

Aage A. Hansen-Löve

KRIEG DER LITERATUR. TOLSTOJ UND DAS KAMERAUGE¹

1. Durch Pierres Brille: weitsichtige Kurzsicht

Schon Tolstoj's Kriegsberichterstattung von der Krim unter dem Titel *Sevastopol' v mae* (*Sewastopol im Mai*, 1855/56) entlarvt den Wahnsinn des Krieges, indem er die Sinnleere seines Strebens/Sterbens zum literarischen Verfahren erhebt.² Unter dem Zeichen der Bombe, so könnte man sagen, zersplittert auch das homogene Raum-Zeit-Gefüge in Augenblicksschrapnelle, die das Bewusstsein fragmentieren, seiner Linearität und Perspektive berauben und zu einer fremd anmutenden Fläche ausspannen, in der die Gegenstandswelt ebenso untertaucht wie die in Zeitlupe sinkenden Soldaten, die dann als „Gefallene“ gezählt werden.³

Михайлов, увидав бомбу, упал на землю и так же зажмурился, так же два раза открывал и закрывал глаза и [...] необъятно много передумал и почувствовал в эти две секунды, во время которых бомба лежала неразорванной. Он мысленно молился Богу и все твердил: «Да будет воля твоя! И зачем я пошел в военную службу, – вместе с тем думал он, – [...] а теперь вот что!» И он начал считать: раз, два, три, четыре, загадывая, что ежели разорвет в чет, то он будет жив, а в нечет – то будет убит. «Все кончено! – убит!» – подумал он, когда бомбу разорвало [...] и он почувствовал удар и жестокую боль в голове [...] приподнялся и без чувств упал навзничь. (Tolstoj 1960, 145)⁴

Als Michailow die Bombe sah, fiel er zu Boden und krümmte sich ebenfalls zusammen, öffnete zwei-, dreimal die Augen und durchlebte [...]

¹ Teile dieses Artikels erschienen 2010 in der Zeitschrift *Akzente* (Hansen-Löve 2010a)

² Die Poetologie der Kriegsberichterstattung bei Tolstoj behandelt Susanne Frank (vgl. Frank 2010).

³ Zur Thanatopoetik Tolstoj's vgl. A. Hansen-Löve 2007.

⁴ Alle gesperrten Passagen in den Zitaten stammen von A. Hansen-Löve. Russische Eigennamen und Begriffe wurden in der wissenschaftlichen Transkription wiedergegeben; in den Zitatübersetzungen werden dagegen jene Transkriptionen verwendet, die dort üblich sind: also „Michailow“ statt „Michajlov“.

eine unfassbare Menge von Gedanken und Gefühlen in diesen zwei Sekunden, während der die Bombe da lag, ohne zu explodieren. Er betete in Gedanken und wiederholte ununterbrochen: Dein Wille geschehe! Und warum hab ich mich eigentlich zum Dienst gemeldet, dachte er gleichzeitig... Und jetzt...! Und er fing an zu zählen: Eins, zwei, drei, vier... wenn die Bombe bei einer gerade Zahl explodiert, dann bleib ich am Leben – bei einer ungeraden Zahl wird sie mich töten... Alles ist aus! Ich bin tot! Dachte er, als die Bombe explodierte... und er spürte einen Schlag und einen heftigen Schmerz im Kopf ... Er wollte sich aufrichten und fiel bewusstlos zurück. (Tolstoj 1959a, 199)

Jahre später entfaltet sich dieselbe Szenerie wieder und wieder in den Schwangesängen von *Vojna i mir* (*Krieg und Frieden*), die allesamt und immer viestimmiger das „Lied vom Tode“ singen und die fallenden Helden in eine zeitlu-penförmige Choreographie der Zeitlosigkeit versetzen, genauer - verlegen:

Он [Николай Ростов] забылся на одну минуту, но в этот короткий промежуток забвения он видел во сне бесчисленное количество предметов: он видел свою мать и ее большую белую руку, [...] глаза [...] Наташи [...]. (Tolstoj 1961/63, Band 4, 269)

Für eine Minute schwand ihm [Nikolai Rostow] das Bewusstsein, aber in dieser letzten Zeitspanne der Vergessenheit zog eine unendliche Reihe von Bildern durch seinen Traum: er sah seine Mutter und ihre große weiße Hand, [...] er sah Nataschas Augen [...]. (Tolstoj 2002, 259)

So waren denn die „Anhänger, Theoretiker des Krieges, in dem Glauben befangen, es gäbe eine Wissenschaft des Krieges und diese Wissenschaft habe ihre eigenen unveränderlichen Gesetze, etwa die Gesetze des gestaffelten Vorrückens, der Umgehung und so weiter“⁵ (ebd., 843). Nicht nur die Körper sind es, die vom Krieg zerstückelt werden: es ist auch das Zeitkontinuum, das, in tausend Stücke zersplittert, deren unzusammenhängendes Chaos das traditionelle Zeitregime der Erzählprosa massiv in Frage stellt. Und alle Versuche, die Zeit vom Generalstab aus beherrschbar zu machen, scheitern im Ernstfall kläglich, da die kristallinen Zeitperspektiven und ihre Erzählbarkeit in kleinste Momente zerfallen. Bei Dostoevskij – wir werden es sehen – begegnet uns der bei Tolstoj zerdehnte Prozess eines fortwährenden Verströmens als akuter Filmriss, der die Plötzlichkeit des Endes geradezu ekstatisch aus der Raumzeit herauska-

⁵ „[...] теоретики войны, верящие в то, что есть наука войны и что в этой науке есть свои неизменные законы, законы облического движения, обхода и т. п.“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 50).

tapultiert bzw. den Kopf des Lebens und seines Fokus mit einem Fallbeil guillottiert.

Mit der Pulverisierung beherrschbarer Zeitkontinua korrespondiert eine analoge Zerlegung des Raumes in zersprühte Impressions-Felder, die in entscheidenden Phasen vollends im Nebel versinken: „Der Nebel war so dicht, dass [...] man keine zehn Schritt weit sehen konnte“⁶ (ebd., 356) – so heißt es angesichts der beginnenden Schlacht bei Austerlitz, deren ungegenständliche Vorzeichen der kleine Nikolaj Rostov so gar nicht zu deuten weiß. Das, was im Nachhinein als genialer Plan „von oben“ postuliert wird, versinkt in ein scheinbares Chaos von fragmentierten Handlungs- und Gedächtnisresten, deren Planlosigkeit erst in eine andere Sprache – am besten die der „Natur“ – übersetzt werden muss. Der Nebel visualisiert die Eklipse einer jeden Zeichenhaftigkeit, die bei Tolstoj eine Zone des Thanatos wie des Eros erahnen lässt.

Oder aber – nicht selten in Gesellschaftsszenen – werden lebhaft diskutierende Protagonisten in eine „stumme Szene“ hinter Milchglas versetzt, womit der sprachliche Verkehr selbst in seiner totalen Äußerlichkeit ad absurdum geführt wird. Auch dies ist eines der „präkinematographischen“ Verfahren, das in Tolstojs Repertoire auf Jahrzehnte später aufkommende Kameratechniken vorauszuweisen scheint.⁷

Noch näher zur Filmperspektive rücken jene berühmten Szenen aus Tolstojs Schilderung der Schlacht von Borodino, die hier freilich nicht nach den von ihm verachteten Methoden des Panoramas entfaltet wird (wie wir es heute noch in der Gedenkstätte am Schlachtfeld bewundern können). Es war vielmehr die genau umgekehrte Perspektive, ja die aperspektivische Montage von Wahrnehmungsfragmenten aus dem extrem eingeschränkten Gesichtsfeld des kurzsichtigen Pierre, der als unbedarfter Outsider und Zivilist auf dem Schlachtfeld umherirrt („Nein, ich bin nur so hier“⁸, ebd., 1015) und die uniformierte Wirklichkeit durch seine uninformierte Kurzsichtigkeit bloßstellt.

Pierres Frage „Wo ist eigentlich die Position?“⁹ (ebd., 1011) lässt sich jedenfalls durchaus nicht nach topographischen Koordinaten dingfest machen; die Antwort resultiert vielmehr aus vielen Wahrnehmungssplittern, die einen hoch

⁶ „Туман стал так силен, что [...] не видно было в десяти шагах перед“ (Tolstoj 1961/63 Band 4, 365).

⁷ Vgl. dazu die überzeugende Darstellung von Boris Uspenskij 1975 – wo auch immer wieder auf die kinematographischen Verfahren Tolstojs hingewiesen wird. Protokinematographisch sind nach Bartels technische Medien, die jenem der Kinematographie historisch vorangehen bzw. dieses vorbereiten. Vgl. dazu: Bartels (1996). Präkinematographisch wären dann m.E. Verfahren und mediale Signale, die – diesseits ihrer technischen Realisierung im Film – medienhistorisch vor dem Film in der Literatur wirksam werden. Dies gilt in hohem Maße für die Prosa Tolstojs. Vgl. auch M. Köppen 2005.

⁸ „Нет, я так, - отвечал Пьер“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 222).

⁹ „Так как же наша позиция?“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 221).

dynamischen und komplexen *point of view* erahnbar macht – und dieser ist nicht selten auch ein *point of no return*: „Gestatten Sie die Frage“ – hören wir Pierre einen Offizier fragen, ‚Was ist das für ein Dorf da vorne?‘ ‚Burdino, oder so ähnlich, nicht wahr?‘ erwiderte der Offizier¹⁰ (ebd., 1013), womit der welthistorische Topos zu einem Hörfehler schrumpft.

2. Zwischen „Puff!“ und „Bum!“: explosive Interferenzen

Der intermediale Charakter der auditiven wie der visuellen Eindrücke (etwa aus der Perspektive Pierres) erfährt an manchen Stellen eine geradezu frappierende präkinematographische Zuspitzung: Dabei tritt neben der räumlichen Seite der perspektivisch verfremdeten Wahrnehmung (des Outsiders) – also der Verzerrung und Dissoziierung topologischer (Schlacht-)Felder – die zeitliche Komponente des externen Geschehens- wie der internen Wahrnehmungs-Prozesse in den Vordergrund der Darstellung.

