

britische Dostojewskij-Studien und generell Sekundärliteratur, die außerhalb der USA erschien, scheinen nicht zu existieren, obgleich sie die Werkanalysen hätten bereichern können. Dass es seit bald 40 Jahren eine *International Dostoevsky Society* (IDS) gibt, der die Forschung viele Impulse verdankt und an deren Symposien auch Frank mehr als einmal teilgenommen hat, erfährt der Leser nicht. Das soll aber nicht die imponierende Leistung schmälern, die Frank vollbracht hat. Die Leser werden darin immer wieder wenig Bekanntes oder Vergessenes und Unbekanntes finden. Das Buch gehört in jede Universitätsbibliothek, da es allen literaturinteressierten Menschen überaus viel zu bieten hat!

Rudolf Neuhäuser

Alpen-Adria Universität Klagenfurt

Fjodor Dostojewskij: *Verbrechen und Strafe*. Fassung von Andrea Breth nach der Übersetzung von Swetlana Geier. Zürich: Ammann Verlag 2009, 173 Seiten.

Dostojewskijs Roman „Verbrechen und Strafe“ hat (in der russischen Akademie-Ausgabe) 766 Seiten und besteht aus „sechs Teilen und einem Epilog.“ Andrea Breths Theaterfassung des Romans hat 173 Seiten und besteht aus 57 „Bildern.“ Sagen wir also: Andrea Breth hat dem Roman Dostojewskijs eine andere Form gegeben. Sie hat ihn umgegossen. Was wir im Roman „lesen“, hat sie auf die Bühne gebracht, so dass wir es nun „sehen“ sollen. Aufgeführt, erzwingt die Theaterfassung durch Regie, Schauspieler und Bühnenbild eine ganz bestimmte Visualisierung. Ihre festen Prämissen hat diese Visualisierung im nun gedruckt vorliegenden Text der Theaterfassung, die aus dem Sprechtext plus Nebentext besteht.

Fast jedes der Bilder endet mit der szenischen Anmerkung „Schnitt.“ Aber auch innerhalb eines einzigen Bildes kommen manchmal Schnitte vor. So finden sich im 11. Bild fünf Schnitte. Oft sind es weniger. – Das heißt: Andrea Breth denkt „filmisch.“ Sie will, dass wir als Zuschauer verschiedene Einheiten zusammensetzen, um das Ganze zu sehen. Wie im Film. Aus den separaten Einzelheiten ergibt sich das Ganze. Statt zusammenhängender großer Szenen, wie sie der Roman präsentiert, werden wir von Andrea Breth mit kurzen Wirklichkeitsausschnitten konfrontiert, die, realistisch aufgefasst, wie Fetzen von Erinnerungsbildern wirken. Oft entsteht der Eindruck, als befänden wir uns im Kopf Raskolnikows, wo Erinnerungsbilder einander ablösen, Erinnerungsbilder erlebter Wirklichkeit, die alptraumartig auftauchen: als Heimsuchung. Der

Roman, den wir von unserer Lektüre her kennen, scheint hier als nacherlebtes Innenleben seiner Hauptgestalt wiederzukehren. Wir erleben den „größten Kriminal-Roman aller Zeiten“ (Thomas Mann) in seiner Hauptsache als Ereignis im Kopf der Hauptgestalt: als Ereignis im Kopf des Mörders Raskolnikow.

