

Zweitveröffentlichung



Menzel, Nadine

Das Kultbild der Orthodoxie als Chiffre : Dostojewskijs Ikonenrezeption in der fantastischen Erzählung ›Die Sanfte‹

Datum der Zweitveröffentlichung: 01.08.2025

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-1074516

Erstveröffentlichung

Menzel, Nadine (2024): Das Kultbild der Orthodoxie als Chiffre : Dostojewskijs Ikonenrezeption in der fantastischen Erzählung ›Die Sanfte‹, in: Jahrbuch der Deutschen Dostojewski-Gesellschaft, 29/2022, Berlin u.a.: Peter Lang, S. 109–125.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Nadine Menzel

Das Kultbild der Orthodoxie als Chiffre.

Dostojewskijs Ikonenrezeption in der fantastischen Erzählung *Die Sanfte*

1 Einleitung

Unter der Überschrift „Zwei Selbstmorde“ (Dva samoubijstva) notiert Fjodor M. Dostojewskij im Oktober 1876 in seinem *Tagebuch eines Schriftstellers*:

Vor etwa einem Monat erschien in allen Petersburger Zeitungen eine Notiz von einigen kurzen Zeilen in kleiner Schrift über einen Petersburger Selbstmord: Ein armes junges Mädchen, eine Näherin, hatte sich aus dem Fenster im vierten Stock gestürzt, „weil es ihr auf keine Weise gelang, Arbeit zu finden, um existieren zu können“. Dem wurde noch hinzugefügt: Sie stürzte sich aus dem Fenster, *ein Heiligenbild in den Armen haltend*. Dieses Heiligenbild in den Armen ist ein sonderbares und bei Selbstmorden unerhörtes Detail. Das ist schon ein seltsam sanfter und demütiger Selbstmord.¹

Diese wahre Begebenheit wird zum Stoff für Dostojewskijs im November 1876 ebenfalls im *Tagebuch eines Schriftstellers* erschienene fantastische Erzählung *Die Sanfte* (*Krotkaja*, 1876). In dieser Erzählung, der ein Vorwort des Verfassers vorangestellt ist, reflektiert ein namentlich nicht benannter Mann am Totenbett seiner Frau über sein Leben und seine Ehefrau; diese hat sechs Stunden vor dem Einsetzen des Berichts mit einer Ikone in der Hand Suizid begangen. Die als Beigabe der Selbstmörderin gezeigte Ikone soll zum Ausgangs-, Dreh- und Angelpunkt der folgenden Ausführungen werden. Die Relevanz der Ikone für diese Erzählung geht weit über ihren Status als erzähltes Objekt hinaus, was bereits mehrere wissenschaftliche Untersuchungen zu dem Thema motivierte.²

-
- 1 Dostoevskij, Fedor Michajlovič: *Polnoe sobranie sočinenij*. 30 Bd. 1972–1990. Bd. 23 [Dnevnik pisatelja za 1876 god. Maj-Oktjabr']. Leningrad 1981, S. 146. Im Folgenden sind Zitate aus den Werken Dostojewskijs nach dieser Ausgabe mit jeweils angegebenem Band belegt. Die Übersetzungen stammen von der Verfasserin. Der zweite in diesem Eintrag genannte Selbstmord betrifft die Tochter eines „bekanntem russischen Emigranten“ (gemeint ist Alexander Herzen), die sich im Sommer desselben Jahres ebenfalls das Leben nahm.
 - 2 Besonders hervorzuheben ist dabei der Aufsatz von Valentin Peschanskyi: „Ikone und Präsenz. Theorie und literarische Praxis am Beispiel von Dostoevskijs *Idiot* (Der

Dostojewskij selbst war ein Kenner der (religiösen) Kunst³ und als tiefgläubiger Mensch war ihm auch die Ikone nicht unbekannt.⁴ Dies zeigt sich sowohl an seinem literarischen Werk als auch an seinen persönlichen Äußerungen. Nicht nur in *Die Sanfte*, sondern auch in anderen Texten taucht die Ikone (zumeist als erzähltes Objekt) auf,⁵ und der Umgang mit ihr dient nicht selten als Richtschnur in der Bewertung von Figuren.⁶ Die persönliche Haltung des Autors zu

Idiot) und *Krotkaja* (Die Sanfte).“ In: Schildknecht, Christiane (Hrsg.): Präsenz und Text. Paderborn 2016, S. 133–170. Valerij Suzi (Ikona v povesti Dostoevskogo „Krotkaja“: o dominantnoj i služebnoj detali. In: Parus 49 (2016). URI: <http://litbook.ru/article/9746/> (14.1.22)) und V. V. Ljubeckaja („O simboličeskom smysle ikony v povesti „Krotkaja“ F. M. Dostoevskogo.“ In: Jazyk i kul'tura. 2013, S. 327–334) untersuchen die Ikone dieser Erzählung als Symbol, und Dorota Val'cak („Sikstinskaja Madonna“, „Mertvyj Christos“ i ikona Bogomateri. F. M. Dostoevskij o religioznoj živopisi i ikonopisi.“ In: Art Logos (2018). Nr. 1, S. 31–41) sowie Elena Fedorova („E. N. Opočinin i ego dnevnikovyje zapisi o F. M. Dostoevskom.“ In: Izvestnoe i neizvestnoe. Neizvestnyj Dostoevskij (2017). Nr. 3, S. 67–81. DOI 10.15393/j10.art.2017.3221) widmen sich in ihren Aufsätzen Dostojewskijs generellem Verhältnis zur Ikone bzw. Ikonenmalerei.

3 Siehe hierzu den Beitrag von Ada Raev in diesem Jahrbuch.

4 Der Autor besaß selbst eine Gebetsikone, die im Jahr 2021 in einer Ausstellung im Moskauer literarischen Museum anlässlich seines 200. Geburtstages zu sehen war (Ausstellung: „Fedor Dostoevskij. Sil'nye vpečatlenija“ im Staatlichen Literaturmuseum V. I. Dal', Moskau (13. Mai bis 12. September 2021). Vgl. auch Kovina, E. V.: „Ličnaja ikona F. M. Dostoevskogo.“ In: Dostoevskij i mirovaja kul'tura (2001) Nr. 16, S. 143–151, hier S. 143). Es handelt sich dabei um eine Gottesmutterikone in der Art „Aller Leidenden Freude“ (Vsech Skorbjaščich Radost'). Gemäß Boris Rothemund ist diese Ikone im 17. Jahrhundert in Russland entstanden und war dort insbesondere im 18. Jahrhundert eine weit verbreitete Form der Marienikone. (Vgl. Rothemund, Boris, Slavisches Institut München (Hrsg.): Handbuch der Ikonenkunst. München-Autenried 1966, S. 289). Diese Ikone soll Trösterin nicht nur der Kranken, sondern aller Gekränkten und Betrübten sein. Mit ihr verbunden ist die Hoffnung, dass „[a]llen Leidenden, Benachteiligten und Armen [...] das Reich Gottes [...] durch die Fürsprache der Muttergottes zur Wirklichkeit des Lebens werden“ wird (Bentchev, Ivan, Eva Haustein-Bartsch: Muttergottesikonen. Bielefeld 2000, S. 92).