Eigentlich handelt es sich dabei um die Interferenz, genauer: eine Zeitverschiebung zwischen einer visuell registrierten Schallquelle (den Rauchschwaden eines Kanonenschusses), die zuerst ins Auge fällt (als „Puff!“) – und dem dumpfen „Bum“, das aufgrund der Distanz zeitverzögert beim Betrachter dieses „Schauspiels“ eintrifft: Zwischen dem visuell markierten „Puff!“ und dem verspätet eintreffenden „Bum“ ist der Kanonenschuss intermedial aufgespannt, wenn er als audio-visuelles Schauspiel in seiner paradoxalen „Schönheit“ in Erscheinung tritt, während der immer wieder katastrophale, vernichtende, Leib und Leben der Soldaten zerfetzende Einschlag der Projektile aus dieser ästhetischen Performanz ausgeklammert bleibt:

Эти дымы выстрелов и, странно сказать, звуки их производили главную красоту зрелища.

«Пуф-ф!» – вдруг виднелся круглый, плотный, играющий лиловым, серым и молочно-белым цветами дым, и «бумм!» – раздавался через секунду звук этого дыма.

«Пуф-пуф» – поднимались два дыма, толкаясь и сливаясь; и «бум-бум» – подтверждали звуки то, что видел глаз.

Пьер оглядывался на первый дым, который он оставил округлым плотным мячиком, и уже на месте его были шары дыма, тянущегося в сторону, и пуф... (с остановкой) пуф-пуф – зарождались еще три, еще четыре, и на каждый, с теми же расстановками, бум... бум-бум-бум – отвечали красивые, твердые, верные звуки. [...] С левой стороны, по полям и кустам, беспрестанно зарождались эти большие дымы с своими торжественными отголосками, и ближе еще,

¹⁰ „Позвольте спросить, – обратился Пьер к офицеру, – это какая деревня впереди? – Бурдино или как? – сказал офицер, с вопросом обращаясь к своему товарищу“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 221).

по низам и лесам, вспыхивали маленькие, не успевавшие округляться дымки ружей и точно так же давали свои маленькие отголоски. Трах-та-та-тах – трещали ружья хотя и часто, но неправильно и бедно в сравнении с орудийными выстрелами. (Tolstoj 1961/63, Band 6, 259)

Diese Rauchwolken und das Donnern der Abschüsse machten, so merkwürdig das klingen mag, vor allem die Schönheit dieses Schauspiels aus. Puff! – Plötzlich zeigte sich eine runde, dichte in Lila, Grau und Milchweiß spielende Rauchwolke und bumm, dröhnte gleich darauf der dazu gehörige Schuß. „Puff! Puff!“ – erhoben sich zwei Wolken, stießen aneinander und verschmolzen, und bumm, bumm! Bestätigte gleich darauf die Gehörswahrnehmung den Eindruck des Auges. Pierre schaute wieder nach der ersten Wolke, die, als er sie vor einigen Augenblicken hatte entstehen sehen, ein kleiner, dichter, runder Ball gewesen war, und fand an ihrer Stelle jetzt schon mehrere Ballen seitwärts abziehenden Rauches, und „Puff“ – kleine Pause – „Puff!, puff!“ entstanden noch drei, noch vier andere Wolken, und ihr erscheinen wurde im gleichen Tempo „Bumm! ... Bumm, bumm!“ jedesmal von wohlklingenden, vollen Klängen beantwortet. Bald war es, als liefen diese Rauchwolken davon, bald, als stünden sie still, und Wälder, Felder und blitzende Bajonette liefen an ihnen vorüber. Linkerhand in Feldern und Buschwerk entstanden solche großen Rauchwolken mit ihrem feierlichen Widerhall ununterbrochen von neuem, und mehr in der Nähe, in den Niederungen und Waldpartien sprangen die kleinen Rauchwölkchen der Gewehrscüsse empor, denen es freilich nicht beschieden war, sich zu solcher Kugelgestalt zu runden, die aber immerhin auch regelmäßig von ihren kleinen Abschußgeräuschen begleitet waren. „Trach-ta-ta-tach!“ knatterte das Gewehrfeuer mit ungleichmäßiger Häufigkeit; im Vergleich zu den Schüssen der Kanonen wirkte es ärmlich. (Tolstoj 2002, 1050f.)

Die Schriftlichkeit des typographischen Romangenres reproduziert ganz im Sinne der realistischen Motiviertheit genuin poetischer Verfahren die laut-imitative Onomatopoetik der Kriegsinstrumente, die das visuelle Geschehen „orchestrieren“ und damit den Schauspielcharakter der Szene – samt der Zuschauerposition des erlebenden Ichs (Pierres) und des daran partizipierenden audiovisuellen Rezipienten – akzentuiert.

Die Kutuzovsche Verzögerungstaktik wiederholt sich hier in den vergleichbaren intermedialen Interferenzen, die insgesamt auf der fiktionalen Ebene ebenso wie auf jener der verbalen Signifikanten einen audiovisuellen „Stereo“-Effekt auslösen, der über die Simulation einer 3-D-Szenerie hinaus auch noch Indizes einer 4-D-Welt anklingen lässt. Die findet freilich im Kopf statt und nicht im Auge, im psychisch-existenziellen Chronotop authentischer Erfahrung, die zum Erleben wird. Die Kriegskunst verspricht ein „Überleben“ (*vyživanie*), während der Kunstkrieg im „Über-Leben“ gipfelt, das durch eine evidente Form

des „Er-Lebens“ (*pereživanie*) erst möglich, genauer: „wirkliche bzw. wirksame Wirklichkeit“ wird.

Die Zentralperspektive einer napoleonischen Strategie impliziert monoperspektivische Roman-Genres, die sich überlebt haben, da sie „Kriegsromane“ gebären, die in einem katastrophalen Sinne der „Skiagraphia“, der Schattenmedien und Unterwelt verfallen sind:¹¹ Dies war schon der alte Vorwurf der Ikontheologen an eine Fiktionskunst und ihre Heroisierung von Narrativen, die mit der frohen Botschaft und ihrer imaginativen Evidenz auf Kriegsfuß steht: Sie ist eigentlich eine *mertvopis* – also eine „Totenschrift“ – die der wahren *bio-graphia*, somit jener des Lebens, gegenübersteht.¹²

Ebenso wie in der weiblichen Sphäre des „Friedens“, etwa in der klassischen Theaterszene¹³ mit Nataša, Helène, Anatol und all den anderen Gesellschaftsmenschen, das eigentliche Drama im Zuschauerraum stattfindet, während der traditionelle Bühnenraum dafür nur den Hintergrund und Vorwand liefert, bildet auch in den maskulin geprägten Schlachtszenen der Krieg nur den Vorwand für die Entfaltung viel tiefer wurzelnder Kräfte, von denen man nicht sprechen, sondern nur schweigen kann. Und Tolstoj hat sich mit den Mitteln einer intermedialen Apophatik episch ausgeschwiegen, während ein Stendhal in der berühmten Waterloo-Szene seiner *Karthause von Parma* noch ganz einer Narrativierung des Unverständlichen aus der Sicht des Unverständigen (also Fabrizios) erliegt.

Freilich, auch hier bleibt vom Heldentum des Protagonisten so gut wie gar nichts mehr übrig: „Er [Fabrizio] war vor allem betäubt von dem Getöse, das seinem Ohr weh tat. [...] Dieses Feld war mit Toten besät“ (Stendhal 1989, 58) – eine Saat freilich, die nicht mehr aufgehen sollte, ebensowenig wie der Plan aufgehen konnte, dem modernen Krieg einen modernen Roman abzuringen, ohne dabei den Roman und die Medienlandschaft selbst radikal umzupflügen. Und eben dies gelingt Tolstoj mit seinem Epos, das solchermaßen auch den endgültigen Eintritt der russischen Romankunst in die Weltliteratur markiert:

Вдруг что-то случилось; офицерчик ахнул и свернувшись сел на землю, как на лету подстреленная птица. Все сделалось странно, неясно и пасмурно, в глазах Пьера.

¹¹ Eben dieser platonische Begriff der *skiagraphia* kehrt in der byzantinischen Ikontheologie wieder, vgl. Ouspensky / Lossky 1952.

¹² Diese Unterscheidung (vgl. bei Nikolaj Fedorov in seiner Schrift über das Museum, Fedorov 1982, 83ff.), wurde aber auch von Malevič verwendet, der mit *mertvopis* (wörtlich: „Totenmalerei“ im Gegensatz zu *živopis*, der *biografia*) die bloß „akademische“ Malerei der überwundenen Vergangenheit bezeichnet (Malevič 1995, 48). Vgl. dazu auch Ingold 1985, 195.

¹³ Vgl. Tolstoj 2002, 747f. / Tolstoj 1961/63 Band 5, 360ff.

Одно за другим свистели ядра и бились в бруствер, в солдат, в пушки. Пьер, прежде не слыжавший этих звуков, теперь только слышал одни эти звуки.
(Tolstoj 1961/63, Band 6, 267)

Plötzlich geschah etwas: Der kleine Offizier ächzte, krümmte sich und setzte sich auf die Erde, wie ein im Fluge angeschossener Vogel. Es war Pierre, als würde vor seinen Augen alles sonderbar, verschwommen, trübe. Eine nach der anderen, piffen Kanonenkugeln heran und schlugen in die Brustwehr, unter die Mannschaften, in die Geschütze. Pierre hatte sich bisher nicht um diese Töne gekümmert, jetzt hörte er nichts mehr außer ihnen.
(Tolstoj 2002, 1058f.)

