

BETTINA KAIBACH

Universität Heidelberg

Hostovský und Dostoevskij: der Untergrundmensch auf Tschechisch

Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* (dt. *Aufzeichnungen aus dem Untergrund*, 1864) wurden von der Zensur verstümmelt. Merkwürdigerweise tat dies aber der Wirkungsmacht des Textes keinen Abbruch – im Gegenteil. In der ursprünglichen, heute verlorenen Fassung hatte Dostoevskij bekanntlich eine christliche Lösung für die „gequälten Paradoxe“ seines Helden aufscheinen lassen.¹ Der Zensor strich die Passage, aus Angst, sie könnte als Blasphemie gedeutet werden. Eben dieser Eingriff scheint aber die Anziehungskraft, die dieses „Hohelied der Individualität“ (Walter Kaufmann)² auf die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts ausüben sollte, nur noch verstärkt zu haben. Erst durch das Fehlen eines christlichen Auswegs konnte Dostoevskijs Untergrundmensch zum Paradigma des modernen Menschen werden, der ohne Rückhalt im Glauben auf sich selbst zurückgeworfen ist. Heute zählt er zu den literarischen Archetypen:³ Untergrundmenschen begegnen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts zuhauf, nicht nur in Russland, wo selbst zeitgenössische Autoren wie Jurij Mamleev oder Ljudmila Ulickaja Dostoevskijs Antihelden in ihren eigenen Werken wiederbelebten.⁴ Auch in Deutschland, Amerika, Frankreich hat der

¹ Dostojewski – mit Maßen. In: Th. Mann: *Gesammelte Werke* in 13 Bänden, Bd. 9, Frankfurt/M. 1990, 673. Zur „positive[n] Lösung“ der *Zapiski iz podpol'ja* s. Rudolf Neuhäuser: *Das Frühwerk Dostoevskijs. Literarische Tradition und gesellschaftlicher Anspruch*, Heidelberg 1979, 290ff., sowie Joseph Frank: *Dostoevsky. The Stir of Liberation 1860–1865*, Princeton N.J. 1986, 328ff., und Konrad Onasch: *Der verschwiegene Christus. Versuch über die Poetisierung des Christentums in der Dichtung F.M. Dostojewskis*, Berlin 1976, 92f.

² „[S]ong of songs of individuality“. In: Walter Kaufmann (Hg.): *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Cleveland and New York 1956, 20. Aufl. 1964, 12.

³ Vgl. Frank, op.cit., 310.

⁴ Vgl. Mamleevs Erzählung *Dnevnik mladogo človeka* und Ulickajas *Sonečka*.

fiktive Verfasser der *Zapiski iz podpol'ja* seine Spuren hinterlassen. Der Bajazzo in Thomas Manns gleichnamiger Erzählung (1897) trägt ebenso Züge des Untergrundmenschen wie der namenlose Held in Ralph Ellisons *Invisible Man* (1952) oder der ehemalige Richter in Albert Camus' *La Chute* (1956).⁵

Kaum beachtet wurde bislang die Tatsache, dass auch die tschechische Literatur ihren Untergrundmenschen hervorgebracht hat. Bei Egon Hostovskýs 1943 im amerikanischen Exil erschienenem Roman *Úkryt* (dt. *Das Versteck*) handelt es sich gleich im doppelten – wörtlichen wie politischen – Sinn um Aufzeichnungen aus einem Untergrund.⁶ Die Handlung setzt im Mai 1942 ein. Seit fast zwei Jahren hält sich der Protagonist, ein tschechischer Emigrant, in einem Kellerloch in der Normandie vor den deutschen Besatzern versteckt, unter fürchterlichen Bedingungen, ohne Kontakt zur Außenwelt. Nun steht das Ende seines Martyriums bevor: der Exilant hat sich bereit erklärt, für die französische Résistance ein Selbstmordattentat auszuführen. Das Signal für die Aktion kann jeden Moment eintreffen. Der Todgeweihte nutzt die verbleibende Zeit, um für seine daheimgebliebene Frau die „Wahrheit über [s]eine seltsame Geschichte“ niederzulegen.⁷ Die Aufzeichnungen brechen mitten im Satz ab; über das weitere Schicksal des Verfassers und den Ausgang seiner Mission ist nichts bekannt.

An der Handlungsoberfläche zeigen Hostovskýs Roman und Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* kaum Gemeinsamkeiten. Und doch gibt es verblüffende Übereinstimmungen: Dostoevskijs Text bildet gewissermaßen den Untergrund, auf dem Hostovský sein Romangebäude errichtet. Diese verborgenen Parallelen zu den *Zapiski iz podpol'ja* sollen

⁵ Zur Wirkung der *Zapiski iz podpol'ja* auf die russische Literatur s. R. L. Jackson: Dostoevsky's Underground Man in Russian Literature, S-Gravenhage 1958. Die Bezüge zwischen Th. Manns *Der Bajazzo* und den *Zapiski iz podpol'ja* hat Marianne Zerner herausgearbeitet: Thomas Mann's 'Der Bajazzo,' a Parody of Dostoevski's 'Notes from Underground'. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, 56, 1964, 286-290. Zu Dostoevskij und Ellisons *Invisible Man* s. u.a. Joseph Frank: Ralph Ellison and a Literary „Ancestor“: Dostoevsky. In: The New Criterion, Vol. 2, No. 1, 1983, 11-21, sowie Michael F. Lynch: Creative Revolt. A Study of Wright, Ellison, and Dostoevsky, New York et al. 1990. Zu Camus *La Chute* s. Elizabeth Trahan: Clamence vs. Dostoevsky: An Approach to *La Chute*. In: Comparative Literature, Vol. 18, No. 4, 1966, 337-350.

⁶ František Kautman sieht die Mystifikation des fiktiven Verfassers von *Úkryt* als literarischer Amateur u.a. durch Dostoevskijs *Zapiski iz podpol'ja* inspiriert, geht aber ansonsten nicht auf die Parallelen zwischen den beiden Werken ein (František Kautman: Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského, Praha 1993, 85). Hostovskýs Roman wird im folgenden unter Angabe der Seitenzahl zitiert nach der tschechischen Erstausgabe (Egon Hostovský: *Úkryt*, Praha 1946).

