Ringen um einen Reifeprozess, der im Sinne patriarchaler Geschlechterrollen eine Hinwendung zum Vater erfordert, den grundlegenden Konflikt des Romans bildet. Für einen solchen Ansatz spricht von vornherein, dass Dostoevskij den Roman anfänglich unter dem Titel „P'janen'kie“ (wörtlich übersetzt „die Angeheiterten“) verfasste, so dass aufgrund Marmeladov-artiger Figuren die Reifeverweigerung thematisch geworden wäre (28-2:127).

Neben Raskol'nikovs dringlichem Begehren nach „Freiheit und Macht“ gibt dessen Napoleon-Idee einen Hinweis darauf, dass die Figur für ein Leiden steht, welches wir nun auf den Begriff der fehlenden psychischen Autonomie bringen können. Solange es Raskol'nikov an psychischer Autonomie gebricht, hat er ein Motiv, die Art gewaltförmiger Autonomie anzustreben, die er mit dem Namen des Kaisers Napoleon verbindet. Sonja bekennt er: „Ich wollte ein Napoleon werden, darum habe ich gemordet“ („ja chotel Napoleonom sdelat'sja, ottogo i ubil“ 6:318=5.4).

Von Interesse ist also, inwiefern Dostoevskij Raskol'nikov mit einer ‚Situation‘ (Gerigk 1991, 23) umgibt, in der ihm eine reife Verinnerlichung des väterlichen Realitätsprinzips erschwert ist, und die also Raskol'nikovs Napoleon-Ambitionen begründet. Auch hierzu gibt die Rede von der politischen Ökonomie einen Hinweis.

FEHLENDE VÄTER

Das historische Aufkommen des Ausdrucks *politische Ökonomie* markiert eine „gesellschaftliche, von den Zeitgenossen erfahrene Zäsur“ (Bauer/Matis 218) – in den Worten des Romans: den Beginn einer eigenen „Zeit“¹³ –, in deren Folge die Rolle des Vaters die Funktion und

¹² Das Nebeneinanderbestehen einer wunschgemäßen neben einer realitätsgerechten Einstellung bezeichnete Freud als ‚Spaltung‘ (Mertens 880). Da Freuds Begriffe aus der Literatur inspiriert sind (Schult 46) und deswegen bei der Entschlüsselung von Figuren und ihren Konflikten helfen (ebd. 47), ist zu erwägen, ob Raskol'nikov die Spaltung (russ. „raskol“) deswegen im Namen führt, weil diese Figur den Konflikt zwischen einem mütterlichen und einem väterlichen Prinzip austragen soll.

¹³ Das spezifisch moderne Verändert-Sein der Romanwelt zeigt sich in der Rede von „unserer Zeit“. Dreimal ist wörtlich die Rede von „naše vremja“ bzw. „našego vremeni“ (6:14=1.2, 348=6.2, 411=Épilog.1), ein ähnlicher Sinn wird durch „na Rusi (...) teper“ (6:204=3.5), „teper' (...) na svete“ (6:42=1.4) und „Nynče (...); vremena-to kakie, ja vas sprošu?“ (6:408=6.8) ausgedrückt. Die Thematisierung der gegenwärtigen Zeit als historisch begrenzter

Machtstellung des *pater familias* einbüßt und allmählich zurücktritt hinter den Vorrang der ‚Hausfrau‘, die im 19. Jahrhundert den zur „Konsumgemeinschaft“ reduzierten ‚Haushalt‘ leitet (Bauer/Matis 218-220, 323f.). Einige Zeit noch hält sich die Autorität des Hausherrn dadurch, dass er gegenüber seiner Familie als Vermittler obrigkeitlicher Herrschaft fungiert, jedoch verflüchtigt sich allmählich seine patriarchale Machtstellung innerhalb der Familien. Diese Entwicklung betrifft besonders dasjenige Milieu, dem auch Dostoevskij seine Figuren zuordnet, nämlich das Kleinbürgertum (28-2:136; Bauer/Matis 325f., s.a. 355). Dem historiographischen Bild entsprechen demnach die im Roman erwähnten oder auftretenden Väter, die Dostoevskij durchweg als schwach, mehrmals buchstäblich als „gelähmt“ darstellt („rasslablenn[yj ...] v kresle“, „rasslablenn[yj]“ 6:369=6.4, 386=6.6, 412=Épilog.1). In unserer Untersuchung konzentrieren wir uns auf Raskol’nikovs Vater.