Wir denken hier an die von Boris Uspenskij überzeugend beschworenen Tolstoj-Zitate, die sich auf „stumme Szenen“ beziehen (Uspenskij 1975, 75f.),¹⁴ in denen die Stummfilmkamera eine konversierende Gesellschaft wie durch eine Glasscheibe oder aus einer großen seelischen Distanz (des zerstreuten oder abgelenkten Betrachters) vorführt. Gerade der dabei ausgelöste Zeitlupeneffekt ist typisch für vergleichbare Verfremdungseffekte, die den gebremsten Affekt erwachsen läßt durch die Reduktion auf ein einziges Medium bzw. eine einzige Wahrnehmungsquelle (hier: auf die bloß visuelle), während die akustischen und überhaupt verbalen gelöscht erscheinen. Auch hier entpuppt sich das Nicht-Verstehen (*neponimanie*)¹⁵ als das eigentliche Verstehen oder jedenfalls als seine Voraussetzung: ebenso wie Pierre den Krieg nicht versteht – und eben damit klarer durchschaut als der „größte Feldherr aller Zeiten“.

Anstatt einer verbalen Rede sehen wir eine Sprache der Gestik, die – in dieser medialen Isoliertheit – überhaupt erst als solche wahr- und ernstnehmbar wird. Die „stummen Szenen“, ansonsten eine Erfindung der barocken „Tableaus“, erstarren in der grotesken Welt Gogol's zur *nature morte* einer Gesellschaftsszene, deren Genrehaftigkeit – wir denken natürlich an das Finale des *Revisor* – ad absurdum geführt wird: Die Protagonisten erstarren zu Stein, was ihnen eine komische Note verleiht; sie erstarren aber auch vor Panik, im Zeichen eines apokalyptischen *užas*, den der Blick auf das „Jüngste Gericht“ auslöst.

Der *terror antiquus* (der *užas*)¹⁶ ist es aber auch, der die „stummen Szenen“ – eben auch jene der „Schlachtplatten“ – prägt: Indem das eigentlich betäubende

¹⁴ Vgl. zur Diskrepanz des Sicht- und Hörbaren im „filmischen Schreiben“ J. Paech 1996, 258f. Zur Vorwegnahme der filmischen Montagetechnik in den Romanen des 19. Jahrhunderts vgl. H. Möbius 2000, 31-48.

¹⁵ Tolstoj's Technik des Nichtverstehens wurde im Formalismus zur Grundlage der Verfremdungstheorie, vgl. A. Hansen-Löve 1978, 136, 163, 347.

¹⁶ Paradigmatisch für die Panik (*užas*) als Basis einer Ästhetik des Erhabenen im russischen Symbolismus vgl. Vjačeslav Ivanov, „Drevnij užas“ (1909); vgl. dazu ausführlich: A. Hansen-Löve 1991.

Krachen der Kanonade stumm bleibt – oder jedenfalls zeitversetzt bloß visuell in Erscheinung tritt, erscheint die Szenerie auf seltsame Weise reduziert, mechanisiert, marionettenhaft und eben künstlich. Der ansonsten schonend und schützend umhüllende multimediale Geräuschpegel setzt plötzlich aus oder wird versetzt, ver-schoben, ver-fremdet eben in Richtung einer schwindelerregenden wie tödlichen Choreographie tanzender Gespenster, die allesamt ihre menschliche Gestalt eingebüßt haben und den großen Totentanz proben.

All dies wird möglich durch die (Film-)Technik der Fragmentierung (vgl. Paech 1996),¹⁷ die der analytische Realismus auf alle Sinneseindrücke bzw. ihre mediale Vermittlung anwendet: Die Darstellungsmittel werden analytisch präsentiert, die Wahrnehmungseffekte realisieren das synthetische (ästhetische) Objekt einer simulierten Szene bzw. Inszenierung von Wirklichkeitsausschnitten. Deren Präsenz wird als theatralische Repräsentation sowohl intermedial wie auch – im selben Atemzug – als interaktive Inszenierung existenzieller, sozialer, organisatorischer Kommunikationsakte vorgeführt. Das in den romantischen Ästhetiken – und dann in den nachrealistischen, symbolistischen – dominierende Interesse an Synästhesien vielfach programmatischer Art und weniger wahrnehmungsästhetischer Relevanz, dieses syn(äs)thetische Interesse verlagert sich von den Signifikanten auf die Referenzfunktionen und damit auf eine Wahrnehmungsrealität, die sich permanent *in statu nascendi* befindet mit dem Ziel, den *status moriendi* eines intermedialen Schauspiels zu *pompes funèbres* auszudehnen.

Indem der Raum dissoziiert wird, schafft er Differenzen, die das Amalgam einer audiovisuellen Synästhesie in „Rauch“ auflöst, der ja als indirekter Theaterdonner das Schlachtfeld dekoriert. Auch hier dient die mediale Theatralisierung einer außerkünstlerischen Szene (der Schlacht) einer moralischen Enttheatralisierung eines „falschen Bewusstseins“, das sich normalerweise an Schlachtszenen heftet: mit all ihrem verlogenen Pathos der Tapferkeit und des Heldentums, dessen Künstlichkeit einer falschen Kunst unterstellt wird.

Die „Kriegskunst“ ist dort ein Handwerk, wo sie von Technikern der Macht (den Napoleons oder Alexanders) ins Werk gesetzt wird; sie ist dort ein ästhetisches Ereignis, wo sie sich als das präsentiert, was sie ansonsten repräsentieren möchte: eine mechanisch und diszipliniert arbeitende Todes- bzw. Tötungsmaschine, die unter dem Aspekt ihrer Biologisierung ebenso wie ihrer Medialisierung ihre „wahre Natur“ preisgibt. Diese kann aber nur erkannt werden, wenn ihre Dramatik aus der Institution von Oper und Theater befreit und in das paradoxale Medium eines zeitgenössischen „historischen Romans“ verlagert wird.

¹⁷ Paech geht von Jean Mitrys Begriff des „Pré-Cinéma“ aus und bemüht sich um eine Definition des „filmischen Schreibens“ (243ff.) bzw. „Erzählens“ (245ff.). Dabei spielt der „angehaltene Moment“ (etwa bei Flaubert) eine zentrale Rolle (246); zu ergänzen wäre auch das bremsende Moment der Zeitlupe in Film und Narrativik.

Nur so kann aus der falschen Ästhetik, aus der patriarchalen Welt des „Vaters aller Dinge“, die wahre Ethik der „Mutter aller Schlachten“ auferstehen: Die Kriegskunst mündet in einen Kunst-Krieg gegen die falsche Literatur, die schuld ist an der Falschheit aller Kriege – oder, wie dies Viktor Šklovskij mit Blick auf den Ersten Weltkrieg einer jeden letztlich an Tolstoj geschulten Verfremdungs-Ästhetik attestierte: Der Krieg, die Kriegsschuld, entspringt einer Versteinerung der Wahrnehmungsprozesse: „Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und die Schrecken des Krieges“¹⁸ (Šklovskij 1969a, 15).

3. Eine „Poetik des Krieges“ – literarische Guerilla-Taktik

Nicht umsonst hatte man in der späteren Avantgarde der Literaturwissenschaft – den Formalisten der 10er und 20er Jahre des letzten Jahrhunderts – vor einer „Literaturgeschichte der Generäle“ gewarnt, die sich in einer endlosen Serie von nationalen Heldentaten erschöpft. Nicht dass es einem Šklovskij, Ėjchenbaum oder Tynjanov ums literarische Fußvolk (alleine) gegangen wäre: Aber mit Tolstoj teilte man dessen anarchistische Sicht der Geschichtsgesetze, die nicht von den Marschällen und Napoleons, sondern vom Zufall der Umstände und den mentalen Zuständen von Kollektiven beherrscht werden.

Dabei kann es schon lohnen, das Kampfgeschehen nicht nur aus der Perspektive der Avantgarde, sondern auch aus der der Nachhut ins Auge zu fassen: also nach dem Nachschub zu fragen, nach den Transportwegen in der Etappe und den Kommunikationsstörungen zwischen den Truppenteilen – und allen möglichen Umständen der umstehenden und umlagernden Guts- und Bauernwirtschaften.

Die Entdeckung einer Ästhetik der *arrière-garde* ermöglichte erst jene Avantgarde-Poetik, für die Tolstoj den „Krieg“ als Vater aller Dinge entdeckt hatte. Zugleich aber musste eben *dieser* Vater getötet und entheroisiert werden, um den Söhnen zum Leben zu verhelfen. In einer gewissen Weise antizipiert der Heerführer der russischen Truppen in *Krieg und Frieden* das Zerbröseln des großen Heldentums ebenso wie das der einschlägigen Stereotypen des Historischen Romans.¹⁹ Mit ihm wird der für das moderne Erzählen Bahn brechende

¹⁸ „Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны“ (Šklovskij 1969b, 14).

¹⁹ Tolstoj's Kriegstheorien spielen in seiner Geschichtsphilosophie eine ebenso zentrale Rolle wie für seine Poetik; letzterer Aspekt wird gemeinhin vernachlässigt, während die Entwicklung seiner historiosophischen, soziologischen, kollektivpsychologischen Ideen gut dokumentiert sind (vgl. Boris Ėjchenbaum 1928, 224ff.). Dabei sind Tolstoj's Geschichts- und Kriegstheorien – trotz oder gerade wegen ihres antiakademischen, anarchistischen „Dilettantismus“ durchaus erfrischend und jedenfalls für das Gesamtgefüge des Romans unabdingbar. Dabei wurde die „sittliche Bedeutung des Krieges“ (im Sinne von Pierre-Joseph Proudhons

Zweifel an den Großnarrativen und ihren totalitären Ansprüchen „disseminiert“ und in unzählige Einzelheiten fragmentiert: Der Roman selbst wird zu einem „Schlachtfeld“ der Assoziationen und Impressionen, die als *diseiecta membra* den Schauplatz füllen: im Krieg wie im Frieden.

