

Die Deutsche Bibliothek - CIP - Einheitsaufnahme

Das Prophetische in Dostojewskijs Dämonen / im Auftr.
des Deutsch-Russischen Kulturinstituts e.V. Dresden.
Hrsg. von Olga Großmann und Roland Opitz. –
Weimar : VDG, 1998
ISBN 3-89739-060-4

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Regierungspräsidiums Dresden
sowie der Dresdner Bank

© VDG 1998 Weimar,
Alle Rechte vorbehalten

Modell des Dostojewskij-Denkmal von Alexander Rukawischnikow, Moskau.
Das Denkmal wurde im September 1997 in Moskau eingeweiht.
Fotos: Valeria Schälke.

Matthias Freise, Oldenburg

Dostojewskij und Mickiewicz. *Die Dämonen und Die Ahnenfeier*

Im folgenden werden einzelne Aspekte im Werk eines russischen Autors - Dostojewskij - mit verwandten Aspekten im Werk eines polnischen Autors - des großen Romantikers und polnischen Nationaldichters Adam Mickiewicz - konfrontiert. Der zeitgenössische polnische Dichter und Literaturnobelpreisträger Czesław Miłosz wird hinzugezogen, um die besondere Haltung polnischer Schriftsteller zur russischen Literatur und Kultur zu dokumentieren.

Es soll also um Intertextualität gehen, und zwar um Intertextualität zwischen Werken aus verschiedenen Nationalliteraturen. Einige Vorbemerkungen zur Methode und zum Gegenstand sind dafür notwendig. Das Phänomen der Intertextualität ist in der neueren Literaturwissenschaft mit leidenschaftlicher Radikalität diskutiert worden. Im Laufe dieser Diskussion unterlag der Begriff, der dieses Phänomen bezeichnet, erheblichen Wandlungen. Im 19. Jahrhundert beschränkte man ihn auf die Phänomene der Imitation, des Epigonismus und der Stilisierung, auf die Entlehnung von Stoffen, Motiven und Themen von Autoren näher oder ferner zurückliegender Epochen. Je nachdem, ob die Literaturtheorie die *imitatio* oder die *inventio* favorisierte, waren die solchermaßen identifizierten intertextuellen Bezüge ein Qualitätsausweis oder aber führten zu einem negativen Urteil über den jeweiligen literarischen Text.

Die Neuorientierung, die der russische Formalismus in der Literaturwissenschaft einleitete, brachte auch eine radikal neue Sicht der Intertextualität mit sich. Das Schaffen von Differenzqualität zu existierenden Texten wurde, gemäß dem formalistischen Generalkonzept der Verfremdung, zum Archi-Verfahren der Intertextualität erklärt. Dementsprechend wurde dieser Begriff nun vornehmlich angewandt auf die Phänomene der Travestie, der impliziten und expliziten Kritik, der Parodie und der parodistischen Stilisierung (Travestie). Nur die *Auseinandersetzung* mit dem Praetext etablierte nunmehr eine *Beziehung* zu ihm und damit Intertextualität. Alles andere galt nur mehr als Materialbeschaffung, die diese Bezeichnung nicht verdiente. Die poststrukturalistische Literaturwissenschaft schließlich hob die formalistisch-strukturalistische Unterscheidung zwischen Material und Praetext wieder auf. Ihr zufolge ist Intertextualität weder als Abhängigkeit - nach dem alten Modell - noch als überlegene Position - nach dem formalistischen Modell - angemessen zu erfassen, sondern muß als Partizipation an einem Code bzw. an einem Pool kultureller Zeichen verstanden werden. Statt Affirmation oder Kritik gilt nun-

mehr das Spiel mit Versatzstücken als einzig mögliche Form der Intertextualität.

Was aber, wenn die kulturellen Codes zweier Kulturgemeinschaften einander so ausschließen, daß eine spielerische Aneignung ohne ideologische Konsequenzen gar nicht möglich ist? Wenn die erkennbare Herkunft eines Versatzstückes unweigerlich als politische Stellungnahme ausgelegt wird und das Aufrufen von kulturellen Codes der „anderen Seite“ nur polemisch oder parodistisch fungiert? Stehen wir dann nicht doch wieder vor der Alternative, eine Intertextualität als absichtliche Differenz oder aber als demonstrative Anlehnung deuten zu müssen?

Das gemeinsame wissenschaftliche Dach der Slawistik läßt uns oft die Tatsache übersehen, daß mitten durch die Slavia die nachhaltigste Kulturgrenze Europas verläuft. Sie trennt die orthodox-byzantinisch-griechisch-ostromisch geprägte Kultur von der katholisch-protestantisch-römisch-lateinisch geprägten Kultur. Diese Grenze trennt nicht nur Serben und Kroaten, sondern verläuft auch zwischen Polen und Russen. Die letzteren beiden haben sich bis in die jüngste Zeit als Frontstaaten ihrer jeweiligen Kulturhemisphäre verstanden. Bis vor kurzem noch ernteten Slawisten Befremden, wenn sie sich auch mit der Kultur der „Gegenseite“ befassten. Die postmoderne Kultur kennt solche Antagonismen nicht mehr oder wird sie bald nicht mehr kennen, doch zumindest die historische Literaturwissenschaft kann nicht umhin, sich weiterhin mit ihnen zu beschäftigen.

Wie kann Intertextualität über eine solche Front hinweg aussehen? Gegenseitige Kritik und Parodie gibt es natürlich reichlich. Gerade Mickiewicz und Dostojewskij machen viel von ihr Gebrauch. Karikaturhaft verzerrte und schematisierte Bilder von Polen finden sich in den Romanen Dostojewskijs, z. B. in den *Brüdern Karamasow*. In seiner Publizistik befürwortet Dostojewskij den Verbleib Polens unter russischer Herrschaft und verurteilt den polnischen Aufstand von 1863. Mickiewicz seinerseits ist nicht zimperlich im Gebrauch von Invektiven gegen Rußland; beißende Satire und schärfste Anklage charakterisieren z. B. sein Drama *Die Ahnenfeier*. Aber von der gegenseitigen Verteufelung soll im folgenden nicht die Rede sein.