Liegt damit der Theaterfassung eine grundsätzlich andere Darstellungstechnik zugrunde als dem Roman? Dieser Eindruck ist tatsächlich auch unter Kritikern der Aufführung dieser Dramatisierung aufgekommen. In Wahrheit aber hat Andrea Breth nur etwas nach vorn gerückt, was im Roman nicht derart auffällig ist, dass es jeder Leser sofort bemerkt. Das Faktum nämlich, dass die Erlebnisse Raskolnikows, wie wir sie in den sechs Teilen des Romans präsentiert bekommen, als Erinnerungen Raskolnikows im Sibirischen Zuchthaus aufzufassen sind. Mehrfach begegnen uns Sätze der Art: „Wenn sich Raskolnikow später an diese Szene erinnerte, dann stellte sich ihm alles folgendermaßen dar.“ Das heißt: Raskolnikow lässt seine entscheidenden Erlebnisse in der Erinnerung Revue passieren: im Sibirischen Zuchthaus, anderthalb Jahre nach der Einlieferung. Solcher Hinweis im Text des Romans impliziert, dass sich Raskolnikow im Sibirischen Zuchthaus immer wieder in seine Situation vor anderthalb Jahren in Petersburg zurückversetzt, so dass uns der Roman nur eine Auswahl seiner Erinnerungsbilder vor Augen führt.

Ihrer Aufgabe, Dostojewskijs Roman notgedrungen radikal auf das Wesentliche zu verkürzen, hat Andrea Breth mit solch gezielter Einrichtung des Ganzen als Serie von Erinnerungsbildern das einleuchtende und gleichzeitig effektivste Fundament verschafft. Zwei „Pausen“ teilen die insgesamt 57 Bilder (d.h. Szenen) in drei „Akte“ (die aber nicht eigens so gekennzeichnet wurden). Erster Akt: Bild 1 bis 36 (Raskolnikow erhält eine Vorladung von der Polizei). Zweiter Akt: Bild 37 bis 46 (Raskolnikow kündigt Sonja sein Geständnis an). Dritter Akt: Bild 47 bis 57 (Raskolnikow bekennt, an die Auferweckung des Lazarus zu glauben). Die Frage ist: Bleibt durch die Reduktion des Romans auf das Wesentliche diese Theaterfassung auch für einen Zuschauer (oder einen Leser), der den Roman nicht kennt, verständlich? Da ich den Roman gut kenne, lese ich die Theaterfassung mit einem besonderen Vergnügen, weil ich die Geschicklichkeit und künstlerische Sensibilität bewundere, mit der Andrea Breth Dostojewskijs so umfangreichen und komplexen Text in 57 Bilder übersetzt, die durch „Schnitte“ untereinander und auch intern einen dezidiert „filmischen“ Ausdruck bekommen. Eine Verfilmung dieser Theaterfassung mit Großaufnahmen der Sprechenden und Ausschnittvergrößerungen leitender Details bietet sich geradezu an.

Die Tat selber wird nicht komplett auf die Bühne gebracht. Sie findet im 11. Bild statt (S. 31-34). Das Bild hat fünf Schnitte, bevor es zu Ende ist. Zunächst erzählt Porfirij (sic!), wie Raskolnikow mit dem Beil die Treppe hinaufsteigt – in den vierten Stock zur Wohnung der „Alten“ (d. h. der Wucherin). Raskolnikow schildert „dann“ im inneren Monolog seinen (gleichzeitigen) Zustand während dieses Augenblicks. Darauf folgt der Dialog zwischen Raskolnikow und der „Pfandleiherin“, die sein vermeintliches Pfand aufschnüren will. Sofort danach sagt Raskolnikow: „Ich habe doch zur eine Laus umgebracht, eine unnütze, widerwärtige, bösertige Laus.“ Der Nebentext vermerkt: „Atmen, Lisaweta starrt auf die tote Schwester. Mord Lisaweta“ Aus dem Roman wissen wir, dass Raskolnikow die Wucherin mit der stumpfen Seite seines Beils erschlägt (auf den Hinterkopf), Lisaweta aber mit der Schneide des Beils (direkt auf Stirn und Schläfe). Und Lisaweta hebt nicht einmal die Hand, um sich zu schützen – die linke Hand, denn mit der rechten hält sie ein Bündel Wäsche fest. Auf diese Details lässt sich die Theaterfassung nicht ein. Nach dem Schnitt lautet hier der Nebentext: „Raskolnikow wäscht das Beil und die Hände. Dialog im Off.“ Dieser „Dialog im Off“ (alles noch im 11. Bild) läuft ab zwischen Mann 1 und Mann 2, die zur Wucherin wollten, nachdem Raskolnikow gemordet hat und sich noch hinter der (erst nach dem ersten Mord von ihm verschlossenen) Wohnungstür aufhielt. Raskolnikow (vorne) sagt nur: „Wie laut sie alle sind.“ Dann „Schnitt“, und wir sehen Mikolka und Mitjka, von denen es im Nebentext heißt: „Einer malt dem anderen rote Farbe ins Gesicht.“ (Das wird im Roman erst sehr viel später referiert: Teil II, Kap. IV. Die Theaterfassung nimmt das Blut vorweg, das Raskolnikow später in der leeren Wohnung der Wucherin sucht.) Wie in einem Traum ist direkt anschließend der Ruf „Mitjka! Mitjka! Mitjka!“ zu hören. Der Nebentext schreibt vor: „im Black“ – das heißt: im Dunkel des Bühnenhintergrunds. Wiederum „Schnitt“, und „Raskolnikow tritt in einen Türausschnitt.“ Damit ist Bild 11 zu Ende. Der Ruf „Mitjka!“ ist, allerdings fünfmal hintereinander, genauso erratisch auch im Roman zu hören – aus der leeren Wohnung unterm Tatort, wo soeben Anstreicher tätig waren und sich lärmend entfernen.