Raskol’nikovs Vater wirkt gemessen an den Rollenerwartungen für einen *pater familias* wie gelähmt, als er in Raskol’nikovs Traum (6:46-49=1.5; sogenannter „Pferdetraum“) alles Ersuchen, seinen Sohn zu beschützen und für Gerechtigkeit und öffentliche Ordnung einzutreten, ablehnt. Stattdessen zieht er sich auf die schwächliche Position eines infantilisierten Untertanen zurück, den eine öffentlich demonstrierte Unterschreitung moralischer Mindeststandards „nichts angeht“ („ne naše delo“ 6:49=1.5).

Ausweislich der Erinnerungen seiner Frau versagt der früh verstorbene Vater auch als Ernährer der Familie: Die Familie leidet Not, als der Vater noch lebt (6:398=6.7); die Witwe berichtet, dass Zeitschriften die von ihm eingereichten Texte zurückgewiesen hätten, obwohl sie und ihr Mann „zu Gott gebetet haben, dass man sie nimmt“ („my molilis’ oba, čtoby prinjali“ 6:396=6.7). Dass die Frau neben ihrem Mann verzagt um die Akzeptanz der geistigen Werke ihres Mannes beten muss, weckt erhebliche Zweifel an des Vaters Fähigkeit zu geistig-kultureller Führung innerhalb der Familie. Dazu passt, dass Raskol’nikov während seiner Kindheit auf den Knien seiner Mutter und nicht bei seinem Vater sitzt, als er betet (6:34=1.3). Der Vater verstirbt noch während Raskol’nikovs Kindheit; er hinterlässt dem Halbwaisen eine silberne Taschenuhr, auf deren Rückseite ein Globus eingraviert ist.

Seit dem Tod des Vaters sieht sich Raskol’nikov vor die Aufgabe gestellt, infolge einer guten Ausbildung einen standesgemäßen Lebensunterhalt für sich und seine Angehörigen zu erwerben

Daseinshorizont ist an sich schon ein „Charakteristikum der Moderne“ (Bauer/Matis 172).

(6:319=5.4). Mit Abbruch des Studiums ist Raskol'nikov an dieser Aufgabe gescheitert, die bisherigen finanziellen Zuwendungen, die die Mutter notdürftig aus ihrer schmalen Rente abzweigt, erhalten nun endgültig wieder den Beigeschmack kindlicher Abhängigkeit. Außerdem gibt der Romantext weitere Anhaltspunkte dafür, dass Raskol'nikovs Mutter die Loslösung ihres Sohnes behindert (Breger 35-38; Kiremidjian 407, 429; Wasiolek 255; Snodgrass 215-219, 245). Das Bild eines Konflikts zwischen Hauptfigur und Mutter entfaltet sich in einer Handlung, die Raskol'nikovs hilfloses Interesse an einer Vater-Instanz mit dessen hoffnungsloser Entfremdung vom patriarchal-väterlichen Realitätsprinzip konterkariert. Um dies zu zeigen, beginnen wir mit der Szene, die gewissermaßen das ‚erregende Moment‘ einer allerdings einigermaßen verschlüsselten Exposition enthält.

EXPOSITION: DIE TASCHENUHR DES VATERS

Die Rede ist von Raskol'nikovs Wut über die beschönigenden Zurechtlegungen, die er dem Brief seiner Mutter entnimmt (6:35-39=1.4). Raskol'nikovs Wut gilt der mangelnden Bereitschaft der Mutter zu nüchterner Realitätswahrnehmung. Eine solche vermisst er nicht nur in dem Brief, sondern auch sonst, nicht zuletzt verweigert ihm die Mutter eine realistische Wahrnehmung seiner eigenen Person (Breger 36). Raskol'nikov leidet darunter; für die Mutter ist es zunächst ein manipulatives Mittel, sich ihres Sohnes zu versichern, aber am Ende des Romans mündet ihre Einstellung in Wahnsinn (6:412-414=Épilog.1). Die Manipulation der Mutter behindert nicht nur die Loslösung des Sohnes, sie steigert die Spannung zwischen den beiden Figuren noch dadurch, dass sie einerseits Raskol'nikovs Verlangen nach dem väterlichen Realitätsprinzip verstärkt, während andererseits genau dieses Prinzip dem Protagonisten im ersten Kapitel symbolisch abhandenkommt.

