

Dostojewskis Einfluss auf Camus

Autor(en): **Imbach, Josef**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Theologische Zeitschrift**

Band (Jahr): **30 (1974)**

Heft 5

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-878589>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dostojewskis Einfluss auf Camus

Obwohl ein Teil von Camus' privaten Aufzeichnungen, nämlich die Tagebücher der letzten zehn Jahre seines Lebens, noch nicht veröffentlicht sind und Camus' Korrespondenz den Forschern ebenfalls noch nicht zugänglich ist, wissen wir, dass sich Camus mit dem Werk Dostojewskis sehr eingehend befasst hat. Das lässt sich abgesehen von der Problematik, die Camus mit Dostojewski gemeinsam ist, ja teilweise von ihm übernommen und weitergeführt wurde, anhand der Biografie des französischen Nobelpreisträgers und der von ihm behandelten Themen leicht feststellen. So hat Camus im Jahre 1938 mit dem kurz vorher gegründeten Théâtre de l'Equipe Dostojewskis Brüder Karamasow inszeniert, ein Werk, auf dessen Gehalt er, wenigstens soweit sich die Frage nach dem Sinn und der Berechtigung des Leidens stellt, in seinem Roman *Die Pest* ausführlich zurückkommt und das er in seinem *Essai Der Mensch in der Revolte* eingehend interpretiert. Ausserdem hat sich Camus wiederholt mit Dostojewskis Roman *Die Dämonen* befasst und davon im Jahre 1959 eine Bühnenfassung erarbeitet, die unter dem Titel *Les Possédés, Die Besessenen*, erschienen ist. Natürlich erwies es sich als unmöglich, das ganze Romanwerk auf die Bühne zu bringen; einige Teile mussten notwendigerweise wegfallen, so u.a. die Kapitel, welche den Gouverneur betreffen. Im übrigen aber hat sich Camus, besonders in bezug auf die Dialoge, treu an den Roman gehalten und ist ganz hinter dem russischen Dichter zurückgetreten. In Camus' Tagebüchern, den *Carnets*, finden sich seit dem Jahre 1938 wiederholt Eintragungen, die auf die Problematik der Brüder Karamasow und *Die Dämonen* verweisen¹. In seinem Versuch über das Absurde, in *Der Mythos von Sisyphos*, widmet Camus ein wichtiges Kapitel Kirillow, einer der Hauptgestalten des Romans *Die Dämonen*. Der ersten Ausgabe dieses *Essais* fügte Camus eine Studie bei mit der Überschrift *Dostojewski und der Selbstmord*, welche allerdings in den späteren Ausgaben durch eine andere über *Die Hoffnung und das Absurde im Werk von Franz Kafka* ersetzt wurde. Dass Camus auch Dostojewskis Roman *Der Idiot* gekannt hat, geht ebenfalls aus einer Stelle im *Mythos von Sisyphos* hervor, an welcher Camus die Gestalt des Fürsten Myschkin in Gegensatz zu Aljoscha, dem jüngsten der Brüder Karamasow, stellt². Ferner hat Camus auch das Tagebuch eines Schriftstellers und die Briefe des russischen Dichters gelesen, wie aus den von ihm verwendeten Zitaten im "Versuch über das Absurde" eindeutig feststeht³.

1.

Schon Camus' erster Roman, *Der glückliche Tod*, der erst 1971 posthum veröffentlicht wurde, der aber nachgewiesenermassen zwischen 1936 und 1938 entstanden ist, erinnert an Dostojewski. Die Situation ist jene von *Schuld und Sühne*: ähnlich wie Raskolnikow in diesem Werk eine alte Wucherin umbringt, die zu nichts mehr nütze ist, um mit ihrem

¹ A. Camus, *Tagebücher 1935–1951* (1972), S. 61, 72, 131, 142. Was Camus' Verhältnis zu Dostojewski, besonders zu dessen Roman *Die Dämonen* betrifft, vgl. das von ihm verfasste Vorwort zur Gesamtausgabe seiner Dramen (1965), S. 13: "Ich war zwanzig Jahre alt, als ich dem Werk Dostojewskis begegnete, und die Erschütterung, die mich damals ergriff, hält heute, nach mehr als weiteren zwanzig Jahren, noch an. Ich stelle die 'Dämonen' neben die drei oder vier grössten Werke, die die enorme Aufhäufung der Schöpfungen menschlichen Geistes krönen."

² *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde* (1967), S. 92.

³ Ebd., S. 91 und 92.

Vermögen andern Menschen zu helfen, so beginnt auch Camus' Roman mit einem Mord, der den gleichen Motiven entspringt. Auf kaltblütige, zynische Weise tötet Patrice Mersault, ein junger Büroangestellter in Algier, den an seinen Rollstuhl gefesselten kranken Roland Zagreus, um dann mit dem Geld des Opfers ein neues, glückliches Leben zu beginnen. Schon in der Beschreibung der Tat stossen wir auf Ähnlichkeiten, besonders in bezug auf die realistische Schilderung des Mordes.