Der russische Heerführer Kutuzov ist eigentlich ein Anti-Feldherr, der einen subversiven Feldzug führt – oder genauer: nicht führt. Kutuzovs Heroik besteht nicht im Handeln, sondern in dessen Gegenteil: „Wir kommen noch zur Zeit, Ew. Exzellenz, meinte Kutuzov gähnend. Kommen noch zur Zeit!“²⁰ (Tolstoj 2002, 363). Indem Kutuzov seinem Zaren jenes „Ich warte noch, Ew. Majestät“²¹ (ebd., 364) entgegensetzt, provoziert er nicht nur seinen Oberbefehlshaber, er stellt auch dessen Regime – zusammen mit dem von Napoleon – souverän in Frage: „Ebendeshalb fange ich auch nicht an, Majestät, weil wir hier nicht bei einer Parade sind“²² (ebd., 365). Denn „es gibt keine stärkeren Kriegersleute als diese zwei“ – bekennt Kutuzov: „Geduld und Zeit. Die schaffen alles. Aber die Leute mit den guten Ratschlägen n’entendent pas de cette oreille, voilà le mal“²³ (ebd., 992) – und eben jene Fähigkeit, die der Erzähler Tolstoj für sich selbst beansprucht, wenn er ihre Formulierung auch dem Fürsten Andrej in den Mund legt: „nur noch die Fähigkeit zu ruhiger Beobachtung des Ablaufes der Ereignisse“, der sich als „unbeeinflussbarer Gang des Geschehens“ herausstellen wird²⁴ (ebd., 993).²⁵

Tolstoj kleidet Kutuzovs Sieg in einen der Natur über die viel gepriesene Zivilisation des Westens: Die *tabula rasa*, die Strategie der „verbrannten Erde“, das Nichts wird dem Ein und Alles des zentralistischen Generalplans und seiner Verkörperung in Napoleon zum Verhängnis: Dieser implodiert mitsamt seiner

La Guerre et la Paix, [1861 russ. übers. 1864], wie sie Tolstoj in den Anfangsphasen seines Romans vertrat, zunehmend von einer geradezu (rechts-)revolutionären Tendenz zu einer „Geschichtsschreibung von unten“ ersetzt (Ėjchenbaum, ebd., 246). Tolstoj's Suche nach mathematischen oder zumindest empirischen „Gesetzen“ des Krieges und der Massenbewegungen in der Geschichte sind möglicherweise für sich genommen aus einer heutigen Sicht obsolet – wie dies im übrigen auch für seine hilflosen Wirtschaftsvorstellungen ganz im Geiste eines hoffnungslos patriarchalen Großgrundbesitzers gilt. Als Elemente der Romankonstruktion und vor allem als diskursiver Resonanzraum des privaten wie kollektiven Geschehens sind die Reflexionen des rasonierenden Autors aber durchaus wesentlich für den epischen „Tonfall“ des Romans insgesamt.

²⁰ „– Еще успеem, ваше превосходительство, – сквозь зевоту проговорил Кутузов. – Успеem!“ (Tolstoj 161/63 Band 4, 373).

²¹ „– Я поджидаю, ваше величество“ (ebd., 374)

²² „– Потому и не начинаю, государь, что мы не на параде“ (ebd., 375).

²³ „нет сильнее тех двух воинов, терпение и время; те все делают, да советчики n’entendent pas de cette oreille, voilà le mal“ (ebd. Band 6, 198).

²⁴ „одна способность спокойного созерцания хода событий [...] это неизбежный ход событий“ (ebd., 198f.).

²⁵ Zu Kutuzovs Strategie der Dissimulation vgl. A. Hansen-Löve 2010, 126f.

Grande Armée, die wie ein an Land gespülter Riesenwal unter seiner eigenen Last zusammenbricht.

Vielfach wurden die vor allem in der zweiten Hälfte von *Krieg und Frieden* wuchernden geschichtsphilosophischen Passagen als störendes Beiwerk empfunden, während sie doch auf eine noch immer hoch aktuelle Weise Tolstoj's Ideen zur Rolle der Persönlichkeit in der Geschichte ebenso wie solche zur Partisanentaktik mit dem Wesen des modernen Erzählens verbinden.²⁶ Hier wie da, im Krieg wie im Schreiben, dominiert das scheinbar Nebensächliche über die Haupt-Sache; die Haupt- und Staatsaktionen erweisen sich ihrerseits als peripher, maßlos überschätzt und irreführend. Napoleon verkörpert eben diese Hybris des großen Führers, der vorgibt, eine Schlacht zu planen oder eine Strategie vorzugeben, die *in natura* – und Tolstoj meint dies immer wörtlich – ein reines Scheinmanöver darstellt. Schlachten lassen sich ebenso wenig planen wie die großen Massenbewegungen der Geschichte, die eher ein Phänomen der Natur darstellen als eines der Kultur. Eben dies war ja auch die große Stärke des Verzögerungsgenies Kutuzov, der dem heroisierten Eroberer Napoleon die Taktik der „verbrannten Erde“ entgegensetzte und dem hochfliegenden Geschichtsentwurf des Korsen seine flache, endlose und letztlich tödliche „russische Weite“. Es war eben jene diabolische Geographie, an der dann auch die Wehrmacht scheitern sollte.

Darüber hinaus vermittelt die Poetik des Partisanenkrieges – also das dezentrierte, dissoziierte Auftreten kleinster Gruppen anstelle des Vorrückens der Kompanien und Divisionen – eine Tolstoj'sche Grundidee, die noch in der heutigen Losung des *small is beautiful* nachhallt. Der Erzähler Tolstoj verfährt dabei nicht anders als der Geschichtstheoretiker: Die „platte“ Wahrheit, die eigentliche Gesetzmäßigkeit der großen historischen Prozesse besteht darin, dass sie nicht in einer alles zentral beherrschenden generalisierten Idee, also in einer Art General-Plan kulminieren, sondern aus der Vernetzung zahlloser Details, winzi-

²⁶ Die geschilderte Partisanentaktik war also nicht nur ein kriegshistorisches Faktum (abgeleitet von der Guerillataktik der Spanier in ihrem „asymmetrischen Krieg“ gegen Napoleon 1807-1814), die Partisanentaktik war auch ein Verfahren, die individuellen Bewegkräfte, die das Privatleben der Figuren im „Frieden“ dominieren, auch unter der Perspektive des „Krieges“ beschreibbar zu machen. Das metonymische Prinzip des analytischen Realismus jener Epoche verlangte nach einem Erklärungsmodell für die Relation zwischen „Teil“ und „Ganzem“, „Detailisierung“ und „Generalisierung“, wie dies Éjchenbaum in seiner Studie zum *Jungen Tolstoj* bezeichnen sollte (ders.1922). Dass auch unter dieser Perspektive der „Teufel im Detail“ steckt, wird nicht weiter verwundern. Tolstoj praktiziert somit eine Art „paradoxa Intervention“, indem er *pars pro toto* das Detail, das minimale Kollektiv (der Kämpfer wie der Familienmenschen) an die Stelle des „Ganzens“ setzt, das solchermaßen – sei es als Staat, Gesellschaft oder Krieg – von innen her subversiv zersetzt wird. Eben dies machte Tolstoj's konservativen Anarchismus so attraktiv für seine zahlreichen Anhänger, die sich ja nicht nur aus dem in Russland so reichlich vorhandenen Sektierertum rekrutierten, sondern auch im Westen – man denke an Wittgensteins Tolstojanertum – seine Verehrer fand.

ger geographischer oder klimatischer Nuancen, instinktiven und falschen Annahmen und Assoziationen und letztlich aus unzähligen Hör- und Sehfehlern resultieren, die insgesamt doch der historischen Wahrheit näher kommen als die geplante Korrektheit der großen Strategien.

Zurück zu Tolstoj's Philosophie des Krieges, die er zu seiner Poetik erhebt: Es war also jene aus Spanien importierte Guerillataktik²⁷ ebenso wie jene der Bergstämme des Kaukasus, die von den russischen Partisanenkämpfern des Jahres 1812 übernommen wurde. Sie führten einen Krieg gegen alle Regeln und gaben ihm den Charakter eines „Volkskrieges“:

Одним из самых осязательных и выгодных отступлений от так называемых правил войны есть действие разрозненных людей против людей, жмущихся в кучу. Такого рода действия всегда проявляются в войне, принимающей народный характер. [...] Это делали гверильясы в Испании; это делали горцы на Кавказе; это делали русские в 1812-м году. (Tolstoj 1961/63, Band 7, 140)

Eine der handgreiflichsten und vorteilhaftesten Abweichungen von den sogenannten Kriegsregeln ist das Vorgehen einzelner Menschen gegen Menschen, die zu Haufen zusammengeballt sind. Eine solche Art des Vorgehens läßt sich immer beobachten, sobald ein Krieg den Charakter eines Volkskrieges annimmt. [...] So haben es die Guerillakämpfer in Spanien gemacht, die Bergstämme im Kaukasus und die Russen im Jahre 1812. (Tolstoj 2002, 1365)

Tolstoj geht sogar so weit, der traditionellen, zentralistischen Kriegstechnik seine eigene Mathematik der kriegesischen Kräftegleichungen entgegenzusetzen: „Und wenn man nun beliebige historische Einheiten – Schlachten, Feldzüge, Kriegsperioden – in derartige Gleichungen bringt, so erhält man Zahlenreihen, in denen bestimmte Gesetze existieren müssen [...]“²⁸ (Tolstoj 2002, 1367).

Tolstoj's höhere Mathematik des Krieges, ja der historischen Gesetzmäßigkeiten allgemein erinnert hier im übrigen massiv an Paul Kammerers berühmtes *Gesetz der Serie* (so der gleichnamige Titel seines sensationellen Buches von 1919) oder an etwa gleichzeitige Geschichtsspekulationen des Futuristen Velemir Chlebnikov oder die absurdistischen (Zu-)Fälle eines Daniil Charms in der frühen Stalinära.²⁹ In all diesen Fällen wird der akademischen, offiziellen Wissenschaft eine anarchistische, private, bewusst „dilettantische“ vorgezogen, de-

²⁷ Erstmals wurde der Begriff Guerilla-Krieg anlässlich des spanischen Unabhängigkeitskrieges (1807-1814) genannt.