5 Vgl. hierzu bspw. Peschanskyi, „Ikone und Präsenz“ 2016, S. 144 ff.

6 Beispielhaft sei an dieser Stelle die Ikonenschändung in den *Dämonen* genannt: Hier werden nicht nur die mutmaßlichen Täter, sondern gleich ein Teil der Gesellschaft in ihrer Scheinheiligkeit entlarvt (vgl. Dostoevskij, PSS X [Besy], S. 252 f). Gleiches gilt für die Charakterisierung des alten Karamasow, wenn es in einem Nebensatz im Rahmen der Beschreibung seines Zimmers lautet: „In der vorderen Ecke befanden sich mehrere Ikonen, vor denen des nachts eine Lampe angezündet wurde... dies nicht so sehr aus Ehrfurcht, sondern vielmehr um das Zimmer nachts zu beleuchten.“ (Dostoevskij, PSS XIV [Brat'ja Karamazovy], S. 113). Anders die Ikonen bei Starez Sossima, dem geistigen Vater Aljoschas. Das Licht, das die vor den Ikonen

Ikonen fasst Valtschak ausgehend von Gesprächen Dostojewskijs mit Jewgenij N. Opotschinin zusammen.⁷ Demnach schmälerte der zuweilen von Dostojewskij selbst festgestellte ästhetische Mangel der Ikone⁸ für ihn mitnichten jenen religiösen Gehalt, den er dem Kultbild beimaß: Die Ikone symbolisierte für ihn den wahren Glauben; sie war für ihn „sichtbares Symbol der Orthodoxie“, das „dank ihrer Materialität und Sichtbarkeit besonders einfache und ungebildete Menschen im Glauben stärkt“, und damit jenen Teil der Bevölkerung, der „die Feinheiten theologischer Konzepte nicht versteht“.⁹

Das Kultbild der Orthodoxie

Ikonen gelten als ältestes Bildmedium der christlichen Kultur.¹⁰ Kunsthistorisch betrachtet handelt es sich bei ihnen um Tafelbilder,¹¹ genauer: um auf Holztafeln

aufgestellten Kerzen werfen, wird gespiegelt im freudigen Lächeln, das der sterbende Starez Aljoscha in der liebevollen Begrüßung entgegenbringt (vgl. ebd., S. 258).

7 Vgl. dazu Fedorova, „Opočinin“ 2017, passim. Sie gibt als Quelle an: Opočinin, Evgenij N.: „Moi besedy s Dostoevskim“. Zapisnaja knižka 1879–1880 gg. SPb. RGALI. Fond 361.

8 Opočinin [1990], zit. in Val'čak, „Sikstinskaja Madonna“ 2018, S. 37.

9 Ebd., S. 38.

10 Vgl. Schmidt, Christoph: Gemalt für die Ewigkeit. Geschichte der Ikonen in Russland. Köln 2009. S. 7. Eine knappe Ausführung über das Kultbild der Orthodoxie kann sich ob der Fülle dessen, was es als Phänomen umfasst, nur in selektiven Detailaufnahmen niederschlagen. Spricht man über „die Ikone“, eröffnet sich ein reichlich weites Feld, das nicht nur unterschiedliche Forschungsdisziplinen bemüht, sondern den Forscher auch jenseits der Wissenschaft herausfordert, nämlich „dort, wo die Ratio endet und der Mythos beginnt“ (ebd., S. 241). Dies soll nicht entmutigen, sondern vielmehr motivieren, durch weitere, u.a. hier angegebene Lektüre, das Wissen über das Kultbild zu vertiefen. Im vorliegenden Beitrag steht die nach altrussischer Tradition hergestellte Ikone im Fokus. Die traditionelle bzw. klassische sog. altrussische Ikonenmalerei findet ihr Ende im 17. Jahrhundert. Nicht nur, dass Ikonen fortan häufiger signiert wurden, auch wurden Ikonenmaler vermehrt durch Ausländer unterrichtet, die die Verbreitung „westlicher“ Malweisen beförderten (vgl. ebd., S. 157). Dies tat ein Übriges, den traditionellen Kanon der Ikonenmalerei tiefgreifend zu verändern. Welche Abwendung von der Tradition dies in der Ikonenmalerei bedeutet, zeigt der letzte große russische Ikonenmeister Simon Uschakow (1626–1686) (vgl. ebd., S. 159). Im Zuge des Kirchenschisma von 1667 flüchteten sich Mönche, die den altrussischen Ikonenmalschulen verpflichtet waren, aus den Zentren des russischen Zarenreiches in die Peripherie und wurden dort von den Reformen weniger beeinflusst (vgl. ebd., S. 162). Unter den sogenannten Altgläubigen erhielten sich die alten Traditionen in der Peripherie bis heute.

11 Vgl. Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München 1991, S. 60.

gemalte Bilder religiöser Verehrung.¹² Sie haben ihre Ursprünge in der Porträtmalerei, stellen sie doch eine Fortführung der spätantiken Bildnismalerei dar.¹³ Allerdings besteht ein fundamentaler charakteristischer Unterschied zwischen der orthodoxen Ikone und dem Porträt in der westkirchlichen Bildermalerei. Während das religiöse Bild die künstlerisch interpretierte „optische Reproduktion der äußeren Gestalt einer Person“ verkörpert, wird die Ikone „in den Ostkirchen [...] als eine optische Reproduktion der äußeren, von Merkmalen ihrer Lebenszeit *losgelösten* Gestalt der [dargestellten] Person“ wahrgenommen.¹⁴

Im eigentlichen Sinne werden Ikonen nicht gemalt, sondern – wie es auch im russischen Begriff „ikonopisanie“¹⁵ verankert ist – *geschrieben*. Sie basieren auf Texten, genauer gesagt auf dem Heiligen Wort, womit sich ein weiteres genuines Merkmal der Ikonenmalerei zeigt: die enge Verquickung von Text und Bild. „Die Vorstellung des Ikonenbildes ist ausnahmslos an einen Text gebunden, so dass man für sie die Regel aufstellen darf: kein Bild ohne Text.“¹⁶ Diese Beziehung ist nur auf den ersten Blick unilateral, denn bei „besonderen, etwa wundertätigen Ikonen war es oft der Fall, dass sie wiederum als Grundlage für Sagen, Gesänge und andere liturgische Texte und diese wiederum als Vorlagen für neue Ikonen dienten, sodass ein permanenter Austauschprozess zwischen Text und Bild entstand“.¹⁷ Dieser bilaterale Austausch zwischen Text und Bild soll im Folgenden fruchtbar gemacht werden.

