

Die Napoleonstheorie, scheinbar eine *idée fixe* des Helden, erweist sich als genaue Lokalisierung des Ausgangspunktes seiner Mission. Wo die bürgerliche Ideologie umgebogen wird von einem bürgerlichen, also egozentrischem Individuum, das mit besonderer dynamischer Fähigkeit behaftet, gewisse Grenzen durchbricht ohne doch im ganzen aus dem Rahmen seines Seins zu fallen: wo sich das Individuum der Peripherie des bürgerlichen Geschehens nähert, liegt ein Punkt, der von außen, dem Nichtbürgerlichen, transzendenten Sein durch die Entwicklungslinie einer diesem zugehörigen Person tangiert wird. Wo auf der einen Seite das höchste Plus des Willens, Hochmut, Stolz, Machtsucht liegt, treffen auf der anderen Seite die entsprechenden Negationen zusammen. Raskolnikow, solange er um seine Mission nicht weiß, muß sich von seiner irdischen Bestimmtheit aus definieren, um leben zu können. Er muß seiner Tat eine Erklärung in der Bedingtheit geben. Da diese dem wirklichen Ausmaß seiner Tat nicht genügen kann, wird ihm der Zweifel . . . Grenzzlinie aller menschlichen Erkenntnis. Er kämpft einen doppelten Kampf gegen sich selbst: als Bürger um die Einhaltung des gegebenen Raumes, die Bestimmung seiner Tat durch die Norm — als Nichtbürger, dem gegebenen nicht immanente Person um die Überführung seiner Tat aus der Realität in die Ewigkeit des Absoluten: welche Definition im Roman nicht gegeben werden kann, der in den Grenzen des immanenten Seins bleibt: was aber nicht gegen ihre Richtigkeit spricht. Der Roman ist hier die exoterische Form einer esoterischen Lehre, deren letzter Sinn erst gelöst erscheint, wenn das Geschehen von seiner Immanenz durch die Idee in das überzeitlich absolute Sein eingeführt wird. Nichts gegen die Kunstform des Romans als solche: höchstens für die Zeit, aus der sich Notwendigkeit ergab. Es bleibt nur die Frage, ob nicht die endliche Wirkung der Idee durch die Anwendung dieser Form verzögert, abgeschwächt oder aufgehoben werde — hier aber entscheidet allein die Kompetenz des Dichters, den die Intuition zu seinem erzieherischen Werk, also auch zu dessen Form bestimmte. Solange diese Welt ihre Formen aus dem Gegebenen nimmt und nehmen muß, wenn nicht der Schaffende überhaupt auf eine Wirkung verzichtet, also seine Idee selbst zur Unfruchtbarkeit verurteilt, muß jede transzendente, überzeitliche Idee sich bequemen, falsch oder gar nicht verstanden zu werden, bis die Zeit sich selbst von ihren Bindungen erlöst.

Noch eine andere definierende Aufgabe erfüllt die Theorie vom Menschen, der über dem Urteil der

bürgerlichen Welt steht: das Verhältnis des aktiven „Helden“ zum „Verbrecher“. Es wird bestimmt, daß diese beiden Typen sich in der Erscheinung kongruent sind, daß nur der Erfolg, das heißt der Beweis für die Gültigkeit des Vorgangs in den Augen der Bürger ihren letzten Unterschied bildet. Der Trieb, aus dem die Tat entspringt, ist bei beiden der gleiche: der Wille, sich durchzusetzen gegen den Widerstand. Ob die Tat gut oder böse ist, tut nichts zur Sache, mit der Aufstellung dieser beiden Typen erkennt der Bürger die Relativität seiner Wertungen an, die er ja auch zynisch genug mit seiner eigenen Existenz bestätigt. Vom Trieb aus sind beide gleich weit entfernt.

So ist in Raskolnikow der Ablauf seiner Existenz von der ursprünglichst animalischen zur höchsten transzendenten Funktion gegeben: die Genesis des neuen Menschen vollständig aufgewiesen. Die Wertaxiomatik wird überhaupt nicht angezogen, eine Person wird beschrieben, nicht sie zu rechtfertigen versucht, was sich für den Mythos erübrigt: denn er schafft erst eine der zeitlichen gegenüber absolute Wertungsmöglichkeit. Nach der Erkenntnis seiner Bestimmung ist Rodion erlöst — nicht von seiner Tat sondern von seiner Herkunft. Und daraus erwächst ihm die Freiheit des überzeitlichen Seins, — das zeitliche Geschehen wird zum Mythos.

Die Romane weisen die Klima der Heiligen des neuen Reiches auf: dem bürgerlichen Verbrecher folgt der reine Heldentypus. Nicht Napoléon, an dem die Ideologie des Bürgers doch noch versagt: der Held der guten Stuben, der Salon-Romane, mit allzeit bereiter Sentimentalität umgeben — dem schließlich auch jeder dumme Streich vergeben wird *pour ses beaux yeux*. Dazu ist das Milieu der Kleinstadt unerlässlich, das Dostojewski mit liebevoller Inbrunst zeichnet; der etwas muffige Geruch des bürgerlichen Haushalts, der Küchen und Höfe — zu denen als Kontrast die Ärmlichkeit des Revolutionärs kommt — ein Kontrast, der stärker erscheint als die Salons der Herzogin von Windermere zu den Spelunken von Whitechapel, wenn Dorian Gray von der blumengeschmückten Tafel in die Slums geht. Diese steifleinene Spießigkeit der liberalen Atmosphäre in den Zimmern Warwara Petrownas ist der ideale Untergrund, von dem sich Nicolai Wszwolodowitsch wirkungsvoll abheben kann. Turgenjew machte aus demselben Typ einen Bazaroff, in England dürfte Dorian Gray die ihm entsprechende Figur sein, in Frankreich Julian Sorel. Aber Nicolai Stawogrin steht doch allein. Denn die Maske, die er trägt, ist ihm zwar notwendig — aber nur um den