⁷ „[Ž]e se přece jen někdy dozvíš pravdu o mém podivném příběhu“ (7).

im Folgenden herausgearbeitet werden. Das Ergebnis sei kurz vorweggenommen. Erstens: Hostovskýs Held erweist sich als moderner Untergrundmensch. Zweitens: in seinem Roman führt Hostovský die positive Lösung, die bei Dostoevskij gestrichen wurde, wieder ein. Er greift dabei auf den späten Dostoevskij zurück, für den der Untergrundmensch bereits ein „überwundener Standpunkt“⁸ ist, insbesondere auf die Erzählung *Son smešného človeka* (dt. *Traum eines lächerlichen Menschen*, 1877). Drittens: in einem Ausblick wird gezeigt, dass Hostovský damit ähnlich verfährt wie der afroamerikanische Autor Richard Wright in seiner fast zeitgleich entstandenen Erzählung *The Man Who Lived Underground* (1944). Wrights Protagonist, der schon im Titel als Untergrundmensch ausgewiesen wird, findet aus den Kellerlandschaften Chicagos einen Weg zurück in die Oberwelt. Und wie in Hostovskýs Roman gelingt auch hier die Befreiung aus dem Untergrunddasein mit Hilfe des späten Dostoevskij.

Der Untergrund als Geisteszustand

Auf den ersten Blick hat Hostovskýs Kellerlochbewohner mit Dostoevskij's Untergrundmenschen nichts gemein. Den Helden in *Úkryt* treiben *äußere* Umstände in einen *realen* Untergrund. Bei Dostoevskij ist der ‚Untergrund‘ *Symbol* für den *inneren* Zustand seines Antihelden: für dessen monologisch in sich selbst kreisendes Bewusstsein, das die Welt aus dem Blickwinkel des Ressentiments betrachtet und sich immer weiter von der Wirklichkeit entfernt. Das erste Wort seiner Aufzeichnungen lautet „Ich“, das letzte hat der ‚Herausgeber‘, der den Redeschwall des Egozentrikers schließlich abbrechen muss. Ganz anders der Held bei Hostovský: seine Notizen sind vom ersten Satz an dialogisch angelegt („Liebe Hanička“).⁹ Und während der russische Untergrundmensch die

⁸ Zit. nach Jackson 1958, op.cit., 28.

⁹ Oberflächlich erwecken auch die *Zapiski iz podpol'ja* den Eindruck von Dialogizität, da der Protagonist sich fortwährend an imaginäre Gesprächspartner wendet (Bachtin spricht sogar von einer „bis zum äußersten gesteigerte[n], scharfe[n] innere[n] Dialogisierung“ der Rede, s. Michail Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskij's*, Frankfurt/M. et al. 1985, 256). Substantiell handelt es sich aber doch um einen Monolog, denn das „antizipierte[] fremde[] Wort“ (ibid.), mit dem der Untergrundmensch unablässig polemisiert, entspringt ja seinem eigenen Bewusstsein. In diesem Sinne bemerkt Gerigk: „Das hier präsentierte Bewusstsein verzehrt sich und die Welt in einem pausenlosen Monolog, es ist ein unendlicher Monolog, der auch über das Ende des Werks noch andauert. Der Monolog setzt sich in diesem Werk Dostojewskij's gegen jede Möglichkeit des Dialogs durch, und darin unterscheidet sich dieses

selbstbezogenen Reflexionen, die sein Dasein ausmachen, nicht zum Abschluss bringen kann, findet der tschechische in der selbstlosen Tat „das richtige Ende“ für sein Leben.¹⁰

Und doch hat der Untergrund auch in Hostovskýs Roman eine symbolische Dimension. Der Held bringt dies an einer Stelle selbst zum Ausdruck: „[M]ein Kerker“, schreibt er an seine Frau, „war die natürliche Fortsetzung meines bisherigen Lebens. Schon vorher war ich immerfort von Einsamkeit umschlossen; schon vorher war es, [...] als bekäme ich nur selten ein menschliches Gesicht zu sehen.“¹¹ In der Isolation des Kellerlochs, der verengten Perspektive auf die nur noch durch einen schmalen Spalt wahrgenommene Außenwelt spiegelt sich also letztlich die innere Verfasstheit des Helden wider. Wenn er vor seiner Gefangenschaft das gesellige Leben eines Familienvaters und erfolgreichen Ingenieurs führt, so ist dies nur die Fassade. Dahinter verbirgt sich ein moderner Untergrundmensch mit zahlreichen verborgenen Parallelen zu Dostoevskijs Antihelden.

Während jedoch der fiktive Verfasser der *Zapiski iz podpol'ja* bis zum Schluss in seinem Kellerlochdasein gefangen bleibt, kann sich der Protagonist in *Úkryt* schließlich aus seiner Selbstbezogenheit lösen. Ihm gelingt die Rückkehr ins wirkliche Leben¹² und die Hinwendung zu den Mitmenschen. Diese geistige Wiedergeburt ist freilich das Ergebnis eines langwierigen und schmerzhaften Prozesses, der den Helden zunächst nur noch tiefer in die Isolation des Untergrunds treibt. Die wichtigsten Etappen dieses Prozesses sollen im Folgenden nachvollzogen werden.

Werk von den ihm nachfolgenden [...] Romanen Dostojewskijs“ (Horst-Jürgen Gerigk: Dostojewskijs „Paradoxalist“. In: Paul Geyer, Roland Hagenbüchle (Hgg.): Das Paradox. Eine Herausforderung des abendländischen Denkens, Tübingen 1992, 483). Zum Verhältnis von Monolog und Dialog in den *Zapiski iz podpol'ja* vgl. bereits Ralph E. Matlaw: Structure and Integration in Notes from the Underground. In: PMLA, Vol. 73, No. 1 (March 1958), 101-109.

¹⁰ „Vědomí, že jsem našel kloudný závěr pro svůj všední život, a že štěstí je jen tam, kde je odříkání“ (10f.).

¹¹ „Ostatně můj žalář byl přirozeným pokračováním dosavadního života. I dříve jsem byl obklíčen neustálou samotou, i dříve, [...] jako bych jen málokdy viděl lidské tváře“ (14).

¹² „[N]ávrat[] k životu“ (102).