In der Erzählung „Die Sanfte“ ist die Ikone Erbstück der verstorbenen Eltern der titelgebenden Figur.¹⁸ Als profanes Pfand (Leihgut) verkörpert sie einen wichtigen Moment in der Handlung, da ihre Verpfändung das erste Gespräch der zukünftigen Eheleute, des Pfandleihers und der Pfandgeberin, auslöst.¹⁹

12 Vgl. Schmidt-Voigt, Jürgen: Russische Ikonenmalerei und Medizin. München 1980, S. 15.

13 Ebd., S. 15.

14 Vgl. George, Martin: „Bild und Ikone. Was macht in den Ostkirchen ein religiöses Bild zur Ikone?“ In: Evangelische Theologie 67 (2007). Nr. 2, S. 120–136, hier S. 121.

15 Dies gilt auch für das Griechische: „Im klassischen Griechisch gibt es keine unterschiedlichen Worte für Schreiben und Malen, für beides steht im Griechischen *graphein*. Die Konnotation ‚Schreiben‘ ist für das Verständnis der Ikone als optisch vermittelte Lehre der Kirche über die dargestellten Personen wichtig.“ (Ebd.).

16 Onasch, Konrad: „Die Weltanschauung der altrussischen Ikone.“ In: Zeitschrift für Slawistik 33 (1988); Nr. 6, S. 797–805, hier S. 798.

17 Peschanskyi, „Ikone und Präsenz“ 2016, S. 153.

18 Vgl. Dostoevskij, PSS XXIV [Dnevnik pisatelja za 1876 god. Nojabr'-Dekabr'], S. 6.

19 Das erste richtige Gespräch zwischen den Beiden kommt über die Frage zustande, ob die gesamte Ikone oder nur ihr silberner Beschlag verpfändet werden solle (vgl. ebd., S. 8 f.).

Am bedeutsamsten allerdings erscheint sie in diesem Werk, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der tiefen Religiosität des Autors, als ein die Erzählebene transzendierendes Objekt. Die These lautet, dass die Ikone in ihrer Ästhetik sowie Produktions- und Rezeptionsganzheit als Chiffre für das Ungesagte in dieser Erzählung dient. Die Dechiffrierung erfolgt durch einen Abgleich der Figurenkonzeptionen und -charakteristika mit ausgewählten ästhetischen Merkmalen der Ikone sowie ihrer kirchlich geregelten und intersubjektiv wirksamen Produktion und Rezeption.²⁰ Die Ikone wird damit in ihrer Gesamtheit gewissermaßen als verbildlichter Prätext dieser Erzählung in Augenschein genommen. Konkret wird behauptet, dass der Protagonist von Beginn an das Ziel verfolgt, mit seinem Bericht eine Ikone seiner verstorbenen Frau zu schreiben. Dies kann ihm, wie gezeigt werden wird, nicht gelingen, und allein die Erfolglosigkeit dieses blasphemischen Unterfangens untermauert seine figurale Position in der fiktiven Welt.

2 Die Ikone und „Die Sanfte“

Bei der Erzählung handelt es sich um einen Bericht, der im Monolog einer *dramatis persona* die Form reinen dramatischen Zeigens annimmt.²¹ Der Protagonist verfolgt dabei das Ziel, Ordnung zu schaffen und endlich (etwas noch Unausgesprochenes) zu verstehen.²² In seinem Bericht versammelt er unterschiedliche Stimmen (u.a. die seiner verstorbenen Frau und jene des Hausmädchens Lukerija), die er in direkter oder indirekter Rede wiedergibt. Immer aber handelt es sich um seine ganz persönliche Perspektive, seine subjektive Erinnerung an die Ereignisse seines Lebens. Niemand außer ihm kommt in dieser Selbstaussprache eigenständig, als eine auf Erzählebene anwesende Figur zu Wort, was auch bedeutet, dass seine Worte weder in Frage gestellt noch korrigiert oder ergänzt werden.²³ Sein Bericht ist monoperspektivisch. Diese

20 Vgl. George, „Bild und Ikone“ 2007, S. 121.

21 Vgl. Harreß, Birgit: „Glaza naši vstretilis“ – über die existentielle Dimension des Blicks in F. M. Dostoevskijs Erzählung „Krotkaja“. In: Dostoevsky Studies 4 (2000), S. 117–128, hier S. 119.

22 Dostoevskij, PSS XXIV, S. 8.

23 Ob das Dargelegte wirklich gesprochen wird oder sich nur als innerer Monolog vollzieht, bleibt aufgrund der Abwesenheit anderer Figuren, von Zeugen seines Berichts offen. Für den inneren Monolog spricht die Aussage des Protagonisten, dass er ein Meister des Schweigens sei und ein Leben lang schweigend gesprochen habe (vgl. ebd., S. 14). Auch Jackson deutet die Erzählung als inneren Monolog, der das zentrale Thema des Werkes unterstreiche: die Einsamkeit (vgl. Jackson, Robert Louis: *The Art of Dostoevsky. Deliriums and Nocturnes*. Princeton 1981, S. 238).

Monoperspektivität kennzeichnet auch eine andere Form der Selbstaussprache: die Beichte. Verfangen im Prozess des Ordnen ist der Protagonist offensichtlich auf der Suche nach innerer Ruhe in einer existentiellen Grenzsituation und nach einem Ort, an dem er seine Beichte ablegen kann.

Einen solchen Ort bietet im orthodoxen Glauben die Ikone: „Ikonenfrömmigkeit kommt dem Bedürfnis des Menschen entgegen, seine religiösen Vorstellungen zu materialisieren, also etwas zu haben, was fassbar, sichtbar und so in einem gewissen Sinn verfügbar ist.“²⁴ Die Sehnsucht nach Präsenz korrespondiert mit einer der wichtigsten Eigenschaften des Kultbildes, ist doch die auf der Ikone dargestellte Person in der religiösen Wirklichkeit nicht nur abgebildet, sondern wird vom Gläubigen der Ostkirchen als präsent wahrgenommen. Im religiösen Kontext gilt, dass „in der Darstellung einer Person immer auch etwas von dieser Person anwesend ist“,²⁵ vielmehr noch *ist* das Bild „der Dargestellte in Person, zumindest seine aktive wunderwirkende Präsenz“.²⁶ So liegt es mit Blick auf die Umstände der Erzählung nicht fern anzunehmen, dass auch der Berichterstatter mit seinen Worten eine Ikone schreiben will, deren Objekt seine Frau, die Sanfte sein soll. Er will seine Frau materialisieren, um sie, nun, da sie tot ist, für sich greifbar zu machen.