Die Fähigkeit zur nüchternen Erkenntnis einer – wie auch immer patriarchal entstellten – Realität repräsentiert der Vater, sowohl der pater familias als geistiger Anführer seiner Familie, als auch der Vater in Freuds Modellvorstellung. Im Roman wird das väterliche Realitätsprinzip durch die Taschenuhr mit eingraviertem Globus symbolisiert. Uhr und Globus stehen für Zeit und Raum und deren jeweilige Objektivierung, also für die Realität und deren moderne Auffassung, an deren Anfang Kant zufolge die Kategorien Raum und Zeit stehen. Die im Realitätsprinzip vereinten Aspekte von Nüchternheit und Bedeutsamkeit erscheinen in der Qualität der Uhr, die einfach ist, für Raskol'nikov aber dennoch einen hohen ideellen Wert hat (6:9=1.1, 186=3.4, 193=3.5).

Im ersten Kapitel des Romans versetzt Raskol'nikov die Taschenuhr seines Vaters bei der Pfandleiherin, also bei der Figur, die Raskol'nikovs Abneigung gegen seine Mutter in reiner Form verkörpert (Wasiolek 255). Das Aufgeben des väterlichen Realitätsprinzips erscheint nicht nur symbolisch, sondern wird zusätzlich innerfiktional dadurch bestätigt, dass Raskol'nikov sich in aussichtslose finanzielle Abhängigkeit begeben hat. Passend zur symbolischen Verabschiedung derjenigen psychischen Ressource, die eine verträgliche Bewältigung der versagungsvollen Realität ermöglicht, bemerkt der Erzähler, dass sich Raskol'nikov „von allen Menschen völlig zurückgezogen“ habe „wie eine Schildkröte in ihr Gehäuse“ („On rešitel'no ušel ot vseh, kak čerepacha v svoju skorlupu“ 6:25=1.3). Der Erzähler wiederholt eine ähnliche Bemerkung jeweils am Anfang von jedem der ersten drei Kapitel (6:5=1.1, 11=1.2, 25=1.3).

MENETEKEL MARMELADOV

Was sich Raskol'nikov beim Versetzen der Taschenuhr eingehandelt hat, welche *fatalen* Konsequenzen der damit symbolisierte Rückzug vom Reifeprozess hat, veranschaulicht im zweiten Kapitel die Figur Marmeladov. Der Erzähler spielt auf eine Schicksalsgenossenschaft zwischen den beiden Figuren an (6:12=1.2).

Raskol'nikov begegnet in Marmeladov einem nach Jahren längst erwachsenen Mann, dem es aber auffällig an psychischer Autonomie fehlt. Marmeladov ist das Gegenteil von autonom, nämlich abhängig: alkoholabhängig, und abhängig von den finanziellen Zuwendungen seiner Tochter Sonja, die sich notgedrungen prostituiert. Marmeladovs Alkoholsucht hat dessen Leben zerstört. Für Raskol'nikov ist Marmeladov das Menetekel seines eigenen Schicksalsweges, nachdem er mit der Weggabe der Taschenuhr die Blockade seines Ich symbolisch vollzogen, mit anderen Worten den Reifeprozess zur Gewinnung psychischer Autonomie abgebrochen hat.

Marmeladovs Bericht von seiner Tochter Sonja, die sich zugunsten seines Lebensunterhalts prostituiert (6:16f.=1.2), bereitet den Leser darauf vor, Übereinstimmungen zwischen der drastischen Erscheinung des lebensuntüchtigen Marmeladov und dem Schicksal Raskol'nikovs zu erkennen. Der im dritten Kapitel vorgelegte Brief der Mutter an Raskol'nikov kündigt an, dass Raskol'nikovs Schwester Dunja den fühllosen Geschäftemacher Lužin heiraten soll, um die Einkommenssituation der Familie aufzubessern (6:31-34=1.3). Dieser Brief und mehr noch Raskol'nikovs Deutung des Briefes im vierten Kapitel, legen nahe, dass in der Figur Marmeladov ein Raskol'nikov drohendes Schicksal vorweggenommen wird. In beiden Fällen soll der abhängige Mann dadurch versorgt werden, dass sich eine Verwandte

verkauft (Frank 487). Marmeladovs Fall ist lediglich extremer. Die Funktion der Vergleichbarkeit von unterschiedlich harmlosen Fällen besteht darin, dass ein bestimmter Aspekt deutlich gemacht wird. Beim Lesen der Marmeladov-Szene wird der Gedanke an Prostitution installiert und steht sodann beim Lesen des Briefes im folgenden Kapitel zur Verfügung. Die dem Leser dadurch früh mögliche Schlussfolgerung vollzieht schließlich auch Raskol'nikov, als er explizit Dunjas Vorhaben mit Sonjas Prostitution parallelisiert (6:38=1.4).¹⁴