Wie kann russisch-polnische literarische Intertextualität sonst noch aussehen? Gibt es heimliche Entlehnungen zwischen den verfeindeten slawischen Brüdern? Solche Bezüge haben sich an dieser Front nur durch Vermittlung Dritter ergeben. So ist Aktualität Dostojewskijs in Polen wesentlich eine Folge der enthusiastischen Dostojewskij-Rezeption in Frankreich. Ein Beispiel dafür ist Czesław Miłosz. Eine wichtige Figur in seinem Roman *Das Tal der Issa* ist in Anlehnung an Dostojewskijsche Helden konzipiert. Möglich wurde das durch den französischen Existenzialismus, der die entwurzelten, innerlich zerrissenen

und von Sinn-Fragen gequälten Figuren Dostojewskijs zu seinen Helden machte. Der Einfluß des Existenzialismus auf Miłosz läßt sich auch biographisch dokumentieren, das will ich hier nicht verfolgen. Miłosz durch den Existenzialismus erweckte Vorliebe für Dostojewskij hat schließlich weitere Blüten getrieben wie die Auseinandersetzung mit Dostojewskijs „Metaphysik“ in Miłosz philosophisch-literarischem Essay *Das Land Ulro*. Als Professor für Slawistik in Berkeley ließ sich Miłosz zu einem Vorlesungszyklus über Dostojewskij überreden; andere russische Autoren wie Tolstoi kamen dafür, so Miłosz selbst, nicht in Frage. Mit Hilfe der traditionellen Orientierung der polnischen Kultur auf die französische fand so gerade das Werk des Polenverächters Dostojewskij den Weg über die Kulturgrenze.

Auch solche verschlungenen Pfade will ich hier nicht weiter verfolgen. Es geht mir im weiteren um eine Form von Intertextualität, die bislang weniger untersucht worden ist und die sich vielleicht nirgends so gut untersuchen läßt wie an der beschriebenen Grenze. Diese andere Intertextualität möchte ich zur Unterscheidung von den oben erörterten passiven oder aktiven *genetischen* Beziehungen *typische* Beziehung nennen. Für sie kommt es, anders als für die genetische Beziehung, nicht darauf an, ob der eine Autor vom Werk des anderen überhaupt Kenntnis hatte. Sie hat allerdings die Partizipation an einem Pool kultureller Zeichen zur Voraussetzung, eine Partizipation, die jedoch nicht die Nivellierung und Neutralisierung der Ideologeme zu postmodernen Spielmarken impliziert, sondern sich einer vor-ideologischen Gemeinsamkeit verdankt, einer existenziellen Gemeinsamkeit der Kultur, in der Sinn noch nicht zu Ideologie pervertiert ist und darum auch nicht postmodern aufgelöst werden muß. Dieser *prämoderne* Pool kultureller Zeichen ist literaturwissenschaftlich zwar auch für die Beurteilung der *ästhetischen* Qualitäten eines Textes von Interesse, vor allem aber dient er der Bestimmung der gesamten kulturellen Relevanz eines Textes.

Das bedeutet im Falle unserer beiden Autoren, daß die in ihrem Werk so manifeste Ideologie weder, wie in auf die Ästhetik ausgerichteter Fragestellung üblich, ausgeblendet, noch, wie in kunstsoziologischer Fragerichtung üblich, als bloßes Dokument kollektiver oder individueller ideologischer Orientierung ausgewertet werden soll. Es sind die jeweiligen Ideologien vielmehr als erstarrte Endprodukte eines kulturellen Zerfallsprozesses aufzufassen, den wir durch sie und in ihnen zurückverfolgen können bis auf jenen existenziellen Ursprung, dem sich der Sinn eines Kunstwerkes verdankt, wenn es denn auf Sinnkonstitution ausgerichtet ist.

Daran knüpft sich meine im weiteren zu verifizierende These. Die Ideologien Mickiewicz und Dostojewskijs, die explizit so unversöhnlich gegen die jeweils andere Kultur gerichtet sind, offenbaren auf jener Ursprungsebene eine

weitgehende Identität des ihnen zu Grunde liegenden kulturellen Impulses. Diese Identität bewirkt gerade in den am schärfsten ideologisch profilierten *künstlerischen* Werken der beiden Autoren weitreichende Analogien.

Bevor wir uns mit literarischen Texten der beiden Autoren befassen, sei darum noch ein wenig auf die Ideologen Mickiewicz und Dostojewskij eingegangen. Beide waren von Antagonismen beherrscht, die auch ihre Völker wesentlich geprägt haben. Dostojewskij gehörte in dem Antagonismus zwischen Autokratie und Aufklärung, der Rußland in jener Zeit spaltete, nur scheinbar eindeutig dem national-konservativen Lager an. Wie das Land, so war auch er selbst von Widersprüchen zerrissen. Seine militanten Bekenntnisse zur zaristischen Autokratie dienten ihm vornehmlich dazu, seinen eigenen antirationalen Freiheitsbegriff, für den das russische Wort „wolja“, Freiheit im Sinne von Willkür, steht, zu betäuben. Dostojewskij bekämpft in seiner Publizistik mit der Aufklärung französischer Prägung seine eigene Vergangenheit, die Grundlagen seiner eigenen Intellektualität. Wie nahe er im Grunde dem intellektuellen Aufklärer Iwan ist, den er in den *Brüdern Karamasow* doch um jeden Preis verurteilen möchte, ist oft gezeigt worden.

Das Exil der polnischen „Großen Emigration“ kann als das Ergebnis eines Widerspruchs betrachtet werden, der die polnische Gesellschaft zu der Zeit und noch lange danach gequält hat, des Widerspruchs zwischen einem gesteigerten kulturellen Selbstbewußtsein und der politischen Fremdherrschaft. Mickiewicz selbst hat diesen Widerspruch in einer für ihn unlösbaren Dichotomie erlebt. Die europäischen Freiheitsbewegungen waren durchweg aufklärerisch und antireligiös geprägt, Mickiewicz's Bewußtsein von der kulturellen Identität Polens dagegen war zutiefst religiös. Das hat in seinem Epos *Pan Tadeusz* zu einer versteckten Antinomie geführt, auf die Zygmunt Szwejkowski aufmerksam gemacht hat.¹ Napoleon ist dort sowohl der Befreier als auch der Zerstörer einer von traditionellen Sitten und Wertvorstellungen geprägten Idylle.

