

Hans Richard Brittnacher\*

# Die Weisheit eines Fallsüchtigen

## Über Dostojewskijs *Der Idiot*

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2023.025>

**Abstract:** In F. Dostojewskijs Roman *Der Idiot* steht die Figur des verarmten und unter epileptischen Anfällen leidenden Fürsten Myschkin, der unverkennbar an die Gestalt von Jesus Christus erinnert, aber auch Züge der Schiller'schen schönen Seele trägt, im Zentrum der Handlung. Myschkin agiert jedoch in einem komplexen Figurennetz. Dies erlaubt es Dostojewskij, den Fürsten zu den ideologischen, anthropologisch-religiösen und gesellschaftlichen Diskursen im Russland des 19. Jh. in Beziehung zu setzen. Die höhere Petersburger Gesellschaft, in der sich Myschkin bewegt, erweist sich dabei als ein Biotop, in dem Manipulation, Lüge und Intrige herrschen. Für eine christusähnliche Gestalt wie den Fürsten, die alles zu verzeihen und zu vergeben imstande ist, ist in dieser utilitaristischen, nur dem Primat des Geldes und des Nutzens gehorchenden Welt kein Platz. Eine Gesellschaft jedoch, die Güte und pragmatische Dummheit mit Einfältigkeit verwechselt, hat keinerlei Zukunft. Dies ist die pessimistisch-trostlose Diagnose, die Dostojewskijs Roman dem zaristischen Russland stellt.

**Schlüsselwörter:** Dostojewskij, *Der Idiot*, Außenseiter, Christusähnlichkeit, Russland

---

\* Prof. Dr., lehrte bis 2018 als außerplanmäßiger Professor am Institut für deutsche und niederländische Philologie an der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität des Phantastischen; die Imago des Zigeuners in der Literatur und den Künsten; Literatur- und Kulturgeschichte des Goethezeitalters und des Fin de siècle.

E-Mail: [brittnacher21@aol.com](mailto:brittnacher21@aol.com) | ORCID: 0000-0003-0282-2510.

# The Wisdom of an Epileptic

## About Dostoevsky's *The Idiot*

**Abstract:** In F. Dostoevsky's novel *The Idiot*, the character who is at the centre of the plot is the impoverished Prince Myshkin, who suffers from epileptic seizures and is unmistakably reminiscent of the figure of Jesus Christ but also bears traits of Schiller's beautiful soul. However, Myshkin operates within a complex network of characters. This allows Dostoevsky to relate the Prince to the ideological, anthropological-religious and social discourses of 19th century Russia. The higher Petersburg society in which Myshkin moves proves to be a biotope in which manipulation, lies and intrigue prevail. There is no place in this utilitarian world, which obeys only the primacy of money and utility, for a Christ-like figure like the Prince, who is able to forgive everything. But a society that confuses goodness and pragmatic stupidity with simple-mindedness has no future at all. This is the pessimistically bleak diagnosis that Dostoevsky's novel makes of Tsarist Russia.

**Keywords:** Dostoevsky, *The Idiot*, outsider, Christlikeness, Russia

### 1.

## Rückkehr, Aufstieg und Fall

**D**en Helden des 1869 erschienenen Romans, den sein Titel mit dem abfälligen Prädikat eines Idioten bedenkt, lernt der Leser als Reisenden in einem Zugabteil dritter Klasse von Warschau nach Petersburg kennen. Der 26-jährige Lew Nikolajewitsch Myschkin, der letzte Angehörige eines alten, aber verarmten russischen Adelsgeschlechts, kehrt nach Jahren, die er in einem Schweizer Sanatorium verbrachte, wo man vergeblich seine Epilepsie zu heilen suchte, nach Russland zurück. Er wird bald, noch weiß er nichts davon, das nicht unbeträchtliche Vermögen im Empfang nehmen, das ihm sein Pflegevater Pawlischtschew, ein Freund seines Vaters, hinterlassen hat. Der armselig gekleidete junge Mann, dessen Besitz in einem kleinen Bündel Platz hat, war

[...] etwas mehr als mittelgroß, mit hellblondem, dichten Haar, eingefallenen Wangen und einem leichten, spitzen, fast völlig weißen Bärtchen. Seine Augen waren groß, blau und aufmerksam; ihr Blick war sanft, aber auch schwer, mit jenem merkwürdigen Ausdruck, an dem manche Menschen sofort den Epileptiker erkennen (Dostojewskij 1996: 8)<sup>1</sup>.

Ein Fürst ohne eine Kopeke, den zudem sein Erscheinungsbild als von seiner Krankheit stigmatisierten Sonderling markiert, gezeichnet von Armut, der Willkür körperlicher Anfälle mit „Muskelzuckungen und Krämpfen“ (9) ausgeliefert, sitzt in den 1860er Jahren in Russland im Zug, dem „dynamischsten Sinnbild der Moderne“ (Rollberg 2001: 227). Die erkennbar metaphorische Codierung der Eingangssituation relativiert das für Dostojewskij

<sup>1</sup> Nach dieser Ausgabe zitiere ich im Folgenden mit bloßer Seitenzahl in Klammern.

gerne vergebene Prädikat des Realismus<sup>2</sup>. Das Desinteresse des Autors an realistischen Erwartungen beweist auch die Idee, nicht nur den Helden des Romans, sondern auch dessen Gegenspieler im gleichen Kapitel und im gleichen Eisenbahncoupé Platz nehmen zu lassen: Parfjon Rogoschin

[...] war gerade noch mittelgroß, etwa siebenundzwanzig, mit krausem, beinahe schwarzem Haar und kleinen grauen, jedoch feurigen Augen. [...] Besonders auffallend an diesem Gesicht war seine tödliche Blässe, die der ganzen Physiognomie des jungen Mannes etwas Ausgezeichnetes verlieh, unerachtet seines ziemlich kräftigen Körperbaus, gleichzeitig aber auch etwas Leidenschaftliches, gequält Leidenschaftliches [...] (7f.).

Auch Rogoschin ist auf dem Weg, um am Zielort eine beträchtliche Erbschaft anzutreten. So ähnlich sich Myschkin und Rogoschin hinsichtlich ihres Lebensalters, des Ziels ihrer Reise und ihres Vorhabens auch sein mögen, so sehr unterscheiden sie sich äußerlich, im Charakter und in ihren Intentionen: der eine ist so unschuldig wie der andere leidenschaftlich, der eine bitterarm, der andere ein habgieriger Kaufmannssohn. Während der schlanke und blonde Myschkin über einen lauterer Charakter verfügt, strahlt der dunkelhaarige und gedrungene Rogoschin düstere Entschlossenheit aus. Diese beiden Männer erscheinen so ostentativ gegensätzlich, dass der Leser gar nicht anders kann als eine geheime Verbindung in ihrem Schicksal zu vermuten: Sie sind komplementär im Kontrast, eher ergänzen sie sich als dass sie gegeneinander handeln<sup>3</sup>. Rogoschin verfügt über jene Energie, die dem Fürsten fremd ist (Dalton 1979: 82f.). Niemals nennt Rogoschin den Fürsten einen „Idioten“, wahrscheinlich, weil er selber ein Teil Myschkins ist (vgl. Meerson 1998: 87). Myschkin ist die lichte, unschuldige Ausgabe von Rogoschin, ein kranker Engel, Rogoschin sein gewalttätiges, dämonische Double, ein Wächter der Finsternis, dessen kontrastreiche Physiognomie einen zwiespältigen Charakter verrät (vgl. Rakusa 2004: 959). Tatsächlich werden sie sich anfreunden und durch den Tausch ihrer Taufkreuze zu Wahlbrüdern, „an act, that blurs the boundary between victimizer and victim“ (Knapp 1998: 33). Myschkin lässt sich von Rogoschins alter Mutter segnen, gemeinsam betrachten sie Holbeins Gemälde *Der Leichnam Christi im Grabe*, rivalisieren um die Liebe der schönen Nastassja und halten schließlich gemeinsam Totenwache an der Leiche der Ermordeten.

Es charakterisiert Dostojewskijs geradezu unwahrscheinliche Kompositionskunst, dass er in besagtem Zugabteil unsichtbar neben oder vielmehr zwischen den beiden Gegenspielern auch die Frau anwesend sein lässt, die beide Männer in ihren Bann ziehen wird: die wegen ihrer außerordentlichen Schönheit und ihrer dunklen Vorgeschichte umworbene Nastassja Filippowna, der Gegenstand des Klatsches des vornehmen Kreise Petersburgs. Und auch das soziale Milieu, in dem sich das Schicksal der drei entscheiden wird, ist in der Gestalt Lebedews im Zugabteil präsent: ein schäbiger und geschwätziger russischer Beamter, der bei keinem gesellschaftlichen Ereignis fehlt, „das Medium des Geredes“ (Gerigk

---

<sup>2</sup> Die Schreibweise der Namen (Dostojewskij, Tozkij etc.) folgt der Übersetzung von Svetlana Geier. Dostojewskij selbst hat sich als einen „Realisten in höherem Sinne“ bezeichnet, was ihm erlaube, die „Tiefe der menschlichen Seele zu schildern“. Vgl. dazu die derzeit wohl beste Darstellung zu Dostojewskijs Poetik: Gerigk 2013: v.a. S. 102–143, hier: S. 109.