Traum eines lächerlichen Menschen

Dostoevskijs Antiheld trägt den Untergrund bereits „in [s]einer Seele“, als er noch am gesellschaftlichen Leben teilnimmt.¹³ Nicht anders Hostovskýs Protagonist. Auch er lebt längst in einem geistigen Kellerloch, bevor er sich in das reale Verlies flüchtet. Die Kerkerexistenz des Emigranten ist im Grunde nur die Quintessenz einer selbstverschuldeten Isolation. Schon vor Krieg und Exil vermeidet er selbst mit der eigenen Ehefrau jede wirkliche Kommunikation. Die weltpolitische Krise tritt völlig in den Schatten eines persönlichen Gefühls von Sinnlosigkeit. Er betrachtet sie allein durch das Prisma seiner privaten *midlife crisis*. Die eigene Passivität im Angesicht der nationalen Bedrohung – es ist die Zeit des Münchner Abkommens – kompensiert er mit Träumereien von einer Tat, einem Sprung, einer Leidenschaft, durch die er die verlorene Intensität des Lebens wiederzugewinnen hofft.¹⁴

Durch eine Reihe motivischer Parallelen macht Hostovský deutlich: die private Krise seines Helden ist letztlich Ausdruck eines kollektiven Versagens. So wie der Protagonist verharret die gesamte tschechische Nation, ja die gesamte Menschheit am Vorabend des Krieges in einer Art Kellerloch, statt der drohenden Katastrophe ins Auge zu sehen und sie zu bekämpfen.¹⁵ Ein prophetischer Alptraum offenbart dem Helden nicht nur

¹³ „Ja už i togda nosil v duše moej podpol'e“ (F. M. Dostoevskij: Poln. sobr. soč. v 30-ti tomach, Leningrad 1972-1990, t. V, 128. Dostoevskijs Werke werden im folgenden unter Angabe von Band und Seitenzahl nach dieser Ausgabe zitiert).

¹⁴ „[N]ajednou jsem poznal, že musím provést nějaký husarský kousek. Jinak se zalknu. Že musím [...] se zpít nějakou myšlenkou, vášní nebo láskou, že cosi musím [...] rozbít, vzbouřit se, vyběhnout do výšky – a pak se třeba zřítit. Je mi těžko popsat svůj hlad po [...] akci, kterou jsem si nedovedl představit. Mohl jsem se snad tenkrát opravdu odhodlat k činu, jaký by později stál za pád střemhlav [...]“ (38). Das Leiden an der Untätigkeit und die Sehnsucht nach Aktivität sind in *Úkryt* mit dem Motivkomplex Alkohol – Rausch – Nüchternheit verbunden: die konsequente Alkoholabstinenz des Helden ist Ausdruck seiner Abkehr vom Leben; er muss – bildlich gesprochen – das Trinken erlernen.

¹⁵ Ganz Prag, erinnert sich der Erzähler, gleicht in den Monaten nach dem Münchner Abkommen einem fensterlosen Verschlag („Naše pražské útočiště je v té době bezokné, nicméně objevují skuliny, jimiž vidím útržky děje“, 33) – eine klaustrophobe Szenerie von endzeitlicher Düsternis: auf den Straßen der Stadt treibt ein apokalyptisches Pferd sein Unwesen (32). An anderer Stelle zitiert er die Schlusspassage aus Jan Čeps Kurzroman *Jakub Kratochvíl*, wo apokalyptische Vorahnungen ebenfalls mit einer Verengung des Raums einhergehen (23, vgl. dazu Václav Vaněk: *Obraz prostoru v románech Egona Hostovského*. In: *Návrat Egona Hostovského. Mezinárodní vědecké sympozium o životě a díle Egona Hostovského – Hronov 21.-23. května 1993, Praha 1996, 76*). Auch nach der Zerschlagung der Tschechoslowakei wird deutlich, dass die individuelle Verfasstheit des Helden stets auch eine nationale Dimension besitzt. „Warum, in Teufels Namen, habt ihr euch nicht gewehrt?“, muss sich der Exilant in Paris vorhalten lassen (57). Sein eigenes Ohnmachtsgefühl findet eine

die apokalyptische Gefahr, in der die Welt schwebt; er weist ihm zugleich auch den Weg aus der persönlichen wie universalen Krise:¹⁶

Herr Andrejs kam aus seinem Wächterhaus gelaufen, eine Laterne in der Hand, er rannte am Bahngleis entlang und schrie mit schriller, vor Entsetzen brechender Stimme ein einziges, überaus seltsames Wort: ‚Karutmon! Karutmon naht! Lauft, Karutmon!‘ Das Merkwürdigste ist: in meinem Traum habe ich das Wort verstanden – und jetzt verstehe ich es nicht mehr. Ich wusste, was das war: Karutmon. Es war zweifellos etwas Grässliches, etwas außerhalb der Menschen und in ihrem Innern. ‚Lasst alles fallen!‘ rief ich Dir und den Kindern zu. ‚Wir wollen beten, einander nicht verlassen, presst Euch fester an mich, wir dürfen nur einen Kopf haben und einen Mund, sonst ersticken wir!‘ Wir standen vor dem anbrandenden Schrecken und wuchsen zusammen und waren ein Blut und ein Herz und hatten einander verzweifelt lieb. Wir alle wussten, was das Wort Karutmon bedeutete. Es wälzte sich auf uns zu – Finsternis, Flut, Feuer, Kot, verstümmelte Körper, Blut und ein Meer von Gestöhn und Geheul. Und wir standen darin wie ein Fels, zusammengewachsen; wir lebten noch und begriffen: nur unser gemeinsamer Atem und unser gemeinsames Herz konnte uns retten. [...] Wir waren wiedergeboren. Wir waren Vier-in-Einem. Wir wuchsen hinaus über die steigende Flut des furchtbaren Elements, das Karutmon heißt.

Ganz im Geist Dostoevskijs liegt hier die Rettung des Menschen in der Überwindung des Ich durch die selbstlose Liebe. Nur sie ermöglicht die Geburt eines höheren, umfassenderen Ich, das eben nicht in egoistischer Absonderung, sondern in der Vereinigung mit den Mitmenschen wurzelt. In *Son smešného človeka* schildert Dostoevskij solch eine gelungene Wiedergeburt. Der „lächerliche Mensch“, der zunächst unter seinem hypertrophen Ich leidet, findet unter dem Eindruck eines Alptraums zur Nächstenliebe, die den Keim zur universalen Rettung der Menschheit aus ihrem sündhaften Dasein birgt.

Entsprechung im nationalen Trauma der Tschechen, sich kampfflos ergeben zu haben. Und immer wieder betont der Held, dass sein persönliches Schicksal von dem der Menschheit nicht zu trennen sei (11, 17). Wie Dostoevskij hat also auch Hostovský seinen Protagonisten als ‚Helden seiner Zeit‘ angelegt, der ähnlich wie der Untergrundmensch die Laster und das Leiden seiner Epoche in sich vereint.