Beide Schriftsteller waren zudem aufgrund der großen gesellschaftlichen Spannungen, die ihre Epoche und sie selbst beherrschten, der Versuchung ausgesetzt, ihre Kunst direkt in den Dienst ihrer politischen Überzeugungen zu stellen. Beide begegneten dieser Versuchung dadurch, daß sie ihre politischen Überzeugungen abseits von ihrem künstlerischen Werk in einer Publizistik äußerten, die durch militanten Extremismus auffällt. Mickiewicz propagierte in *La Tribune de Peuple*, einem sozialistischen Kampfblatt, die Revolution, und Dostojewskij lebte seinen ultrakonservativen Monarchismus auf den Seiten des von dem berüchtigten Pobedonoszew protegierten *Grashdanin* (der Staatsbürger) aus. Das entlastete zwar das künstlerische Gewissen, doch die wider-

¹ Zygmunt Szwejkowski: *Pan Tadeusz* - poemat humorystyczny. Poznań 1949. S. 9-11.

streitenden weltanschaulichen Tendenzen hatte keiner der beiden damit schon in sich versöhnt.

Zur Lösung des sie beherrschenden Widerstreits verfielen beide, Mickiewicz und Dostojewskij, auf die gleiche Idee. Jeder von ihnen konzipierte einen religiösen Messianismus, der seinem Substrat nach national, seinen Zielen nach aber universal war. Die extremen politischen Anschauungen der beiden Dichter fundierten ihren Messianismus nicht. Dieser liegt umgekehrt jenen zu Grunde, denn das politische Engagement beider entsprang der Schlußfolgerung, daß der Kampf, der um das messianische Heil zu führen war, ein politischer Kampf sein mußte.

Wie sah der Messianismus Mickiewiczz und Dostojewskijs aus? Nach Mickiewiczz *Büchern von der polnischen Pilgerschaft* ist dem in die Unfreiheit gestürzten polnischen Volk das „Erbe der zukünftigen Freiheit der Völker“² gegeben. Stifter dieses Erbes sind die Patriarchen des *Alten Testaments*. Sie stifteten eine religiös fundierte Volksgemeinschaft, deren Freiheit und Selbstbestimmung mit der Eroberung Palästinas durch das Römische Imperium verlorenging. Erneuter Stifter dieses Erbes war dann die frühe Christenheit, deren übernationale Brüderlichkeit wieder zerstört wurde durch die neuzeitlichen Herrscher und ihre nationalen Ideologien. Das Auserwählte Volk des *Alten Testaments*, die mittelalterliche Christenheit und schließlich das polnische Volk tragen die göttliche Berufung des Menschen über Zeiten des spirituellen Todes hinweg. Die Befreiung des Auserwählten Volkes von der Fremdherrschaft ist zugleich die spirituelle Auferstehung des Christentums. Auserwähltes Volk ist das polnische nicht aufgrund von Macht, sondern von Liebe, nicht durch seinen Ruhm, sondern durch seinen Glauben, es weist den Völkern eine Perspektive nicht durch Wissenschaft, sondern durch Hoffnung. Die spirituelle Wiedergeburt des polnischen Volkes führt zur Befreiung auch der anderen Völker von den machtbesessenen Herrschern, die sie versklaven, von ihren antichristlichen Staatsideologien und vom wissenschaftlich begründeten Nihilismus.

Dieses Konzept ist mehr als nur eine aus der Situation der Unterdrückung geborene ad-hoc-Ideologie. Es ist auch bei weitem nicht so abstrus wie der später von Mickiewicz zeitweilig vertretene Mystizismus des zwielichtigen Sektenführers Towiański. Es enthält einen wichtigen Gedanken, der sich insbesondere aus einem Bild erschließt, das Mickiewicz für die polnische Pilgerschaft (d. h. das Exil und den Langen Marsch ins Gelobte Land) geprägt hat. Die großen „Staatsschiffe“ verirren sich und zerschellen, das polnische „Fischerboot“ aber „schaut zum Himmel auf den Leitstern und schaut auf die Ma-

² Adam Mickiewicz: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Zit. nach: ders.: *Dziela poetyckie*. Warszawa (Czytelnik) 1982, S. 211-262, hier: S. 223.

gnetnadel des Kompasses und erreicht das Ufer“ (S. 223). Der Leitstern und die Magnetnadel sind für Mickiewicz mehr als nur Standard-Metaphern zur Bezeichnung spiritueller Orientierung. Er benennt damit unmittelbar die beiden komplementären Richtungen, aus denen spirituelle Orientierung zu erwarten ist: von dem Licht, das aus der Transzendenz kommt, und aus dem tellurischen Magnetismus der Heimat.

Interessant ist Mickiewicz's Messianismus nicht, weil ausgerechnet das polnische Volk dazu berufen sein soll, die spirituelle Orientierung des Christentums wieder in Kraft zu setzen und den Völkern den Weg in die Freiheit zu zeigen, auch wenn es verführerisch ist, die Bemühungen des polnischen Papstes und den Kampf der polnischen Gewerkschaftsbewegung der achtziger Jahre als späte Erfüllung dieses Programms anzusehen. Interessant ist daran, daß das Erbe der Biblischen Patriarchen und des mittelalterlichen Universalchristentums überhaupt angetreten werden muß, wenn dem europäisch geprägten Menschen eine spirituelle Identität zukommen soll.

Wie sieht nun Dostojewskij's Messianismus aus? Auch bei ihm hat das eigene, also das russische Volk, eine besondere christliche Mission. Auch für Dostojewskij haben die Völker das wahre Christentum verloren, auch für ihn sind Glaube und Liebe wichtiger als politische Macht und intellektuelle Leistung der Völker, und auch er bezieht sich auf „das Volk“ insgesamt. Das russische Volk ist zur allmenschlichen Vereinigung berufen, doch die Oberschicht ist seit den Reformen Peters des Großen durch nationalstaatliches Denken infiziert und korrumpiert. Nach Mickiewicz waren auf solche Weise nur die Könige der Nationalstaaten korrumpiert, doch der Unterschied ist unwesentlich, da Dostojewskij Peter dem Großen genau jene moderne nationalstaatliche Konzeption der eigenen Identität zum Vorwurf macht, die Mickiewicz den europäischen Herrschern der Neuzeit insgesamt vorhält. Es geht also für beide um die Alternative zwischen einer spirituellen christlichen oder aber einer durch die Nation gestifteten Identität des Menschen.

Mit der Ersetzung der ersteren durch die letztere hat sich für beide die europäische Kultur vor allem der Aufklärung auf einen Irrweg begeben. „Gefühl und Glaube sprechen stärker zu mir als Brillenglas und Auge“, erklärt Mickiewicz programmatisch in seiner frühen Ballade *Romantik*. Ebenso bekannt ist Dostojewskij's Dictum, wenn er zwischen der Wahrheit und Christus entscheiden müßte, würde er mit Christus gehen. Das russische Volk ist nach Dostojewskij dasjenige in Europa, das nicht nur aufgrund seiner unendlichen Leiden, sondern sogar durch seine Barbarei Christus am nächsten ist, denn der schreiende Widerspruch zwischen lebensweltlicher Realität und christlichem Ideal wirkt seiner Auffassung nach in besonderer Weise gewissensbildend. Dostojewskij denkt damit sein individualistisches Menschenbild konsequent zu Ende.