Wir sehen: Raskolnikows Doppelmord als mehrfaches Zuschlagen mit dem Beil angesichts zweier wehrloser Frauen wird mit seinem unmittelbaren Vorher und Nachher als Erinnerungsbild im Bewusstsein des Mörders evoziert. An der Szene am Tatort während des Doppelmords (Bild 11) lässt sich das Vorgehen Andrea Breths exemplarisch ablesen. Sie nimmt das Angebot des Romans ernst, das Ganze als Welt im Kopf Raskolnikows aufzufassen, also als seine Erinnerung. Sie kann deshalb

Porfirij, den Untersuchungsrichter, bereits als Erzähler ins Spiel bringen, als er (im Roman) noch gar nicht mit dabei ist. Und die rote Farbe der Anstreicher, die der eine dem anderen ins Gesicht malt, ist bereits das „Blut“, das nun als Leitmotiv Raskolnikow verfolgen wird. Das ist keine Willkür gegenüber der zu gestaltenden Sache, denn die Welt im Kopf des Raskolnikow hat ihre eigene Gleichzeitigkeit des Erlebten.

Bild 9 gibt die so wichtige, weil für das Geschehen programmatische Unterhaltung zwischen „zwei Offizieren“ wieder. Sie sprechen über die Wucherin, die reich sei „wie ein Jude“. Bei ihr bekomme man immer Geld. Und der Gesprächspartner sagt: „Bring sie um und nimm ihr Geld, um dich mit seiner Hilfe dem Dienst an der Menschheit zu widmen. (...) Ein Tod gegen hundert Leben.“ Im Roman (Teil I, Kap. 6) wird diese Szene kurz vor dem Mord eingeschoben. Sie passiert aber nicht zu diesem Zeitpunkt, sondern anderthalb Monate vor Einsetzen der Gegenwartshandlung. Raskolnikow war damals zum ersten Mal bei der Wucherin und machte danach in einem „ziemlich verkommenen“ Wirtshaus Halt, wo er dieses Gespräch zwischen einem Studenten und einem Offizier (nicht „2 Offizieren“ wie bei Andrea Breth) mithört. Bei oberflächlicher Lektüre des Romans wird der Eindruck entstehen, diese Szene geschehe kurz vor Raskolnikows Mord. In Wahrheit aber kommt sie Raskolnikow erst wieder in den Sinn, als er sich später (und das heißt, im Sibirischen Zuchthaus) seine Erlebnisse wieder vergegenwärtigt. Episoden assoziativ zu verbinden und nicht in chronologischer Reihenfolge zu bringen, findet sich also bereits im Roman. Dieses Prinzip wird von Andrea Breth in schöpferischer Einfühlung, wo nötig, weiter ausgedehnt.