²⁸ „И из подведения под таковые уравнения исторических различно взятых единиц (сражений, кампаний, периодов войн) получатся ряды чисел, в которых должны существовать (...) законы (Tolstoj 1961/63, Band 7, 142).

²⁹ Vgl. dazu A. Hansen-Löve 2013.

ren scheinbare Nicht-Professionalität den zutiefst irrationalen Naturgesetzen der menschlichen kollektiven Dynamik angepasst scheint.

Auch Tolstoj führt seinen Roman gegen alle Regeln der historischen Romankunst und entdeckt dabei die literarische Guerillataktik, die sich gegen die zentralisierten Truppenmassen der Napoleonischen Okkupanten richtet: „Die Kraft, das heißt, das Maß der erzielten Bewegung, hat als Faktoren die Masse und ihre Geschwindigkeit“³⁰ (Tolstoj 2002, 1366). Hinzu kommt „der Geist des Heeres“, der „so gesunken ist, dass [es] nur die Masse zusammenhält“, woraus Tolstoj lustvoll eine Physik der Anti-Kriegskunst entwickelt, welche die Große Armee stückweise tranchieren sollte (ebd., 1368).

Entscheidend für den Strategiekritiker Tolstoj ist seine narrative Guerillataktik der „kleinen Stiche“, der zunächst unkenntlich entscheidenden Momente eines Geschehens, das die Protagonisten im Grunde gar nicht überblicken – im Gegenteil: Gerade die einfachen Soldaten sind es, die dieses Nicht-Verstehen instinktiv erfahren und damit zu unbestechlichen Zeugen einer „flagranten“ Wirklichkeitserfahrung aufsteigen: „Fürst Andrej unterschied bereits deutlich den verwirrten und zugleich erbitterten Gesichtsausdruck dieser beiden, die offenbar gar nicht wußten, was sie eigentlich taten“³¹ (ebd., 369). Umgekehrt führt die tiefere Einsicht in das eigentliche Geschehen eben nur über ein solches Nicht-Wissen, über die schmerzliche Einsicht in die Unweigerlichkeit der erwähnten Naturzustände.

Die großen Auftritte des Geschichtsphilosophen und Gesellschaftsdenkers Tolstoj setzen erstaunlicher Weise erst präzise nach Ablauf der ersten Hälfte des Riesenwerkes ein.³² Wir befinden uns in den Einleitungspassagen des ersten Teils der zweiten Romanhälfte und historisch am Vorabend des Napoleonischen Feldzugs gegen Russland: ein idealer Moment zum Großangriff gegen die „Hi-

³⁰ „Сила (количество движения) есть произведение из массы на скорость.“ (Tolstoj 1961/63 Band 7, 141).

³¹ „Князь Андрей видел уже ясно растерянное и вместе озлобленное выражение лиц этих двух людей, видимо, не понимавших того, что они делали.“ (Tolstoj 1961/63 Band 4, 379).

³² Von Tolstoj selbst stammt eine solche „Kurzfassung“ (1873), in der die ausufernden Geschichts- und Kriegsdiskurse der früheren Ausgaben kurzerhand „wie mit der Schere“ herausgeschnitten sind und jener Zustand wiederhergestellt war, wie er in der Erstfassung – als reiner Familienroman – vorherrschte (ausführlich dazu B. Eichenbaum 1928, 397ff.). Damit war aber auch der „homerische Epopöen-Stil zerstört“ (ebd., 399) und die Dialektik von „Krieg“ und „Frieden“ ebenso stillgelegt wie jene zwischen den narrativen und philosophischen Passagen. Einspruch gegen letztere hat es zu allen Zeiten der Tolstoj-Rezeption gegeben – nicht zufällig gleich am Anfang durch Tolstoj's Lehrmeister aus den 50er Jahren – Ivan Turgenev. Der fand Tolstoj's „Abschweifungen“ vom Hauptstrang der Handlung ebenso quälend wie seine manipulative Vorliebe für „Details“ und deren „Montage“ verwerflich. Aus einer späteren Sicht sind es aber eben jene Montagetechniken, die zukunftsweisend erscheinen, da hier das historische Material nicht bloß zitiert wird, sondern den Charakter einer Diskurs-Inszenierung annimmt.

storiker“, deren grenzenlose Naivität in der Annahme eines übergeordneten politischen, weltgeschichtlichen Generalplans gipfelt (vgl. ebd., 803).³³

Gerade solche Passagen zeigen die subtile Widersprüchlichkeit einer historiographischen Methode, die sich weniger in philosophischen Exkursen beweist, als vielmehr in deren Vernetzung mit jenen Methoden der Darstellung, die ein bis dato unbekanntes Genre – den „historischen Gegenwartsroman“ – anstoßen sollte. Dieses Paradoxon ließ sich eben nur als literarisches Gesamtprojekt verwirklichen, als dessen integraler Bestandteil die immer wieder auf dutzenden Seiten eingeschalteten theoretischen Exkurse gelten können.

Wie so oft beim Theoretisieren geht es auch hier um den paradoxalen Wunsch, theoretisierend die Theorien für unzuständig zu erklären, also im Grunde von innen her aufzulösen. Damit entsteht aber das Problem einer doppelten Buchhaltung in Sachen Ideenverwaltung: Einmal sind es die falschen Ideen, die es zu kritisieren gilt, einmal gelten Theorien insgesamt als fehlgeleitet, weil sie nichts anderes als Projektionen und Spekulationen sind, die dem Wesen der Dinge so gar nicht gerecht werden. Jedenfalls „kam alles anders, als man hatte annehmen können“³⁴ (ebd., 911), sodass ja im Grunde die vorgefassten Meinungen um nichts besser oder schlechter abschneiden als die nachgelieferten, die den Gang der Dinge schon kennen.

Ebenso wenig wie Napoleon über einen Masterplan verfügte, als er Russland zu erobern gedachte, hatte Zar Alexander einen Plan, die Franzosen ins Land zu locken und so das Prinzip der „verbrannten Erde“ zu einer bewussten Strategie zu erheben, wie dies im Nachhinein unterstellt werden sollte. Aus der kaiserlichen Sicht war diese „Strategie“ alles andere als geplant: einzig Kutuzov versuchte aus tausend Gründen aus der Not eine Tugend zu machen und solchermaßen die zentralistische Heerführung des Gegners sich an ihren eigenen Prämissen totlaufen zu lassen. Tolstoj kleidet diese Erkenntnis in die bewusst lakonische Formel: „Napoleon rückt weiter vor, die Russen ziehen sich weiter zurück, und so ergibt sich genau die Situation, die Napoleon den Untergang bringen soll“ (ebd., 914)³⁵.

Wofür Tolstoj plädiert, ist der „gesunde Menschenverstand“ von „uns Nachgeborenen, die wir keine Historiker sind“ (ebd., 804),³⁶ ein Verstand freilich, der seine Originalität eben nicht aus seiner Gemeinverständlichkeit zieht, sondern eher aus Gesetzmäßigkeiten, die nicht *ex post*, sondern im „historischen Präsens“ auftauchen, wo jene Macht herrscht, die auch die Machthaber in der Hand hält, denn „der König ist ein Sklave der Geschichte. Die Geschichte, das heißt

³³ Vgl. Tolstoj 1961/63, Band 6, 7.

³⁴ „Все происходит нечаянно“ (Tolstoj 1961/63 Band 6, 117).

³⁵ „Наполеон идет дальше, мы отступаем, и достигается то самое, что должно было победить Наполеона“ (ebd., 120).

³⁶ Vgl. ebd., 8.

das unbewußte, allen Menschen gemeinsame Herdenleben, bedient sich eines jeglichen Augenblicks im Leben der Könige als eines Werkzeugs zur Erreichung ihrer Ziele“ (ebd., 807).³⁷

Vom Heldenleben zum Herdenleben, von den Höhen einer heroischen Romanhistoriographie geraten wir so in die Niederungen der „tausenden kleinen Ursachen“ (ebd.), die den Menschen zum Schicksal werden – und den Romanautoren Lebenstexte – eher schon Texturen – liefern, welche sich der Tektonik eines im Grunde „geographischen“ Schreibens zu fügen haben. Das von Tolstoj erfundene Russland entzieht sich also „von Haus aus“ einer bloß historischen Deutung, schafft aber anstelle dessen einen enormen „Spiel-Raum“, der die großen Ereignisse und Heldentaten ebenso schluckt wie die Grande Armée:

Увидав на той стороне казаков (les Cosaques) и расстилавшиеся степи (les Steppes), в середине которых была Moscou la ville sainte, столица того, подобного С к и ф с к о м у, государства, куда ходил Александр Македонский, – Наполеон, неожиданно для всех и напротивно как стратегическим, так и дипломатическим соображениям, приказал наступление, и на другой день войска его стали переходить Неман. (Tolstoj 1961/63 Band 6, 13)

Als er jenseits des Flusses les Cosaques sah und das weite ebene Land – les steppes –, in dessen Mitte Moscou, la vielle sainte, lag, die Hauptstadt eines dem S k y t h e n l a n d e vergleichbaren Reiches, in das Alexander von Mazedonien gezogen war, da befahl Napoleon, für alle unerwartet und wieder alle strategischen und diplomatischen Erwägungen den Vormarsch, und andern Tages begannen seine Truppen über den Njemen zu setzen. (Tolstoj 2002, 809)

4. Achilles und die Schildkröte: Tolstoj's historische Relativitätstheorie

Tolstoj's Zeitkonzept nimmt unter dem maximalen Druck der Ereignisse von Leben und Tod, Geburt und Sterben, Eros und Thanatos einen eigentümlichen, fremdartigen Aggregatzustand an: Die Zeit zerbröckelt in ihre kleinsten Bestandteile – und das maximal verzögert, quälend langsam, in Zeitlupe. Dies gilt für den Einzelmenschen und sein (drohendes) Finale ebenso wie für die große Weltgeschichte, deren Zeiger sich nur langsam vorwärts bewegen:

Как в механизме часов, так и в механизме военного дела, так же неудержимо до последнего результата раз данное движение [...]. Как в часах результат сложного движения бесчисленных различ-

³⁷ „Царь – есть раб истории. История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием для своих целей“ (ebd., 11).