Soziologisch oder psychologisch betrachtet, ist das Argument von der moralischen Größe des russischen Volkes aufgrund seiner Barbarei natürlich fragwürdig. In bezug auf die Gewissensbildung des Individuums wäre es plausibel, wenn wirklich jedes Individuum, wie Dostojewskij meint, zu solcher Gewissensbildung genötigt wäre, wenn es also keine Verdrängung gäbe. Aus christlicher Sicht ist das Schuldbewußtsein großer Sünder ja höher zu werten als selbstgerechte Tugend.

Dostojewskij weigert sich also, den Menschen anders zu beurteilen als nach der moralischen Qualität seines *Denkens*. Warum gerade das russische Volk dabei das Ideal des Christentums mehr verwirklichen soll als andere Völker, die genau so viel oder noch mehr Leid und Barbarei erfahren haben, beantwortet sich ebenso wie die Frage an Mickiewicz, warum das Leiden gerade des polnischen Volkes eine besondere Bedeutung haben soll und ob nicht andere Völker mehr gelitten haben, mit der schlichten Feststellung: weil es jeweils das eigene Volk ist. Ist eine solche für uns heute dumpf anmutende Verbindung von moralischem Fundamentalismus und Volkstum eine Blut-und-Boden-Ideologie? Ja, aber nur dann, wenn sie rassistisch ist, d. h. wenn sie die Minderwertigkeit anderer Völker behauptet: wenn sie behauptet, andere Völker seien unfähig, das zu leisten, was die besondere Mission jeweils des eigenen Volkes ausmacht. Wenn sie aber nicht rassistisch ist, dann läuft sie auf den Hinweis hinaus, daß geistige Identität, die mehr sein soll als ein abstraktes ideologisches System, eine Heimat voraussetzt, Heimat nicht nur im übertragenen Sinne von *geistiger Heimat*, sondern wörtlich. Die russische Intelligenz hatte diesen Heimatbezug verloren, wie Dostojewskij im *Tagebuch eines Schriftstellers* feststellt:

In den letzten hundertfünfzig Jahren des verflorenen Lebens unserer russischen Herrschaftsschicht sind, mit sehr wenigen Ausnahmen, auch die letzten Wurzeln verfault, die letzten Verbindungen gerissen, die diese Schicht mit der russischen Erde und mit der russischen Wahrheit verbanden. (Bd. 21, S. 9)

Nicht etwa gewaltsam entwurzelt war man in Rußland. Die Wurzeln der Oberschicht waren im Boden verfault. Diese Metapher verweist darauf, daß die Bindung zum Volk nominell noch vorhanden, aber nicht mehr lebendig war.³

Die *polnische* Intelligenz ist dagegen gewaltsam aus dem Boden ausgerissen worden. Man hatte ihr die Heimat geraubt, doch im Resultat unterschied sich ihr Schicksal nicht von dem der Russen. Darum sind auch die Rezepte einander

³ Daran hat auch der „Gang ins Volk“ nichts geändert, denn mit ihm hat, so Dostojewskij, die russische Intelligenz, anstatt vom Volk geistig zu nehmen, es nach ihrem eigenen Bilde, dem Bild der westlichen Aufklärung, verändern wollen. Damit hat sie den Zersetzungsprozeß der Wurzeln noch beschleunigt.

ähnlich. Die einzige im Volk in seiner Masse lebendige *kulturelle* Identität war das Christentum. Zivilisatorisch deklassierte Russen und politisch deklassierte Polen, für die die Aufklärung westlicher Provenienz eng mit ihrer Deklassierung verbunden war, mußten darum das Christentum zum entscheidenden Faktor ihres Selbstverständnisses machen. Ähnliches geschieht ja heute wieder in der in jeder Hinsicht deklassierten Dritten Welt, die aus antiaufklärerischem religiösen Fundamentalismus Moral und Identität schöpft. „Aufgeklärte“ moderne Zivilisationen führen die Völker in den Abgrund, die „Nation“ kann dem Menschen keine spirituelle Heimat bieten. Bei allem Antagonismus zwischen Polen und Russen sind ihre beiden großen ideologischen Vordenker in diesem Punkt derselben Meinung. Die Wurzeln dieser Übereinstimmung lassen sich nur über das *literarische* Werk der beiden Schriftsteller bestimmen.

Beide Autoren sind antiempirische Metaphysiker. Sie lassen den Geist das Materielle bestimmen; sie sprechen ihm, vermittelt über das Bewußtsein von Personen, die Macht zu, die Realität zu beherrschen. Das zeigen schon die Titel der zwei zentralen literarischen Werke der beiden, um die es im weiteren gehen soll - Dostojewskijs *Dämonen* bzw. *Böse Geister (Besy)* und Mickiewicz's *Ahnenfeier* bzw. *Geister der Ahnen (Dziady)*. Ich betone die wörtlichen Übersetzungen der Titel, weil ich in ihnen eine nicht nur zufällige Übereinstimmung sehe. Um was für Geister geht es in dem einen und dem anderen Fall? Beginnen wir mit Mickiewicz's *Geistern der Ahnen*. Kulturgeschichtlich gesehen sind die Seelen der Ahnen teils böse (Griechenland), teils gute Geister (Rom), immer aber sind sie launisch und müssen darum durch Gaben der Nachkommen besänftigt werden. Der Kampf der christlichen Religion gegen den heidnischen Manismus ist in der *Ahnenfeier* thematisiert, steht aber nicht im Mittelpunkt des Dramas. Dessen Handlung ist schwer nachzuerzählen. In Teil 1 sehnt sich Gustaw nach einem unbekanntem, doch, wie er fühlt, ihm seelisch nahen Mädchen. Ein „schwarzer Jäger“ will es ihm erjagen, doch er lehnt entsetzt ab. In Teil 2 ist er zum Vampir geworden, der am Ende der Geisterbeschwörung erscheint. Im nächsten Teil (Teil 4) kommt er zu einem Priester und erzählt von seiner Geliebten, die jetzt einen anderen geheiratet hat, weswegen er sich umgebracht hat. Dann wird Gustaw zu Konrad und ergeht sich in gotteslästerlichen Allmachtsphantasien. Bruder Piotr, ein Priester, exorziert den Dämon in Konrad und hat dann seinerseits eine Vision vom auferstandenen Polen und seinem Retter. Im Exkurs, dem letzten Teil der *Ahnenfeier*, wird Konrads Reise nach Petersburg zum Anlaß, das menschenverachtende zaristische Regime in düstersten Farben zu schildern.