DER WEG INS VERBRECHEN

Dass Raskol'nikov nach der Bekanntschaft mit Marmeladov die Weggabe der Taschenuhr als einen Verrat am dringend vermissten väterlichen Realitätsprinzip erlebt, ist daraus zu schließen, dass er in der anschließenden Nacht besonders schlecht schläft und am Morgen darauf besonders verstört erscheint (6:25).

Nach einem kurzen Gespräch mit der Hausmagd, das das Bild von Raskol'nikovs Realitätsflucht um einige Facetten bereichert, erhält Raskol'nikov den Brief seiner Mutter. Seine an die Lektüre anschließenden Überlegungen gipfeln in dem bereits zitierten Ausspruch:

(...) непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или... «Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе всё, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!» (6:39=1.4)

(...) es mußte unbedingt gehandelt werden, sofort und möglichst schnell. — Um jeden Preis muß ich mich für etwas entscheiden oder ... „... oder dem Leben ganz entsagen“, rief er plötzlich ganz fassungslos aus. „Mein Los auf mich nehmen [eigentlich: gehorsam mein Schicksal tragen], ein für allemal, so wie es ist, alles in mir ersticken, auf jedes Recht zu leben und zu lieben verzichten.“ (51, Einfügung NM)

Mit diesen Gedanken fasst Raskol'nikov den Entschluss, aus dem lebensbedrohlichen Abhängigkeitsverhältnis, in das er und seine Mutter verstrickt sind, auszubrechen. Um nicht wie der abhängige Marmeladov zu enden, will sich Raskol'nikov „um jeden Preis“ seine Autonomie

¹⁴ Belknap (102) erinnert an die literarhistorische Tradition, in der das hier angewandte Verfahren der Parallelisierung steht.

beweisen. Dagegen wäre das gehorsame Tragen des Schicksals der Lebensweg der von ihm verachteten „Läuse“:

(...) люди (...) разделяются вообще на два разряда (...): первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. (...) Второй разряд, все преступают закон, разрушители или склонны к тому, судя по способностям. (6:200=3.5)

(...) die Menschen [scheiden sich ...] in zwei Kategorien (...): die erste Kategorie, die große Masse, das Material, besteht im allgemeinen aus Menschen, die ihrem Wesen nach konservativ und gesittet sind, in Gehorsam leben und es lieben, gehorsam zu sein. (...) Die von der zweiten Kategorie überschreiten alle das Gesetz, sind Zerstörer oder neigen zur Zerstörung, je nach ihren Fähigkeiten. (273f.)

Mit den Menschen der zweiten Kategorie meint Raskol'nikov die „Napoleons“, diese müssen

sich „über die Gesetze der Väter“ hinwegsetzen („Napoleon[y]“, „zakon (...) ot otcov perešedšij“ 6:200=3.5). Damit ist ein Akt bezeichnet, den Raskol'nikov im symbolischen Aufgeben des väterlichen Realitätsprinzips negativ vollzogen hat, zugleich hat er sich damit des Mittels begeben, Autonomie anders zu erreichen denn in der Gestalt eines „Napoleon“, das heißt eines Verbrechers.

Diese Schlussfolgerung ist extrem. Um sie plausibel zu machen, lässt Dostoevskij die Figur Raskol'nikov zunächst selbst vor ihr zurückschrecken (6:39=1.4) und lässt sie vor der Mordtat noch einige Szenen durchlaufen, die die Ausweglosigkeit von Raskol'nikovs Situation ins Bild setzen. Nachdem das Bild der Ausweglosigkeit gewonnen ist, erscheint Raskol'nikovs Verbrechen nicht mehr als freiwillig gewählte Option, sondern als Resultat zwingender Umstände, die die Figur wie „in das Triebwerk einer Maschine“ hineinziehen („koleso mašiny, i ego načalo v neë vtjaĭivat“ 6:58=1.6). Eine Abfolge von drei Ereignissen begründet eine Handlungsmotivation, die als zwangsläufige Reaktion auf das Verschwinden der Väter im Zeichen der politischen Ökonomie erscheint.