ных колес и блоков есть только медленное и равномерное движение стрелки, указывающей время, так и результатом всех сложных человеческих движений этих ста шестидесяти тысяч русских и французов – всех страстей, желаний, раскаяний [...] этих людей – был только проигрыш Аустерлицкого сражения, так называемого сражения трех императоров, то есть медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества. (Tolstoj 1961/63, Band 4, 348f)

Und wie in dem Mechanismus einer Uhr, so pflanzt sich auch im Mechanismus des Kriegswesens die einmal hervorgerufene Bewegung unaufhaltsam bis zum letzten Resultat fort [...] Und wie bei einer Uhr das Resultat der komplizierten Bewegung der zahllosen verschiedenen Räder und Rollen nichts anderes ist als das langsame und gemessene Vorrücken des Zeigers, das die Zeit angibt, so war auch das Resultat all dieser komplizierten Menschenbewegungen, der Bewegungen dieser hundertsechzigtausend Russen und Franzosen, das Resultat all ihrer Leidenschaften, Wünsche, aller ihrer gefassten, verworfenen und bereuten Entschlüsse [...] nichts anderes als der Verlust der Schlacht bei Austerlitz, der sogenannten Dreikaiserschlacht, das heißt, ein langsames Vorrücken des Zeigers der Weltgeschichte auf dem Zifferblatt der Menschheitsgeschichte. (Tolstoj 2002, 339)

Es gehört durchaus in den Kontext von Tolstoj's bewusstem Rückgriff auf die klassische Philosophie und auch jene der Hegelschen (Geschichts-)Dialektik, wenn er im Zusammenhang mit Reflexionen zur historischen Zeit auf Zenons berühmte Parabel von „Achill und der Schildkröte“ zurückgreift,³⁸ um an ihrem Beispiel die „Unfasslichkeit“ einer „vollkommen Kontinuierlichkeit einer Bewegung“ – also auch der Zeit – vorzuführen (Tolstoj 2002, 1090):

Человеку становятся понятны законы какого бы то ни было движения только тогда, когда он рассматривает произвольно взятые единицы этого движения. Но вместе с тем из этого-то произвольного деления непрерывного движения на прерывные единицы проистекает большая часть человеческих заблуждений. (Tolstoj 1962/ 63 Band 6, 300)

Dem Menschen werden die Gesetze jeder Art von Bewegung nur dann faßlich, wenn er willkürlich aus ihrem Zusammenhang gerissene Teilstücke dieser Bewegung betrachtet. Indessen fließt der größte Teil der menschlichen Irrtümer gerade aus diesem willkürlichen Zerteilen der kontinuierlichen Bewegung. (Tolstoj 2002, 1090)

³⁸ Vgl. die eindringliche Darstellung bei M. Clark 2012.

Und dann verweist Tolstoj auf den „Sophismus der Alten“, auf das Paradoxon von Achill und der Schildkröte, die – selber der Inbegriff der Langsamkeit – von Achill uneinholbar davonläuft, da dieser immer auch selbst einen Raum-Zeit-Abschnitt bewältigen muss, während die Schildkröte ihrerseits immer schon woanders unterwegs ist. Der Vorsokratiker Zenon wurde somit zum Vater der „Paradoxa des Unendlichen“,³⁹ die für Tolstojs Argumentation gegen die Wirkkraft des Allgemeinen, Umfassenden und Ungeteilten ideal in Anschlag zu bringen war.

Tolstoj diskutiert ausführlich Zenons Argument gegen die „Vielheit“, der *per definitionem* die Fähigkeit abgeht, „zugleich klein und groß zu sein. [...] Denn nichts kann eine Einheit sein, was eine Größe besitzt, denn wenn es Teile hat, kann es nicht eines sein.“ (Hughes/Brecht 1978, 20). Gleiches gilt dann auch für Zenons „Laufstrecken- oder Teilungsparadoxon“, das in der These gipfelt, „dass eine unendliche Reihe nicht durchlaufen werden kann, weil sie niemals ‚fertig‘ ist“ (ebd. 22). Wenn also Achill die Schildkröte einholen möchte, dann kommt er immer schon zu spät, da diese ja immer schon weitergekrrochen ist, wenn er jenen Punkt erreicht, an dem er sie einholen wollte.

Freilich wurde Zenons Paradoxon seither tausendfach widerlegt, hat er doch nur bewiesen, dass man ein Ziel dann nicht treffen kann, wenn man nur auf jene Stelle zielt, wo man es gerade sieht, ein vernichtender Einwand, den wir schon von Sokrates kennen.⁴⁰ Wenn sich Achill freilich beim Laufen die von ihm vorausberechnete zukünftige Position der Schildkröte zum Ziel setzt, wird er sie auch an genau dieser Stelle einholen und damit Zenon besiegen. Tolstojs Kritik richtet sich vor allem gegen Zenons Annahme einer „kontinuierlichen Bewegung“, die jeweils Achill bzw. die Schildkröte vollführen (Tolstoj 2002, 1090), ebenso wenig, wie wir bei der Zerlegung der Bewegung in immer kleinere Einzelstücke die Lösung der Frage erreichen können:

Только допустив бесконечно-малую величину и восходящую от нее прогрессию до одной десятой и взяв сумму этой геометрической прогрессии, мы достигаем решения вопроса. Новая отрасль математики, достигнув искусства обращается с бесконечно-малыми величинами, и в других более сложных вопросах движения дает теперь ответы на вопросы, казавшиеся неразрешимыми. (Tolstoj 1961/63 Band 6, 300f.)

Nur wenn wir eine unendlich kleine Größe und eine von ihr ausgehende Progression bis zum zehnten Gliede setzen und die Summe dieser geometrischen Progression nehmen, gelangen wir zur Lösung der Frage. Ein neuer Zweig der Mathematik hat das Operieren mit unendlich kleinen Größen möglich gemacht und beantwortet jetzt bei anderen und komplizierteren

³⁹ Hughes/Brecht 1978, 19; Vgl. auch A. Hansen-Löve 1999.

⁴⁰ Ebd., 24f.

zierteren Bewegungsproblemen früher für unlösbar gehaltene Fragen.
(Tolstoj 2002, 1090)

Ohne dass Tolstoj auf diese mathematische Theorie weiter eingehen würde, konzentriert er sich auf die dadurch mögliche Korrektur des Fehlers (Zenons), „den der menschliche Verstand begehen muss, wenn er anstatt einer kontinuierlichen Bewegung aus ihrem Zusammenhang gerissene Einzelstücke der Bewegung betrachtet“ (ebd.).⁴¹

Nicht anders aber verhält es sich aus dieser Sicht mit den „Bewegungsgesetzen der Geschichte“, die aus einer „unzählbaren Menge menschlicher Willensanstöße entspringt“ und sich „kontinuierlich vollzieht“. Der Hauptfehler (der Geschichtswissenschaft) besteht also darin, willkürliche Ereignisse aus dem Zusammenhang zu reißen und in eine scheinbar logische Folge zu bringen, die den Eindruck von Kausalität erweckt. Genau das aber will Tolstoj in seiner Erzählkunst vermeiden, die traditionell – nicht anders als die Historiographie – Serien von Ereignissen zu Motiven eines narrativen Sujets umdichtet und damit willkürliche Sinngebungen eines eigentlich „sinnlosen“ Geschehens konstruiert.

Gleiches gilt für die Prämisse vieler Geschichtsschreiber, die Willensanstöße von Einzelnen zur Ursache historischer Großprozesse zu erklären – eine Annahme, der Tolstoj bekanntlich fundamental widerspricht, womit freilich auch das Selbstbewusstsein seiner Romanhelden auf eine schwere Probe gestellt wird.

Damit fällt auch „jede von der Geschichtswissenschaft gezogene Schlussfolgerung [...] spurlos und wie Staub auseinander“ (ebd., 1091)⁴² und es stellt sich für Tolstoj die Frage, wie dies der Autor eines „historischen Romans“ vermeiden könnte – eine Konklusion, die er in den ausladenden theoretischen Erörterungen durchwegs vermeidet. Nicht so in seiner Erzählpraxis, die für solche Experimente immer weit offen steht, ja auf diese geradezu spezialisiert ist. Um nämlich die Einzelheiten und Details eines Geschehens nicht willkürlich aus dem Zusammenhang zu reißen, muss der Erzähler eine Technik einsetzen, die – anders als theoretische Diskurse – mit literarischen bzw. narrativen Mitteln in der Lage ist, das ebenso verzwickte wie fundamentale Schlüsselproblem der Poetik gewissermaßen „medienintern“ zu lösen und damit nichts weniger als eine kopernikanische Wende der Erzählkunst einzuläuten. Für die Geschichtsschreibung postuliert Tolstoj dabei eine Art historische Differenzial-Gleichung, die das Zenonsche Paradoxon (auf)löst und eine Ahnung davon liefert, was die Philosophie alles nicht zu leisten imstande ist: wohl aber eine Literatur, die das

⁴¹ „[...] тем самым исправляет ту неизбежную ошибку, которую ум человеческий не может не делать, рассматривая вместо непрерывного движения отдельные единицы движения“ (Tolstoj 1961/63, Band 6, 301).