Im Zentrum des Werks steht Konrads Besessenheit vom Bösen. Walerian Meysztowicz stellt in seinem Essay *Böse Geister in der 'Ahnenfeier'*⁴ fest, daß es in diesem Werk insgesamt um „den Kampf mit dem Satan, oder eher mit verschiedenen bösen Geistern“ geht. Die manistischen Riten sind dafür eine passende Rahmenhandlung. Die bösen Geister sind hier zwar nicht mit den Geistern der Ahnen identisch, doch wurden die Ahnen von der Kirche durch das Verbot manistischer Praktiken wieder zu bösen Geistern dämonisiert. Das illustriert Gustaws Besuch beim Priester in der *Ahnenfeier*, Teil 4. Der eben noch freudig wiedererkannte und herzlich umarmte Gustaw wird als *böser Geist* angesehen, sobald dem Priester klar wird, daß Gustaw bereits tot ist. Mehr als ein Rahmen ist der Manismus in der *Ahnenfeier* gleichwohl nicht.

Dostojewskij hat in der Grotteske *Bobok* manistische Vorstellungen verarbeitet. *Bobok* ist unmittelbar nach den *Dämonen* entstanden. Die Seelen der Verstorbenen huldigen dort dem frivolen Geist der französischen Aufklärung und dem Voltaireschen Zynismus. Die bösen Geister in den *Dämonen* sind von anderer Art. Hier hat sich Dostojewskij nicht mit heidnischer, sondern mit christlicher Dämonologie beschäftigt.⁵ Ich gehe jetzt auf die beiden Werke näher ein.

Als erste Gemeinsamkeit wäre zu notieren, daß beide überwiegend (*Die Dämonen*) bzw. ausschließlich (*Die Ahnenfeier*) in der Nacht spielen. Die „Geisterstunde“ erscheint für Dämonologien angemessen, kann jedoch selbst noch befragt werden. In den *Dämonen* löst die nächtliche Stunde den Helden die Zunge zum Dialog, in der *Ahnenfeier* ist die Nacht die Zeit von Inspiration und Vision, sie dient der Kommunikation nur mit dem Jenseits. Das kommunikationstechnisch anscheinend so Verschiedene offenbart seine Gemeinsamkeit, wenn wir bedenken, daß die Dialoge bei Dostojewskij kein normaler Informationsaustausch, keine Verständigung über Sachverhalte sind. Es sind, wie Michail Bachtin sagen würde, *wesentliche* Dialoge, es sind gegenseitige Selbstoffenbarungen. *Solchen* Dialogen sind die „großen Improvisationen“ Mickiewiczs, die medialen Redeschwälle seiner Helden eng verwandt, denn auch bei ihm führt der Weg in die Transzendenz über die Seele des einzelnen Menschen. Wie sieht es in dieser Seele aus?

Die bösen Geister, von denen der Mensch besessen ist, so lesen wir im Motto zu den *Dämonen*, fahren in die Schweine, und die stürzen sich ins Was-

⁴ Walerian Meysztowicz: *Złe duchy w Dziadach*. In: Adam Mickiewicz: *Księga we stulecie zgonu*. S. 385.

⁵ Der frühchristliche Apologet Tatian zieht eine scharfe Grenze zwischen heidnisch-griechischer und christlicher Dämonologie: „Die Dämonen, die mit den Menschen schalten, sind nicht die Seelen der abgeschiedenen Menschen.“ (Bibliothek der Kirchenväter, Bd. 1. Kempten und München 1913, S. 219.)

ser und ertrinken. Warum können sie nicht einfach hinausfahren, ins Nichts, warum müssen sie in die Schweineherde fahren? Im *Neuen Testament* dient das der Sichtbarkeit des Zeichens, der Vorstellbarkeit des Geschehens. Bei Dostojewskij hat es mehr zu bedeuten. Es weist voraus auf den Umstand, daß die bösen Geister in den *Dämonen* reale körperliche Gestalt annehmen. Das ist nicht nur bereits durch das Schaffen fiktiver Figuren geschehen, sondern wird im Roman selbst inszeniert. Stawrogin, der rätselhafte Hauptheld, verschafft Ideen eine Verkörperung, indem er sie Menschen einflüstert, die dann ganz von ihnen beherrscht werden. Die Ideen Stawrogins ergreifen von realen Gestalten Besitz. Die bösen Geister seiner Seele werden sichtbar, sie existieren konkret in Zeit und Raum. Auch Mephisto, der *spiritus rector* des höllischen Geschehens, nimmt eine individuelle menschliche Gestalt an - in der Figur Pjotr Werchowenskis. Der Roman ist eine Inszenierung der Bibelstelle, ein Mysterienspiel.

Doch das Motto zu den *Dämonen* führt das Bibelzitat noch weiter, und man fragt sich, warum. Der Mensch, aus dem die Geister gefahren sind, sitzt nun zu Füßen Christi. Darin ist mehr als nur Reinigung angezeigt. Wer zu Füßen Christi sitzen darf, genießt sein besonderes Wohlwollen, steht unter seinem besonderen Schutz. Wer ist dieser Mensch in Dostojewskijs Motto? Wer ist die bösen Geister losgeworden zu Lasten von Figuren, die an der auf sie übergegangenen Besessenheit zu Grunde gehen? Stawrogin selbst offensichtlich nicht. Sein Fall muß gesondert erörtert werden. Doch es gibt für den Geheilten zu Christi Füßen noch andere Kandidaten.

Erstens Stepan Trofimowitsch. Die Bibelstelle mit der Heilung des Besessenen, so sagt er zu Sofja Matwejewna in der Stunde prämortaler Läuterung, war Zeit seines Lebens der Stein des Anstoßes für ihn. (Bd. 10, S. 499) Er, der Erzieher der sich radikalierenden Jugend, war als Vermittler des liberal-aufklärerischen Gedankenguts der „Sechziger“ für die Katastrophe verantwortlich. Nicht nur die Nähe des Todes, so könnte man nun argumentieren, sondern auch der Kollektivmord und -selbstmord seiner Zöglinge befreit ihn von den bösen Geistern. Darum wird die Bibelstelle hier noch einmal zitiert. Das wäre eine totemistische Befreiung von den bösen Geistern. Zweitens der Chronist, der seine Verwicklung in die Verschwörung in seinem Bericht herunterspielt. Es gibt im Text Anhaltspunkte dafür, daß ihm der ganze Bericht möglicherweise dazu dient, sich selbst reinzuwaschen. Das wäre eine realistische Befreiung von den bösen Geistern. Drittens ist es der abstrakte Autor und mit ihm der ideale Leser. Sie schaffen sich fiktive Figuren, in die sie das Böse fahren lassen, in denen es sich materialisiert, und deren Schicksal entlastet uns von dem Bösen. Damit wäre die Geschichte von den bösen Geistern eine Demonstration von Katharsis, also eine ästhetische Befreiung von den bösen Geistern.