2.1 Die Sanfte als Heilige (Sujet-Ästhetik der Ikone)

Eines der ästhetischen Hauptmerkmale der Ikone ist ihre Schablonenhaftigkeit. Obwohl Ikonen Geschöpfes sind, sich also ein künstlerischer Schöpfungsprozess und eine Schöpferfigur (Künstler) dahinter verbergen, verbietet der regulierte religiöse Kontext der Ikonenherstellung einen individuellen künstlerischen Pinselstrich:

Es liegt im Wesen der orthodoxen Ikone, dass Phantasie und Kreativität auf Seiten des Künstlers wie der Betrachtenden ausgeschlossen sind. Eine freie Veränderung der traditionellen Vorlage bei der Produktion oder eine frei assoziierende Rezeption der Ikone sind als eine Entstellung des himmlischen Urbildes, des Archetyps der dargestellten Person aufzufassen, kommen nach orthodoxer Sicht einer willkürlichen Abänderung des in den Worten der Glaubensbekenntnisse gefassten kirchlichen Dogmas gleich und sind daher Häresie.²⁷

24 Bremer, Thomas: Kreuz und Kreml. Geschichte der orthodoxen Kirche in Russland. Freiburg 2016, S. 199.

25 Ebd., S. 196.

26 Belting, Bild und Kult 1991, S. 60.

27 George, „Bild und Ikone“ 2007, S. 122. „Nach einer Bestimmung des Siebten Ökumenischen Konzils, kommt dem Maler lediglich die technische Seite der Angelegenheit zu, während die Anordnung selbst [...] offenkundig von den heiligen Vätern

Während profane Bilder zumeist durch einen „lebensnahen Realismus“ ausgezeichnet sind, verlangt das Heilige und Geweihte nach Distanz und Abstraktion.²⁸ Der festgelegte Kanon von Ikonensujets – nach Schätzungen sind es ca. 9.000 Objekte, die zum Gegenstand einer künstlerischen Darstellung in der Ikonenmalerei der Ostkirche werden dürfen, darunter ein ständig anwachsender Kanon von ca. 8.000 Heiligen²⁹ – mag also in der Sakralität des Kultbildes begründet liegen.

Um die Sanfte nun rechtmäßig abzubilden, müsste sie dem Kanon entsprechen. Ein Blick auf die Figur der Sanften zeigt, dass es sich bei ihr um eine auffällig nächstenliebende Gestalt handelt, die sogar ihrem Peiniger, dem Pfandleiher, voller Liebe begegnet.³⁰ Sie wird als unschuldiges, (anfänglich noch nicht einmal) 16-jähriges Mädchen präsentiert.³¹ Obwohl sie durch die Lebensumstände in eine existentiell verhängnisvolle Lage geraten ist, bewahrt sie sich hohe moralische Ansprüche und ihre Fähigkeit zu tiefer (Nächsten) Liebe. Auch ihre vom Berichterstatter dargelegten Handlungsweisen – sie widersteht drei Versuchungen, denen sie teilweise von ihrem Ehemann selbst ausgesetzt wird – unterstreichen ihr besonderes Wesen.³² Neben der charakterlichen Ausgestaltung und den Handlungsweisen der Figur stellt auch ihre Unversehrtheit nach dem Selbstmord eine Besonderheit dar. Obwohl sie mit tödlichem Ausgang aus einem Fenster gesprungen ist, weist sie keinerlei äußere Verletzungen auf, weshalb der Pfandleiher fast verwundert feststellt: „Und wie sie gefallen ist – nichts zertrümmert, nichts gebrochen! Nur diese ‚Handvoll Blut‘. Ein Dessertlöffel voll.“ (PSS XXIV, S. 35).

Ein Blick auf diese Figur bestätigt, dass sie in ihrer Darstellung durch den Pfandleiher eine Ausnahmeerscheinung ist und auffällige Züge einer Heiligen aufweist.³³ Mit dieser Darstellung liefern Text bzw. Pfandleiher eine wichtige Voraussetzung dafür, die Sanfte auf der Ikone abbilden zu können.

abhängig war.“ (Florenskij, Pavel: Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Rußland. Stuttgart 1988, S. 74).

28 Vgl. Schmidt, Ewigkeit 2009, S. 22.

29 Ebd., S. 57. Darunter befinden sich nach Schmidt 12 Gottesdarstellungen, 400 Darstellungen der Gottesmutter und 400 Szenen aus der Bibel. Diese Sammlung wird ergänzt durch 20 festgelegte Engelsdarstellungen. Von diesem Kanon der Heiligen abgesehen, dürfen alle Personen der Sujets als heilig erachtet werden.

30 Vgl. Dostoevskij, PSS XXIV, S. 13.

31 Vgl. ebd., S. 7.

32 Vgl. Jackson, Art of Dostoevsky 1981, S. 252 ff.

33 Matthias Freise geht in diesem Punkt sogar weiter und weist sie als Engel, einen Abgesandten Gottes aus. Vgl. Freise, Matthias: „Die religiöse Dimension der Erzählung ‚Die Sanfte‘.“ Dostoevsky Studies 4 (2000), S. 153–166, hier S. 158.

2.2 Der Blick der Sanften (Sujet-Ästhetik der Ikone)

Ein fraglos hervorstechendes Merkmal der weiblichen Hauptfigur sind ihre Augen. Immer wieder stellt der Pfandleiher die Sanfte als schweigende Person dar, deren Blick jedoch Bände spricht: „ihre Augen, die blau, groß und versonnen waren, blitzten auf, allein sie sagte kein Wort“ (PSS XXIV, S. 7). Nicht selten fällt ihr Blick strafend aus, dennoch, so betont Harreß, sei er für den Pfandleiher identitätsstiftend.³⁴

Auch in der Ikonenmalerei kommt dem Blick der abgebildeten Person eine maßgebliche Rolle zu. Im Blick der Madonna oder Jesu findet der Gläubige Trost und Zuversicht. Über den Blick in das „zweidimensionale Fenster in die Ewigkeit“, wie die Ikone auch genannt wird, findet der Gläubige Zugang in eine andere Welt.

Auf allen Ikonen Christi sind sein Antlitz und seine Augen dem Betrachter zugekehrt, nie im Profil gemalt. Dies zeigt an, dass Christus nicht irgendwo in Raum und Zeit, sondern hier und jetzt, wo die vor der Christusikone Stehenden ihm ihre Gebete face à face präsentieren, selbst gegenwärtig ist.³⁵

Ein weiteres ästhetisches Charakteristikum stellt der sogenannte „Nasenmodulus“ der abgebildeten Figuren dar. Mit ihm soll ein schmales, edles Antlitz nach griechischem Vorbild nachgeahmt werden.³⁶ Die Figuren entbehren jeder Sentimentalität, sind zumeist durch einen „scharf zupackenden, schräg aus den Winkeln gerichteten Blick der Augen“ gekennzeichnet, der jedoch weniger angsteinflößend wirkt, denn vielmehr der „mensenliebenden Strenge altrussischer Starzen-Seelsorger“ ähnelt.³⁷ Nicht nur kommuniziert die Sanfte mehrheitlich schweigend und schauend mit der Welt, auch entspricht ihr Äußeres mit dem „spitzen Näschen“ (PSS XXIV, S. 35) und dem zuweilen strafenden Blick dem benannten Ideal und erfüllt damit auch dieses Kriterium.