¹⁶ „Ze strážného domku vyběhl pan Andrejs, v ruce měl lucernu, pádil po trati a křičel pisklavým hlasem, ztrhaným hrůzou, jediné prapodivné slovo: ‚Kartumon! Karutmon se blíží! Utecte, Karutmon! Nejzáhadnější je, že jsem ve snu rozuměl tomuto slovu – a teď už ne rozumím. Věděl jsem, co je to Karutmon. Bylo to nepochybně cosi ohavného, cosi vně i uvnitř lidí. ‚Zahod’te všechno!‘ křičel jsem na tebe i na děti. ‚Modleme se, neopouštějme se, víc se ke mně přitiskněte, musíme mít jen jednu hlavu a jedna ústa, jinak se zalkneme!‘ Stáli jsme před příbojem hrůzy a srůstali do sebe v tichém vzlyku a žili jednou krví a jedním srdcem a měli jsme se zoufale rádi. Všichni jsme rozuměli, co znamená slovo Karutmon. Již se to přihnalo, tma, vody, ohně, výkaly, rozsápaná těla, krev a moře úpění a řevu. A my v tom stáli jako skála, vrůstali do sebe, ještě žili, ještě chápali a rozuměli, že jen společný dech a společné srdce nás zachrání. Bylo to obludné i krásné. Znovu jsme se rodili. Byli jsme čtyřjedini. Rostli jsme nad stoupající mok onoho příšerného živlu, jehož jméno je Karutmon“ (29f.).

Die Möglichkeit zu einer solchen Erlösung bietet sich dem Untergrundmenschen in der Liebe zur Prostituierten Liza. Er scheitert: am Ende sähe er lieber die ganze Welt zum Teufel gehen, als auf seinen Tee zu verzichten. Auch Hostovskýs Held versäumt die im Traum offenbarte Chance. Während Hitler zur Zerschlagung der Tschechoslowakei rüstet, denkt er einzig an sein persönliches Vergnügen: die „Tat“, die ihn von seiner Sinnkrise heilen soll, hat mit Liebe nichts zu tun, wohl aber mit egoistischer Triebbefriedigung.

Olga und Liza

In Prag werden bereits Theater geschlossen und Versammlungen verboten; doch der Held von *Úkryt* hat nur eines im Sinn: wie kann er mit Mme Olga allein sein – einer jungen Witwe, die seinem schal gewordenen Leben neue Würze verleihen soll. Als die Jüdin Olga vor der braunen Gefahr nach Paris flieht, sieht er die Gelegenheit gekommen und reist ihr nach. Die Pariser Begegnung der beiden birgt zahlreiche Parallelen zu der Episode um Liza in den *Zapiski iz podpol'ja*. Wie der russische zieht auch der tschechische Untergrundmensch virtuos alle Register, um emotionale Macht über sein Gegenüber zu erlangen. Bei der Manipulation von Olgas Gefühlen kommt ihm eine Neigung zugute, die er ebenfalls mit dem Dostoevskijschen Helden teilt: wie jener flüchtet er sich vor der Wirklichkeit in erdichtete Welten, nach deren Mustern er die Realität zu gestalten versucht. Solche Muster kommen auch im Gespräch mit den beiden Frauen zum Einsatz. Während der Petersburger Untergrundmensch ein literarisches Klischee nach dem anderen aufführt, um Kontrolle über Liza zu erlangen („Mit Bildern, ja mit solchen kleinen Bildern kriege ich dich“),¹⁷ bringt der Prager bei Olga theatralische Mittel zum Einsatz („Ich fühlte, daß ich meinen kläglichen, nur halb vorbereiteten Monolog nicht länger aufschieben konnte“).¹⁸ Und wenn das gewählte Genre beim Gegenüber nicht gleich verfängt, erproben beide den Effekt verschiedener Stillagen. „Ich muß den richtigen Ton finden, [...] mit etwas Sentimentalität kommt man da wohl nicht weit“, sagt sich der Untergrundmensch. Ähnlich geht sein tschechischer

¹⁷ „Kartinkami, vot étimi kartinkami tebja nado“ (V: 158).

¹⁸ „Cítíl jsem, že nemohu déle odkládat svůj ubohý, jen zpola připravený monolog“ (45).

Nachfahre vor – bloß in umgekehrter Reihenfolge: „Ich hielt inne und begann von neuem, diesmal im sentimentalischen Ton“.¹⁹

Wie der Untergrundmensch im Petersburger Bordell sucht also auch Hostovskýs Held in der Liebe nicht die Überwindung des Ich, sondern vielmehr dessen Steigerung.²⁰ Und auch er macht sich dabei die reale Notlage seines Gegenübers zunutze: faktisch fordert er die mittellose Emigrantin Olga zur Prostitution auf.

Held oder Dreck

Ein permanenter Pendelschlag zwischen Selbstüberhöhung und Selbsterniedrigung bestimmt die Persönlichkeitsstruktur von Dostoevskijs Untergrundmenschen. Er will die Hauptrolle oder gar nichts, „Held oder Dreck“ sein.²¹ Ob er in literarisch inspirierten Allmachtsphantasien schwelgt oder sich am Gefühl völliger Ohnmacht weidet: beides sind Projektionen des Subjekts, die mit der Realität nichts zu tun haben.

Ganz ähnlich hat Hostovský den Helden von *Úkryt* angelegt. Auch der Prager Ingenieur und Erfinder einer Flugabwehrkanone ergeht sich abwechselnd in großenwahnsinnigen Träumereien und masochistischer Geißelung der eigenen Bedeutungslosigkeit. Seine Konstruktion hält er je nach Stimmungslage für kriegsentscheidend („Dieses Dingelchen kann den nächsten Krieg entscheiden“) oder für vollkommen wertlos („ein Gerät, das [...] für niemanden Wert hat“).²² Wie bei Dostoevskijs Untergrundmenschen ist die schwankende Selbstwahrnehmung letztlich Ausdruck einer narzisstischen Überhöhung, die im Positiven wie im Negativen einen gleichermaßen superlativischen Anspruch hegt.

¹⁹ „V ton nado popast“, – mel’knulo vo mne, – santimental’nost’ju-to, požaluj, ne mnogo voz’měš“ (V: 156). „Odmlčel jsem se a začal jinak, tentokrátě sentimentálně“ (45). Liza durchschaut die literarisch inspirierten Manipulationsversuche des Untergrundmenschen, wenn sie bemerkt, er spräche „genau wie ein Buch“ („točno kak po knige“, V: 159). Und auch Mme Olga begreift sehr wohl, dass die schönen Worte des Helden nur dazu dienen, sexuelle Macht über sie zu erlangen.

²⁰ Vgl. die Überlegungen des Untergrundmenschen zur Liebe als Machtkampf (V: 176).

²¹ „Libo geroj, libo grjaz’, srediny ne bylo“ (V: 133). Zur Grandiosität als Schamabwehrstrategie des Untergrundmenschen s. Deborah A. Martinsen: *Of Shame and Human Bondage: Dostoevsky's Notes From Underground*. In: Sarah Young, Lesley Milne (eds.): *Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds. Essays in Honour of Malcolm V. Jones*, Ilkeston, Derbyshire 2006, 164.