So in Schuld und Sühne: "Er (Raskolnikow) zog das Beil ganz heraus, schwang es mit beiden Händen, kaum noch bei Bewusstsein, und liess es, fast ohne Anstrengung, fast mechanisch, mit dem Rücken auf den Kopf der Alten niederfallen. Er hatte das gleichsam ohne jeden Kraftaufwand getan. Doch sobald er einmal zugeschlagen hatte, kehrte ihm auch seine Kraft zurück . . . Sie schrie auf, aber sehr leise, und sackte dann plötzlich auf dem Boden zusammen, obgleich sie noch beide Hände zum Kopf heben konnte . . . Das Blut strömte aus ihrem Kopf wie aus einem umgeworfenen Glas, und ihr Körper wälzte sich auf dem Rücken . . . Die Augen standen weit offen, als wollten sie aus ihren Höhlen springen, und die Stirn und das ganze Gesicht waren krampfartig zusammengezogen und verzerrt⁴." – Und bei Camus: "Er (Patrice) trat einen Schritt zurück und schoss. Einen Moment lang lehnte er sich mit immer noch geschlossenen Lidern an die Wand, er fühlte wieder Blut in seinen Ohren rauschen. Dann schaute er hin. Der Kopf war auf die rechte Schulter gesunken, der Körper hatte kaum seine Stellung verändert, so dass man nicht mehr Zagreus sah, sondern nur eine riesige Wunde in einem Gewirr von Hirn, Knochen und Blut⁵."

Wichtiger aber als diese äussern Ähnlichkeiten erscheinen die Zusammenhänge in gehaltlicher Hinsicht. In den beiden Romanen ist die Frage die gleiche: Ist ein Humanismus auf Kosten der Gerechtigkeit denkbar? Darin eben besteht Raskolnikows Problem.

Bei Dostojewski wird das so formuliert: "Da ist auf der einen Seite ein dummes, nutzloses, nichtswürdiges, böses, krankes altes Weib, das keinen Menschen braucht und das im Gegenteil allen schadet . . . Und auf der andern Seite gibt es junge unverbrauchte Kräfte, die ohne Unterstützung nutzlos verkommen, und das zu Tausenden, überall. Da sind hundert, tausend gute Werke und Unternehmungen, die man mit dem Geld der Alten beginnen und richtig zu Ende führen könnte . . . Bring sie um und nimm ihr ihr Geld, und dann widme dich mit dessen Hilfe dem Ziel, der ganzen Menschheit und der gemeinsamen Sache zu dienen . . . Wird dieses eine, winzige Verbrechen nicht durch tausende von guten Werken aufgewogen werden? Für *ein* Leben tausend Leben, gerettet vor Fäulnis und Untergang." Der Einwand lautet: "Könntest du *selber* die alte Frau umbringen oder nicht?" Und die Antwort: "Natürlich nicht! Ich spreche nur davon, dass es gerecht wäre." – "Und ich finde, dass hier von Gerechtigkeit keine Rede sein kann, solange du nicht selbst zu einer solchen Tat bereit bist⁶." – In der berühmten Rede, die Dostojewski am 8. Juni 1880 anlässlich der Puschkinfeier in Moskau hielt, findet sich das gleiche Problem so formuliert: "Was kann denn das für ein Glück sein, das auf fremdem Unglück beruht? Nehmen wir an, dass Sie den Bau der Geschichte des Menschengeschlechts auszuführen hätten, mit dem Ziel, die Menschen zu beglücken, ihnen zum Schluss Frieden und Ruhe zu geben. Nehmen Sie an, zu diesem Zwecke wäre es erforderlich, im ganzen nur ein einziges menschliches Wesen zu Tode zu quälen . . . Und nur dieser eine Mensch muss entehrt und der Schmach ausgesetzt und gequält werden, um auf seinen Tränen den Glücksbau aufzuführen! Würden Sie da wohl einwilligen, der Baumeister dieses Gebäudes unter dieser einen Bedingung zu sein? Das ist die Frage⁷."

Dostojewskis Raskolnikow und Camus' Patrice Mersault haben eingewilligt. Die Problemstellung ist in beiden Romanen die gleiche; die Antwort hingegen lautet

⁴ Schuld und Sühne (1967), S. 101.

⁵ Der glückliche Tod (1972), S. 11.

⁶ Schuld und Sühne, S. 86f.

⁷ Tagebuch eines Schriftstellers (1963), S. 494f.

verschieden. Raskolnikow erkennt, dass er nur durch Sühne zu einem innern Frieden gelangen kann. Patrice Mersault indessen findet nach langem Umhergetriebensein endlich in der engen Verbindung mit der Natur seine Ruhe und stirbt mit dem Gefühl, eine Antwort auf die Frage nach dem Glück gefunden zu haben.

In *Der glückliche Tod* nimmt Camus bereits wichtige Themen seiner späteren Dichtungen voraus. In *Der Fremde*, dem ersten Roman, den Camus veröffentlichte, trägt die Hauptgestalt den gleichen Namen: Mersault. Aber auch die Problematik, die in dem erst posthum erschienenen Erstlingswerk angetönt ist, kehrt wieder: es geht um den Sinn des Lebens. Lohnt es sich überhaupt zu leben angesichts des Leidens, der inneren Leere und der Einsamkeit? So lautet dort die Grundfrage, die Camus später in seinem Roman *Die Pest* eingehend analysierte. Gerade in diesem Buch berief sich Camus angesichts der Sinnfrage als einer Variante der Gottesfrage eingehend auf Dostojewski.