2.3 Der Pfandleiher als Zeitenbanner (Zeit-Ästhetik der Ikone)

Ein weiteres Spezifikum der Ikone ist die verbildlichte Repräsentation von *Zeit*. So ist messbare historische Zeit auf der Ikone nicht mehr wahrnehmbar, verkörpert sie doch kulturgeschichtlich gesehen das Produkt eines zunehmenden „Ausschlusses irdischer Zeit“.³⁸ Diese „Entzeitlichung“ stellt

34 Vgl. Harreß, „Glaza“ 2000, S. 120.

35 George, „Bild und Ikone“ 2007, S. 130.

36 Vgl. Schmidt-Voigt, Ikonenmalerei 1980, S. 37.

37 Vgl. ebd.

38 Vgl. George, „Bild und Ikone“ 2007, S. 135.

den Hauptunterschied zum religiösen Bild dar. Bereits zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert war die Ikonographie von überindividuellen Heiligenfiguren vollends ausgebildet, das Porträt verlor seinen Bildnis- bzw. Abbildcharakter.³⁹ Dies geschah insbesondere durch den Verzicht auf die Darstellung individueller Merkmale und Züge der Abgebildeten. Der Figur wurde zunehmend ein überindividuelles Antlitz verliehen und so wandelte sich das Bildnis zur Ikone und zeigte dem Betrachter „die Ewigkeit als dauernde Bewegung in sich“.⁴⁰

Diese Entzeitlichung korrespondiert mit dem Ansinnen des Pfandleihers. Mit der Ikonisierung seiner Frau will er der „Jetztzeit entfliehen“,⁴¹ denn „[g]erade als [er] die Pässe holt, um eine bis dahin aufgeschobene Zukunft mit Krotkaja zu gestalten, stürzt sie sich aus dem Fenster, was er, wäre er nur fünf Minuten früher gekommen, hätte verhindern können.“⁴² In der quasi-hagiographischen Darstellung seiner Ehefrau erscheint diese nun nicht mehr irdisch. Die großen Augen und die Unversehrtheit nach dem Selbstmord ergeben zusammen ein über-individuelles, schablonenartiges Porträt.

2.4 Der Pfandleiher als Darsteller (Raum-Ästhetik der Ikone)

Neben der besonderen Ausgestaltung der Sanften trägt insbesondere die wiederholte Charakterisierung des Protagonisten als Schöpfer und Gestalter zur These bei, er wolle sich als Ikonenmaler betätigen. Nicht nur will er durch den Bericht die Welt um sich herum ordnen und formen, auch plante er bereits zuvor, seine Frau nach der Heirat „vorzubereiten, umzugestalten und sogar zu besiegen“ (PSS XXIV, S. 24), berichtet gar von einem eigenen System, das er nach der Heirat schuf und nach dem er mit seiner Frau zu leben gedachte.⁴³ Er geriert sich damit als Machtmensch mit Schöpfungsdrang, der sich die ihn umgebende kleine Welt durch Formung aneignen will.⁴⁴ „Erst Geld, dann einen eigenen Winkel und schließlich ein neues Leben fernab von allen Erinnerungen – das war der Plan“ (PSS XXIV, S. 24). In dieses Muster passt nun auch die Vermutung, dass er sich in seiner Verzweiflung ein Bild schaffen will, das nicht weniger als Ewigkeitscharakter hat, denn es kann durch die Dargestellte weder verändert noch zerstört werden – sie ist tot.

39 Vgl. Krieger, Verena: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde. Köln u.a. 1998, S. 175.

40 Ebd., S. 174 f.

41 Peschanskyi, „Ikone und Präsenz“ 2016, S. 162.

42 Ebd., S. 162.

43 Vgl. Dostoevskij, PSS XXIV, S. 13.

44 Harreß nennt es den „Wunsch nach Inbesitznahme“ („Glaza“ 2000, S. 122).

In der Darstellung ihres Mannes weist die Sanfte gleichwohl alle Merkmale einer Heiligen auf, womit sie theoretisch die Voraussetzungen für eine Ikonenabbildung erfüllt. Dennoch kann es dem Pfandleiher nicht gelingen, diese Ikone zu schreiben, da er ein der Ikone immanentes ästhetisches Merkmal, die Perspektive, unberücksichtigt lässt.

Nicht nur ist die Ikone „ent-zeitlichtes“ Zeugnis der Geschichte, auch verweigert sie sich aus rezeptions- und wirkungsästhetischen Gründen der seit der Renaissance etablierten räumlichen Darstellungsweise – der Zentralperspektive. Der Ikonenforscher und Theologe Pavel Florenskij stellt fest, „daß [auf der Ikone] durch gekrümmte Oberflächen begrenzte Körper mit perspektivischen Verkürzungen dargestellt werden, die eigentlich durch die Regeln der Perspektive ausgeschlossen sind“.⁴⁵ Die auf Zweidimensionalität ausgelegte Ikonenmalerei scheint die Zentralperspektive geradezu absichtlich zu negieren.⁴⁶ Stattdessen findet man auf ihr eine a-perspektivische Darstellungsweise. Das bedeutet nichts anderes, als dass sich „der Fluchtpunkt der (mittelalterlichen) Ikone nicht im Bild selbst, sondern außerhalb dessen befindet und zwar im Betrachter“.⁴⁷ Unabhängig davon, welchen Standpunkt der Betrachter einnimmt, immer eröffnet sich ihm jeder und damit ein neuer Winkel des Dargestellten. Für diese A-Perspektivität bzw. den Polyzentrismus⁴⁸ der Ikone prägt Florenskij den Begriff der sog. *umgekehrten Perspektive (obratnaja perspektiva)*.⁴⁹ Dem Verzicht auf Perspektive wohnt ein Verzicht auf eine rationale Weltanschauung inne, eine Weltanschauung, die dem Äußeren den Vorzug vor dem Inneren gibt.⁵⁰

45 Florenskij, Pavel: Die umgekehrte Perspektive. Texte zur Kunst. München 1989, S. 7.

46 Vgl. ebd., S. 9.

47 Peschanskyi, „Ikone und Präsenz“ 2016, S. 140.

48 Die Begriffe „A-Perspektivität“ bzw. „Antizentrismus“ und „Polyzentrismus“ verweisen hier auf dasselbe Phänomen, setzen jedoch jeweils andere Vergleichsschwerpunkte. Bezugspunkt ist immer die Zentralperspektive, die mono-zentristisch ist und seit der Renaissance als die (einzige) anerkannte Perspektive der (weltlichen) Malerei gelten darf. A-Perspektivität versteht sich nun als das Gegenteil der Zentralperspektive; Antizentrismus und Polyzentrismus beziehen sich auf die Monoperspektivität der Zentralperspektive, die nur einen, nämlich den Betrachter-Standpunkt kennt. Dieser wird negiert (Anti-) bzw. in viele Betrachter-Standpunkte verwandelt (Poly-). So sagt denn auch Peschanskyi, dass sich der „Antizentrismus der Ikone [...] zusammenfassend als eine Synthese mehrerer Perspektiven begreifen [lässt], die der Maler gegenüber dem dargestellten Raum einnimmt.“ (Ebd., S. 141).