²² „Ta věčička může rozhodnout příští válku“ (31); „Nevím, proč jsem tak dlouho pracoval o přístroji, který teď pro nikoho nemá cenu“ (36).

Narzisstischer Machtwille ist zunächst auch dort die Triebfeder, wo Hostovskýs Held nach außen hin altruistisch handelt. Als er in Paris von der nationalsozialistischen Besatzung Prags erfährt, scheint es zunächst, als habe er etwas gelernt. Statt Selbstbestätigung durch den Seitensprung mit Olga sucht der Geläuterte jetzt Erlösung für Familie und Vaterland: mit grandioser Geste bietet er seine militärische Erfindung den Franzosen an. Im Rückblick wird die selbstlose Mission jedoch als Eitelkeitsrausch entlarvt („Ich war dem Größenwahn verfallen“)²³ – eine moderne Version jener narzisstischen Allmachtsphantasien, in denen sich Dostoevskijs Untergrundmensch zum lorbeerbekränzten Menschheitsretter stilisiert.²⁴ Und wie der Untergrundmensch flüchtet sich auch Hostovskýs Held ins Ressentiment, sobald sein Narzissmus durch die Konfrontation mit der Wirklichkeit eine Kränkung erfährt. Die Erfindung wird zurückgewiesen. Der Heros sieht sich jäh zum Hanswurst degradiert: „Die Franzosen betrachteten meine Erfindung, für die ich zum *outlaw* geworden war, als nutzloses Luxusspielzeug und mich selbst als Hochstapler. Die Komödie erreichte ihren Höhepunkt.“²⁵ Die Niederlage kompensiert er durch eine Verweigerungshaltung, die gewissermaßen nur die Kehrseite seines unbedingten Machtwillens darstellt. Völlig zurückgezogen, ohne Arbeit und äußerlich verwahrlost vegetiert er in einer schäbigen Kammer an der Peripherie der Stadt und hegt in Selbstgesprächen Rachephantasien gegen imaginäre Feinde: „Wartet nur! Wartet ihr nur!“²⁶ Damit hat er sich Dostoevskijs Antihelden bis ins topographische Detail angenähert. Die Chance, sich durch die wahrhaft selbstlose Hinwendung zu den Mitmenschen aus dem mentalen Untergrund zu befreien, ist ein weiteres Mal vertan.

Doppelgänger

Der Hang, egoistisches Machtstreben mit hohen Idealen zu bemänteln, eignet Dostoevskijs Untergrundmenschen ebenso wie dem Helden von Hostovskýs Roman. In *Zapiski iz podpol'ja* ist es der Protagonist selbst, der seine Selbsttäuschungsmanöver mit einem „radikale[n] Zynismus der

²³ „Propadl jsem velikášství“ (59).

²⁴ Im zweiten Kapitel des zweiten Teils der *Zapiski iz podpol'ja* (V: 132-134).

²⁵ „Francouzi pokládali můj vynález, pro nějž jsem se stal psancem, za nepotřebnou luxusní hračku a mne za hochštaplera. Komédie vyvrcholila“ (59).

²⁶ „Přistihoval jsem se, že často hlasitě mluvím sám k sobě a že komusi vyhrožuji: Však počkejte! Jen počkejte!“ (59).

seelischen Preisgabe“ (Th. Mann)²⁷ aufdeckt. Hostovský entlarvt den Selbstbetrug seines Helden mit einem anderen, ebenfalls von Dostoevskij erprobten Verfahren. Er stellt dem Ingenieur eine Art Doppelgänger zur Seite: den „Spötter“ Dr. Aubin, der die geheimsten Regungen des Protagonisten in einer Weise kennt, wie es eigentlich nur das Ich selbst vermöchte. Dass zwischen den zunächst nur flüchtig miteinander bekannten Figuren ein besonderer, auf der realistischen Handlungsebene nicht erklärbarer Bezug besteht, unterstreicht Hostovský, indem er die Begegnung der beiden in ein phantastisches Licht taucht. (Die Szenerie am Seine-Ufer erinnert unverkennbar an jene Episode aus Dostoevskijs Roman *Dvojník*, wo ein entsetzter Herr Goljadkin am Ufer der Neva zum ersten Mal seinen Doppelgänger erblickt). Schon in den ersten Minuten des Gesprächs bekundet Dr. Aubin jene rätselhafte Hellsichtigkeit, die die vom Protagonisten verdrängte Wahrheit schonungslos ans Licht fördert. Was immer der Ingenieur Beschönigendes über sein Pariser Abenteuer auftischt – es verfängt nicht. Dr. Aubin scheint stets schon zu wissen, wie es sich wirklich verhielt: dass sein Prager Bekannter nicht etwa aus politischen Gründen, sondern wegen einer „Boudoir-Geschichte“ (63f.) an die Seine gereist ist, durchschaut er ebenso wie die Selbststilisierung zum tragisch verkannten Menschheitsretter in der Episode um die Flugabwehrkanone.²⁸

Die Begegnung mit Aubin setzt bei Hostovskýs Helden einen schmerzhaften Prozess der Selbsterkenntnis in Gang, der ihn schließlich aus seiner Isolation herausführen und befähigen wird, das im Traum geschaute Ideal der selbstlosen Liebe zu verwirklichen. Bevor er sich auf diesen Prozess einlässt, flüchtet er sich jedoch ein weiteres Mal in eine narzisstische Phantasie – mit gravierenden Folgen: der neuerliche Selbstbetrug führt unmittelbar hinein ins Kellerloch. Damit ist der Protagonist auch real im Untergrund angelangt.

²⁷ In: Th. Mann, op.cit., 673.

²⁸ Aubin fungiert nicht nur als Spötter („posměvák“), der die Selbsttäuschungsmanöver des Helden entlarvt. Er dient zugleich als eine Art Spiegel für dessen innere Entwicklung: die egoistische Selbstbezogenheit des Helden findet ihre Entsprechung in der Gleichgültigkeit, die Aubin zunächst gegenüber seinen Mitmenschen und den politischen Ereignissen bekundet. Und in dem Maß, in dem sich der Held allmählich aus seiner Vereinzelung befreit, wandelt sich Aubin vom Zyniker zum opferbereiten Widerstandskämpfer.