Dass Dostojewski auch auf den Roman *Der Fall* nicht ohne Einfluss geblieben ist, lässt sich anhand von Textvergleichen und, mehr noch, anhand der Thematik, leicht nachweisen. Denn diese verweist unweigerlich auf *Die Brüder Karamasow*.

Der Buss-Richter Clamans, Hauptgestalt in *Der Fall*, ist in gewisser Hinsicht eine profanisierte Personifikation der von Dostojewski verkündeten Schuld- und Verzeihungsgemeinschaft. „Kann man Richter sein über seinesgleichen?“, fragt der Starez Sosima in *Die Brüder Karamasow*⁸. Denn: wenn alle schuldig sind, kann es da noch Richter geben? Die Antwort des Starez: Erst die Einsicht des Richters, dass er selbst ein potentieller Verbrecher ist, gibt ihm das Recht zu richten. „Sei besonders dessen eingedenk“, sagt der Starez, „dass du niemandes Richter sein kannst. Denn niemand auf Erden darf über einen Verbrecher zu Gericht sitzen, ehe er nicht eingesehen hat, dass er ein ebensolcher Verbrecher ist wie jener, der vor ihm steht, und dass er an dem Verbrechen des vor ihm stehenden vielleicht die meiste Schuld trägt. Wie unsinnig das auch anmutet, es ist doch wahr. Denn wäre ich selber gerecht, so gäbe es vielleicht auch nicht den Verbrecher, der vor mir steht.“ Die Schuldgemeinschaft, von welcher der Starez spricht, geht soweit, dass der Richter, wenn er es vermag, das Verbrechen des andern auf sich nehmen soll, als wäre es sein eigenes; dann werde der Angeklagte sich selbst nur umso härter beurteilen. – Schuldgemeinschaft besteht für Dostojewski nicht einfach darin, dass der Mensch die eigene Unheilssituation auf sich nimmt, sondern sie ist Teilhabe an der Schuld der andern. Es geht dabei nicht darum, für einen andern schuldig zu werden¹⁰, sondern um die existentiell empfundene Mitverantwortung für den (schuldigen) Nächsten. Nicht im „Schuldigwerden“, sondern im „sich als schuldig erkennen“ liegt nach den Worten des Starez das erlösende Moment: „Mache dich selber für alle Sünden der Menschen verantwortlich. Denn sobald du dich aufrichtig für alle und für alles verantwortlich machst, wirst du einsehen, dass es tatsächlich so ist, und dass du allen gegenüber und an allem die Schuld trägst. Wenn du aber die Schuld an deiner Trägheit und Ohnmacht auf die andern schiebst, wirst du schliesslich in satanischen Hochmut verfallen und wider Gott murren¹¹.“ In der Erkenntnis solcher gemeinsamer Schuldbezogenheit besteht das Geheimnis Dmitrijs, des ältesten der Brüder Karamasow, der, obwohl unschuldig des Vatemordes angeklagt, sich trotzdem mitverantwortlich weiss an dem Verbrechen, „weil alle für alle schuldig sind“¹². O. Spengler sieht in diesem „Alle an allem schuldig“ das „metaphysische Grundgefühl aller Schöpfungen Dostojewskis“¹³, während Walter Nigg meint, ein solches Schuldverständnis sei nur möglich, weil Dostojewski selbst „ein von metaphysischer Schuld gezeichneter Mensch“ war¹⁴.

⁸ *Die Brüder Karamasow* (1958), S. 432.

⁹ Ebd., S. 432.

¹⁰ Wie bedenklich vom theologischen Standpunkt aus solche Versuche einer Rechtfertigung derartiger „Schuldgemeinschaft“ sein können, hat H. U. von Balthasar, *Der Christ und die Angst* (1953²), S. 66, im Hinblick auf Gertrud von le Forts Kranz der Engel aufgezeigt.

¹¹ *Die Brüder Karamasow*, S. 431.

¹² Ebd., S. 785.

¹³ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, 2 (1922), S. 363.

¹⁴ W. Nigg, *Von Heiligen und Gottesnarren* (1960), S. 136f.