49 Vgl. Florenskij, Umgekehrte Perspektive 1989, S. 10.

50 Vgl. ebd., S. 30.

Die [Zentral]Perspektive ist ein Verfahren, welches mit Notwendigkeit aus einer Weltanschauung hervorgehen mußte, in welcher irgendeine Subjektivität als die wahre Grundlage einer halbrealen Vorstellung von den Dingen fungiert, der Realität selbst verlustig gegangen. Die Zentralperspektive ist Ausdruck des Monismus und des Unpersönlichen.⁵¹

Das Mystische, das der Ikone genuin innewohnt, das sie, und mehr noch ihre Funktion, als zweidimensionales Fenster in die Ewigkeit begründet,⁵² würde mit einer solch rationalen Weltsicht ad absurdum geführt werden.

Wollte nun der Pfandleiher eine Ikone seiner Frau schreiben, kann ihm das nur schwerlich gelingen. Sein Bericht und damit im übertragenen Sinne seine Darstellung der Sanften ist von Grunde auf ebenso monoperspektivisch, wie es die Zentralperspektive ist, da die Rezipienten seiner Worte einzig *sein* Bild der Sanften und *seine* Sicht auf die Umstände erfahren. Selbst die Tatsache der Einbindung anderer Stimmen darf nicht dazu verleiten, dieses Bild der Sanften als eine „Summe von Perspektiven“⁵³ zu verstehen. Dem Leser bleibt lediglich der Blick des sich erinnernden Pfandleihers. Der Versuch, eine a- bzw. multiperspektivische Darstellung der Sanften zu schaffen, ist gescheitert.

Bei Florenskij findet sich ein weiteres Argument, das dieses Unvermögen des Pfandleihers, eine Ikone unter Beachtung der ästhetischen Norm der umgekehrten Perspektive zu schaffen, unterstützt. Florenskij schreibt, dass die Wurzel der Zentralperspektive im Theater zu finden sei,⁵⁴ und mit Blick auf die narratologische Konzeption der „Sanften“ zeigt sich, dass der Bericht des Pfandleihers nichts anderes als eine szenische Vorstellung, ein sich theatrialisches Zeigen ist. Der Pfandleiher evoziert mit der Art seiner Darstellung also den Ort, der laut Florenskij „als allererstes die [Zentral]Perspektive benötigte“⁵⁵ (das Theater). Einen Ort, an dessen Ursprung (hier meint Florenskij das antike Griechenland) man, „echte Werke reiner Kunst“ (wozu Florenskij Ikonen zählt) nur schwerlich finden könne.⁵⁶

An den Maßstäben der streng regulierten Ikonenmalerei gemessen, bergen auch die praktischen Umstände der Ikonenherstellung ein Gegenargument für den Erfolg des Pfandleihers bei seinem Vorhaben.

51 Vgl. ebd., S. 70.

52 Schmidt, Ewigkeit 2009, S. 207.

53 Vgl. Uspenskij, zitiert in: Krieger, Ikone 1998, S. 195.

54 Vgl. Florenskij, Umgekehrte Perspektive 1989, S. 21.

55 Ebd.

56 Vgl. ebd.

2.5 Der Pfandleiher als Schöpfer (Ikonenproduktion)

Die Herstellung und somit das Schreiben altrussischer Ikonen war vornehmlich Mönchen vorbehalten, die diese unter strengen Maßgaben und einem vorgeschriebenen Ritus folgend bewerkstelligten: Das „heilige Handwerk der Ikonenmalerei [wird] meist in Klöstern, immer unter Gebet und Fasten als liturgischer Akt nach festen Regeln aus Malerhandbüchern unter der Oberaufsicht des Diözesanbischofs ausgeübt. Der Maler bleibt in der Regel anonym [...]“⁵⁷ Die Tätigkeit des Ikonenmalens wurde nicht als Kunst, sondern als religiöser Akt begriffen, auf den man sich durch Gebet und Fasten vorbereitete.⁵⁸

Während der Pfandleiher zwar die Voraussetzung der Anonymität erfüllt – auch er bleibt in der Erzählung namenlos –, verfehlt er die religiösen Voraussetzungen der meditativen Einstimmung. Sein bis dahin auf Weltliches und Materielles ausgerichtetes Auge, seine rationale Weltsicht, kann auf die Schnelle nicht jene Einkehr und Meditation finden, die notwendig wäre, sich dem religiösen Akt des Ikonenschreibens zu widmen. Diese Unzulänglichkeit erkennt er selbst: „Ich habe fünf Minuten lang auf den Knien gelegen und gebetet, ich wollte eigentlich eine Stunde lang beten, aber ich muss immer denken und denken, und es sind nichts als kranke Gedanken und ein kranker Kopf“ (PSS XXIV, S. 22). Die Figur scheitert an ihrer Ratio, die ihr den Weg in die spirituelle Welt verstellt.

Neben der Ikonenästhetik und -produktion soll auch ein dritter, für die religiöse Praxis relevanter Punkt komparatistisch an der Erzählung bemessen werden: die intendierte Rezeption der Ikone.

2.6 Der Pfandleiher als traumatisierte Figur (Ikonenrezeption)

Abgesehen von Erfolg oder Misserfolg im Schreiben der Ikone deutet die charakterliche Konzeption des Helden darauf hin, dass er keinen Zugang zu dem von ihm erstellten Kultbild finden würde. Sein Glaube reicht nicht aus, sich auf das Gebet einzulassen. Wiederholt bezieht sich der Pfandleiher in seinem Bericht auf die prägenden Ereignisse seines Lebens: „Und dennoch quälten mich die düstere Vergangenheit und meine auf immer verlorene Ehre jede Stunde, ja jede Minute.“ (PSS XXIV, S. 24) Nach und nach erfährt man seine „Leidensgeschichte“, die zwei Ausgangspunkte hat: eine Kränkung durch die