Schließlich kann man die Befreiung von den bösen Geistern auch noch auf die Person Dostojewskijs selbst beziehen. Das Schreiben des Romans soll ihn von der Schuld entlasten, die er, wie er meint, in seiner liberal-revolutionären Jugend auf sich geladen hat. Das wäre dann die psychologische Befreiung von den bösen Geistern.

Alle vier Antworten konvergieren letztlich im Seelendrama des von der Sünde besessenen Menschen überhaupt. Der Roman wäre dann eine monumentale Auslegung von Lukas 8, 32-36, nach der Christus durch sein Handeln demonstriert, wie der Mensch von der Todsünde befreit werden kann. Warum aber wird Stawrogin nicht von ihr befreit? In seiner Seele haben die bösen Geister ihre eigentliche Heimstatt, denn er ist der einzige im Roman, der nicht nur abstrakt vom „Bösen“ besessen ist, sondern im klassischen Sinne einen Dämon beherbergt. Schon seine unmotivierten „Streiche“ - das Beißen ins Ohr und das Herumführen an der Nase -, seine Zerstretheit und sein Fieber können als Symptome von „Teufelsbesessenheit“ gedeutet werden. Deutlicher wird Dostojewskij anlässlich des Gesprächs zwischen Stawrogin und dem Mönch Tichon.⁶ Manchmal, besonders nachts, so heißt es dort, hat Stawrogin gewisse Halluzinationen, er fühlt neben sich ein „böses, zugleich spöttisches und ernstes Wesen“. (Bd. 11, S. 9) Es zeigt sich ihm in verschiedenen Gestalten und mit verschiedenem Charakter, und Stawrogin ist sich nicht sicher: ist das nur er selbst in verschiedenen Gestalten oder ist es ein böser Geist? Im spöttischen Ton stellt er Tichon diese Frage - Tichon sei doch beruflich für böse Geister zuständig. Der Spott kommt, so beobachtet der Erzähler psychologisch subtil, allzu plötzlich. Stawrogin verbirgt dahinter seine echte Sorge und sein eigentliches Anliegen an Tichon. Er ist ja nicht, wie man meinen könnte, zum Beichten zu Tichon gekommen, denn seine „Beichte“, also das Schriftstück, das er verfaßt hat, wollte er ja publizieren. Beichten wollte er vor der ganzen Welt. Zu Tichon kommt er wegen seiner Besessenheit, von der er zweifellos überzeugt ist, denn er ist eben nicht zu einem Arzt gegangen - das ist die Alternative, die er wie Tichon erwägt - sondern zu einem Geistlichen.⁷ Wäre seine Besessenheit im moralischen, und das heißt für Dostojewskij immer: im religiösen Sinn, durch Exorzismus auszutreiben? Tichon ist hier auffallend zurückhaltend. Hält er Stawrogin für unrettbar verloren? Dostojewskijs Begriff von der autonomen menschlichen Persönlichkeit läßt die Möglichkeit eines Exorzismus nicht zu. In

⁶ Ich betrachte das Kapitel *Bei Tichon* als integralen Teil des Romans. Zu viele Sinnlinien führen hier entlang, Sinnlinien, die Dostojewskij für die Publikation ohne dieses Kapitel nicht durchweg gekappt hat.

⁷ Dostojewskij, oft als genialer Vorläufer der Psychoanalyse apostrophiert, hat die psychischen und neurotischen Phänomene seiner fiktiven Figuren nicht medizinisch, sondern moralisch motiviert (vgl. *Der Doppelgänger*). Eine moralisch motivierte psychische Störung aber ist Besessenheit.

dem Gegensatz zwischen diesem von der Aufklärung geprägten Persönlichkeitsbegriff und der Konzeption vom Aufgehen in der Volksseele besteht nun gerade die schon erwähnte innere Zerrissenheit Dostojewskijs und der russischen Intelligenz seiner Zeit. Die Ohnmacht Tichons angesichts von Stawrogins Besessenheit bedeutet darum nichts anderes als die Unheilbarkeit des von dieser Zerrissenheit befallenen Individuums. Warum aber wird dann Stepan Trofimowitsch moralisch gerettet? Er ist von der Sünde nur äußerlich befallen, weil er den Keim des Übels - die Autonomie der Persönlichkeit - gar nicht in sich trägt. Sein Westlertum ist fremdbestimmt, heteronom. Er spielt nur eine Rolle, folgt einer Mode, und darum kann bei ihm *eine* Heteronomie durch eine andere ersetzt werden. Stepan Trofimowitsch kann von dem Bösen erlöst werden. Stawrogin nicht, weil es den Kern seiner Persönlichkeit bildet. Und hier kommt auch der Begriff der Heimat wieder ins Spiel. Stepan Trofimowitsch macht sich auf, das wahre Rußland kennenzulernen, er nimmt durch seinen Entschluß, auf die „große Straße“ zu gehen, dieses Land als seine Heimat an. Identität durch Heimat aber konstituiert sich genauso heteronom wie Identität durch Gott. Stepan Trofimowitsch schaut also, wie bei Mickiewicz das polnische Volk, „auf den Leitstern am Himmel und auf die Magnetnadel seines Kompasses“. Das radikal autonome Subjekt aber hat diese Möglichkeit nicht, es ist ohne Heimat und ohne Gott. Stawrogin wird Staatsbürger der Schweiz, doch dieser Akt äußerster Autonomie, seine Zugehörigkeit frei zu wählen und festzulegen - er erinnert an den Gesellschaftsvertrag und an die französische Konzeption des *Citoyen* - demonstriert nur die äußerste Entfremdung. Und so hängt sich Stawrogin auf, anstatt in die Schweiz zu fahren. „Da hing der Bürger des Kantons Uri“ heißt es bissig am Schluß des Romans. Die Dämonen haben, in Stawrogins Seele eingesperrt, gewütet, bis sie ihn vernichtet haben.