Die Grundidee des Romans *Der Fall* geht offensichtlich auf Dostojewski zurück. Clamans, der sich selbst als Buss-Richter bezeichnet, stellt als Schuldiger die Schuldigen vor sein Gericht. Man kann die andern nur richten, wenn man sich teilhaftig weiss an ihrer Schuld, hatte Dostojewski verkündet. Wer über andere richtet, richtet sich selbst mit. Clamans geht noch einen Schritt weiter – und das macht ihn zur Karikatur: Die eigene Schuld einzig deshalb bekennd, um die andern richten zu können, weiss er sich selbst zum vornherein von den andern freigesprochen. Er gesteht: “Da jeder Richter eines Tages zum Büsser wird, musste man einfach den umgekehrten Weg einschlagen und den Beruf des Büssers ergreifen, um eines Tages zum Richter werden zu können . . . Ich klage mich also an, und zwar recht ausgiebig . . . Je ausführlicher ich mich selbst anklage, desto eindeutiger habe ich das Recht, Sie zu richten. Mehr noch: ich provoziere Sie dazu, sich selbst zu richten, was mich entsprechend entlastet¹⁵.” Camus hat wohl Dostojewskis Idee von der Schuldgemeinschaft aufgegriffen, sie aber – und darin liegt die Originalität seines Romans *Der Fall* – auf seine Weise zu Ende gedacht. Wenn wir schon niemanden als unschuldig bezeichnen dürfen, so können wir doch mit Gewissheit alle schuldig nennen. Die Lehre des Starez wird umgedeutet und in ihr Gegenteil verkehrt. Das Übel in der Welt scheint somit gerechtfertigt. Es scheint so – aber da erhebt sich noch die Frage nach dem Leiden und Tod der kleinen Kinder, also der wirklich Unschuldigen.

2.

Wohl nirgends ist der Einfluss Dostojewskis auf Albert Camus offensichtlicher und leichter feststellbar, als im Hinblick auf die Tatsache des Leidens der Unschuldigen, der kleinen Kinder, ein Problem, welches notwendigerweise die Frage nach der *Gerechtigkeit* und jene andere nach dem Sinn der menschlichen Existenz überhaupt einschliesst.

Dostojewski behandelt diese Thematik vorwiegend in seinem Hauptwerk, den Brüdern Karamasow; auch im Tagebuch eines Schriftstellers kommt er wiederholt darauf zu sprechen. Albert Camus indessen versucht eine praktische Antwort in dem Roman *Die Pest*, während er in seinem Essai *Der Mensch in der Revolte* die theoretischen, oder sagen wir ruhig philosophischen und theologischen, Folgerungen zieht.

Bei Dostojewski wird die Frage von Iwan Karamasow, dem mittleren der drei Brüder aufgeworfen. Er findet es empörend, dass auf dieser Erde Unschuldige (er denkt dabei vor allem an die kleinen Kinder) leiden müssen¹⁶. “Das ist eine Frage, die ich nicht zu lösen vermag”, erklärt er seinem Bruder und fährt fort: “Wenn alle leiden müssen, um mit ihrem Leiden die ewige Harmonie zu erkaufen, was haben denn die Kinder damit zu tun? Es ist gar nicht zu begreifen, weswegen auch sie leiden und mit ihrem Leiden die Harmonie erkaufen müssen . . . Und wenn die Leiden der Kinder dazu verwendet wurden, jene Summe von Leiden vollzumachen, die für den Kauf der Wahrheit notwendig war, so behaupte ich im voraus, dass die ganze Wahrheit einen solchen Preis nicht wert ist¹⁷.” – Der Ausgangspunkt Camus’ ist der gleiche wie jener Iwans. In *Die Pest* schildert der Autor, wie in Oran eine furchtbare Seuche ausbricht, welche allmählich das ganze Leben der Stadt verändert und bestimmt. Das apokalyptische Grauen erreicht seinen Höhepunkt mit dem Sterben eines Kindes,

¹⁵ *Der Fall* (1971), S. 114ff.

¹⁶ *Die Brüder Karamasow*, S. 329.

¹⁷ *Ebd.*, S. 329 und 331.

welches einen fürchterlichen un-menschlichen Todeskampf erlebt. Zu dem Priester, Pater Paneloux, der am Krankenlager steht, sagt Doktor Rieux, der fingierte Verfasser der Chronik: "Ah, der wenigstens war unschuldig, das wissen Sie wohl!¹⁸!"

Sowohl bei Dostojewski (besser: bei Iwan Karamasow) wie auch bei Camus führt das Leiden der Unschuldigen zur Empörung.

Iwan spricht von einem "ungestillten Zorn"¹⁹, während es von Rieux heisst: "Was ihm in diesem Augenblick das Herz abdrückte, war ein ungeheurer Zorn, wie er den Menschen angesichts des Leidens, das alle Menschen gemeinsam tragen, übermannt²⁰." Iwan erklärt: "Es geht über meine Verhältnisse, soviel für den Eintritt zu zahlen. Darum beeile ich mich, meine Eintrittskarte zurückzugeben. Nicht Gott lehne ich ab, sondern gebe ihm nur ehrerbietigst die Eintrittskarte zurück." Sein jüngerer Bruder, Aljoscha, der Mönch ist, entgegnet ihm: "Das ist Auflehnung²¹." – Ähnlich verläuft der Dialog bei Camus. So wendet sich Rieux nach dem Tod des Kindes an den Pater: "Es gibt Zeiten, da ich nurmehr meine Auflehnung (révolte) spüre²²." Iwan sagt: "Die höhere Harmonie ist nicht einmal eine einzige Träne eines gequälten Kindes wert . . . Ich will keine Harmonie, aus Liebe zur Menschheit will ich sie nicht²³." Dem entspricht Rieux' Äusserung: "Ich werde mich bis in den Tod hinein weigern, diese Schöpfung zu lieben, in der Kinder gemartert werden²⁴."