57 George, „Bild und Ikone“ 2007, S. 121.

58 Vgl. Bremer, Kreuz 2016, S. 197.

Verletzung seines Ehrgefühls⁵⁹ und die darauffolgende Zeit in Armut.⁶⁰ Diese beiden Erfahrungen lenken fortan sein Leben und führen zu seinem bereits benannten (Lebens)Plan: „[...] erst Geld, dann einen eigenen Winkel schaffen und dann ein neues Leben fern von allen Erinnerungen.“ (Ebd.) Die unhinterfragte Determination seines Lebens durch diese Kränkungen charakterisiert die Figur deutlich. Indem sie sich ihrer Verantwortung für ihr eigenes Leben entzieht und alles, was ihr nach diesen sogenannten Tragödien ihres Lebens widerfährt, als Zufall deklariert (so auch den Tod der Frau), entzieht sie sich der Verbindung mit der Welt. Jackson sieht in dieser Perspektive auf das Leben eine ausdrückliche Autorenkritik:

Those, who believe that everything is chance, Dostoevsky insists, who comprehend their world in terms of discrete, floating realia of everyday life, of drifting clouds ever grouping and regrouping into accidental patterns of fate – those who comprehend tragedy as a matter of “five minutes too late” – essentially posit a disaggregated, meaningless universe in which there is no personal accountability and in which the individual is a perpetual and righteous defendant before the bar of injustice. They are innocent and the world is to blame.⁶¹

Charakterlich ähnelt die Figur dem von Harreß beschriebenen Typus des Winkelmenschen, der aufgrund seiner „Grundbefindlichkeit der Angst und der Furcht [...] eine sehr beschränkte Fähigkeit der Kommunikation, sei sie verbaler oder nonverbaler Natur [aufweist]“.⁶² Das Trauma der Erlebnisse festigt nicht etwa den religiösen Glauben der Figur, sondern verstärkt deren charakterliche Prädisposition. Das potenziert sich in ihrer existentiellen Verfassung: Den vermeintlichen Lebenssinn findet die Figur im egoistischen Streben nach Geld und Sicherheit als Pfandleiher, einer negativ konnotierten Profession im Dostojewskij'schen Universum. Christliche Werte wie Nächstenliebe und Vergebung sind ihr fremd.

Mit Blick auf die Ikonenrezeption lässt sich folgender Schluss ziehen: Die bereits benannte „Zeitlosigkeit“ der Ikone mündet in eine Unterbrechung der intelligiblen Kommunikation zwischen Betrachter und Bild.⁶³ Es gibt keine

59 „Es gab einen einzigen furchtbaren äußeren Umstand in meinem Leben, der mich bis zu jener Zeit und jede Stunde bedrückt hat: der Verlust meines guten Namens und jener Austritt aus dem Regiment.“ Dostoevskij, PSS XXIV, S. 23.

60 Vgl. ebd., S. 24.

61 Jackson, *Art of Dostoevsky* 1981, S. 243.

62 Harreß, Birgit: *Mensch und Welt in Dostoevskijs Werk. Ein Beitrag zur poetischen Anthropologie*. Köln u.a. 1993, S. 350.

63 Krieger, *Ikone* 1998, S. 175.

gemeinsame kommunikative Ebene, da eine mit Vernunft und Logik greifbare zeitliche Verortung des Dargestellten nicht möglich und freilich auch nicht Ziel der Verbindung mit dem Kultbild ist. Und so bleibt nur ein einziger Zugang: die *Verehrung*.⁶⁴ Der Weg der demütigen Verehrung im Rahmen des Gebets, des damit verbundenen irrationalen Einlassens auf die zeitlose, ewige Welt der Ikone ist dem Pfandleiher nun allerdings durch die ihm eigene Rationalität versperrt. Damit verliert er auch die Möglichkeit, seiner Frau zumindest im Tod „in die Augen“ zu schauen, um Trost und Liebe zu finden.

Es kann zusammenfassend festgehalten werden, dass das Bildmotiv für eine Ikone zwar vollumfänglich vorhanden wäre, da die Sanfte als Heilige durchaus dem Kanon entspräche; dass allerdings, neben der Raum-Zeit-Ästhetik der Ikone, auch Regeln für die Ikonenproduktion und -rezeption verletzt würden. Das Ansinnen des Pfandleihers, der sich ein subjektives Bild schaffen will, zeigt sich vor dem Hintergrund einer Lesart durch die Ikone und ihre Produktions- und Rezeptionsgesamtheit als ein häretisches. Damit wird der Status des Pfandleihers als negative Figur manifestiert. Diese Feststellung soll im abschließenden Kapitel als Ausgangspunkt für eine Gesamteinschätzung der Erzählung dienen. Vorher jedoch soll der Blick auf eine weitere, sehr relevante Figur gelenkt werden. Eine Figur, die in der Erzählung als Randfigur auftaucht: die Haushälterin Lukerija.

2.7 Lukerija als schöpferische Zeugin

Lukerija erweist sich in der Frage nach dem Ikonenhaften dieser Erzählung als Schlüsselfigur. Zusammen mit der Sanften kommt sie ins Haus des Protagonisten. Von größter Relevanz ist, dass sie die letzte Person ist, die die Sanfte sieht. In einer Mischung aus direkter und indirekter Rede gibt der Pfandleiher die Aussagen Lukerijas über diese letzte Zusammenkunft wieder:

Es ist seltsam, dass Lukerija zehn Minuten später plötzlich zurückkehrte, um nach ihr zu schauen. „Sie steht an der Wand, nah am Fenster, die Hand an die Wand gestützt und den Kopf auf dem Arm denkt sie nach. Sie ist so gedankenversunken, dass sie gar nicht bemerkt, wie ich sie vom Nachbarzimmer aus beobachte. Ich sehe sie lächeln, sie steht da und lächelt, denkt nach und lächelt. Ich sah sie an, drehte mich leise um und ging hinaus, selbst ganz in Gedanken, als ich plötzlich höre, wie ein Fenster geöffnet wird. Ich wollte gerade sagen: ‚Es ist frisch, gnädige Frau. Sie dürfen sich nicht erkälten,‘ da sehe ich sie plötzlich im Fenster stehen, mit dem Rücken zu mir stand sie im offenen Fenster, das Bild in den Händen haltend. Das Herz blieb mir stehen und ich schreie: ‚Gnädige Frau, gnädige Frau!‘ Sie hörte mich, schien sich zu mir umdrehen

64 Vgl. ebd.

zu wollen, machte einen Schritt, presste das Bild an ihre Brust und stürzte aus dem Fenster!“ (PSS XXIV, S. 33)