⁴² „Всякий вывод истории [...] распадается, как пах, ничего не оставляя за собой“ (ebd., 301f.).

Wolkenkuckucksheim ihrer Vogelperspektive ebenso verlassen hat wie die Froschperspektive.

Только допустив бесконечно-малую единицу для наблюдения – дифференциал истории, то есть однородные влечения людей, и достигнув искусства интергрировать (брать суммы этих бесконечно-малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории. (Tolstoj 1961/63 Band 6, 302)

Nur wenn wir ein unendlich kleines Teilstück vornehmen – das Differenzial der Geschichte, das heißt die aus völlig gleichem Ursprunge stammenden, auf ein völlig gleiches Ziel gerichteten Bestrebungen der Menschen als die denkbar kleinste geschichtliche Einheit – und wenn wir die Kunst der Integralrechnung der Geschichte beherrschen, das heißt, die Kunst, diese unendlich kleinen Größen zu einer Summe zusammenzufügen, nur dann können wir die Gesetze der Geschichte zu fassen hoffen. (Tolstoj 2002, 1092)

5. Vronskijs Sturz – in Zeitlupe

Was bei Dostoevskij als Ekstase, häufig auch als Skandal inszeniert, hysterisiert und im Begriff einer „Explosion“ revolutionär präsentiert wird – nicht zufällig passiert bei ihm immer alles „plötzlich“ und „überstürzt“ (also im Zeitraffer) – vollzieht sich bei Tolstoj schrittweise, schleichend, in Zeitlupe – ja, unter einer solchen.

Ein fulminantes Beispiel für Tolstojs Technik der Verlangsamung bietet jenes Pferderennen in *Anna Karenina*, an dem Annas Liebhaber so kläglich scheitern sollte. Dabei geht es nicht nur um die Synchronisierung zweier Bewegungen – und eben auch um das Ein- und Überholen der Reiter –, sondern auch um die Frage nach jener narrativen Kameratechnik, die in der Lage ist, es mit den Pferdestärken aufzunehmen und das Geheimnis der Bewegung in ein „Bewegungsbild“ zu fassen, wie es ein Jahrhundert später Gilles Deleuze in seiner auf der Kinematographie Ėjzenštejns aufbauenden Film-Philosophie vorführen sollte (Deleuze 1989, 53ff.).

Vronskij ist in dieser atemberaubenden Rennszene zugleich Verfolger und Verfolgter, Täter und Opfer, indem er sein Lieblingssperd Frou-Frou zuschanden reitet. Dieses Pferd trägt geradezu menschliche Züge – also letztlich jene Anna Kareninas – denn „es war eines jener Geschöpfe, die offenbar nur deshalb nicht reden können, weil der mechanische Bau ihres Mundes es ihnen nicht gestattet“ (Tolstoj 1959b, 401).⁴³

⁴³ „Она была одно из тех животных, которые, кажется, не говорят только потому, что механическое устройство их рта не позволяет им этого“ (Tolstoj 1963, Band 8, 215).

Zunächst die Verfolgungsjagd – dann der Absturz: Vronskij startet hoch nervös ins Rennen, das von der großen Welt mit höchster Spannung mitverfolgt wird – vom Zaren bis zu den Regimentskameraden, von den Stallburschen bis zu Anna, die ihrem Geliebten eben erst gestanden hatte, dass sie von ihm ein Kind erwartet. Durch einen nicht ganz geglückten Start gerät Vronskij mit seiner Frou-Frou zunächst ins Hintertreffen, sodass er nur mit Mühe – aber dann doch – die Konkurrenten einholen kann. Auch diese Szene wird von Tolstoj gleichsam „in Zeitlupe“ übertragen, so dass die Einzelbewegungen in den Eindruck einer allgemeinen Dynamik zusammenfließen, wobei sie gleichzeitig als aufblitzende Fragmente und als versinkende Elemente eines allgemeinen Dahinströmens erscheinen:

Гладиатор и Диана подходили вместе и почти в один и тот же момент: раз-раз, поднялись над рекой и перелетели на другую сторону; незаметно, как бы летя, взвилась за ними Фру-Фру, но в то самое время, как Вронский чувствовал себя на воздухе, он вдруг увидел, почти под ногами своей лошади, Кузовлева, который бархатлся с Дианой на той стороне реки [...]. теперь же он видел только то, что прямо под ноги, куда должна стать Фру-Фру, может попасть нога или голова Дианы. Но Фру-Фру, как падающая кошка, сделала на прыжке усилие ногами и спиной и, миновав лошадь, понеслась дальше. (Tolstoj 1963, Band 8, 233)

Gladiator und Diana erreichten fast zugleich das Hindernis, stiegen, eins, zwei, hoch und flogen hinüber; unmerklich, wie schwebend, folgte ihnen Frou-Frou. In dem Augenblick aber, als Wronski sich in der Luft befand, sah er plötzlich fast unmittelbar unter den Füßen seines Pferdes Kusowlew, der mit Diana an das andere Ufer [des Wassergrabens] zu klettern suchte. [...] jetzt sah er nur, daß Diana unversehens mit ihrem Bein oder ihrem Kopf an die Stelle geraten könnte, wo Frou-Frou den Boden berühren musste. Doch Frou-Frou machte wie eine fallende Katze noch während des Sprunges mit dem Rücken und den Beinen eine kräftige Wendung und flog, ohne Diana zu berühren, vorüber. (Tolstoj 1959b, 417)

Also, am „braven Tier“ (so Vronskij) war es nicht gelegen, dass der Reiter letztlich doch von der Katastrophe eingeholt wird: Denn zunächst „läuft“ alles wie in einer Art Trance fliegend dahin, Frou-Frou übernimmt gewissermaßen selbst die Führung des Rennens, wobei sie dem unmittelbaren Konkurrenten Gladiator immer näher rückt, bis sie gleichauf liegt und dabei – gleichsam bei „laufender Kamera“ – alle Bewegungen synchronisiert erscheinen: „Ihre vom Schweiß bereits dunkler gewordene Schulter rückte an Gladiators Kruppe heran. Ein paar Sprünge weit liefen sie nebeneinander“ (ebd., 418).⁴⁴ Wenig später führt Vrons-

⁴⁴ „Начинавшее уже темнеть от пота плечо Фру-Фру поравнялось с крупом Гладиатора. Несколько скачков они прошли рядом“ (Tolstoj 1963, Band 8, 234).

kij das Rennen und alles scheint sich auf ein glückliches Finish zuzubewegen. Freilich sprintet Frou-Frou mit letzten Kräften, „Hals und Schultern waren schon feucht vom Schweiß, auch am Genick, auf dem Kopfe und an den spitzen Ohren trat der Schweiß in Tropfen aus, und der Atem des Tieres ging rau und kurz“ (ebd., 419).⁴⁵

Vronskij reizt also das Kräfte-reservoir seines Rennpferdes bis zum Äußersten aus und es hat die Ewigkeit weniger Momente den Anschein, als würde Frou-Frou „wie ein Vogel“ über die Hindernisse hinweg fliegen. Da passiert „Es“: „Im selben Augenblick jedoch spürte Vronskij zu seinem Entsetzen, dass er die Bewegung seines Pferdes nicht mitgemacht hatte und unverzeihlicher Weise – wie es kam, begriff er selbst nicht – plump in den Sattel zurückgefallen war“ (ebd., 420).⁴⁶

Der Fehler entspringt also einer Asynchronizität der Bewegungen, er ist ein Verstoß gegen den schlafwandlerisch funktionierenden Rhythmus zwischen Ross und Reiter, dessen Verletzung nicht nur eine ästhetische oder sportliche Ordnung durchbricht, sondern auch eine ethische und seelische: Denn von jenem Moment an zeigt sich, dass der ansonsten so indifferente Vronskij auch seine, nicht leicht erkennbare, Schuld an jenem Schicksal hat, das ihn mit dem nervösen „Rennpferd“ Anna verbindet.

Anders als Dostoevskijs Experiment mit dem „Synchronerzählen“, das am Todpunkt der Existenz, im Moment der Guillotinierung stattfindet, visiert Tolstoj einen ebenso komplexen wie differenten „Moment“ an, genauer: jenes Momentum, das aus *einer* Bewegung zweier Körper (Reiter und Pferd) und zweier Liebender (Vronskij und Anna) in die unverzeihliche Katastrophe der Entzweiung, der Arrhythmie, der Disharmonie umkippt. Damit ist aber auch der narrative *stream of consciousness* und die existenzielle „Symphonie“ zweier Wesenheiten irreparabel gestört. Hinzu kommt noch ein massives Moment von Scham und Schande, ist es doch der „Glücksritter“ Vronskij selbst, der jenen unverzeihlichen Lapsus begeht, den Zustand des halb-bewussten Kontrollverlusts peinlich fehl einzuschätzen –, und damit jene riskante wie elektrisierende Fähigkeit einbüßt, eine unbewusste Verschmelzung von Leib und Seele, Tier und Mensch, Natur und Kultur, Weib und Mann traumwandlerisch zu bewerkstelligen:

Вдруг положение его изменилось, и он понял, что случилось что-то ужасное. Он не мог еще дать ответа о том, что случилось, как уже мелькнули подле самого его белые ноги рыжего жеребца, и Махотин на быстром скаку прошел мимо. Вронский касался одной ногой

⁴⁵ „[...] не только шея и плечи ее были мокры, но на загривке, на голове, на острых ушах каплями выступал пот, и она дышала резко и коротко“ (Tolstoj 1963, Band 8, 235).

⁴⁶ „но в это самое время Вронский, к ужасу своему, почувствовал, что, не поспев за движением лошади, он, сам не понимая как, сделал скверное, непростительное движение, опустившись на седло“ (ebd., 235f.).