Am Anfang der Ereignisfolge steht die Szene, in der Raskol'nikov eine jüngere, kaum dem Kindesalter entwachsene Frau vor zweifelhaften Verfolgern beschützt (6:39-43=1.4). Er erfüllt gewissermaßen die Rolle eines pater familias, indem er als nach außen notfalls aggressiver Beschützer vorbehaltlos die Frau vor

Zudringlichkeiten bewahrt, nicht allein auf ein fürsorgliches Empfinden hört, sondern außerdem im Sinne öffentlich organisierten Gemeinwohls einen Polizisten beauftragt, die Frau nach Hause zu begleiten, wobei Raskol'nikov wiederum die Bezahlung des Droschkenfahrers verantwortet. Gegen Ende der Szene zeigt Raskol'nikov unvermittelt einen Gesinnungswandel, der den vorübergehend verkörperten *pater familias* dementiert. Plötzlich widerruft Raskol'nikov seine verantwortungsvolle Hilfsabsicht und befindet nun über den Fall im Stil eines Funktionärs, der von der Frau abstrahiert und die Angelegenheit allein nach Maßgabe jener quantifizierenden Rationalität der Bevölkerungsverwaltung beurteilt, die zu den Machtinstrumenten der politischen Ökonomie gehört (6:42f.=1.5; Bauer/Matis 344f.).

Anschließend geht Raskol'nikov weiter Richtung Razumichins Wohnung. Der Erzähler stellt, wie oben erwähnt, Razumichin als einen Verwirklicher des väterlichen Realitätsprinzips vor, und der Leser erfährt außerdem, dass Raskol'nikov erst nach dem Verbrechen Razumichin besuchen wird (6:45=1.5). In der ‚Erzählung‘ (Schmid) motiviert das Aufschieben des Besuchs den Vorrang, den die Napoleon-Phantasie vor dem Realitätsprinzip im Handeln der Figur Raskol'nikov hat. Schließlich wird der Vorrang des Napoleon-Motivs durch den nachfolgenden Traum plausibel; es ist der oben bereits erwähnte Pferde-Traum (6:46-49=1.5). In der als Traum deklarierten Episode erweist sich der Vater als funktions- und wirkungslos gewordener Untertan im Zeichen der politischen Ökonomie. Die Realität, die der Vater wahrnimmt und also gegenüber seinem Sohn repräsentiert, entsetzt diesen, so dass Raskol'nikov das väterliche Realitätsprinzip nicht verinnerlichen kann.¹⁵

VERFEHLTE AUTONOMIE

Raskol'nikov erleidet durch das fehlende Realitätsprinzip eine Selbstlimitierung, die ihn zu einer eingeeengten Auffassung seiner

¹⁵ Es ist eine charakteristische Unzulänglichkeit psychoanalysierender Deutungsversuche (z.B. Breger 31f; Kiremidjian 429; Reber 105f., 113; Rosenthal 208-210; Snodgrass 231-235; Wasiolek 257-259, 266f.), dass sie den Traum umstandslos wie die Traumerscheinung eines realen Menschen deuten. Dagegen soll hier in erster Linie die Funktion der Traumerzählung für die Rezeption der sonstigen Handlung berücksichtigt werden. Zu beachten ist auch, dass der Erzähler aufwändig das (innerfiktional) Realistische des Traums beteuert. (Die Ironie, mit der sich der Erzähler auf „Turgenev“ beruft, dementiert dies nicht.) (6:45f.=1.5) Für den Leser, der mit Rosenthal (201) oder Gerigk (1991, 256) die gesamte Handlung als einen Traum versteht, sind die innerfiktionalen Realitätsniveaus zwischen Traumzustand und Wachzustand ohnehin tendenziell eingeebnet.

Situation zwingt. Demnach glaubt er, dass ihn seine Familie aufgrund fehlenden Geldes auf die Schicksalsbahn eines Marmeladov lenkt und dass ihn nur noch ein selbstherrlicher Befreiungsschlag im Stile eines Napoleon retten könne. Er hängt einer Napoleon-Phantasie an, die jene Unabhängigkeit verspricht, die die fehlende psychische Autonomie ersetzen soll, zu der ihm das Realitätsprinzip hätte verhelfen können. Das dringende Verlangen nach Unabhängigkeit äußert Raskol'nikov unter anderem in einer gequälten Abwehrhaltung gegenüber seiner Familie (6:150f.=2.7/3.1, 157=3.1, 171=3.3, 175=3.3), so dass er seine Napoleon-Phantasie als einen Raubmord konkretisiert, dessen Ergebnis finanzielle Unabhängigkeit von seiner Familie wäre. In jedem Fall lässt seine Selbstlimitierung nur Surrogate für die fehlende psychische Autonomie zu.