Lukerija entwirft damit ekphrastisch ein Bild im Bild: Die vom Fenster gerahmte Sanfte hält ein Bild (die Ikone) in den Händen. Vor dem Pfandleiher, dem Adressaten dieser Schilderung, potenziert sich dieses *mise en abyme*, zu dessen integralem Bestandteil nun auch Lukerija wird, die auf die Sanfte schaut. Ein solch potenziertes Bild wird verkörpert vom seltenen, aber der Legende nach ältesten Ikonentyp, dem sogenannten Lukasbild.⁶⁵ Die im Lukasbild vorfindliche Marienform der Hodegetria war nicht nur eine der wichtigsten Ikonen im Byzantinischen Reich,⁶⁶ die Ur-Hodigitria, „die nach der Legende vom Evangelisten Lukas gemalt worden sein soll“, gilt kultur- und kunstgeschichtlich als die wohl bedeutendste Ikone aller Zeiten.⁶⁷ Belting führt die mit dieser Ikone verbundene Lukaslegende als wichtiges Narrativ für den eigentlichen Ursprung von Marienikonen an. Demnach habe „Maria [Lukas dem Evangelisten] zu Lebzeiten für ein Porträt Modell gesessen“.⁶⁸ In der Kirchengeschichtsschreibung gilt Lukas als einer der ersten Ikonenmaler, ist zudem Schutzheiliger der Ikonenmaler. Die Namensgebung der Haushälterin kann, ob derselben etymologischen Wurzel von Lukas und Lukerija, kein Zufall sein. Im auf die Erzählung übertragenen Sinn beglaubigt Lukerija das Geschehene⁶⁹ und birgt das Potenzial, die eigentliche Bildschöpferin zu sein. Da sie selbst aber nur indirekt durch den Pfandleiher zu Wort kommt, wird ihre Beschreibung nun Teil der monoperspektivischen Darstellung.

3 Die Ikone als Chiffre für das Ungesagte

Unzweifelhaft handelt es sich bei der Figur der Sanften um die positive Hauptfigur dieser Erzählung, der der Pfandleiher als negative Figur chiastisch gegenübergestellt ist. Das, was im subjektiven Monolog nicht gesagt wird, weil der Pfandleiher es aus seiner begrenzten Ich-Perspektive heraus nicht zu sagen vermag, kann mit einer Interpretation der Erzählung anhand der Ikone dechiffriert

65 Festgehalten ist hierauf der Moment, in dem der Heilige Lukas eine Ikone der Gottesmutter in Form der Hodegetria fertigstellt. Vgl. hierzu auch Bentchev et al., Muttergottesikonen 2000, S. 40.

66 Rothmund, Handbuch 1966, S. 32.

67 Vgl. ebd., S. 34. Vgl. Bentchev et al., Muttergottesikonen 2000, S. 40.

68 Belting, Bild und Kult 1991, S. 64.

69 Peschanskyi bezeichnet Lukerija nicht ohne Grund in Analogie zur Ikone und mit Verweis auf deren Symbolik und kulturelle und religiöse Speicherkraft als „lebendigen Bildspeicher“. Vgl. Peschanskyi, „Ikone und Präsenz“ 2016, S. 157.

werden. Die Ikone, die mehr als ein Bild im „westlichen“ Bildverständnis ist, birgt in ihrer Zeichenhaftigkeit den Schlüssel zu einem tieferen Verständnis des Werkes und seiner Figuren. Die Dechiffrierung offenbart detailliert und anschaulich charakterliche und konzeptionelle Facetten sowohl der Sanften als auch und vor allem des Pfandleihers. Während der Pfandleiher sich in seiner Rede mehrheitlich als Opfer der Umstände inszeniert, zeigt die Lesart durch die Ikone das Gegenteil. Entschlüsselt wird vor allem des Pfandleihers Unvermögen, sich dem Göttlichen zu öffnen, was vor dem Hintergrund einer göttlich zentrierten Welt bedeutet,⁷⁰ dass er mit seinem Handeln scheitern muss.

Verschiedene Punkte sprechen allerdings dafür, dieses Scheitern als Beginn einer Umkehr zu begreifen – eine Umkehr, die zwar nicht mehr erzählt, aber in Aussicht gestellt wird. So sehen bspw. Freise und Suzi im Tod der Sanften eine wichtige Voraussetzung für den anstehenden Wandel der männlichen Figur.⁷¹ Auch Harreß zeigt mit ihrer Analyse des Dostojewskij'schen Spätwerks, dass hier Sühne und Vergebung möglich sind. Im Spätwerk stehen die Figuren vor der „Wahl zwischen [der Welt] und dem Reich Gottes [...]“.⁷² Der Weg zu Einsicht und innerem Wandel ist offen. Ein wichtiger Anhaltspunkt ist auch die Ausweisung der Erzählung als eine „fantastische“. Literaturwissenschaftlich darf die Tatsache, dass Lukerija das Ikonenbild in den Händen der Sanften *sieht*, ohne es eigentlich sehen zu *können*,⁷³ als fantastisch gelten, da sie nämlich auf Leserseite „Unschlüssigkeit über die Gesetze der erzählten Welt“⁷⁴ weckt. Insbesondere aber die Wortverwandtschaft des Attributs *fantastičeskij* (russ. „fantastisch“) mit dem Nomen *fantazija* (russ. „Fantasie“) ist zu beachten. Mit diesem expliziten Hinweis des Autors kann der indirekt-vielstimmige Monolog auch als (Fieber)Fantasie eines kurz vor der Neuwerdung stehenden Menschen gelesen werden. Weitere Hinweise auf die „Unabgeschlossenheit“

70 Vgl. Harreß, Mensch und Welt 1993, S. 10.

71 Freise behauptet, der Pfandleiher sei ein Prophet, der die „christliche Liebesbotschaft“, die die Sanfte verkündet, als einziger zu hören vermag (vgl. Freise, „Die religiöse Dimension“ 2000, S. 157), und sieht sich im Wandel der Haltung des Pfandleihers in seiner Behauptung bestätigt (vgl. ebd., S. 156). Suzi stellt die These auf, dass die Sanfte sterben muss, damit der Pfandleiher sich wandelt (vgl. Suzi, „Ikona v povesti“ 2016). Die Sanfte erscheint damit gleichermaßen als Prophetin und Märtyrerin.

72 Harreß, Mensch und Welt 1993, S. 229.

73 Lukerija gibt an, dass die Sanfte „mit dem Rücken“ zu ihr im Fenster stand. Sie konnte also nicht sehen, dass die Sanfte die Ikone in den Händen hielt und „das Bild an ihre Brust presste“.

74 Vgl. Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur. Berlin 2010, S. 118 f.

der Erzählung und die bevorstehende Umkehr liefern des Pfandleihers eigene Worte, dass er *nun* verstehen würde,⁷⁵ sowie sein final verkündeter Aufruf zur Liebe.⁷⁶ Unterstützt wird diese hoffnungsvolle Offenheit zudem von der Architektur der Erzählung: Sie ist „ungerahmt“. Auf das Vorwort des Verfassers folgt der Bericht des Pfandleihers – ein Epilog hingegen fehlt. Einer Bildanalogie folgend hieße das, dass der mit dem Vorwort geöffnete Rahmen nicht geschlossen wird. Das Bild ist unvollständig, ein Wandel der Figur möglich.

75 Vgl. Dostoevskij, PSS XXIV, S. 8.

76 „Menschen liebet einander“ – wer sagte das noch?“ Ebd., S. 35.