Gehen wir nun über zu Mickiewicz's Geisterbeschwörung. Wie sieht die Besessenheit Gustavs/Konrads in der *Ahnenfeier* im Vergleich zur szenisch aufgefächerten Besessenheit in Dostojewskijs Roman aus? *Dargestellt* ist sie, kurz gesagt, umgekehrt. *Die Ahnenfeier*, Teil 1 (*Widowisko*) beginnt mit dem Monolog eines Mädchens, das seine Einsamkeit als Knechtschaft deutet und dann ausruft: „Sei willkommen, meine Höhle! auf ewig eingeschlossen / Laßt uns lernen. Gefangene zu werden aus eigenem Willen.“ (I/26) Die Höhle, von der hier die Rede ist, ist die Welt der Träume und Fiktionen. Dort vertritt Seelenverwandtschaft gelebte Beziehung, das „Wohnen unter den Schatten einer ausgedachten Welt“ (I/35) vertritt die Wirklichkeit. Damit ist gleichsam das Motto für Mickiewicz's Drama gegeben, das bei aller Heterogenität *einen* Grundzug hat: das Seelengeschehen ist nicht mit verteilten Rollen in der fiktiven Welt ausgefaltet. Alles bleibt in der „Höhle“ der Seele eingeschlossen, und was in Rede ausgesprochen wird, sind Monologe, in denen die seelischen Zustände,

Konflikte und Visionen der Helden wie in Trance aus ihnen hervorsprudeln. Die *Seelenschau* Konrads steht im Gegensatz zu der *unsichtbaren* Seele Stawrogins. Konrad hat keine „Schweine“, in die die ihn beherrschenden bösen Geister fahren und deren Leiber sie in *sichtbare* Bewegung versetzen könnten. Dafür erweitert sich seine Seele ins Ungeheure, wird nicht nur Volksseele, sondern Weltseele. Wir hören in einem seiner Monologe die Besessenheit in seiner Seele toben, in einem anderen den geistigen Kampf eines Priesters gegen immaterielle Dämonen und sehen schließlich den Helden selbst als Geistererscheinung. Die beiden Hauptfiguren des dritten Teils, Konrad und Pater Piotr, begegnen sich zweimal kurz und vermögen kaum, ein paar Worte zu wechseln:

KONRAD (den Priester starr anschauend) Was ist das? du bist es? - kann das sein?
 Warte einen Moment - um Gottes Willen - PATER PIOTR leb wohl, ich kann nicht
 KONRAD Ein Wort nur - SOLDAT Das ist verboten! jeder seines Weges.

Das ist symptomatisch für die Unmöglichkeit von Dialogen in Mickiewiczs Drama. Dahinter steckt keine Unfähigkeit zur szenischen Darstellung, sondern künstlerische Absicht. So szenisch und dramatisch der Roman Dostojewskijs ist, so unszenisch und undramatisch ist das Drama Mickiewiczs. Die Wahl der anscheinend jeweils falschen Gattung verweist auf einen Prozeß, den die Werke voraussetzen. Bei Dostojewskij war das die Veräußerlichung des seelischen, inneren Konflikts, das *In-die-Säue-Fahren* der bösen Geister eben. Bei Mickiewicz ist es die Verinnerlichung eines primär äußeren Konflikts, des in der *Ahnenfeier* omnipräsenten Konflikts mit den Unterdrückern, die von dem Werk vorausgesetzt wird. Während Dostojewskij in den *Dämonen* die Befreiung des „unglücklichen Bewußtseins“ von der Last des Bösen *durch dessen Verkörperung* inszeniert, inszeniert Mickiewicz in der *Ahnenfeier*, wie das verkörperte Böse in die Seele fährt, sich also immaterialisiert und dadurch Macht gewinnt.

Nach Meysztowicz gibt es in der *Ahnenfeier*, ich habe es schon zitiert, mehrere böse Geister. Sie manifestieren sich nicht wie in den *Dämonen* in der *Koexistenz* mehrerer von verschiedenen Ideologien besessener, aber in gleicher Weise von dem einen Haupthelden angestifteter Figuren, sondern in einer Serie von Dämonen, die *nacheinander* die Seele des Haupthelden besetzt halten. Wer sind diese bösen Geister? Sie werden der „Schwarze Jäger“, der „Leviathan des Hochmuts“ und „Gottes alter Feind“ genannt. Der „Schwarze Jäger“ will Gustaw zu lasterhafter Liebe verführen (Teil 1). Dem Priester, den er später als Allerseelen-Geistererscheinung aufsucht (Teil 4), erzählt er die Geschichte seiner Liebschaft - er hat das Angebot des Jägers, ihn mit der fernen Unbekannten zusammenzubringen, also doch angenommen. Der Priester weist, so Meysztowicz, Gustaw einen Weg, der Macht des „Schwarzen Jägers“ zu entkommen - er soll sich den großen Angelegenheiten, dem Gemeinwohl widmen. (*Die Ahnenfeier* 4/474-75) Vom Dämon befreit ihn der Priester nach Meysztowicz

wicz durch die Anrufung der Muttergottes. Doch diese Anrufung bleibt im Text ohne Folgen, Gustaw läßt es weiter nach Belieben spuken, und er bleibt, wie er sagt, „an die liebe Gestalt gekettet, wird zu ihrem Schatten“. (*Die Ahnenfeier* 4/1257f.) Dann aber wird ein neues Thema angeschlagen. Gustaw vergleicht verschiedene Nachtfalter mit finsternen Gestalten, mit reichen Herren, die ganze Landstriche verdunkeln, mit Zensoren, die mit ihrem Giftstachel die Wissenschaft aussaugen, und mit Dichtern, die Despoten schmeicheln. Das sind schon die Invektiven des nächsten Teils, der Dresdner *Ahnen*, der Leviathan des Hochmuts hat den „Schwarzen Jäger“ abgelöst; er hat nunmehr von Gustaw Besitz ergriffen und ihn zum Feindeshaß verführt.