In seinem Essai *Der Mensch in der Revolte* gibt Camus eine tiefgreifende Deutung der Gestalt Iwans und seiner Haltung: "Iwan leitet das wesentliche Unternehmen der Revolte ein, das darin besteht, das Reich der Gnade zu ersetzen durch das Reich der Gerechtigkeit . . . Iwan verkörpert die Verwerfung des Heils . . . Überdies verkörpert Iwan die Weigerung, allein erlöst zu werden²⁵." In *Die Pest* drückt Camus diese Solidarität mit den Unterdrückten und Leidenden so aus: "Man kann sich schämen, allein glücklich zu sein²⁶."

Iwan verwirft sein Heil aus Solidarität mit den andern, den Unglücklichen und Unterdrückten und unschuldig Leidenden²⁷. Camus hat für diese Art der Auflehnung, welche einen frontalen Angriff auf die Theodizee darstellt, den Begriff der "metaphysischen Revolte"²⁸ geprägt. In seiner Schrift *Der Mensch in der Revolte* antwortet Camus auf die Frage "Was ist ein Mensch in der Revolte?": "Ein Mensch, der nein sagt"²⁹ . . . "Die metaphysische Revolte ist die Bewegung, mit der ein Mensch sich gegen

¹⁸ *Die Pest* (1964), S. 128.

¹⁹ *Die Brüder Karamasow*, S. 331.

²⁰ *Die Pest*, S. 155.

²¹ *Die Brüder Karamasow*, S. 331.

²² *Die Pest*, S. 128.

²³ *Die Brüder Karamasow*, S. 330 und 331.

²⁴ *Die Pest*, S. 129.

²⁵ *Der Mensch in der Revolte* (1961), S. 62f.

²⁶ *Die Pest*, S. 123.

²⁷ Vgl. *Die Brüder Karamasow*, S. 330: "Womit aber soll man sie (die Tränen der Unschuldigen) sühnen? Ist das überhaupt möglich? Etwa dadurch, dass sie gerächt werden? Doch was soll mir die Rache, was nützt es mir, wenn die Peiniger in die Hölle kommen, was kann die Hölle wiedergutmachen, wenn die Kinder schon zu Tode gequält sind? Und was ist das für eine Harmonie, wenn es noch eine Hölle gibt? Ich will verzeihen und umarmen, ich will nicht, dass noch gelitten wird." – Ähnlich Camus in *Der Mensch in der Revolte*, S. 326: "Das geschichtliche Christentum hat auf diesen Protest gegen das Böse mit der Verkündigung des Königreiches geantwortet, darauf mit dem ewigen Leben, das den Glauben verlangt. Aber das Leiden nützt die Hoffnung und den Glauben ab; es bleibt allein und ohne Erklärung . . . Das geschichtliche Christentum verschiebt die Heilung vom Bösen und vom Mord, die doch in der Geschichte erlitten werden, ins Jenseits der Geschichte."

²⁸ *Der Mensch in der Revolte*, S. 28ff. Vgl. Nigg (A. 14), S. 152, der den Begriff der "metaphysischen Auflehnung" auf die Empörung Ippolits anwendet, die im Grunde die gleiche ist wie jene Iwans.

²⁹ *Der Mensch in der Revolte*, S. 17.

seine Lebensbedingung und die ganze Schöpfung auflehnt. Sie ist metaphysisch, weil sie die Ziele des Menschen und der Schöpfung bestreitet. Der Sklave protestiert gegen das Leben, das ihm innerhalb seines Standes bereitet ist, der metaphysisch Revoltierende gegen das Leben, das ihm innerhalb der Schöpfung bereitet ist . . ., er erklärt sich von der Schöpfung betrogen . . . Er stellt das Prinzip der Gerechtigkeit, die in ihm ist, dem Prinzip der Ungerechtigkeit gegenüber, das er in der Welt wirken sieht³⁰." Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass Iwan Karamasow nach seinen eigenen Worten nicht schlechthin ein Atheist, sondern vielmehr ein Rebell ist: "Nicht Gott lehne ich ab", sagt er, "sondern ich gebe ihm nur ehrerbietigst die Eintrittskarte zurück³¹." Die metaphysische Revolte kann also nicht einfach dem Atheismus gleichgesetzt werden; sie deckt lediglich einen auf rationaler Ebene unlösbaren Widerspruch auf. Überflüssig ist darauf hinzuweisen, dass Camus' Untersuchung über die Revolte, die zu seinen schärfsten und konsequentesten Analysen gehört, ohne Dostojewski überhaupt nicht denkbar wäre.