<sup>3</sup> Ausführlicher dazu Schmid 1990. Schmid erinnert an die ursprüngliche Konzeption des Romans mit einem „Raskolnikow-Idioten“ als zwielichtigem Helden, dessen komplexen Charakter Dostojewskij in der Neufassung des Romans dann „auf zwei Handlungsfiguren verteilt [habe]: auf Fürst Myschkin und Rogoschin“ (6f.).

2013: 127), geradezu die Metonymie einer parasitären Existenz: „schlecht gekleidet, etwa vierzig Jahre alt, von kräftiger Statur, mit roter Nase und einem Gesicht voller Mitesser“ (9). Ihn mag keiner, und doch braucht ihn jeder, er nährt sich von Informationen, von Klatsch und Tratsch, die ihm, wenn schon keinen materiellen Gewinn, doch bei nächster Gelegenheit die Aufmerksamkeit der so klatschsüchtigen wie substanzlosen russischen Gesellschaft sichern werden<sup>4</sup>.

Der Verdacht, der Fürst könne infolge seiner Krankheit, über die er unbekümmert seinen Mitreisenden Auskunft gibt, geistig beeinträchtigt sein, verstärkt sich noch durch den Freimut, mit dem er ungezwungen alle an ihn gerichteten Fragen beantwortet, ohne Hintergedanken seiner Gesprächspartner zu vermuten:

Die Bereitwilligkeit des blonden jungen Mannes [...] auf sämtliche Fragen seines dunklen Nachbarn [Rogoschin, HRB] einzugehen, war erstaunlich und völlig arglos, obwohl manche herablassend, deplatziert und müßig waren. Unter anderem ließ sich seinen Antworten entnehmen, daß er in der Tat lange Zeit außerhalb Rußlands verbracht hatte, über vier Jahre, und daß er krankheitsbedingt ins Ausland geschickt worden war; es hatte sich um ein eigentümliches Nervenleiden gehandelt, ähnlich der Epilepsie oder dem Veitstanz, begleitet von Muskelzuckungen und Krämpfen (9).

Arglosigkeit, sogar Kindlichkeit charakterisiert nicht nur Myschkin im Besonderen, sie ist auch eine zentrale Eigenschaft eines bestimmten Typus des Epileptikers<sup>5</sup>. Mit seiner entwaffnenden Liebenswürdigkeit wird er wenig später auch das Misstrauen des Generals Jepantschin, den er gleich nach seiner Ankunft aufgesucht hat, zerstreuen. Jepantschin hatte zunächst befürchtet, ein entferntes und mittelloses Mitglied der Familie wolle sich finanzielle Zuwendung und Protektion bei der bessergestellten Verwandtschaft erschleichen, muss aber die Haltung der Herablassung, die sich Myschkin gegenüber fast reflexhaft einstellt, angesichts der Bescheidenheit seines Gastes revidieren: „Die Augen des Fürsten blickten in diesem Moment so freundlich, sein Lächeln war so frei von jeder unterdrückten feindseligen Empfindung, daß der General plötzlich innehielt und seinen Gast plötzlich mit anderen Augen betrachtete“ (38f.). Diese Wertschätzung behält der General auch noch bei, als Myschkin ungeniert von den verheerenden Folgen seiner Krankheit spricht: „Die häufigen Anfälle seiner Krankheit hatten aus ihm fast einen richtigen Idioten gemacht (der Fürst sagte wörtlich: einen Idioten)“ (41).

Ein Roman, der ein Schimpfwort oder eine deprimierende medizinische Diagnose als Titel gewählt hat, dessen Ungebührlichkeit in Klammern zumindest insinuiert, wenn nicht bekräftigt wird, ist sich offensichtlich der polemischen und pejorativen Dimension bewusst, die mit der Verwendung dieses Begriffs, so oder so, einher geht. Myschkins Epilepsie ist, anders als die Kirillows in den *Bösen Geistern* (1872) oder Smerdjakows in den *Brüdern Karamasow* (1880), keine dekorative Erweiterung eines obskuren Charakters, sondern das

<sup>4</sup> Dostojewskijs mitleidlose Schilderung der verkommenen, ganz dem Materialismus verfallenen russischen Gesellschaft erinnert Andreas Guski an Oscar Wildes Beschreibung einer Gesellschaft, „die keine Werte mehr kennt, sondern nur noch Preise“ (Guski 2018: 283).

<sup>5</sup> Hubertus Tellenbach unterscheidet zwischen Schlaf- und Aufwachepileptikern und rechnet Myschkin dem zweiten Typus zu, dessen Kindlichkeit und Treuherzigkeit auch als Versuche zu verstehen seien, den Abstand zu anderen zu verkürzen, um sich nicht in der schwer durchsichtigen, von Vorbehalten und Ressentiments geprägten Sphäre des 'man' zu verlieren (vgl. Tellenbach 1992, v.a. S. 205–218, hier S. 206f.).

wesentliche Charakteristikum eines lauterer Menschen. Allerdings geht es Dostojewskij auch nicht um einen weiteren Beitrag zu der kulturgeschichtlich ohnehin hochambivalenten Metapher der Epilepsie („morbus sacer“), sondern, wie noch zu zeigen sein wird, um die Krankheit des Einzelnen als Auskunft über eine im Kern erkrankte Gesellschaft, die in perverser Verkennung den vorbildlichen Helden, von dem sie Gesundung erwarten könnte, als Erkrankten, als Idiot abwertet: „Der Titel des Romans muss als die Formel der Verkennung verstanden werden“ (Gerigk 2013: 126). Dass der Roman sich nicht die vom Schimpfwort indizierte Denunziation zu eigen macht, sondern eher die Perspektive des Denunzianten zur Disposition stellt, dürfte unstrittig sein. Wenn der Begriff des „Idioten“ im Roman in verletzender Absicht gebraucht wird, wie etwa von dem kindischen und eifernden Ganja, ist das als Signal an den Leser zu verstehen, hier die seelische und kognitive Ignoranz des Urteilenden zu erkennen, nicht den Charakter des Beurteilten.

Die im ersten Kapitel geschnürten Knoten werden im nächsten Kapitel weiter gestrafft, als auf einer großen Gesellschaft weitere Details aus der Vorgeschichte der schönen Nastassja ausgetauscht werden. Als minderjährige Waise unter die Vormundschaft des Gutsbesitzers Afanassij Tozkij gestellt, hat dieser sein Mündel zu seiner Konkubine abgerichtet<sup>6</sup>. Obwohl er ihrer bald überdrüssig wird, hält er sie weiter großzügig aus, sucht jedoch nach einer Gelegenheit, sich Nastassjas elegant zu entledigen, um Aglaja, die muntere und bildhübsche Tochter des reichen Generals Jepantschin, heiraten zu können. Dem Bewerber um Nastassjas Gunst hat Totzkij eine Mitgift von 75 000 Rubel in Aussicht gestellt. Auf diese Prämie will Gawrila (Ganja) Iwolgin Anspruch erheben, ein ehrgeiziger Aufsteiger, der auf eine Karriere im Staatsdienst spekuliert. Als Nastassja den Fürsten fragt, ob sie Ganjas Bewerbung annehmen soll, rät dieser ihr davon ab, sich in einem als Eheschließung getarnten Handel kaufen zu lassen und trägt stattdessen selbst Nastassja die Ehe an. Schließlich erscheint Rogoschin, der seinem Reisegefährten Myschkin schon im Zug seine Leidenschaft für Nastassja anvertraut hat, und wirft ein Bündel mit Banknoten auf den Tisch: mit 100 000 Rubeln will er Tozkij übertrumpfen, um Nastassjas Liebe zu gewinnen. Die schöne Nastassja, beschwipst vom Champagner, emotional irritiert durch die Mischung aus Herablassung und Verehrung, die man ihr als ‘gefallenem Mädchen’ und als der von den jungen Männern Petersburgs begehrten Schönheit entgegenbringt, lehnt in einem fulminanten Auftritt Myschkins Angebot ab, wirft das Bündel mit den 100 000 Rubeln ins Kaminfeuer, fordert den geldgierigen Ganja auf, die Banknoten vor den Flammen zu retten und verschwindet mit Rogoschin.

Damit scheint, am Ende des zweiten von insgesamt vier Kapiteln<sup>7</sup>, in der Mitte des Romans, das Liebesdreieck, bzw. die „mimetische Rivalität“ von Myschkin und Rogoschin um die Gunst Nastassjas als zentrales Thema etabliert. Die von René Girard entwickelte Theorie des mimetischen Begehrens, wonach jedes Begehren immer das Begehren eines anderen nachahmt, beschreibt eine in mimetischen Konflikten zunehmend eskalierende Rivalität, die auf ihrem Höhepunkt, wenn nahezu alle Mitglieder einer Gemeinschaft der

---

<sup>6</sup> Die Nähe zur Gestalt der Gruschenka in Dostojewskijs Roman *Die Brüder Karamasow*, die von Dimitri geliebt, aber dem alten Karamasoff „wie ein Rassepferd“ herangezüchtet wurde, „um sie sich als seine Kameliendame zu halten“, liegt auf der Hand. Vgl. dazu Onasch 1976: 67.