Aufzeichnungen aus dem Kellerloch

Mit Hitlers Einmarsch in Paris wird die Lage des Helden prekär. Weil er vor dem Krieg seine Erfindung nicht an die Nazis verraten wollte, glaubt er sich nun von den Besatzern verfolgt und nimmt Aubins Angebot an, sich im Keller seines Landhauses zu verstecken. Bezeichnenderweise ist es auch hier wieder Aubin, der um die wahren Beweggründe seines Schützlings weiß. Sarkastisch bemerkt er:

[W]issen Sie, ich glaube sogar, dass sie Sie wahrscheinlich verschonen würden, falls Sie ihnen in die Hände fallen. Dieses Peilgerät würden sie Ihnen verzeihen; Sie sind nicht der Typ, an dem die gerne ihre Wut auslassen. Das quält mich ein wenig: es nimmt unserer Geschichte die dramatische Qualität.²⁹

Nicht reale Gefahr treibt also den Exilanten ins Kellerloch, sondern Geltungsbedürfnis. Erneut dient die Dramatisierung seiner Situation nur dazu, die eigene Bedeutungslosigkeit zu maskieren.

Die Gefangenschaft im Kellerloch erweist sich zugleich als Tiefpunkt und Wendepunkt in der Leidensgeschichte des Helden. In der völligen Isolation seines Kerkers bleibt ihm nur die Hinwendung zur Vergangenheit. Wie in *Zapiski iz podpol'ja* bietet auch in *Úkryt* die Erinnerung an frühere Verfehlungen – insbesondere in der Beziehung zu der zentralen Frauengestalt – eine zweite Chance zur Erlösung durch die Liebe. Dem Untergrundmensch gerät der Rückblick auf die Liza-Episode zu einer Art *Confessio*, die am Ende freilich wieder in einen Rechtfertigungsversuch einmündet. Auch Hostovskýs Held legt in seinen an die verratene Ehefrau gerichteten Aufzeichnungen aus dem Kellerloch eine Beichte ab. Anders als bei Dostoevskij ist diese jedoch Ausdruck eines grundlegenden Wandels der Persönlichkeit, der schließlich in dem Entschluss gipfelt, sich als Selbstmordattentäter für die Menschheit zu opfern.

Für diese Geschichte einer seelischen Genesung zieht der Verfasser von *Úkryt* Dostoevskij gleich in doppelter Hinsicht zu Rate: das Vorbild des Untergrundmenschens liefert die Diagnose, ein anderer Text stellt das Rezept zur Therapie aus. Den Auslöser für die endgültige Umkehr des Helden bildet eine (leicht verfälschte) Passage aus Dostoevskijs *Dnevník pisatelja*, die der Kellerlochbewohner in einem billigen Roman zitiert findet:

²⁹ „A víte, tak si myslím, že by vás nejspíše ušetřili, kdybyste se jim dostal do rukou. Ten zaměřovač by vám odpustili, vy nejste typ, na jakém si rádi zchladí žáhu. To mě tak trochu mrzí, ubírá to našemu příběhu dramatičnosti“ (78).

Das vierte Zeitalter naht: es klopft, es hämmert bereits an die Tür, und wenn sich die Tür nicht öffnet, so wird sie eingeschlagen. Das vierte Zeitalter will keines der alten Ideale, es weist alles zurück, was jemals gewesen ist. Es wird keine faulen Kompromisse machen und keine kleinen Zugeständnisse; mit wackligen Stützen werdet ihr das Gebäude nicht retten. Etwas wird geschehen, etwas, das keiner erwartet.³⁰

Diese Zufallslektüre trifft den Gefangenen wie eine Erleuchtung: „[B]is heute habe ich eigentlich nichts anderes mehr wirklich gelesen. [...] Ich weiß nur, dass [Dostoevskijs Prophezeiung] in mir einen tiefen Aufruhr bewirkte. Und alles, was später kam, war eine Folge dieses Aufruhrs“.³¹ Von nun an wartet er nur noch auf das Wunder, das ihn endgültig aus seinem Kellerlochdasein befreien soll und vom „Zuschauer zum Akteur“ werden lässt.³²

Aus dem Leben eines großen Sünders

Der Weg des Protagonisten vom Sünder zum selbstlos sich aufopfernden Widerstandskämpfer trägt verdeckte Züge einer modernen Heiligenvita. Nachdem er ganz im Stil des Heiligen Augustinus aufgrund von Lektüre zu einem Bekehrungserlebnis gelangt ist (Dostoevskijs *Dnevník pisatelja* als Neues Testament!), tritt an den Eingekerkerten die Versuchung heran. Der Teufel erscheint dem Helden in Gestalt seines ehemaligen Schulfreundes Fischer, eines zum SS-Mann avancierten Sudeten-

³⁰ „Přichází čtvrtý věk: klepe, tluče na dveře, a nebudou-li dveře otevřeny, budou vylomeny. Čtvrtý věk nechce staré ideály, odmítá vše, co bylo do dneška. Nebude dělat malé kompromisy a malé ústupky; nezachráníte budovu malými podpěrami. Nastane něco, co nikdo neočekává“ (90). Das Originalzitat findet sich in *Dnevník pisatelja na 1880 god* (XXVI: 167). Bei Dostoevskij naht nicht das „vierte Zeitalter“, sondern der „vierte Stand“ („četvertoe soslovie“), der den „Ameisenhaufen“ Europa unterhöhlt und schließlich zum Einsturz bringen wird. (Interessanterweise mündet die Prophezeiung in *Dnevník pisatelja* in eine antisemitische Invektive, die der jüdische Exilant Hostovský vermutlich nicht gekannt hat). Dieser Eingriff in das Zitat widerspricht František Kautmans These, dass Hostovský hier das Gespenst einer „sozialen Revolution“ heraufziehen sehe. Der historische Begriff des „Standes“ wird ja gerade durch den des „Zeitalters“ ersetzt, wodurch die Prophezeiung einen eher apokalyptischen als politischen Charakter erhält (s. František Kautman, op.cit., 50).

³¹ „[P]ak jsem už vlastně až do dneška nic jiného kloudně nepřečetl. [...] Vím jen, že ve mně způsobilo [Dostojevského proroctví] hluboký převrat. A vše, co potom následovalo, souvisí s tímto převratem“ (91).