Bild 54 zum Beispiel zeigt uns Swidrigajlow, wie er sich in Gegenwart Raskolnikows erschießt. Das entspricht nicht dem Text des Romans, denn dort erschießt sich Swidrigajlow in Gegenwart eines jüdischen Wachtpostens vor einem Feuerwehrhaus auf einem menschenleeren Platz. Der Wachtposten ruft Swidrigajlow zu, für solche Scherze sei hier nicht der Ort, und Dostojewskijs Beschreibung dieses zufälligen Augenzeugen ist explizit antisemitisch. Hat Andrea Breth die Szene verändert, indem bei ihr Raskolnikow der Zeuge dieses Selbstmords ist, um Dostojewskijs Antisemitismus nicht prominent werden zu lassen? Das mag mitgespielt haben, ist aber gewiss nicht der Hauptgrund. Im Roman erfährt Raskolnikow erst ganz zum Schluss, als er die Polizei aufsucht, um sein Geständnis abzulegen, dass sich Swidrigajlow soeben erschossen habe. Wenn Andrea Breth Raskolnikow zum Zeugen des Selbstmords Swidrigajlows macht, so wird damit besonders einsichtig, dass Raskolnikow sich nicht umgebracht hat, weil er, im Unterschied zu Swidrigajlow,

der unter unbeweisbaren Umständen seine Frau getötet hat, fähig ist, sein Verbrechen zu gestehen und die gesetzlich vorgesehene Strafe dafür anzunehmen. (Swidrigajlow ist dazu nicht in der Lage.) Außerdem aber vereinheitlicht Andrea Breth durch Raskolnikows Zeugenschaft Dostojewskijs leitendes Verfahren. Denn jene Szenen des Romans, in denen Swidrigajlow ohne Raskolnikow Auftritt, durchbrechen ja Dostojewskijs Schema, den gesamten Roman in der Hauptsache als Erinnerungsbilder Raskolnikows im Sibirischen Zuchthaus anzulegen. Die Veränderung der Zeugenschaft in Bild 54 lässt sich also sachlich rechtfertigen und ist zudem mit Rücksicht auf die vorzunehmende Verständnislenkung des Zuschauers ein glänzender Einfall.

Die allerletzte Szene der Theaterfassung schließlich (Bild 57) kommt so im Roman überhaupt nicht vor. Gedanklich aber haben wir hier die beste Zusammenfassung des Epilogs, die sich denken lässt: „(Raskolnikow, Sonja): *Sonja*: Glaubst du an das neue Jerusalem? *Raskolnikow*: Ich glaube. *Sonja*: Glaubst du auch an Gott? *Raskolnikow*: Ich glaube. *Sonja*: Glaubst du auch an die Auferweckung des Lazarus? *Raskolnikow*: Ich glaube. *Sonja*: Glaubst du buchstäblich daran? *Raskolnikow*: Buchstäblich. (Ende).“ Mit dem gleichen Fragespiel lässt Andrea Breth ihre Theaterfassung beginnen, nur dass im 1. Bild Sonjas Fragen von einer anonymen Männerstimme „im Off“ gesprochen werden, nachdem die gleiche Männerstimme zunächst Raskolnikow im Zuchthaus nach Namen, Vornamen, Vatersnamen und Haftdauer befragt hat. Raskolnikow antwortet: „Lebenslänglich.“ (Im Roman sind es acht Jahre.) Und Sonja singt dazu „Und selig ist, der weilt auf dieser Welt in ihren Schicksalsaugenblicken.“ Er und sie, der Mörder und die Prostituierte, eröffnen also das Stück vom Schluss her: eine lyrische Zusammenfassung vorweg all dessen, was folgt.