Die Frage, die sich nun unweigerlich stellt, wird von Iwan Karamasow vorgebracht, und sie lautet: "Kann man denn in Auflehnung leben? Ich aber will leben³²." Nicht alle von Dostojewskis Gestalten jedoch haben die Kraft, diesen Widerspruch auszuhalten. Ippolit, eine der Hauptpersonen des Romans *Der Idiot*, vermag nicht in einer solchen Empörung zu leben; er versucht, sich zu töten. In *Die Dämonen* schliesslich hat der russische Dichter eine Gestalt geschaffen, die den Weg konsequent zu Ende geht, indem sie sich das Leben nimmt: Kirillow. – Auch diese Figur aus dem dostojewskischen Werk ist nicht ohne nachhaltigen Einfluss auf Camus geblieben. Im Hinblick auf sie schreibt er in der Einleitung zum Mythos von Sisyphos: "Es gibt nur ein ernstes philosophisches Problem: den Selbstmord. Die Entscheidung, ob das Leben sich lohne oder nicht, beantwortet die Grundfrage der Philosophie³³." Die Tatsache, dass Iwan sich für die Haltung des Prometheus, nämlich für ein Leben in Auflehnung entscheidet, während Ippolit versucht, sich das Leben zu nehmen, und Kirillow sich wirklich tötet, schliesst ein anderes Problem ein: jenes der Freiheit. Die Frage nach dem Sinn des Lebens ist in der Tat mit jener nach der menschlichen Freiheit aufs engste verbunden; sowohl Dostojewski wie Camus stimmen in dieser Hinsicht überein.

Neben der Auflehnung gegen die Weltordnung hat die Angst vor der Freiheit ihren Platz. Kirillows ganzes Wesen ist geprägt von einem krankhaften Abhängigkeits- und Angstgefühl, dessen Ursprung er zu kennen glaubt: Der Mensch fürchtet sich vor der eigenen Freiheit. Dieser Furcht kann er nur entgehen, wenn er sich umbringt. Um sich aber nicht umbringen zu müssen, hat der Mensch eine andere, fingierte Ursache seiner Furcht erfunden: Gott. Kirillow, der keine höhere Idee kennt als "die Überzeugung, dass es keinen Gott gibt"³⁴, tötet sich, um sich von seiner Angst zu befreien und so die

³⁰ Ebd., S. 28. Camus hatte ursprünglich vorgesehen, Pater Paneloux werde den Glauben verlieren, wie das in der ersten Fassung der *Pest* noch der Fall ist. Vgl. dazu *Tagebücher 1935–1951*, S. 117, Anm. 3. Vgl. ausserdem folgende Tagebuchnotiz vom Februar 1942, zu der Zeit also, da Camus an *Die Pest* arbeitete: "Die Anziehungskraft, die die Gerechtigkeit und ihr absurder Lauf auf bestimmte Geister ausübt. Gide, Dostojewskij, Balzac, Kafka, Malraux, Melville, usw. Die Erklärung suchen" (ebd., S. 131).

³¹ *Die Brüder Karamasow*, S. 331.

³² Ebd.

³³ *Der Mythos von Sisyphos*, S. 9.

³⁴ *Die Dämonen* (1961), S. 743.

absolute Freiheit zu verwirklichen. Camus hat darauf hingewiesen, dass es sich dabei um einen "pädagogischen Selbstmord"³⁵ handelt. Kirillow lehrt die Menschen, sich nicht vor ihrer Freiheit zu fürchten, er opfert sich, freilich ohne Erfolg. Um diese Furcht vor der Freiheit weiss noch eine andere Gestalt in *Die Dämonen*; Camus hat sich ebenfalls mit ihr befasst: Schigaljew, der, ausgehend von der absoluten Freiheit, nicht etwa wie Kirillow beim Selbstmord, sondern beim absoluten Despotismus endet. Die Liebe zu den Menschen, welche sich vor ihrer Freiheit fürchten, rechtfertigt seiner Ansicht nach ihre Versklavung. Das gleiche Thema kehrt in der berühmten Legende vom Grossinquisitor wieder. Dieser erklärt: "Nichts ist jemals dem Menschen und der menschlichen Gesellschaft unerträglicher gewesen als die Freiheit³⁶." Nur wenige Auserwählte sollen die Erkenntnis und damit die Freiheit auf sich nehmen und die ganze übrige Menschheit, die sich vor der Verantwortung fürchtet, beherrschen. "Uns sind auch die Schwachen lieb", fährt der Grossinquisitor fort. "Sie sind lasterhaft und aufrührerisch, aber zu guter Letzt werden sie sich fügen. Sie werden uns anstauen und für Götter halten, weil wir, die wir uns an ihre Spitze stellten, uns bereit erklärt haben, die Freiheit zu ertragen, vor der sie erschrecken, und über sie zu herrschen – so schrecklich wird es ihnen zuletzt erscheinen, frei zu sein³⁷." Zu bemerken wäre, dass der Grossinquisitor Dostojewskis die den Menschen befreiende Botschaft Christi entstellt und in ihr Gegenteil verkehrt.