<sup>7</sup> Der Roman spricht, je nach Ausgabe, statt von „Kapiteln“ auch von „Büchern“ oder „Teilen“, die wiederum in Kapitel unterteilt sind, deren Zählung mal fortlaufend ist, mal mit Beginn jedes Kapitels (Buchs, Teils) neu ansetzt. Ich folge bei meiner Zählung der Einrichtung der in Anm. 1 nachgewiesenen Ausgabe.

mimetischen Verkettung erlegen sind, ein Opfer fordert: in der kollektiven Neigung aller gegen einen Sündenbock einigt sich vorübergehend die von Auflösung bedrohte Gemeinschaft (vgl. Girard 1987 und 1999). Mit der melodramatischen Konzeption einer brisanten *ménage à trois* stünde Dostojewskijs Roman in der Tradition der Liebes- und Ehebruchsrömane des 19. Jahrhunderts, zu der Flaubert (*Madame Bovary*, 1856), Tolstoi (*Anna Karenina*, 1876) und Theodor Fontane (*Effi Briest*, 1895) maßstabsetzende Vorlagen geliefert haben. Aber das interessiert Dostojewskij nicht – ihm geht es um das Risiko der wahrhaftigen Existenz eines „vollkommen schönen Menschen“<sup>8</sup>, als den er seinen Helden konzipiert hat. Myschkin liebt Nastassja nicht um sie zu besitzen, sondern weil er nicht dulden will, dass sie, die so oft schon missbraucht wurde, nun zum Objekt von gefühlskalten finanziellen Interessen (Ganja) oder von ungestüme Leidenschaft (Rogoschin) wird: „Für ihn, den Fürsten, war eine leidenschaftliche Liebe zu dieser Frau fast undenkbar. Eine Grausamkeit, fast Unmenschlichkeit!“ (335). Aber Dostojewskijs Roman beschränkt sich nicht auf die Aushandlung des Konflikts von Eros und Agape, von leidenschaftlicher und selbstloser Liebe in einem galanten Dreieck, dessen Enden von prototypischen Akteuren wie dem impulsiven Erotiker Rogoschin, dem engelsgleichen Fürst Myschkin und der kapriziösen Nastassja besetzt werden<sup>9</sup>. Denn bald entwickelt sich auch zwischen Aglaja Jepantschin und dem Fürsten eine weitere, gleichfalls prekäre Liebesbeziehung, in der Nastassja als die störende Dritte fungiert<sup>10</sup>. Der Fürst hat schon in seinem Eingangsgespräch mit Rogoschin mitgeteilt, dass er in Folge seiner Erkrankung noch keine Frau geliebt habe, vielleicht sogar impotent sei:

„Un’ sind Sie ’n Liebhaber vom weiblichen Geschlecht, Fürst? Sagen sie’s gleich!“ „Ich, n-n-nein! Ich bin ja ... Sie wissen es vielleicht nicht, ich kenne bei meiner angeborenen Krankheit die Frauen sogar überhaupt nicht“ (22).

Obwohl dieser nach eigener Auskunft zur Liebe untaugliche Myschkin im Zentrum von gleich zwei Dreiecksbeziehungen steht, geht es Dostojewskij in seinem Roman nicht um erotische Turbulenzen in der galanten Welt Russlands, vielmehr spiegelt, perspektiviert oder bricht er diese fatalen Liebeskonstellationen in weiteren Personaltableaus, die das erotische Szenario sozial und politisch kontextualisieren und anthropologisch zum Panorama einer verfallenen, der Liebe unfähigen, dringend der Erlösung bedürftigen Gesellschaft vervollständigen. Myschkins scheue Absage an eine leidenschaftliche, sexuelle Beziehung zeigt zwar vordergründig eine Entschärfung der erotischen Konkurrenz, nicht aber der mimetischen Rivalität, deren zersetzende Energie sich auch in anderen Ausdrucksformen als denen einer agonalen Männlichkeit ausdrücken kann.

Nastassja ihrerseits weist Myschkins Antrag nicht zurück, weil sie Rogoschins Liebe erwidert oder an der Aufrichtigkeit des Fürsten zweifelt, sondern weil sie, im Herzen getroffen von Myschkins Selbstlosigkeit, auf ihn nur in einer ihr geläufigen Form der Liebe

<sup>8</sup> Diese Formulierung zur Charakterisierung seines Helden gebraucht Dostojewskij in einem Brief vom 25. Januar an S. A. Ivanova, zit. nach Rollberg 2001: 247.

<sup>9</sup> Laut Dostojewskijs Skizzenheft zum *Idioten* soll der Roman sogar drei Formen der Liebe thematisieren: die leidenschaftlich unmittelbare Rogoschins, die Liebe aus Ehrgeiz (oder Geldgier) Ganjas und schließlich die christliche Liebe Myschkins. Vgl. Guski 2018: 283; Frank 2020, 125)

<sup>10</sup> Im Zuge der Handlung erweitert sich das Dreieck sogar zu einem Fünfeck, wenn auch noch Ganja und Radomski zum Kreis der Freier treten.

reagieren kann, aber zugleich glaubt, den keuschen Liebhaber vor der Unberechenbarkeit einer notorisch launischen Frau, als die Nastassja nicht ganz zu Unrecht im Kreise des russischen Adels gilt und als die auch sie selbst sich in ihrem Selbsthass sieht, schützen zu müssen. Nachdem Nastassja Rogoschin (wieder einmal) verlassen hat, überwacht der eifersüchtige Kaufmann jeden ihrer Schritte und will sogar den Fürsten, in dem er einen Rivalen um die Gunst der Geliebten vermutet, hinterrücks in seinem Hotel erdolchen, lässt aber von seinem Vorhaben ab, als der Fürst angesichts des Freundes mit dem erhobenen Messer einen Grand mal-Anfall erleidet. Bald wird sich zeigen, dass auch Rogoschin, mit dem Nastassja im Verlauf des Romans mehrmals Reißaus nehmen wird, an der Seite der Geliebten keineswegs glücklich wird: Sie ist mit ihm eher aus Verdruss zusammen, um andere zu provozieren, nicht um bei ihm ihr Glück zu finden. Im Grunde wiederholt ihr launisches Verhalten gegenüber Rogoschin immer wieder, „was ihr durch Tozkij geschah, Schändung und Verlassenwerden“ (Tellenbach 1992: 214). Rogoschin, den sein Vorname *Parfenij* als Jungfräulichen bezeichnet (Knapp 1998: 32f.), bleibt auch an der Seite der begehrten Nastassja unglücklich und wohl auch jungfräulich. Trotz seiner ostentativen Sexualität, mit der er im amourösen Trio mit Nastassja den eher asexuellen Myschkin auszustecken glaubt, gelingt es ihm nicht, ihre Gunst zu gewinnen – vielleicht kann der Mord an ihr „als realisierte Metapher des versuchten Ehebruchs gedeutet werden“ (Schmid 1990: 13).

Der anfangs mittellose Myschkin verkehrt im Hause Jepantschin und Iwolgin. Lisaweta Prokofjewna, eine entfernte Verwandte von Myschkin, die Mutter Aglajas, Alexandras und Adelaidas, hat in dem tatkräftigen General Jepantschin einen einflussreichen Gatten gefunden, mit dem sie die Verheiratung der drei Töchter als strategisches Unternehmen plant. Die liebenswürdige, aber auch eigensinnige Aglaja fühlt sich zu dem menschenfreundlichen, klugen, zurückhaltenden Fürsten hingezogen, dessen argloser, naiver und passiver Charakter sie zugleich befremdet: Der immer wieder ausbrechende Unmut Aglajas, ihre kaum unterdrückten Eifersüchteilen, aber auch das profunde Unverständnis Myschkins für die Launen eines verliebten Mädchens prägen eine zwar unbedingt gewollte, aber hoffnungslos asymmetrische Beziehung. Das lüsterne Interesse der Gesellschaft, die mit misstrauischen Blicken das eigenartige Paar belauert, lässt die allmähliche Annäherung der beiden Liebenden zu einem von Getuschel begleiteten, von Intriganz und Boshaftigkeit orchestrierten Hindernisparcours werden.

Im Hause Jepantschin lernt Myschkin auch näher die besseren Kreise Petersburgs kennen, eine Gesellschaft von „urwüchsiger Verkommenheit“ (Blumenberg 2019: 40), die lächelt, lügt und intrigiert, beseelt von Klassendünkel und materiellen Interessen, unfähig zu Aufrichtigkeit und Mitleid. In der Konversationspraxis dieses Biotops offenbart sich eine allgemeine, wechselseitige Verachtung als kommunikative Matrix: Der Gesprächspartner wird manipuliert und belogen, angeschrien und beleidigt, Interesse wird geheuchelt, Wichtiges verschwiegen, Unwichtiges als bedeutsam behauptet, der Hintergangene verspottet, der Übervorteilte verachtet. Die Orientierung an Geld, Eros und Macht zeigt die utilitaristischen Obsessionen der Petersburger Gesellschaft – und zugleich des Autors Kalkül mit dem literarischen Effekt seines Romans (Miller 1981: 45). Gerade die Verfallenheit an das Geld nimmt in Dostojewskijs Roman fast groteske Züge an, wenn Rogoschin und Myschkin, zwei Habenichtse, unversehens durch Erbschaften, ohne eigenes Verdienst, zu reichen Nabobs aufsteigen. Die rücksichtslosen finanziellen Offerten Tozkij und Rogoschins zeigen nicht nur die seelische Verödung der beiden Bewerber, sondern erlauben auch

Rückschlüsse auf die Kapitalisierung aller Lebensverhältnisse, in der Frauen als käuflich erscheinen. Der Auftritt Nastassjas, die Banknoten ins Feuer wirft, gibt den Startschuss zum karnevalesken Tanz um das goldene Kalb einer neuen Zeit. Es ist eine Welt, die den russischen Traditionalismus, das grundsätzliche Wohlwollen am Mitmenschen, verraten und sich dem westlichen Götzen Kapital verschrieben hat. Es liegt nahe, in der Gesellschaftsgroteske um das Geld Dostojewskijs Verzweiflung über das zeitgenössische Russland und den Niedergang seiner bodenständigen Kultur und Frömmigkeit zu sehen<sup>11</sup>.