Und wenn ich sagte, Bild 57 sei die beste Zusammenfassung des Epilogs von „Verbrechen und Strafe“, die sich denken lässt, dann bedeutet das auch, dass wir hier, wie im Roman, in die für Dostojewskij typische humanitäre Langeweile entlassen werden: Endstation Sehnsucht im Stile seines russischen Christentums, das nicht nur den Spott Vladimir Nabokovs hervorgerufen hat. Welch ein Kontrast zu jener Szene der Theaterfassung (Bild 35), wo der Untersuchungsrichter Porfirij Petrowitsch mit Raskolnikow dessen Theorie des Übermenschen diskutiert: Raskolnikows Unterscheidung zwischen gewöhnlichen und außergewöhnlichen Menschen, aus der sein Entschluss erwachsen ist, einen Raubmord zu begehen. Diese Szene ist, wie ich sagen möchte, der gedankliche Höhepunkt der Theaterfassung und bleibt mit Wortlaut und

Kohärenz der Argumentation ganz nahe am Text des Romans.(S. 81-88) Nicht eingebracht wird von Andrea Breth, dass Raskolnikow ein Jahr vor Einsetzen der Gegenwartshandlung des Romans sein Studium der Rechtswissenschaften abgebrochen hat und sich angesichts der ringsum anzutreffenden Ungerechtigkeiten seine Theorie des Übermenschen in einer Abhandlung „Über das Verbrechen“ zurechtgelegt hat, um sich für ein gesetzloses Handeln aus altruistischen Motiven eine abstrakte Rechtfertigung zu schaffen – eine aus der Not geborene Theorie also, an die er selber nicht so recht glauben kann. Unterschwellig ist solche Genese in Bild 35 allerdings spürbar.

Es fehlt auch nicht die (ausführlich inszenierte) Blamage Luschins (Bild 44 und 45), der Sonja einen 100-Rubel-Schein zusteckt, um sie dann als Diebin an den Pranger zu stellen. Die Infamie wird mit Lebesjatnikow als Zeugen und Raskolnikow als Anwalt aufgedeckt und Luschin damit aus der sittlichen Gemeinschaft ausgegliedert. Das ist *in nuce* Dostojewskijs Veranschaulichung einer wünschenswerten Gesellschaft der Zukunft.

Zusammenfassend bleibt festzustellen: Andrea Breths Theaterfassung beruht auf einer geradezu idealen Verständnisleistung gegenüber der Romanvorlage. Nichts Wesentliches wird ausgelassen. Die böse Wucherin und ihre fromme Stiefschwester; Swidrigajlow, der Gutsbesitzer mit liederlichem Lebenswandel auf seiner Reise in den Selbstmord; Dunja, die unbeirrt anständige Schwester Raskolnikows; seine Mutter, die über dem Schicksal ihres Sohnes die Welt nicht mehr versteht und ständig wiederholt, er werde ein „großer Staatsmann“ werden (Bild 53); Rasumichin, der Freund und vernünftige Flachkopf; Luschin, der korrupte Rechtsanwalt; und, natürlich zentral, die zwei Motoren der äußeren und inneren Spannung: Porfirij Petrowitsch, das unbestechliche Auge des Gesetzes, und Sonja Marmeladowa, die blutjunge Prostituierte und ebenso unbestechliche Stimme des Gewissens; aber auch Randgestalten wie der Mann, der Raskolnikow „Mörder“ nennt, und jener andere, der sich zur Tat bekennt, ohne sie begangen zu haben – alle treten sie auf in Andrea Breths Theaterfassung: als Folie zur Profilierung der Hauptgestalt, des Mörders aus sittlicher Empörung.

Zweifellos ist der Autorin ein Meisterwerk der Dramatisierung eines Romans gelungen, deren Prinzipien die Aufmerksamkeit der Literaturtheorie verdienen. Die Verständnisleitung ist es, deren Forderungen hier in einem anderen Medium adäquat befolgt wurden. Mit sicherem Blick sind die nötigen Gewichtungen vollzogen worden.