In den Dresdner *Ahnen*, vor allem in der *Großen Improvisation*, einem Monolog von 315 Versen, kommen einige Motive zum Zuge, die auch Dostojewskij verwendet: Rivalität des Menschen gegen Gott, Gott wird des Mangels an Liebe zu seinen Geschöpfen angeklagt. In solcher Hybris zeigt sich der neue Dämon, der Konrad ergriffen hat. Im Exorzismus des Vaters Piotr zeigt Konrad denn auch Symptome der Besessenheit wie aus dem Lehrbuch: einen raschen Wechsel der Persönlichkeit, das Sprechen fremder Sprachen. Schließlich spricht der Priester direkt mit dem Geist und exorziert ihn. Doch hat der böse Geist Konrad wirklich verlassen? In der nun folgenden Vision des Priesters wartet das leidende Volk auf seinen Erlöser, der, durch Zahlenmystik angedeutet, Mickiewicz selbst sein soll. Polen wird von seinen Feinden schuldig gesprochen und gekreuzigt, die westlichen Großmächte verhöhnen es, es stirbt und kehrt als Lichtgestalt aus dem Himmel zurück. Auch die anmaßende Gleichung noch, die darin liegt - Polen = Christus = Mickiewicz - ist vom Leviathan des Hochmuts diktiert. „Gottes alter Feind“ schließlich tritt im Exkurs zu den Dresdner *Ahnen*, bei den sogenannten Petersburger *Ahnen* auf. Hier ist Konrad endgültig zu (der literarischen Figur) Mickiewicz geworden. Er wird wie sein Autor von Wilna nach Petersburg deportiert. Das Imperium ist vollkommen vom Bösen beherrscht. Der böse Geist herrscht hier in Form von realer politischer Macht. Der Zar wird mit Herodes verglichen, der seine Macht durch den Messias (Polen) gefährdet sieht. Wie dieser in Betlehem die Kinder morden ließ, läßt jener „halbe Kinder“ aus Wilna deportieren. Gustaw/Konrad/Mickiewicz beobachtet und weissagt einen Sturm der Zerstörung, Puschkin hört ihm zu. Meysztowicz vergleicht Mickiewicz's bedrückende und gespenstische Darstellung Petersburgs in diesem Exkurs mit Dostojewskijs „Satanismus“ (S. 391). Verglichen mit der „edlen Kampfeslust“ Mickiewicz's sei Dostojewskij allerdings nur ein „ratloser, knechtischer Pessimist“.

Wir haben keinen Anlaß, hier Partei zu ergreifen, und wollen die beiden Dämonologien kurz und sachlich zueinander in Bezug setzen. Zunächst zum Charakter der bösen Geister. Hier gibt es auffällige Gemeinsamkeiten. Was

aber bei Mickiewicz ein Aspekt der unter verschiedene Einflüsse geratenden Seele ist, zeigt sich bei Dostojewskij als „Idee“ jeweils eines anderen Menschen, eines „Schweins“ eben, in die der jeweilige böse Geist gefahren ist. Der wollüstige Verführer ist Gustaw bei den Wilnaer *Ahnen* (Teil 1, 2 und 4) und ist Lebjadkin in den *Dämonen*. Der anmaßende Herausforderer Gottes ist Konrad in der *Großen Improvisation* und ist Kirillow in den *Dämonen*. Der Vergöttlicher des Volkes erscheint in der Vision des Priesters Piotr in der fünften Szene der Dresdner *Ahnen* und ist Schatow in den *Dämonen*. Von der Zerstörung der politischen Machtstrukturen träumt Konrad/Mickiewicz im Exkurs zur *Ahnenfeier* 3 und Pjotr Werchowenski in den *Dämonen*. Sogar ein Analogon zur Erzählerfigur in den *Dämonen* haben wir in der *Ahnenfeier*. Es ist der „Guslar“ (Geisterbeschwörer), der in der Rahmenhandlung durch das Ritual der Ahnenbeschwörung die bösen Geister erst herbeiruft. Während der Erzähler in den *Dämonen* sich durch seinen Bericht, wie schon erwähnt, entlastet, wird der Guslar den von ihm beschworenen Geist Gustaws durch kein Mittel wieder los. Auch in diesen *alter egos* der Autoren finden wir den Gegensatz vom Abschieben der bösen Geister bei Dostojewskij und dem Besetztwerden von den bösen Geistern bei Mickiewicz.

Dostojewskij muß die in ihm wütenden Dämonen „in die Schweine fahren lassen“. Sie sitzen ursprünglich in seinem Ich, denn er fühlt sich als Teil jener Intelligenz, die seit Peter dem Großen innerlich vom Dämon der kalt berechnenden Autokratie, vom bösen Geist der Aufklärung beherrscht wird. Von den Dämonen befreit, wird das Volk zu Füßen Christi sitzen, wird ihm am nächsten sein. Mickiewicz inszeniert umgekehrt, wie er von den Bösen Geistern überfallen wird, wie sie ihn zum Frevel und zur Gotteslästerung verführen. Ihr Sitz ist ursprünglich außerhalb seines Ichs, denn er fühlt sich als Teil jenes Volkskörpers, der mit den Teilungen Polens zum unschuldigen Opfer der teuflischen Autokratie wurde. Seine biblische Analogie dafür ist der gekreuzigte Messias, der nicht wie bei Dostojewskij von den bösen Geistern *befreit*, sondern die Schuld der Menschheit *auf sich nimmt*, um als ihr Befreier aufzuerstehen. Als Befreier der Völker wird Polen nach der dreifachen Versuchung wiederkommen, es wird also nicht zu Füßen Christi sitzen, sondern wird selbst der Leib Christi sein. In diesem Kontrast zeigt sich auf der höchsten metaphysischen Ebene die Dissoziation in verschiedene Figuren bei Dostojewskij im Vergleich zur Synthetisierung zu einer Weltseele bei Mickiewicz.

Damit schließe ich meinen Vergleich der beiden Dämonologien. Wichtig für unsere Ausgangsthese ist er vor allem deshalb, weil in beiden Werken *Ideologie* als eine *Besessenheit* gedeutet wird, was die Einstufung der beiden Autoren als Ideologen relativieren muß. Beide Autoren geben, bewußt oder unbewußt, dem Erlebnis Ausdruck, selbst vom bösen Geist der Ideologie besessen zu sein. Die

Unterschiede zwischen den beiden literarischen Inszenierungen dieser Besessenheit resultieren letztlich aus der unterschiedlichen historischen Situation Polens und Rußlands. Die mittelbare, aber darum nicht weniger erstaunliche Selbsterkenntnis der beiden verdankt sich nicht postmoderner Ideologie-Relativierung, sondern einer prämodernen religiösen Moralität, die im 19. Jahrhundert selbst zu einer Ideologie - dem *nationalen* Messianismus - degeneriert ist. Czesław Miłosz ist vielleicht der letzte zeitgenössische Autor, der sich dieser Vorgeschichte der nationalen Messianismen noch bewußt ist und darum Dostojewskij und Mickiewicz noch in *einer* Metaphysik zusammendenken kann.