Einen Höhepunkt erlebt die Soirée nach einer unvorsichtig formulierten Bemerkung über die Konversion des alten Pawlitschew zum Katholizismus. Sie wird zum Anlass einer erregten Replik Myschkins, in der er sein – und zugleich seines Autors – patriotisches und slawophiles Credo über das russische Christentum als letzten Rückzugsort des Heiligen in einer vom westlichen Katholizismus depravierten Welt extemporiert. Auf dem Höhepunkt dieser Brandrede – sie darf wohl als der Glutkern von Myschkins (und Dostojewskijs) religiöser Überzeugung und als Herzstück der Romanpoetik des Autors verstanden werden – erleidet Myschkin einen epileptischen Anfall und stößt eine kostbare chinesische Vase vom Sockel.

Ein weiterer Handlungsstrang kreist um die Gestalt des erst achtzehnjährigen, an Tuberkulose auf den Tod erkrankten Ippolit, der zu der Gruppe der Nihilisten gehört, die sich um Rogoschin scharen. Nihilisten meint hier die im Gefolge von Turgenjews Roman *Väter und Söhne* (1862) bekannt und literarisch salonfähig gewordene, antiautoritäre Generation, die in sozialer Hinsicht rücksichtslos und in wissenschaftlicher Hinsicht voraussetzungslos einem neuen, desillusioniert naturwissenschaftlichen Blick auf die Welt verpflichtet ist. Als Gast in Myschkins Haus im Petersburger Villenvorort Pawlowsk will Ippolit nach der dramatischen Vorlesung seines Testaments mit dem apokalyptischen Titel *Après moi le déluge* seinem todgeweihten Leben durch eine Pistole ein Ende setzen, aber scheitert wegen einer Ladehemmung der Waffe mit diesem Vorhaben.

Zwar diskreditiert der banale Widerstand der Dingwelt, das Zerschellen einer Vase, das Versagen einer Pistole, rhetorische Bravourstücke und theatralische Auftritte als bloße Gesten, deren Pathos angesichts der buchstäblichen „Gebrechlichkeit der Welt“, wie Kleist gesagt hätte, ironisiert wird<sup>12</sup>. Aber auch die Ironisierung des Pathos entzieht dem Protest nicht seine Berechtigung – im Vergleich mit der Stupidität des leeren gesellschaftlichen Geredes und dem allenthalben dominierenden Opportunismus der sozialen Akteure bleiben Myschkins Apologie der Frömmigkeit und selbst Ippolits Traktat eines verpfuschten Lebens Akte von herzergreifender Authentizität, Versuche, angesichts des Todes und der Nulllinie des Fatalismus einer als bedeutungslos erklärten Subjektivität in einem Akt der Selbstermächtigung doch noch zu ihrem Recht zu verhelfen.

Die für die Gesetze der Kolportage – auch auf dem gehobenen Niveau der großen Literatur – verbindlichen Auflösungen der Konflikte und Intrigen werden von Dostojewskij souverän missachtet: zwar wird Myschkin Zeuge der Auseinandersetzung der ihn liebenden Frauen Aglaja und Nastassja, aber kann sich nicht zu einer Entscheidung für eine der beiden Liebenden durchringen, was zu Aglajas Flucht und einem hysterischen Anfall

<sup>11</sup> Zu Dostojewskij als engagiertem Zeitgenossen und politischen Publizisten vgl. Rollberg 2001: 237–242.

<sup>12</sup> Die Formulierung von der „gebrechlichen Einrichtung der Welt“ taucht immer wieder in Kleists Erzählungen als Formel für die Überforderung des modernen Menschen angesichts der Kontingenz der Welt auf. Vgl. dazu H. Müller 1995.

Nastassjas führt, der Myschkins eher hilflose Fürsorge herausfordert: „Zehn Minuten später saß der Fürst neben Nastassja Filippowna, sah sie unverwandt an und streichelte ihr über das Köpfchen und das Gesicht, mit beiden Händen, wie einem kleinen Kind“ (828). Im Zuge der allmählichen Konsolidierung der Beziehung zwischen Myschkin und Nastassja werden Vorbereitungen zu einer Hochzeit getroffen, aber vor der Trauung, schon im Brautkleid, stürzt Nastassja, wie zuvor Aglaja, davon: Sie erkennt Rogoschin unter den Gästen, wirft sich ihm mit den Worten „rette mich“ in die Arme und flieht. Auf der Suche nach der ihm abhanden gekommenen Braut trifft Myschkin auf sein dunkles Alter Ego, das ihn zu Nastassja führt, die er ermordet hat. Als *belle mourante*, umstellt von Kerzen und duftenden Essenzen, liegt sie unter einem Wachstuch<sup>13</sup>. Aber auch der Duft brennender Kerzen kann den Geruch des Todes nicht vertreiben, das Wachstuch den Verwesungsgeruch nicht einsiegeln, eine hartnäckige Fliege bezeugt die Vergänglichkeit des Schönen. Dieses Detail von fast obszöner mimetischer Prägnanz hat den amerikanischen Lyriker Allan Tate zu einer grundsätzlichen, existenzial-ontologischen Deutung veranlasst (Tate 1970: 106–123). Dass diese Fliege, vom Geruch des verwesenden Körpers der schönen Nastassja in Bewegung gesetzt, fliegt und dabei summt, so dass Myschkin, der in der Totenstille der Andacht an der Leiche der Geliebten das eigene Herz zu schlagen hören meint, beim Aussetzen des Summens hochschreckt, ist eine Metapher für das „hörbare“ Schweigen, mit dem der Tod den Raum erfüllt<sup>14</sup>. Grabesruhe bringt die Turbulenz des Lebens zum Schweigen.

Als sich am nächsten Morgen die Sicherheitskräfte Zutritt verschaffen, finden sie

[...] den Mörder in tiefer Bewusstlosigkeit und hohem Fieber vor. Der Fürst saß unbeweglich neben ihm auf dem Kissen und strich dem Kranken jedes Mal, sobald er aufschrie oder redete, behutsam, mit zitternder Hand über Haar und Wangen, als wolle er ihn lieblosen und beschwichtigen“ (884).

Die Bildformel der *pietà* bewährt sich auch in der Gestalt der beiden an der Liebe gescheiterten, im Angesicht der Leiche vereinten, ihre Tränen mischenden Männer. An der Leiche Nastassjas, darin behält Girard Recht, kommen die Konflikte zur Ruhe. Die Zärtlichkeit Myschkins gegenüber dem Mörder adelt im Mörder den Priester, der mit der Opferung Nastassjas der polarisierten Petersburger Gesellschaft und dem entzweiten Wahlbrüderpaar Frieden verschaffte. Mit dem Tod Nastassjas ist freilich auch die dramatische Energie des Romans an ihr Ende gekommen, sind auch die beiden anderen Akteure der *ménage à trois* gestorben, sozial oder geistig: Rogoschin wird zu fünfzehn Jahren Haft in Sibirien verurteilt, Myschkin kehrt, als unheilbar diagnostiziert, ein ausgebrannter Fall, in das Schweizer Sanatorium zurück, aus dem ihn ein Zug nach Petersburg brachte. Der Roman hatte dieses halbe Jahr im Leben des Fürsten in Petersburg geschildert, in dem er als Zentrum einer auf ihn einstürzenden Welt leben konnte, bis er wieder in die Umnachtung zurücksank, aus der er für ein halbes Jahr erwacht war<sup>15</sup>. Er endet in der heillosen Idiotie, die ihm der Titel des Romans prophezeite.

<sup>13</sup> Zu Ästhetik und Poetik der schönen weiblichen Leiche vgl. Bronfen 1994.

<sup>14</sup> Vgl. Gerigk 2013: 212, Tate 1970. Zur Kulturgeschichte der Fliege vgl. Geimer 2016.

<sup>15</sup> So auch die düstere Interpretation Walter Benjamins: „Die gesamte Bewegung des Buches gleicht einem ungeheuren Kratereinsturz“ (Benjamin 1980: 240).

## Schöne Seele, dummer Iwan, heiliger Narr

Immer wieder heftet sich das Interesse des Erzählers an Nebenfiguren und löst sie, die nach einmaliger Erwähnung in der 'gleichschwebenden Phantasie' der Leser versunken waren, aus dem Dunst der literarischen Peripherie und erteilt ihnen vorübergehend erneut das Wort, oft, um ihnen eigene Anschauungen in den Mund zu legen (vgl. Fridlender 1964: 272) – wie Lebedew (mit seiner Deutung der Apokalypse), wie dem Gardeoffizier Radomski, wie dem lächerlichen Geck Ferdyschtschenko, wie dem Boxer Keller, wie dem jungen Kolja (vgl. Rollberg 2001: 235). Aber alle diese tendenziell nebensächlichen Figuren haben darin ihre Bedeutung, dass sie wie Meteore das Zentralgestirn umkreisen: An keiner Stelle verliert Dostojewskij Fürst Myschkin aus den Augen. Er ist die Figur, auf die sich alle anderen beziehen, er ist der Idiot des Titels, aber zugleich das poetische Zentrum des Romans (vgl. L. Müller 1993: 813).