³² „Je třeba zbořit zdi prázdná a vyjít z trosek, přestat být divákem a stát se hercem!“ (91). Sowohl in den *Zapiski iz podpol'ja* wie auch in *Úkryt* spielt die Literatur zunächst eine ausgesprochen ungute Rolle. Beiden Helden dient sie zunächst als Inspirationsquelle für narzisstische Träumereien, die den Träumer immer weiter von der Wirklichkeit entfernen. Dass Lektüre auch eine gegenteilige Wirkung haben kann – in *Úkryt* wird sie schließlich zum Auslöser für eine neuerliche *Hinwendung* zur Wirklichkeit – bleibt Dostoevskijs Untergrundmenschen verschlossen.

deutschen, der zufällig vor dem Kellerfenster auftaucht und dem sich der Verzweifelte spontan zu erkennen gibt. Fischer verhält sich komplementär zu Dr. Aubin: er bildet gewissermaßen dessen finsternes Gegenstück. Die Parallelen zwischen den beiden sind unübersehbar. Auch Fischer durchschaut die Selbststilisierung des Helden zum politisch Verfolgten auf Anhieb: präzise benennt er den wahren Grund für das Exil („Da war ein Rock im Spiel, nicht wahr [...]?“),³³ und die Flucht ins Kellerloch entlarvt er wie zuvor schon Dr. Aubin als bloße Wichtigtuerei.³⁴ Während jedoch Aubin ein *altruistisches* Ideal vorlebt – er riskiert, wie sich herausstellt, als Untergrundkämpfer seinen Kopf für die höhere Sache – , vertritt Fischer ein Lebensmodell, das ausschließlich dem *egoistischen* Interesse dient. Mitten im Krieg offeriert er dem Helden ein privates Glück auf Kosten des Gemeinwohls: der Schulfreund darf unter seinem Schutz zu der Ehefrau nach Prag zurückkehren. Der Preis für den Teufelspakt ist das Leben Aubins, der den Nazis ausgeliefert werden soll. Der Held widersteht der Versuchung: er erschlägt Fischer und gewinnt infolge der Tat Kontakt zu der Untergrundorganisation, die ihn schließlich als Selbstmordattentäter einsetzen wird. Anstatt sein privates Glück mit dem Martyrium eines anderen zu bezahlen, wird er selbst zum Märtyrer.

Aubin oder Fischer: Hostovský gestaltet die Wahl zwischen den beiden antithetisch angelegten Figuren als Grundsatzentscheidung zwischen Gut und Böse.³⁵ Dies unterstreicht er noch durch die Symbolik der Namen. Aubin trägt den Namen des Bischofs von Angers, der als Heiliger Albin in die Kirchengeschichte einging. Ihm tritt sein Antipode Fischer als negativer Menschen-Fischer, als Antichrist entgegen. Auf der symbolischen Ebene des Romans gewinnt die Ermordung Fischers somit eine überpersönliche Dimension: der Held leistet Widerstand gegen das Böse, anstatt mit ihm zu kollaborieren.³⁶

Die Symbolik reicht noch tiefer. Zu den Taten des Heiligen Albin zählt die Befreiung von Gefangenen durch die wundersame Öffnung einer Kerkermauer! Indem sich Hostovskýs Gefangener endgültig *für* Aubin und gegen dessen Widersacher entscheidet, findet auch er aus seinem

³³ „Sukně v tom byly, vid' [...]?“ (98).

³⁴ „Ein Ingenieur! In unserer Zeit! Ein Erfinder! [...] Und dieser Idiot versteckt sich!“ („Inženýr! V dnešní době! Vynálezce! [...] A on se, idiot, schovává!“ (100).

³⁵ Hostovský verbindet beide Figuren mit einem Motiv der Umkehr. Aubin leitet die Pariser Begegnung mit dem Helden ein, indem er diesen auffordert, sich zu ihm umzudrehen (60). Mit den Worten „Dreh dich um“ (106) erschlägt der Held seinerseits Fischer.

³⁶ In den Minuten vor dem Mord reflektiert der Held über die Natur des Bösen, das er als unheilbaren Krebs an Geist und Seele („rakovinou mozku a duše“, 104) diagnostiziert.

Kerker heraus. Zwar scheint auch Fischer einen Ausweg aus dem Kellerverlies zu bieten, doch die Befreiung, die er verspricht, wäre rein äußerlich – ein falsches Wunder also, dem keine innere Umkehr, kein echter Wandel entspricht. Vor dem Hintergrund der heiligen Leitfigur Albin erscheint es nur folgerichtig, dass der Held selbst mit dem finalen Attentat Wände zum Bersten bringt.

Vom Untergrundmenschen zum „lächerlichen Menschen“

Der Selbstmordattentäter *in spe*, der in Erwartung seines Einsatzes auf die Geschichte seiner selbstverschuldeten Einkerkering zurückblickt, ähnelt eher Dostoevskijs „lächerlichem Menschen“ als dem Untergrundmenschen. Beide sind durch einen Offenbarungstraum zur Umkehr gelangt. Diese führt sie von existentieller Verzweiflung und einer Verabsolutierung der eigenen Persönlichkeit zum Glauben, durch die Liebe zu den Mitmenschen ein neues Zeitalter einleiten zu können, in dem das Böse überwunden ist (bei Hostovskýs Helden ist dieser Glaube von Dostoevskij inspiriert). Beide sind im Namen des künftigen Paradieses bereit, den Opfertod zu sterben, um eigene und fremde Schuld zu sühnen, und bewegen sich damit in der Nachfolge Christi: Der „lächerliche Mensch“ fleht die Menschen an, ihn zu kreuzigen (XXV: 117). Hostovskýs Held wird zum Märtyrer; die entscheidende Begegnung mit der Widerstandsgruppe zeigt deutliche Anklänge an das biblische Abendmahl.³⁷

Sowohl der „lächerliche Mensch“, dieser „russische Progressist“ im Voltaire-Sessel (XXV: 113), als auch Hostovskýs Ingenieur und Naturwissenschaftler gelangen von einer rationalistischen zu einer intuitiv-mystischen Einstellung. Die Wahrheit, die sich ihnen im Traum offenbart, lässt sich mit der Sprache des Verstandes nicht vermitteln. Beide nehmen in Kauf, um dieser Wahrheit willen von der un- eingeweihten Außenwelt für verrückt gehalten zu werden.³⁸

³⁷ Vgl. dazu Vladimír Papoušek: Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru, Jinočany 1996, 137.

³⁸ „Snad ti, kteří komentují ozvěnu světa a jejichž řeč si musím překládat, by shledali, že jsem zešilel [...]“ (17). Schon in dem apokalyptischen Alptraum um „Karutmon“ offenbart sich dem Helden die Wahrheit in einer Sprache, deren Bedeutung nur intuitiv erfasst werden kann (30). Kaum ist er erwacht, wird die Erkenntnis des Traumes jedoch von einer „stereotypen“ Formel narzisstischer Selbstbestätigung verdeckt: „Und stolz wiederholte ich – wie jeden Morgen – den stereotypen Satz: Dieses Dingelchen kann den nächsten Krieg

Und schließlich verbindet sich bei beiden Bekehrten das prophetische Pathos mit einer auffallenden Bescheidenheit hinsichtlich der Wirksamkeit des eigenen Tuns. Dostoevskijs „lächerlicher Mensch“ will seine Botschaft vom Paradies der Nächstenliebe selbst dann verkünden, wenn zweifelsfrei feststünde, dass sich dieses Paradies nie verwirklichen ließe. Hostovskýs Held macht sich keine Illusionen über die geringe Tragweite seiner Opfertat: „Wenn ich es nicht täte, würde sich wohl nichts auf der Welt ändern“.³⁹ Zum ersten Mal zielt sein Handeln nicht auf Selbstbestätigung durch äußeren Erfolg. Was zählt, ist die innere Bereitschaft zur Selbstaufgabe, ohne jede Erfolgsgarantie. Dass er mit dieser Haltung tatsächlich „das richtige Ende“ für sein Leben gefunden hat, bestätigt Hostovský, indem er den Ausgang des Romans offen lässt. Nicht als ruhmvoller Menschheitsretter soll uns sein Held im Gedächtnis bleiben, sondern durch seine Beichte, sein Schuld- und Liebesbekenntnis gegenüber der Ehefrau, Dr. Aubin, der leidenden Menschheit.