Für uns jedoch ist es von Interesse zu wissen, dass Camus auch hier von Dostojewski beeinflusst ist. Schon in dem 1938 verfassten Stück *Caligula* lesen wir: "Ist das denn ein Glück, diese entsetzliche Freiheit³⁸?" Ähnlich äussert sich Clamans, der heruntergekommene Pariser Staranwalt in *Der Fall*, in seiner atemberaubenden Beichte: "Auf den Brücken von Paris habe ich erfahren müssen, dass auch ich mich vor der Freiheit fürchtete. Hoch lebe also der Meister, wer immer er sei, wenn er nur das Gesetz des Himmels ersetzt . . . Sie begreifen, was ich meine: wesentlich ist, nicht mehr frei zu sein und reumütig einem grösseren Spitzbuben zu gehorchen, als man selber ist . . . Nachdem ich der Freiheit feierlich die Ehre erwiesen hatte, beschloss ich daher bei mir selber, diese ungesäumt in andere Hände zu legen, ganz gleich in welche. Und sooft sich Gelegenheit dazu bietet . . . fordere ich das Volk dazu auf, sich zu unterwerfen und demütig nach den Tröstungen der Knechtschaft zu trachten, selbst wenn sie dafür als die wahre Freiheit hingestellt werden muss³⁹." Man hat den Eindruck, es sei nicht mehr Camus, sondern eine der Romangestalten Dostojewskis, Schigaljew aus *Die Dämonen* oder der Grossinquisitor der Legende, welche durch den Mund des im Amsterdamer Hafenviertel untergetauchten Rechtsanwalts sprechen.

³⁵ Der Mythos von Sisyphos, S. 90. – Kirillow tut jenen Schritt, vor dem Iwan zurückschreckt; er geht "auf den Grund". Vgl. Tagebücher 1935–1951, S. 61: "Das 'Alles ist erlaubt' eines Iwan Karamasow ist der einzige Ausdruck einer stichhaltigen Freiheit. Aber man muss der Formel auf den Grund gehen." Siehe ferner ebd., S. 72: "Kirillow hat recht. Sich das Leben nehmen, heisst seine Freiheit beweisen. Und für das Problem der eigenen Freiheit gibt es eine einfache Lösung. Die Menschen leben in der Illusion, frei zu sein. Die zum Tode Verurteilten leben ohne diese Illusion. Das ganze Problem liegt in der Wirklichkeit dieser Illusion beschlossen."

³⁶ Die Brüder Karamasow, S. 340.

³⁷ Ebd., S. 342.

³⁸ *Caligula*, in *Dramen* (1965), S. 71.

³⁹ *Der Fall*, S. 112f.

3.

Im Hinblick auf die *Sinnfrage* ist Camus' Problemstellung die gleiche wie jene Dostojewskis. Die Antwort indessen lautet verschieden.

Auf Iwans Auflehnung antwortet Dostojewski nicht mit apologetischen Argumenten, sondern rollt im sechsten Buch der Brüder Karamasow mit der Gestalt des Starez Sosima ein positives Zeugnis gelebten Christentums auf, wodurch Iwans Frage nach der Gerechtigkeit nicht beantwortet, sondern schlicht einer Antwort entzogen wird. – Hier jedoch folgt Camus Dostojewski nicht mehr, sondern schlägt sich auf Seiten von dessen Romangestalten. Er treibt die Empörung voran und schreitet auf dem Weg Iwans weiter, indem er den Widerspruch auf sich nimmt und ihn aushält. Hingegen übersieht Camus, dass Dostojewskis Starez nicht Resignation gegenüber dem Leiden verkündet; denn dieser sagt ja zu seinen Mönchen: "So etwas darf es nicht mehr geben, ihr Mönche, die Misshandlung von Kindern muss aufhören, *lehnt euch dagegen auf* und prangert sie an, rasch, rasch⁴⁰!" Gerade in dem Mass, in welchem die Liebe wächst, findet auch der Glaube entgegen aller Logik Rückhalt. Auf die Frage, wodurch man den Glauben beweisen könne, antwortet der Starez: "Durch die Ausübung der werktätigen Liebe. In dem Mass, wie Sie Fortschritte machen in der Liebe, werden Sie sich vom Dasein Gottes überzeugen und auch von der Unsterblichkeit Ihrer Seele⁴¹." Camus hingegen fragt sich, ob Heiligkeit ohne Gott, nämlich ein reiner Humanismus, möglich sei. "Kann man ohne Gott ein Heiliger sein, das ist das einzig wirkliche Problem, das ich heute kenne", sagt Tarrou, eine der Hauptgestalten in *Die Pest*⁴². Auch Iwan bäumt sich gegen das Leiden auf, aber er tut nichts, um es zu lindern, sondern klagt lediglich Gott an. Tarrou hingegen ist konsequent: er beschränkt sich nicht darauf, Gott zu beschuldigen, sondern tut auch alles, um das Leiden in dieser Welt zu lindern: "Deshalb habe ich mich entschlossen", sagt er, "mich jederzeit auf die Seite der Opfer zu stellen, um den Schaden zu verringern⁴³." Das Gleiche gilt von Rieux. Als Pater Paneloux zu ihm sagt: "Auch Sie arbeiten für das Heil der Menschen", entgegnet er nüchtern: "Das Heil des Menschen ist ein zu grosses Wort für mich. Ich gehe nicht so weit. Mich geht ihre Gesundheit an, zuallererst ihre Gesundheit." Und etwas weiter: "Was ich hasse, sind der Tod und das Böse, das wissen Sie ja. Und ob Sie es wollen oder nicht, wir stehen zusammen, um beides zu erleiden und zu bekämpfen⁴⁴." Dass Camus selbst durch den Mund Rieux' und Tarrous redet, resultiert aus dem letzten Kapitel von *Der Mensch in der Revolte*, wo es heisst: "Der Mensch muss in der Schöpfung alles in Ordnung bringen, was in Ordnung gebracht werden kann. Und darauf werden die Kinder immer zu Unrecht sterben, selbst in der vollkommenen Gesellschaft. Auch bei seiner grössten Anstrengung kann der Mensch sich nur vornehmen, den Schmerz der Welt mengenmässig zu vermindern. Aber Leiden und Ungerechtigkeit werden bleiben und, wie begrenzt auch immer, nie aufhören, der Skandal zu sein⁴⁵."