Gerade im Vergleich zu dem im Salon herrschenden, belanglosen Geschwätz, dem seelenlosen Gerede des „man“ (Heidegger 1979: 114–130), demonstrieren Myschkins Worte Eloquenz, Wärme und Empathie: Ob es seine Geschichte der armen Marie, einer schwindsüchtigen Tagelöhnerin, aus seiner Schweizer Zeit, oder seine Erzählung von der Angst und der demütigenden Begnadigung eines zum Tode Verurteilten sind: diese – die einzigen – Binnenerzählungen des Textes dürfen romantechnisch eine besondere Geltung beanspruchen (vgl. Rollberg 2001: 229). Sie belegen die Anteilnahme, sogar Ergriffenheit Myschkins, die seine Menschlichkeit über die der anderen Gesellschaftsmitglieder erhebt. Er ist der Inbegriff des „vollkommen schönen Menschen“, als den sein Autor ihn im Brief an seine Nichte charakterisiert hat, was weit mehr als Gesichts- und Körperschönheit meint. Dass der Fürst sich der Wirkung seiner Erzählkunst, die den im Salon verbreiteten Zynismus verstummen lässt, nicht bewusst ist, zeigt die Anmut der schönen Seele: Das Konzept der Kolakogathie, der Seelenschönheit, also die Verbindung des Schönen und Guten, verdankt seine berührende Wirkung – das ist die Pointe der entsprechenden Überlegungen von Schiller und Kleist zur Anmut – der Uneigennützigkeit des Handelnden, der aus einer un- oder vorbewussten Haltung heraus agiert: „Mit einer Leichtigkeit, als wenn bloß der Instinkt aus ihr handelte, übt sie [die schöne Seele, HRB] der Menschheit peinlichste Pflichten aus, und das heldenmütigste Opfer, das sie dem Naturtriebe abgewinnt, fällt, wie eine freiwillige Wirkung eben dieses Triebes, in die Augen“<sup>16</sup>. Die schöne Seele ist sich ihres Wertes nicht bewusst, sowenig wie die bezaubernde Kindlichkeit des Fürsten um ihren Reichtum weiß. Myschkin will nicht als Erzähler glänzen, ihn interessiert nicht der Beifall seiner Zuhörer: ihm, einer schönen Seele, geht es um den gleichnishaften Charakter seiner Geschichten, denen seine schlichten Worte eindringliche Gestalt verleihen.

Mit Offenheit und Sanftmut nimmt Myschkin alle gefangen. Das Rätsel seiner Person ist das große Geheimnis des Romans. Fürst Myschkin hat typische Züge der Helden des

<sup>16</sup> Schiller 1992: 370f. In Vielem durchaus vergleichbar damit behaupten auch die Ausführungen Kleists in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater* die Unverträglichkeit von Anmut und Vernunft: Der Gebrauch der (zweckrationalen) Vernunft kostet die schöne Seele unweigerlich ihre Anmut (Kleist 1999). Vgl. dazu Brittnacher 2011, v.a. 637–642.

russischen Zauber-, aber auch des deutschen Volksmärchens. Die Gestalt des „Hans im Glück“ oder des „tapferen Schneiderleins“ im deutschen, des „dummen Iwan“ im russischen Märchen (Propp 1987), bezeichnen Märchenhelden, die wie Myschkin ihr geringes Hab und Gut in einem Bündel mit sich tragen, die trotz ihrer Armut und ihrer bescheidenen Fähigkeiten unerschrocken agieren, über die man anfangs lacht, mit denen sich jedoch unerwartet Helferfiguren aus dem Tierreich oder der Zauberwelt verbünden, bis sie zu Reichtum gelangen und schließlich auch die Hand der Prinzessin gewinnen. Am Schluss haben sie, über die alle lachten, das Lachen auf ihrer Seite. Das Ende von Dostojewskijs Romans revidiert freilich jeden Optimismus<sup>17</sup>: die Queste dieses Helden ist gescheitert.

Was Myschkins Charakter so gewinnend macht, seine Selbstlosigkeit und Güte, irritiert zugleich: Denn zu seinem Charme gehört auch, dass er in seinem Verhalten und seiner Konversation soziale Konventionen grundsätzlich nicht beachtet. Obwohl er mitunter scharfsinnig, durchaus gebildet und ungewöhnlich einfühlsam spricht, führt seine unkonventionelle Art, seine ostentative Ehrlichkeit, sein selbstloses Verhalten, kurz: seine Abwehr jeder pragmatischen oder opportunistischen Klugheit und nicht zuletzt auch das Wissen um seine Krankheit dazu, dass die anderen ihn für einen Idioten halten. Er ist ein Stigmatisierter im doppelten Sinne: ein von seiner Krankheit gezeichneter, aber eben auch durch sie ausgezeichnete, aus der Menge herausgehobener Mensch. Ein Außenseiter ist und bleibt er in jedem Falle, ein Störenfried der sozialen Ordnung, dessen ambivalente Provokation Hermann Hesse pointiert hat: „Daß dieser Feind der Ordnung, dieser furchtbare Zerstörer, nicht als Verbrecher auftritt, sondern als lieber, schüchterner Mensch, voller Kindlichkeit und Anmut, voll guter Treuherzigkeit und selbstloser Gutmütigkeit, das ist das Geheimnis dieses erschreckenden Buches“ (Hesse 1987: 313). Im abwertenden Urteil der Gesellschaft über den seines Verstandes nicht Mächtigen drückt sich freilich auch die Repression der Gesellschaft gegenüber einem aus, der ihren Gewohnheiten die Zustimmung verweigert: Wer nicht mitmacht – wie der Idiot, etymologisch der Privatmann der griechischen Polis, der die Angelegenheit der Öffentlichkeit meidet –, wer sich heraushält, sich absondert, seine eigenen Wege geht, muss damit leben, den anderen als Idiot zu gelten<sup>18</sup>.

Myschkin erinnert in seiner Arglosigkeit, mit der er von seinem Gegenüber die gleiche Vorurteilsfreiheit und Güte erwartet, die er selbst diesem entgegenbringt, nicht nur an tumbe Märchenfiguren, sondern auch an die Gestalt des heiligen Narren, eines *Jurodivy*, eines spezifisch russisch-orthodoxen Asketen, der sich blödsinnig und geistesschwach stellt und so den Spott der Normalen auf sich zieht (vgl. Kluge 2021: 152f.). Auch Myschkin ist leichtgläubig, vertrauensvoll, offenherzig, nicht an seinem Eindruck auf andere interessiert, immer zu einem versöhnlichen Lachen bereit, auch über sich selbst und seine Unverständlichkeit. Fast maßlos mutet seine Blauäugigkeit an, wenn er sogar die Aggressionen anderer gegen ihn entschuldigt. Seine Duldungsbereitschaft zeigt nicht die verminderte Geisteskraft des ‚Idioten‘, sondern einen überwältigenden Altruismus, der noch in seiner Demütigung an die Beschämung seines Peinigers denkt. Als Ganja, außer sich vor Zorn, den Fürsten ohrfeigt und dieser sich nicht wehrt, sondern die Hände vor sein Gesicht schlägt und flüstert: „Oh, wie werden Sie sich Ihrer Tat schämen“ (170), siegt sein Mitleid über jede

<sup>17</sup> Zu diesem zentralen Merkmal des Märchens vgl. Jolles 1982, v.a. S. 218–246.

<sup>18</sup> Diese ist die Pointe eines an eigenwilligen Ideen reichen Beitrags zu einer kleinen Literaturgeschichte der Idiotie, die von Melvilles *Bartleby* über Dostojewskijs Myschkin und Hašeks *Schweijk* bis zu Enzensbergers *Genosse Bartleby* u.a. reicht. Vgl. dazu Heimböckl 2021.

berechtigte Empörung. Auch die Gruppe von Betrügern, die Anspruch auf die Erbschaft des Fürsten erhebt, wird durch seine Reaktion entwaffnet: „Er schämte sich so sehr für seine Besucher, dass er im ersten Auenblick nicht wagte, sie auch zur anzusehen“ (386). Seine überwältigende Aufrichtigkeit lässt zuletzt die schamlosen Betrüger beschämt zurück (vgl. Blumenberg 2019: 43). Lessings poetologisches Grundaxiom, der mitleidigste Mensch sei der beste Mensch, findet in Myschkin eine auch lebenspraktisch überzeugende Verkörperung, wenn er darauf hofft, dass selbst Rogoschin der „geistesgestörten, halbverrückten“, aber eben auch „bemitleidenswerten“ Nastassja verzeihen müsse: „Das Mitleid ist das wichtigste und vielleicht einzige Daseinsgesetz der ganzen Menschheit“ (333).

Mag man auch hinter seinem Rücken über den Idioten lachen, über die Blauäugigkeit eines Arglosen, der das Böse nicht zu denken vermag, so verrät doch sein Blick auf seine Mitmenschen eine intuitive Intelligenz, eine Empathie, die sogar aus einer Photographie Nastassjas deren seelische Verfassung zu rekonstruieren vermag. Zunächst hatte er noch mit dem naiven Pathos eines Begeisterten ausgerufen: „Sie ist unglaublich schön!“ (45), aber wenig später demonstriert seine behutsame physiognomische Hermeneutik eine subtile Intuition bei der Einsicht in das verborgene Seelendrama der Porträtierten:<sup>19</sup>

Das Gesicht ist heiter, aber sie muß doch entsetzlich gelitten haben, nicht wahr? Die Augen verraten es [...] Es ist ein stolzes Gesicht, ein furchtbar stolzes, und ich weiß nicht: ob sie gut ist? Ach wäre sie doch gut! Dann wäre alles gerettet“ (53).