Petersburg – Paris – Chicago

Fassen wir zusammen: Hostovskýs *Úkryt* schildert die Überwindung eines Dostoevskijschen Untergrundmenschen mit der Hilfe Dostoevskijs. Damit vollzieht der Roman eine ganz ähnliche Bewegung wie die praktisch zeitgleich entstandene, ebenfalls im Zweiten Weltkrieg spielende Erzählung *The Man Who Lived Underground* von Richard Wright.⁴⁰ Wie in *Úkryt* wird auch in Wrights Erzählung Dostoevskijs Metapher vom Untergrund wörtlich genommen. Hier wie dort flüchtet der Protagonist aus einer Situation der Verfolgung in eine nunmehr reale Kellerwelt. (Der zu Unrecht von der Polizei gejagte Afroamerikaner Fred Daniels – er teilt mit Dostoevskij sogar die Initialen! – rettet sich in die labyrinthische Landschaft unter den Straßen und Häusern Chicagos). Hier

entscheiden“. („A opakoval jsem si pyšně – jako každého rána – stereotypní větu: Ta věčička může rozhodnout příští válku!“, 31).

³⁹ „Kdybych to neudělal, patrně nic by se na světě nezměnilo, jen bych ti neuměl všechno povědět“ (13). Vgl. in *Son smešného človeka*: „pust' éto nikogda ne sbudetsja i ne byvat' raju [...], – nu, a ja vse-taki budu propovedovat“ (XXVI: 118f.).

⁴⁰ Laut Michael F. Lynch ist es das Werk Wrights, das am deutlichsten vom Einfluss Dostoevskijs zeugt (Lynch, op.cit., 161). Die folgenden Überlegungen zu Wrights Erzählung stützen sich weitgehend auf Lynch, sowie auf Patricia D. Watkins: „The Paradoxical Structure of Richard Wright's ‚The Man Who Lived Underground‘“. In: *Black American Literature Forum*, Vol. 23, No. 4 (Winter 1989), 767-783. Die typologische Verwandtschaft der Erzählung mit Hostovskýs *Úkryt* ist m.W. noch nicht erkannt worden.

wie dort praktiziert der Held eine Verabsolutierung des Selbst, die es ihm ermöglicht, die eigene Ohnmacht in einen imaginären Machtrausch zu verkehren. (Der vogelfreie Fred Daniels erfährt in seiner Unterwelt eine grenzenlose Freiheit, in der er sich über jede moralische Verpflichtung gegenüber den Mitmenschen erhoben wähnt). Hier wie dort wird solche Absolutsetzung des eigenen Ich überwunden, und es ist der späte Dostoevskij, der dazu den Anstoß gibt und einen Weg aus dem Untergrund aufzeigt. (Von der Devise „anything’s right“ gelangt Daniels in einer Art Offenbarungserlebnis zur Annahme der Universalschuld des Menschen; mit anderen Worten: Ivan Karamazovs „alles ist erlaubt“ weicht der Weisheit des Starec Zosima).⁴¹ Hier wie dort entsteigt der Held seinem Kellerloch zuletzt als Märtyrer, ja Christusgestalt.⁴² (Trotz aller Gefahr kehrt Fred Daniels in die Oberwelt zurück, um einer verständnislosen Menschheit die ihm offenbarte Wahrheit zu künden. Er stirbt den Opfertod: die Polizei erschießt den Heilsbringer mit einer Begründung, die aus dem Mund des Dostoevskijschen Großinquisitors stammen könnte: „You’ve got to shoot his kind. They’d wreck things.“⁴³

Fazit

Sowohl der tschechische Jude Egon Hostovský als auch der Afroamerikaner Richard Wright sehen die brennenden Probleme ihrer Zeit zuallererst im Individuum begründet, das sich in egozentrischer Vereinzelung aus seiner Verantwortung gegenüber der Menschheit stiehlt.⁴⁴ Sie lassen ihre beiden Protagonisten den gleichen paradoxen Sinneswandel durchlaufen: obwohl augenscheinlich Opfer äußerer (politischer bzw. sozialer) Verfolgung, gelangen beide schließlich zu der Annahme des eigenen Anteils an der menschlichen Universalschuld. In beiden Texten wird so die Möglichkeit suggeriert, dass nur ein Handeln aus eben diesem Geist der Apokalypse des Zweiten Weltkriegs bzw. der Ungerechtigkeit der amerikanischen Gesellschaft entgegenwirken könne.

⁴¹ Richard Wright: „The Man Who Lived Underground“. In: ders.: *Eight Men*, New York 1969, 22-74, hier: 52. Zu Wrights Bezugnahme auf Dostoevskijs *Brat’ja Karamazovy* s. Lynch, op.cit., 163f.

⁴² Vgl. dazu ausführlich Watkins, op.cit., 769f.

⁴³ Wright, op.cit., 74.

⁴⁴ Im Fall des abtrünnigen Kommunisten Richard Wright ist dies ein bemerkenswertes Bekenntnis. Vgl. hierzu Michael E. Lynch: „Wright had quit the Communist Party in 1942, two years before publishing this story, and his concentration here on individual experience and truth implies his disinterest in collectivism“ (op.cit., 161).

Sowohl für die Diagnose der Krise des Individuums als auch für deren Therapie konsultieren beide Autoren Dostoevskij. Der Untergrundmensch dient ihnen als Fallbeispiel für die moderne Hypertrophierung des Ich. Den Weg zur Heilung weisen Figuren aus Dostoevskijs Spätwerk: der „lächerliche Mensch“ und der Starec Zosima. Vermutlich ohne sich dessen bewusst zu sein, rekonstruieren Hostovský und Wright damit die von Dostoevskij ursprünglich vorgesehene, von der Zensur getilgte Lösung der *Zapiski iz podpol'ja*.