Dass Raskol'nikov „die Napoleons“ für die „eentlichen Menschen“ hält („Napoleon[y]“, „sobstvenno na ljudej“ 6:200=3.5), ist als überschießende Reaktion zu verstehen auf ein ihm drohendes Schicksal, welches der totgeweihte Marmeladov verkörpert. Eine echte Alternative zu Marmeladov stellt aber nicht Napoleon, sondern die Figur Razumichin dar. Indem Razumichin zeigt, dass genau die gleichen „äußeren Probleme“, vor die sich Raskol'nikov gestellt sieht, nicht zwangsläufig dieselben „innere Probleme“ verursachen müssen (Snodgrass 229), führt er Raskol'nikov das väterliche Realitätsprinzip als eigentliche Lösung seiner Probleme vor Augen. Diesem Prinzip, zunächst nur der vorausgesetzten Vater-Instanz, kommt Raskol'nikov am Tag nach seinem Verbrechen näher, als er eine Polizeistation aufsucht (6:75-84=2.1).

Raskol'nikov ist einbestellt worden, weil er gegenüber seiner Vermieterin in Zahlungsverzug ist. Wieder geht es vordergründig um Geld, wieder hat Raskol'nikov einer Frau geschadet, die seine Abneigung gegen die eigene Mutter verkörpert (Breger 23f.; Snodgrass 205). Es treten drei Polizeibeamte auf, von denen zwei als potentielle Vaterfiguren erscheinen. Der autoritäre und strafende Il'ja Petrovič ist metaphorisch von „Blitz und Donner“, den Insignien des antiken Götter-Vaters, umgeben („molnienosnogo vzgljada“, „groma i molnii [...] nabrosilsja vsemi perunami [...] groma i molnii“, „grom i molnija“ 6:76, 78, 79=2.1). Streng aber gerecht erscheint Nikodim Fomič, der sich freundschaftlich auf die Seite von Il'ja Petrovič stellt, aber sonst auch Mitgefühl mit dritten zeigt (6:79-81, 83=2.1). Unwillkürlich wirbt Raskol'nikov um die Zuneigung dieser beiden Polizisten (6:80f.=2.1), zugleich lässt er es sich nicht nehmen, gegen Il'ja Petrovič zu rebellieren (6:76f.=2.1). In dieser Figurenkonstellation inszeniert Dostevksij das Verlangen des Sohnes nach emotionaler Auseinandersetzung mit einem lebendigen Vermittler einer – zeitgemäß patriarchalen – Weltordnung.

Allerdings überkommt Raskol'nikov bald die Empfindung, dass er nach seinem napoleonischen Exzess jedes Recht auf Zuneigung vonseiten potentieller Vaterfiguren verwirkt habe (6:81f.=2.1). Nach Weggabe der Taschenuhr hat ihn das Verbrechen noch weiter vom väterlichen Realitätsprinzip „entfremdet“ („otčuzdeni[e]“ 6:81=2.1). Die Entfremdung betrifft im umfänglichen Sinne nicht nur die Väter, gegen deren Gesetze die Napoleons naturgemäß verstoßen müssen („zakon (...) ot otcov perešedšij“ 6:200=3.5), sondern auch die Realität: Schon am Morgen nach dem Verbrechen hat Raskol'nikov Anwandlungen, in denen ihm Fakten (6:72=2.1) und Normen (6:74=2.1) beliebig erscheinen. Später erleidet er einen völligen Realitätsverlust (Moczul'skij 244).¹⁶