Auch Myschkins Fähigkeit, mittelalterliche Kalligraphien perfekt nachzuahmen, zeigen nicht nur die Leistung des Kopisten, sondern eine bis ins Äußerste gesteigerte Fähigkeit zur Einfühlung (vgl. Geisenhanslüke 2011: 190–193). Weit davon entfernt, der zurückgebliebene Idiot zu sein, den die anderen in ihm sehen wollen, ist er ihnen bei fast jedem Anlass und in jeder Disziplin überlegen. Im gehobenen Ton gelehrter Disputationen vermag er sich zu theologischen Sachverhalten auszulassen, sich über Ereignisse der russischen Geschichte sachkundig zu äußern und Erfahrungen seines Lebens sensibel zu reflektieren: „Im Vergleich zu ihm wirken die anderen Figuren nicht intelligenter, nur schlauer, gerissener“ (Rollberg 2001: 256).

### 3. Fürst Christus

Einen der wichtigsten Schlüssel zum Verständnis seines Romans hat Dostojewkij selbst in seinem Notizheft gegeben, in dem er den Fürsten Myschkin als Christus bezeichnet. Wie dieser vertritt auch Myschkin eine bedingungslose, selbstlose Liebe, die den Kindern und den Armen gilt, den Ehebrecherinnen und den Kranken, „eine nichtpragmatische, maximalistische Ethik“ (Rollberg 2001: 234). Die gut dokumentierte Entstehungsgeschichte des *Idioten* zeigt die allmähliche Hagiographisierung der Gestalt Myschkins zu einer spezifisch

<sup>19</sup> Für Tellenbach 1992 zählt auch diese Sensibilität zu den Besonderheiten des Epileptikers.

modernen Christusfigur (Dostoyevsky 1967). Seiner Idee von der Gestaltung „eines absolut schönen Menschen“ gibt er jedoch eine besondere Volte:

Auf Erden gibt es nur eine vollkommen positive Gestalt – Christus, und so ist die Erscheinung dieser unermesslich, unendlich schönen Gestalt an sich schon ein unendliches Wunder. [...] An schönen Figuren steht der des Christus Don Quijote in größter Vollendung am nächsten, welche nur aus dem einzigen Grunde schön ist, weil er gleichzeitig lächerlich ist (zit. nach Rollberg 2001: 247).

Am 10. März 1868 werden in einem Tagebucheintrag charakteristische Attribute Christi auch Myschkin zugesprochen: „er verzeiht alles, er erkennt überall die Ursache“ (zit. n. Rollberg 2001: 248). Wie der Jesus des Matthäus-Evangeliums preist auch Myschkin die Kinder, die geistig Armen und die Sanftmütigen, die Barmherzigen und Friedfertigen (Mt 5, vgl. dazu Kluge 2021: 151). Seine selbstlos-mitleidige Liebe kommt, eben weil sie jeden possessiven Anspruch von sich weist, dem Liebesverständnis aus dem Hohelied der Liebe im Korintherbrief des Apostels Paulus (1. Kor. 13) nahe:

Die Liebe ist langmütig und freundlich; die Liebe eifert nicht; sie stellet sich nicht ungebärdig, sie suchet nicht das ihre, sie lässt sich nicht erbittern, sie rechnet das Böse nicht zu, sie freuet sich nicht der Ungerechtigkeit, sie freuet sich aber der Wahrheit, sie verträgt alles, sie glaubt alles, sie hoffet alles, sie duldet alles (Müller 1993: 816).

Myschkins Liebe bejaht grundsätzlich den Anderen, spricht „immer den anderen ad personam“ an (Tellenbach 1992: 208) – und steht damit im Gegensatz zum utilitaristischen Begehren, erst recht zur despektierlichen Oberflächlichkeit des galanten Geplänkels in Petersburg. Während der Don Quijote (1605/1607) des Cervantes, der Samuel Pickwick aus Dickens *The Pickwick Papers* (1837) oder der Jean Valjean aus Hugos *Les Misérables* (1862), mit denen Dostojewskij seinen Helden vergleicht<sup>20</sup>, die sympathische Anteilnahme des Lesers ihrer Lächerlichkeit oder Ungeschicklichkeit verdanken, beruht die Sympathie, die Myschkin entgegengebracht wird, auf einer anderen Qualität: „Der Held dieses Romans, der Fürst, hat, obgleich er nicht lächerlich ist, einen anderen sympathischen Zug: Er ist *unschuldig!*“<sup>21</sup>. Am gleichen Tag taucht im Tagebuch erstmals, danach immer wieder, die Formulierung „FÜRST CHRISTUS“ auf. Charakteristisch ist für Myschkin eine an Christi Nächstenliebe erinnernde Zärtlichkeit, mit der er nicht nur die hysterische Nastassja, sondern auch den Mörder Rogoschin tröstet, ihnen die Wangen streichelt und sie küsst. Seine weise Menschenliebe, die alles versteht, alles verzeiht, erinnert an Jesus, der noch am Kreuz seinen Peinigern vergibt und dem reuigen Schächer am Kreuz neben ihm die Aufnahme in den Himmel verspricht.

---

<sup>20</sup> Vgl. dazu die Bemerkungen von Adelman 2001: 126f. Adelman schlägt vor, die Liste vergleichbarer Helden noch um den Leonard Radcliffe aus David Storey's modernem Schauerroman *Radcliffe* von 1963 anzureichern. Sein Held „seems based on Myshkin, even to being afflicted with fits and being called 'a Prince' and 'a wise fool' and frequently 'an idiot'“ (Adelman 2001: 133). Weitete literarische Prätexte bei Knapp 1998: 38–46.

<sup>21</sup> Tagebuch vom 21. März 1868.

## 4.

# Epilepsie: zwischen Kontingenz und Mystik

So nahe Don Quijote in Dostojewskijs christopoetischer Spekulation Jesus auch kommen mag<sup>22</sup>, so muss er sich doch von diesem grundlegend unterscheiden, muss ein Defizit haben, dass seine Menschlichkeit gegenüber der Vollkommenheit Gottes demonstriert<sup>23</sup>. Der Ritter von der traurigen Gestalt, der Hidalgo auf seiner Schindmähre Rosinante, ist durch die exzessive Lektüre von Ritterromanen so verrückt geworden, dass er sich für einen von deren Helden halten kann. Myschkin disqualifiziert sich durch seine epileptischen Anfälle. Bei ihnen erfüllt zwar ein „inneres Licht“ seine Seele, zugleich zeigen ihn Zuckungen und Krämpfe als entmächtigtes Opfer in den Klauen eines Geistes, der in ihm schreit, einer Natur ausgeliefert, über die er keine Gewalt mehr hat:

Dieser Augenblick dauerte vielleicht eine halbe Sekunde; jedoch erinnerte er sich später deutlich [...] an den Anfang, den allerersten Ton jenes furchtbaren Schreis, der sich eigenmächtig seiner Brust entrang und den keine Gewalt hatte unterdrücken können. [...] Konvulsionen und Krämpfe umfassen den ganzen Körper, auch sämtliche Gesichtszüge (339f.).

Die Epilepsie ist auch bei Dostojewski Metapher einer furchtbaren Erfahrung von Kontingenz<sup>24</sup>. Allerdings werden die an sich anlasslosen Anfälle der Epilepsie von Dostojewskij zielgerichtet umgedeutet: Statt Ausdruck von Kontingenz zu sein, erscheinen sie als durchaus angemessene physische Reaktionen auf ein Verhalten, das in seinem spröden Eigennutz die Parameter von Myschkins Nächstenliebe überfordert (vgl. dazu Gerigk 2013: 122f.). Zudem beschert gerade die Epilepsie Myschkin auch einen Zugang zu höheren Einsichten. Was ihn in den Augen des Petersburger Pöbels zum Idioten stempelt, bezeugt sein Auserwähltsein.

Dass der Autor seinem Helden auch die eigene Krankheit zuschreibt, mag auf eine Selbstmystifikation des Autors verweisen, verleiht seiner Schilderung des epileptischen Anfalls aber auch eine besondere Beglaubigung. So sehr die Epilepsie den Fürsten auch beeinträchtigt, ist sie ihm doch auch Quell einer außerordentlichen Beglückung:

Er dachte unter anderem daran, daß es in einem epileptischen Zustand eine Phase unmittelbar vor dem Anfall gab [...] da plötzlich inmitten von Trauer, seelischem Dunkel und Niedergeschlagenheit sein Gehirn für Augenblicke aufflammte und seine sämtlichen Lebenskräfte sich zu einer unvorstellbaren Anspannung steigerten. Das Gefühl des Lebens und des eigenen Bewußtseins verzehnfachte sich beinahe in solchen Augenblicken, die wie Blitze waren. Den Kopf, das Herz erhellte ein unvorstellbares Licht; alle Erregungen, alle seine Zweifel, alle Unruhe lösten sich gleichsam in einem Frieden, waren aufgehoben in einer

<sup>22</sup> Energisch argumentiert gegen die Gleichsetzung von Christus und Myschkin Ludolf Müller, der auf die Diskrepanz zwischen dem Fürsten und Dostojewskis eigenem Christusbild verweist und das mehrfache Scheitern Myschkins betont, dessen beispielgebendes Verhalten oft folgenlos bleibe. Vgl. L. Müller 1982.