Im Tagebuch eines Schriftstellers bemerkt Dostojewski in bezug auf Iwans Empörung, dass er selber diese ganze "Gewalt der Verneinung"⁴⁶ durchgemacht habe, bevor er zum Glauben gelangt sei. "Folglich glaube ich an Christus und bekenne mich zu diesem Glauben nicht wie ein Kind, sondern mein Hosianna ist durch das grosse Fegefeuer der Zweifel hindurchgegangen⁴⁷."

Fast alle Werke von Albert Camus scheinen aus dem gleichen "Fegefeuer der Zweifel" heraus entstanden. Gleich wie jene Dostojewskis sind auch seine Romane die Konkretisierung einer Dialektik zwischen Glauben und Unglauben, zwischen Sehnsucht und

⁴⁰ Die Brüder Karamasow, S. 424; kursiviert von mir.

⁴¹ Ebd., S. 79.

⁴² Die Pest, S. 151.

⁴³ Ebd., S. 150.

⁴⁴ Ebd., S. 129.

⁴⁵ Der Mensch in der Revolte, S. 326.

⁴⁶ Tagebuch eines Schriftstellers, S. 613.

⁴⁷ Ebd., S. 620.

Abkehr, eine unentwegte Suche nach einer Antwort auf die Sinnfrage. Unerklärlich ist daher, wie ein Literaturkritiker wie Charles Moeller so en passant bemerken kann, der Unglaube Camus' habe seinen Ursprung nicht in der "Pest", sondern in seinem Rationalismus, in seiner Weigerung, an Gott zu glauben, weil in diesem Glauben für ihn eine Abwertung des Lebens liege: "Es bleibt nur der Schluss: Camus hat sich niemals ernstlich mit dem Gottesproblem beschäftigt; sein Unglaube ist ein Ausgangspunkt; er ist eine Ablehnung, eine Weigerung, die am Anfang steht⁴⁸." "Selbst wenn die Welt ein Paradies wäre, würde Camus nichts mit Gott zu tun haben wollen, weil die Grundlage seines Atheismus die Weigerung ist, Gott anzuerkennen⁴⁹ ." Moellers Deutungsversuch zeigt, wie gefährlich es ist, einen Schriftsteller gleich zum vornherein dogmatisch mit Beschlag zu belegen, d.h. ein Lehrsystem als Massstab auf sein Werk anzuwenden, statt dieses Werk auf die Wahrhaftigkeit hin zu untersuchen und so dem Gewissen des Autors gerecht zu werden.

Gestalten wie Tarron und Rieux sind ganz offensichtlich daraufhin geschaffen, um Iwan Karamasow gegen Dostojewski zu verteidigen. Sie lehnen sich auf und wollen leben. Ihre Grosszügigkeit ist auf die Zukunft gerichtet, weil sie der Gegenwart alles geben. Und das ist doch recht eigentlich jene Haltung, welche vom Christen erwartet wird. Vielleicht gibt es keine Schilderung in der zeitgenössischen Literatur, welche als treffenderes Beispiel für Rahners "anonyme Christen" herbeigezogen werden könnte. Aber darüber zu streiten hat wohl keinen Sinn, zumal der Christ ja weiss, dass die Frage, welche bei Iwan zur Auflehnung und bei Camus zur metaphysischen Revolte führt, mit dem Verstand allein nicht gelöst werden kann. Es handelt sich um einen jener Widersprüche, die ganz einfach ausgehalten werden müssen, einen Widerspruch, aufhebbar und aufgehoben nur im Glauben.

Josef Imbach, Therwil, Baselland

⁴⁸ Ch. Moeller, *Literatur des XX. Jahrhunderts und Christentum*, 1. Gottes Schweigen (1960), S. 59f.

⁴⁹ Ebd., S. 22. – Die Tatsache, dass Camus' Atheismus eine Weigerung zugrunde liegt, erklärt nichts. Es geht vielmehr darum, zu erklären, *warum* Camus zu dieser Weigerung gelangt: wohl gerade aus der Erfahrung des Bösen, wie Moeller selbst gesteht (ebd., S. 24). Doch auch hierin widerspricht er sich, wenn er schreibt: "Die Weigerung, Gott anzuerkennen, hat bei Camus nichts mit dem Problem des Bösen zu tun" (ebd., S. 23).