DAS TATMOTIV EINER LITERARISCHEN FIGUR

Raskol'nikovs eigentliche Absicht ist der Erwerb von Autonomie. Solange er sich über Form und Voraussetzung ihrer verträglichen Variante, der psychischen Autonomie, nicht im Klaren ist, irrt er sich in seinen Zielen und folgt seiner Napoleon-Phantasie. Das Sujet zeigt Raskol'nikovs Entfremdung von der (zeitgemäß patriarchal verstandenen) Voraussetzung: dem väterlichen Realitätsprinzip. Im Verbrechen erscheint Raskol'nikovs irregeleiteter Versuch, den Verlust des Realitätsprinzips zu kompensieren, den er mit der Weggabe der Taschenuhr besiegelt hat. Die anschließende Handlung der Figur erscheint als ein Ringen um Zugang zu einer Vater-Instanz. Dem Freudschen Modell zufolge prägt die Vater-Instanz das Über-Ich und damit das Gewissen (Mertens 1001, 1053), und es ist letztlich das Gewissen, welches Raskol'nikov zu einem offiziellen Geständnis bewegt (Neuhäuser 196), das dieser wiederum vor dem „einzig überlebenden Vater“ der Romanhandlung, Il'ja Petrovič, ablegt (Belknap 109). Raskol'nikovs Suche nach einer Vater-Instanz erhält schließlich die Bedeutung einer Suche nach dem ‚himmlischen Vater‘, hierzu trägt die Figur der frommen Sonja und deren Kommentierung von Tat und Täter bei (Veldhues 99-102).

Indem Raskol'nikov das Realitätsprinzip anfangs qua Taschenuhr veräußert, ist die Voraussetzung dafür gesetzt, dass der Versuch, es zurückzugewinnen, zu einem unrealistischen Unterfangen wird. So gesehen hat Dostoevskij in seiner eingangs zitierten Ankündigung

¹⁶ Realitätsverlust als spezifisches Problem des modernen Menschen gestaltet Dostoevskij verschiedentlich in seinem literarischen Werk. Für den Roman *Igrok* zeigt dies Neuhäuser (112 f.). Nach Gerigk (1991, 256) kann die gesamte Handlung des Romans *Prestuplenie i nakazanie* als ein irrealer Traum gelesen werden.

Raskol'nikovs psychologische Motivation zutreffend benannt, allerdings auf irreführende Weise. Nicht „seltsame[-], «unfertige[-]» Ideen“ sind ausschlaggebend, sondern „Leichtsinn und Begriffsverwirrung“. Genauer gesagt, handelt der Roman davon, dass und auf welche Weise die in einer historisch spezifischen Situation eingeschlossene Figur unvermeidlich in die Irre und sodann zwangsläufig auf Abwege gerät; von Anfang an ist Raskol'nikovs Tatmotiv negativ bestimmt als das Fehlen dessen, was wir auf den Begriff des väterlichen Realitätsprinzips bringen konnten. In diesem Sinne fügt sich Raskol'nikovs Tatmotiv in Dostoevskijs kulturkritische Zeitdiagnose, die eine ‚vaterlose Gesellschaft‘ problematisiert und die allen fünf „großen“ Romanen zugrunde liegt (Gerigk 2003, 60).

Unsere Offenlegung der Handlungsmotivation konnte einige Lücken in der Sinnlinie der ‚Geschichte‘ (Schmid) schließen. Zu denken ist an die hier erwähnten Szenen auf dem Weg in das Verbrechen und in der Polizeistation, die ohne den gezielten Rückgriff auf einen psychohistorischen Kontext unzureichend motiviert scheinen. Sobald man die Figurenrede von einer politischen Ökonomie als Bezeichnung für das „logischen Umfeld“ von bestimmten „Geschehensmomenten“ würdigt (Schmid 233), erhöht sich deren Relevanz so, dass sich sonst leicht übersehene Erzähl-Elemente zu einer bisher unentdeckten Exposition fügen. Deren Konsequenzen könnten in größerem Rahmen an allen Aspekten des Romans gezogen werden.

LITERATUR

- Bauer, Leonhard und Matis, Herbert. *Geburt der Neuzeit*. München: DTV, 1988
- Beebe, Maurice. "The Three Motives of Raskolnikov. A Reinterpretation of Crime and Punishment". *College English*, 3, 1955. 151–158.
- Belknap, Robert. *Plots*. New York: Columbia University Press, 2016
- Breger, Louis. *Dostoevsky. The Author as Psychoanalyst*. New York: New York University Press, 1989
- Corbineau-Hoffmann, Angelika. *Kontextualität*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2017
- Dostoevskij, Fëdor M.. *Polnoe sobranie sočinenii v tridcati tomach*, Leningrad, 1972-1990
- Dostoevskij, Fëdor M.. *Schuld und Sühne*. Übertragen ins Deutsche von Benita Girgensohn. Gütersloh: Bertelsmann, o.J..