<sup>23</sup> Auch Guardini will nach ausführlichen Hinweisen auf die Analogie von Myschkin und Christus die Behauptung einer Identität beider Gestalten mit einer vorsichtigeren Formel einschränken: in Myschkin „wird Christus deutlich“ (Guardini 1952: 405). Vgl. die ausgewogene Darstellung von Świdarska 1998.

<sup>24</sup> Zur Epilepsie als Krankheit vgl. Heimböckl 2009.

höchsten Ruhe voll klarer, harmonischer Freude und Hoffnung, voller Weisheit und letztem Grund (326).

Die hier verwendeten Begriffe sind aus dem Vokabular der Mystiker bekannt, ob es ozeanische Einheitsempfindungen, Metaphern der Fülle, des Lichts, der erotischen Lust oder des momenthaften „Nu“ einer sich blitzhaft offenbarenden Einsicht sind. Die mystische Vereinigungserfahrung realisiert gleichsam eine Prophezeiung der Johannesoffenbarung, „daß hinfort keine Zeit mehr sein soll“ (Joh 10,1–7, vgl. Świdarska 1998: 124). Sie bezeichnet das Glück einer ekstatischen Vereinigung, in der das Getrennte vereinigt wird, in der die Gegensätze sich auflösen, eine Erfahrung, für deren beglückende Intensität gerne der Preis einer pathologischen Abweichung von der Normalität entrichtet wird:

„Was bedeutet es schon, wenn es auch eine Krankheit ist?“, sagte er sich endlich. „Was bedeutet es schon, wenn diese Spannung nicht normal ist, wenn das eigentliche Resultat, wenn die Minute dieser Empfindung, im Nachhinein, im gesunden Zustand, in der Erinnerung sich als höchste Harmonie und Schönheit erweist, und ein unerhörtes, bisher ungeahntes Gefühl von Fülle, Maß, Friede und ekstatisch anbetendem Einssein mit der höchsten Synthese des Menschen schenkt“ (327).

Während die meisten Figuren des Romans auf Myschkins epileptische Anfälle verlegen, abwehrend oder mit distanzierend klinischem Blick reagieren, teilt sich allein Rogoschin die Wucht der mystischen Fülle mit, die sich einem Schrei äußert, der ihn, den hartgesottenen Materialisten, in Grauen versetzt und paralyisiert: „Man darf annehmen, dass dieses unerwartet auftretende Grauen [...] Rogoschin plötzlich lähmte und so den Fürsten vor dem unentrinnbaren Messerstich, zu dem Rogoschin bereits ausgeholt hatte, rettete“ (340).

Myschkins mystische Empfindungen wurzeln in einer spezifischen Frömmigkeit des östlichen Christentums. In seiner Ikonographie dominiert das Bild des verklärten Heilands, nicht das des gekreuzigten Erlösers<sup>25</sup>. Auf Epitaphien, auf Tuch gestickten Darstellungen zum liturgischen Gebrauch, die sich der Passionsgeschichte Christi widmen, wird „Christus als vorübergehend eingeschlafen dargestellt. Die Entfernung des Epitaphes in der ersten Stunde des Ostersonntags war ein Zeichen der tatsächlichen Auferstehung“ (Guski 2018: 288) Vor diesem Hintergrund einer religiösen Verzückung, die im theologischen Resultat der Passion, der Auferstehung, nicht in der Vergegenwärtigung des Leidens als seiner Voraussetzung, den Grund zu religiöser Versenkung, zu Andacht und Gebet findet, wird die Erschütterung Myschkins verständlich, als er in Rogoschins Haus eine Replik von Holbeins Bild *Der Leichnam Christi im Grabe* sieht. Das um 1521/22 auf einer Lindenholztafel ausgeführte Ölgemälde zeigt nahezu lebensgroß (30,5 cm × 200 cm), im extremen Längsformat, den realistisch dargestellten toten Christus in einer steinernen Grabnische<sup>26</sup>. Angesichts von Holbeins Darstellung des zu Tode Gemarterten und in dräuender Enge Eingeargten entringt sich Myschkin der Ausruf: „Dieses Bild! Vor diesem Bild kann manchem der Glaube verlorengehen!“ (326). Holbein hat den Jesus in dem fast zeitgleich zu Dostojewskijs Roman erschienen Essay *Das Leben Jesu* von Ernest Renan vorweggenommen, der

<sup>25</sup> Sehr instruktiv dazu Guski 2018: 288f.

<sup>26</sup> Dostojewskij hat das Bild 1867 im Basler Kunstmuseum gesehen. Anna Dostojewskaaja beschreibt, wie Dostojewskij bei der Betrachtung des Bildes fast einen epileptischen Anfall erlitten habe.

einen moralisch integren, aber durch und durch weltlichen Jesus beschreibt<sup>27</sup>. Renan Jesus ist wie der Holbeins ein wirklicher Mensch, kein Gott – und folglich auch unwiderruflich gestorben, wie es dem menschlichen Organismus bestimmt ist. Später wird auch Ippolit detailliert den brutalen Naturalismus von Holbeins Bild beschreiben, der ihn an eine Natur erinnert, für die er die Metapher eines „riesigen, unerbittlichen und stummen Tieres“ (592) wählt. Auf Holbeins Bild sind Teile des geschundenen Körpers Christi bereits von grünlicher Fäulnis ergriffen, der ausgetrocknete Mund steht offen, das halb geöffnete Auge zeigt die gebrochene Pupille. Angesichts des krassen Realismus dieses Totenbildes versteht man die von der Apostelgeschichte mitgeteilten Zweifel des Jüngers Thomas an der Auferstehung Jesu. Dagegen versucht Dostojewskij ein anderes Christentum zu setzen, ein slawisch-mystisches, dass sich in beständiger Frömmigkeit erhält und erfüllt. Myschkin ist von seinem Autor aufgetragen, der verkommenen russischen Gesellschaft seiner Zeit als eine diametral entgegengesetzte, vollkommene Figur entgegenzutreten, wozu ihn seine in epileptischen Anfällen erschauten mystischen Einsichten befähigen.

Dank seiner pathologischen Verfassung, der Voraussetzung seines mystischen Wissens, kann Myschkin in der unbarmherzigen Ökonomie der Poetik Dostojewskijs als kostbarer Einsatz bei dem Vorhaben einer Restitution der altrussischen Tradition gelten und zugleich als Spielstein in einem Szenario agieren, bei dem der Autor die Tragfähigkeit seiner Christo-poetologie erprobt: Was kann ein Mensch, der als ein wiedererstandener Christus, als ein Heiliger, der Christus nacheifert, als ein Frommer, der ihn verehrt, „the highest incarnation of this ideal accessible to mankind“ (Frank 2020: 141), im westlich infizierten Russland der 1860er Jahre bewirken? Wieviel muss er ertragen, was kann er aushalten, was wird sein Schicksal sein? Dass Myschkin selbst sich zu dieser Mission aufgerufen sieht, im russischen Herzen das Christentum, seine Frömmigkeit und Barmherzigkeit wieder zum Leben zu erwecken, belegt seine Forderung zur Mitarbeit: „Es gibt genug zu tun, Parfon! Es gibt genug zu tun in unserer russischen Welt, glaube mir!“ (320). Er wird zu diesem Unternehmen begünstigt durch seine Selbstlosigkeit und verleitet durch seine Arglosigkeit. Sie lässt ihn immer wieder Opfer einer Verkennung werden. Verkennung ist das zentrale poetologische Prinzip, was Horst-Jürgen Gerigk erlaubt, den *Idiot* als Phänomenologie einer Verkennung zu lesen, die immer wieder das Handeln des Fürsten nachgerade planmäßig missversteht (vgl. Gerigk 2013: 121). Gerade seine quer zu jeder sozialen Konvention stehende Güte und Hilfsbereitschaft ziehen das Unglück an.

So gut der Autor es mit seinem Helden gemeint haben mag: als unbestechlicher Beobachter beugt er sich der Dynamik der von ihm in Gang gesetzten Kettenreaktion, die Benjamin als „ungeheuren Kratereinsturz“ beschrieben hat, und lässt seinen Helden scheitern: er verfällt in geistige Umnachtung, kehrt zurück in die Schweiz – verlässt also den heiligen Boden Russlands. Freilich stellt sich auch die Frage, ob Myschkins unbelehrbarer Glaube an das Gute in Menschen, dem er, obwohl er wieder und wieder eines Besseren belehrt wird, bis zu seinem seelischen Zusammenbruch die Treue hält, nicht auch ein Dokument menschlicher Schwäche ist, einer Unfähigkeit, der Kontingenz ins Auge zu schauen, mit bösen Absichten anderer zu rechnen und sich gegen sie zu wappnen. Trifft auf ihn nicht Nietzsches Verachtung der schönen Seele als „eines bleichen, krankhaften,

<sup>27</sup> Vgl. Renan 2017. Das Original erschien 1863. Dostojewskij hat Renan studiert, der Name taucht in den Plänen zum *Idioten* auf. Vgl. Schmid 1990: 8f.

idiotisch-schwärmerischen Wesens” (Nietzsche 1988: 273) zu? Zeigt der Epileptiker Myschkin hier nicht das Verhalten eines buchstäblich „Fallsüchtigen”, der vor der Realität in die Knie geht? Ist, was im Grand mal-Anfall in ihm zum Schrei ansetzt, nicht auch das Tier, jene blinde, unerbittliche Natur, von der Ippolit voller Todesangst in dem Gespräch über Holbeins Darstellung von Christi Leichnam gesprochen hat? Kann das christliche Ideal, das Myschkin so überzeugend verkörpert, in der Realität des russischen Zarenreichs, am Ende des Zeitalters der Leibeigenschaft<sup>28</sup>, überhaupt noch wünschenswert sein? Ist ein solcher Held, der an der Schwelle zur Moderne Frömmigkeit, Liebe und Harmonie in eine politisch aufgewühlte Welt bringen will, der den russischen Adel unverdrossen über alle Maßen preist, nicht hoffnungslos anachronistisch? Will van den Bercken zieht ein deprimierendes Fazit von Myschkins Leistungen:

Myshkin is unable to save any of the people with whom he consorts, neither Parfyon, who commits a murder, not Nastasya, who is murdered, not Aglaya, who chooses the opposite of the Russian faith, Catholicism, and is cheated by a Pole, not Ippolit, who dies embittered. Myshkin himself declines into his earlier illness (Van den Bercken 2011: 38f.).