- (URL=https://openlibrary.org/books/OL23031373M/Schuld_und_S%C3%BChne 1.2.2021)
- Frank, Joseph. *Dostoevsky. A writer in his time*. Princeton: Princeton University Press, 2010
- Gerigk, Horst-Jürgen. *Die Sache der Dichtung*. Hürtgenwald: Pressler, 1991
- Gerigk, Horst-Jürgen. „Das Russland-Bild in den fünf großen Romanen Dostojewskijs“. In: Gerhardt, Uta [Hg.]. *Zeitperspektiven. Studien zu Kultur und Gesellschaft*. Stuttgart: Steiner, 2003. 49–79.
- Gerigk, Horst-Jürgen. Verbrechen und Strafe – eine Einführung in Dostoevskijs ersten großen Roman. In: Oehmichen et. al. [Hg.]. *Schuld und Sühne, Verbrechen und Strafe*. Lübeck: Schmidt-Römhild, 2005. 39–60
- Gerigk, Horst-Jürgen [Hg.]. *Ein Meister aus Russland*. Heidelberg: Winter, 2010
- Guski, Andreas. *Dostojewskij*. München: C.H. Beck, 2018
- Kiremidjian, David. "Crime and Punishment". Matricide and the Woman Question". In: *American Imago*. 4, 1976. 403–433
- Leiss, Elisabeth. „Genus und Sexus. Kritische Anmerkungen zur Sexualisierung von Grammatik“. In: *Linguistische Berichte*. 152, 1994. 281–300.
- Mertens, Wolfgang [Hg.]. *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*. Stuttgart: Kohlhammer, 2014
- Močul'skij, Konstantin V.. *Dostoevskij. Žizn' i tvorčestvo*. Paris: YMCA-Press, 1980
- Neuhäuser, Rudolf: *Fjodor M. Dostojewskij. Leben - Werk - Wirkung: 15 Essays*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 2013
- Reber, Natalie: „Die Tiefenstruktur des Traums in Dostojewskijs Werk“. In: *Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft*. 2003. 103–114
- Rosenthal, Richard J.: „Raskolnikov's Transgression and the Confusion Between Destructiveness and Creativity“. In: Grotstein, James S. [Hg.]: *Do I dare disturb the universe? A memorial to W.R. Bion*. London, New York: Karnac Books, 1984. 197–235
- Schlögl, Rudolf. „Leonhard Bauer/Herbert Matis, Geburt der Neuzeit. Vom Feudalsystem zur Marktgesellschaft“. In: *Historische Zeitschrift*. 1, 1989. 115–116 .
- Schmid, Wolf. *Elemente der Narratologie*. Berlin: de Gruyter, ³2014

- Schult, Maïke. „Verlockende Vätertötung – Freuds Phantasien zu Dostojewskij“. In: *Jahrbuch der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft*. 2003. 43–55
- Snodgrass, William De Witt. “Crime for Punishment”. In: *The Hudson Review*. 2, 1960. 202–253
- Veldhues, Christoph. „Modernekritik im Kriminalroman (am Beispiel von *Schuld und Sühne*)“. In: Neuhäuser, Rudolf [Hg.]. *Polyfunktion und Metaparodie*. Dresden: Dresden University Press, 1998. 39–116
- Wasiolek, Edward. “Raskolnikovs Motives. Love and Murder”. In: *American Imago*. 3, 1974. 252–269.
- Werner, Martina. *Genus ist nicht Sexus*. In: Baumann, Antje und Meinunger, André [Hg.]. *Die Teufelin steckt im Detail. Zur Debatte um Gender und Sprache*. Berlin: kadmos, 2017. 260–278.

WHY DID RASKOLNIKOV KILL, ACTUALLY? 'MOTIVIROVKA' (RATIONALE) IN THE LIGHT OF PSYCHO-HISTORICAL MOTIVATION.

This paper shows that the text of the novel *Crime and Punishment* places plot and characters in the context of a specific historical epoch. The epoch implies a specific psychological structure of the characters. One aspect of this psychological structure is singled out and demonstrated on the basis of its intra-fictional as well as its extra-fictional motivating effect. In this way, the old riddle of why Raskolnikov actually became a murderer is solved.

Keywords: Prestuplenie i nakazanie, Crime and Punishment, Marmeladov, Razumichin, Modern Era, Reality Principle, Psychology, Motive, Murder