Rolf-Dieter Kluge bezweifelt sogar, ob der zu intentionalem Handeln unfähige Myschkin überhaupt „als Hauptfigur oder als Hauptheld angesehen werden kann” (Kluge 2021: 157) Das blindwütige Vertrauen in das Gute, so eine These des Philosophen Wassili Rosanow, habe auch die Bürger Russlands, blind wie Dostojewskis Myschkin, den bolschewistischen Umsturz begrüßen und damit in letzter Konsequenz auch den totalitären Terror gutheißen lassen<sup>29</sup>. Seine christliche Designation macht Myschkin nicht nur zum Opferlamm, das sich selbst hingibt, sondern auch zum Sündenbock, auf den die anderen ihre Verbrechen laden und zum Sterben in die Wüste jagen. Myschkin scheitert auf ganzer Linie. Seine barmherzige Weisheit, die zugleich seine pragmatische Dummheit ist, hat keine Chance. Eine Welt, die Myschkin nicht bei sich dulden kann, hat keine Zukunft. Russland ist verloren.

## Bibliographie

- Adelman, Gary 2001. *Retelling Dostoevsky. Literary Responses and Other Observations*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Benjamin, Walter 1980. „Der Idiot von Dostojewski”. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Aufsätze, Essays, Vorträge. Rolf Tiedemann [&] Hermann Schweppenhäuser (hrsg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blumenberg, Tobias 2019. *Der Lesebegleiter. Eine Entdeckungsreise durch die Welt der Bücher*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Brittnacher, Hans Richard 2011. „Anmut und Würde”. In: Helmut Koopmann (hrsg.). *Schiller-Handbuch*. Stuttgart: Kröner.

<sup>28</sup> Russland schaffte die Leibeigenschaft erst 1861, also später als die anderen europäischen Großmächte, ab. Dostojewskij war also noch Zeuge der ersten, durch die neue Gesetzgebung entstandenen Unruhen.

<sup>29</sup> Vgl. Rollberg 2001: 234. Helmut Lethen hat vorgeschlagen, die Fabel vom Großinquisitor aus Dostojewskis *Brüder Karamasow* als Lackmustest für die Terroraffinität in den Gedanken russischer Intellektueller zu lesen. Ausführlicher dazu, insbesondere zu Rosanow, vgl. Lethen 2022: 52–59.

- Bronfen, Elisabeth 1994. *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Kunstmann.
- Dalton, Elizabeth 1979. *Unconscious Structure in The Idiot. A Study in Literature and Psychoanalysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Dostoevsky, F[yodor] M. 1967. *The Notebook for the Idiot*. Übers. v. Katharina Strelsky, hrsg. v. Edward Wasiolek. Chicago-London: The University of Chicago Press.
- Dostojewskij, Fjodor 1996. *Der Idiot*. Übers. v. Svetlana Geier. Zürich: Amann.
- Frank, Joseph 2020. *Lectures on Dostoevsky*. Marina Brodskaya [&] Margarete Frank (hrsg.). Princeton-Oxford: Princeton University Press.
- Fridlender, Georgij M. 1964. *Realizm Dostoevskogo*. Leningrad: Nauka.
- Geimer, Peter 2016. *Fliegen. Ein Porträt*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Geisenhanslüke, Achim 2011. *Dummheit und Witz. Poetologie des Nichtwissens*. München: Fink.
- Gerigk, Hans-Jürgen 2013. *Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom Toten Haus zu den Brüden Karamasow*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Girard, René 1987. *Das Heilige und die Gewalt*. Übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh. Zürich: Benziger.
- 1999. *Figuren des Begehrens*. Übers. v. Elisabeth Mainberger-Ruh. Münster: LIT.
- Guardini, Romano 1952. *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk*. München: Kösel.
- Guski, Andreas 2018. *Dostojewskij. Eine Biographie*. München: Beck.
- Heidegger, Martin 1979. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.
- Heimböckel, Dieter 2009. „Morbus sacer. Literatur und Epilepsie”. In: Achim Geisenhanslüke [&] Georg Mein (hrsg.). *Monströse Ordnungen. Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: transcript.
- 2021. „Lieber nicht. Genosse Bartleby – Genosse Idiot”. In: Jan Gerstner [&] Julian Osthuus (hrsg.). *Erschöpfungsgeschichten. Kehrseiten und Kontrapunkte der Moderne*. München: Brill, Fink.
- Hesse, Hermann 1987. „Gedanken zu Dostojewskis Idiot”. In: Hermann Hesse. *Gesammelte Werke 12: Schriften zur Literatur 2. Eine Literaturgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen*. Volker Michels (hrsg.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Jolles, André 1982. *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6. Aufl. Tübingen: Niemeyer.
- Kleist, Heinrich von 1999. „Über das Marionettentheater”. In: Heinrich v. Kleist. *Sämtliche Werke und Briefe 3. Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*. Klaus Müller-Salget (hrsg.). Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Kluge, Rolf-Dieter 2021. *F. M. Dostojewskij. Eine Einführung in Leben, Werk und Wirkung*. Darmstadt: wgb Academic.
- Knapp, Liza (hrsg.) 1998. *Dostoevsky's The Idiot. A Critical Companion*. Evanston: Northwestern University Press.
- Lethen, Helmuth 2022. *Der Sommer des Großinquisitors*. Berlin: Rowohlt.
- Meerson, Olga 1998. *Dostoevsky's Taboos*. Dresden-München: Artes liberales.
- Miller, R[obin] F. 1981. *Dostoevsky and The Idiot. Author, Narrator, and Reader*. Cambridge, Mass.–London: Harvard University Press.
- Müller, Herta 1995. „Von der gebrechlichen Einrichtung der Welt”. *Kleist-Jahrbuch 1995*: 14–19.
- Müller, Ludolf 1982. *Dostojewskij – sein Leben – sein Werk – sein Vermächtnis*. München: Wewel.
- Müller, Ludolf 1993. „Nachwort”. In: Fjodor M. Dostojewskij. *Der Idiot*. Übers. v. Arthur Luther. München: Winkler.
- Nietzsche, Friedrich 1988. *Nachgelassene Fragmente 1887–1889. Kritische Studienausgabe*. Bd. 13. Giorgio Colli [&] Mazzino Montinari (hrsg.). New York: De Gruyter.
- Onasch, Konrad 1976. *Der verschwiegene Christus. Versuch über die Poetisierung des Christentums in der Dichtung F.M. Dostojewskis*. Berlin: Union.

- Propp, Vladimir 1987. *Die historischen Wurzeln des Zaubermärchens*. Übers. v. Martin Pfeiffer. München: Hanser.
- Rakusa, Ilma 2004. „Nachwort“. In: Fjodor M. Dostojewskij. *Der Idiot*. Übers. v. E.K. Rahsin. München–Zürich: Piper.
- Renan, Ernest 2017. *Das Leben Jesu*. Übers. v. David Haek Berliner Ausgabe: Holzinger.
- Rollberg, Peter 2001. „Fjodor Michailowitsch Dostojewski, Der Idiot“. In: Reinhard Brandt (hrsg.) *Meisterwerke der Literatur. Von Homer bis Musil*. Leipzig: Reclam.
- Schiller, Friedrich 1992. „Anmut und Würde“. In: F. Schiller: *Werke und Briefe*. Bd. 8. *Theoretische Schriften*, hg. von Rolf-Peter Janz u.a. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Schmid, Ulrich 1990. „Rogoshins Hochzeitsnacht. Figurale Spaltung als künstlerisches Verfahren“. *Dostoevsky Studies* III: 5–18.
- Świdarska, Malgorzata 1998. „Der Idiot – ein Moderner Christus?“ In: Heinz Setzer [&] Ludolf Müller [&] Rolf-Dieter Kluge (hrsg.). *F. M. Dostojewski. Dichter, Denker, Visionär*. Zürich: Attempto.
- Tate, Allen 1970. „The Hovering Fly. A Causerie on the Imagination and the Actual World“. In: Allen Tate. *Essays of Four Decades*. London: Oxford University Press.
- Tellenbach, Hubertus 1992. *Schwermut, Wahn und Fallsucht in der abendländischen Dichtung*. Hürtgenwald: Guido Pressler.
- Van den Bercken, Will 2011. *Christian Fiction and Religious Realism in the Novels of Dostoevsky*. London–New York: Anthem Press.