земли, и его лошадь валилась на эту ногу. Он едва успел выпростать ногу, как она упала на один бок, тяжело хрипя [...] она затрепыхалась на земле у его ног, как подстреленная птица. Неловкое движение, сделанное Вронским, сломало ей спину. [...] а он, шатаясь, стоял один на грязной неподвижной земле, а пред ним, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнув к нему голову, смотрела на него своим прелестным глазом. [...] С изуродованным страстью лицом, бледный и с трясущеюся нижнею челюстью, Вронский ударил ее каблуком в живот и опять стал тянуть за поводья. Но она не двигалась, а, уткнув храп в землю, только смотрела на хозяина своим говорящим взглядом. – Ааа! – промычал Вронский, схватившись за голову. (Tolstoj 1963, Band 8, 236)

Er begriff, dass etwas Furchtbares geschehen war. Er war sich noch gar nicht klar darüber, was es war, als bereits die weißen Füße des Fuchshengstes dicht an ihm vorüberflitzten und Machotin in scharfem Galopp ihn überholte. Vronskijj berührte mit einem Fuß den Boden, und das Pferd fiel auf diesen Fuß. [...] Frou-Frou röchelte schwer, [...] wie ein angeschosener Vogel lag sie [...] zu seinen Füßen. Vronskijjs ungeschickte Bewegung hatte ihr das Rückgrat gebrochen. [...] während er ganz allein und verlassen auf der kotigen Erde hin und her taumelnd dastand und vor ihm, schwer atmend, seine Frou-Frou lag, die ihren Kopf zu ihm hinreckte und ihn mit ihren herrlichen Augen ansah. [...] Mit leidenschaftsverzerrtem Gesicht, blass und mit zitterndem Unterkiefer stieß ihr Vronskijj den Absatz in den Leib und begann wieder am Zügel zu zerren. Doch das Pferd rührte sich nicht, sondern sah nur, das Maul auf den Boden stützend, mit seinen sprechenden Augen auf seinen Herrn. »Aaah«, stöhnte Vronskijj laut und griff sich an den Kopf. (Tolstoj 1959b, 420)

6. Fürst Andrejs *Laterna magica* – ein Medium des Todes

Das protokinematographische Medium *kat exochen* ist bei Tolstoj die *Laterna magica*, die in Ermangelung des Filmmediums als Projektionsmaschine – oder narrativer Diaapparat – erhalten muss. Visionäre Zustände – etwa jener des Fürsten Andrej bei der Schlacht von Austerlitz oder am Vorabend seiner letztlich tödliche Verwundung – diese Visionen sind wie so oft bei Tolstoj „visualisiert“, das Erhabene, Himmlische, Jenseitige entpuppt sich als etwas „Projektives“ im wörtlichen bzw. medialen Sinne: Das Prospektive des Propheten reduziert sich auf die Projektion einer Apparatur, deren Technik das „Fremde“, „Kalte“, „Distanzierte“ und „Künstliche“ des bisherigen „falschen Bewusstseins“ und uneigentlichen Lebens signalisiert.⁴⁷

⁴⁷ Zu den „stroboskopischen Medien“ und zur *Laterna magica* im 19. Jahrhundert vgl. Bartels 1996, 114ff.; 129ff.

И с высоты этого представления [собственной смерти] все, что прежде мучило и занимало его, вдруг осветилось холодным белым светом, без теней, без перспективы, без различия очертаний. Вся жизнь представилась ему волшебным фонарем, в который он долго смотрел сквозь стекло и при искусственном освещении. Теперь он увидал вдруг, без стекла, при ярком дневном свете, эти дурно намалеванные картины. «Да, да, вот они те волновавшие и восхищавшие и мучившие меня ложные образы, – говорил он себе, перебирая в своем воображении главные картины своего волшебного фонаря жизни, глядя теперь на них при этом холодном белом свете дня – ясной мысли о смерти. (Tolstoj 1961/63, Band 6, 231)

Und von der Höhe dieser Vorstellung aus gesehen, stellte sich ihm plötzlich alles, was ihm früher in Anspruch genommen und gequält hatte, in einem kalten, weißen Licht dar, ohne Schatten, ohne Perspektive, ohne deutlich unterscheidbare Umrisse. Sein ganzes Leben kam ihm jetzt vor wie eine *Laterna magica*, in die er lange durch eine Glasscheibe und bei künstlicher Beleuchtung hineingeschaut hatte. Jetzt aber sah er plötzlich ohne eine solche Glasscheibe bei heller Tagesbeleuchtung diese schlecht hingepinselten Bilder. „Ja, ja, das sind sie, die verlogenen Bilder, die mich so erregt und so hingerissen und so gequält haben“, sagte er sich, während er jetzt in seiner Phantasie die Hauptbilder der *Laterna magica* seines Lebens an sich vorbeiziehen ließ und sie in diesem kalten weißen Tageslicht musterte, das aus dem Gedanken an den Tod strahlte. (Tolstoj 2002, 1024)

Was bei Tolstoj aus technischen Gründen bloß mit der *Laterna magica* verglichen werden kann, wandelt sich in seiner Romankunst zu Technik des Bewusstseinsstroms, der solchermaßen die Vorwegnahme des Kinos in den Lebensfilm des sterbenden Helden hineinkopiert: jenes Films, der im Finale in Sekundenschnelle abläuft und eine Generation später zum Medium des 20. Jahrhunderts aufsteigen sollte. Wir sind hier Zeugen der Geburt dieser Kunstform aus dem Geist einer Vorwegnahme, die dem Technikskeptiker Tolstoj gefallen hätte: er als Erfinder einer Filmprosa, die schließlich nach seinem Tode – bei Joyce, Proust oder Nabokov – im 20. Jahrhundert triumphieren würde.

Wir erinnern uns an dieser Stelle an das Finale von Vladimir Nabokovs Roman *Priglasenie na kazn'* (*Einladung zur Enthauptung*; Berlin 1937), wo – nun schon nach dem spektakulären Höheflug des Filmmediums – sehr deutlich auf Tolstoj's *Laterna magica* Bezug genommen wird. Auch hier gewährt der Tod – die Hinrichtung des zauberhaften *Cincinnati* – einen Blick hinter die Kulissen einer Scheinwelt, die sich bei Nabokov wie Tolstoj als Attrappe entpuppt:

Зрители были совсем, совсем прозрачный, и уже никуда не годились, и все подавались куда-то, шарахаясь, - только задные нарисованные

ряды оставались на месте. [...] Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. Последней промчалась в черной шали женщина, неся на руках маленького палача, как личинку. Свалившиеся деревья лежали плашмя, без всякого рельефа, а еще оставшиеся стоять, тоже плоские, с боковой тенью по стволу для иллюзии круглоты, едва держались ветвями за рвущиеся сетки неба. Все распалось. Все падало. [...] и Цинциннат пошел среди пыли и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему. (Nabokov 1989, 271f.)

Die Zuschauer waren völlig durchsichtig und total nutzlos, sie wogten und entfernten sich – lediglich die hinteren Reihen, die ja *aufgemalt* waren, blieben an Ort und Stelle. [...] Wenig war übrig vom Platz. Das Gerüst des Schafotts war längst in einer Wolke rötlichen Staubs zusammengefallen. Die letzte, die vorüberstürzte, war eine Frau mit einem schwarzen Tuch, die den winzigen Scharfrichter wie eine *Larve* in den Armen trug. [das ist die Schattenseele des Helden]. Die gestürzten Bäume lagen flach und ohne Relief da, während die noch stehenden Bäume, auch sie *zweidimensional* und mit einer seitlichen Schattierung des Stammes, die Rundung vortäuschen sollte, sich mit ihren Zweigen nur noch mühsam an dem reißenden Netzwerk des Himmels festhielten. Alles löste sich auf. Alles fiel [...] und inmitten der fallenden Dinge, inmitten der schwankenden Kulissen schritt Cincinnatus in jene Richtung, wo – nach den Stimmen zu urteilen – ihm verwandte Wesen standen. (Nabokov 1970, 213f.)

Die *Laterna magica* ist – wir wissen es von Leibniz ebenso wie dann von Jean Pauls *Flegeljahren*⁴⁸ – kein neues Bild für bildgebende Apparaturen: Sie ist schon bei Athanasius Kirchner und den Manieristen wie den Barockrhetorikern die große Meta-Metaphernmaschine, die sich mit dem Kasten der *camera obscura* verbindet und damit in den blinden Fleck der Medialisierung einer nicht mehr bloß verbalen Sprachidee tritt: Was angesichts des Todes oder einer anderen katastrophalen Evidenz „unsagbar“ wie „unsäglich“ geworden ist, kann nur mehr unter Zuhilfenahme von Fremdapparaturen herbeizitiert werden; es bedarf jedenfalls völlig neuer Medien der Vor- wie Darstellung, die nicht etwas Unsichtbares vorführen, sondern das allzu Sichtbare einer falschen Sicht der Dinge des Lebens und seiner Scheinbilder, die schon seit Platons Höhlengleichnis im Zeichen einer antiken Kinematographie inszeniert werden.

⁴⁸ Vgl. Bartels 1996, 131.

7. Sterben in Zeitlupe

Lev Tolstoj war im Jahre 1857 – mehr als zehn Jahre vor der an Dostoevskij statuierten Scheinhinrichtung – zum Zeugen einer öffentlichen Hinrichtung in Paris geworden,⁴⁹ ja er war wie dieser geradezu fasziniert von diesem grausigen Schauspiel, das ihn allerdings im Gegensatz zu Dostoevskij mit einem „Gefühl der Sinnlosigkeit“ erfüllte. Anders als diesen interessierte Tolstoj am Tod das *S t e r b e n*, jener langsame Prozess der unmerklichen Verschiebung der Wahrnehmungen und Wertungen angesichts der Absolutheit des Endes.

Am ausführlichsten finden wir in Tolstojs *Krieg und Frieden* diese Prozessualität als eine fundamentale Verfremdung aller Lebensprinzipien im Sterben des Fürsten Andrej, der erst allmählich die Annäherung des großen „Es“ als Chance begreift, zum Leben retrospektiv ein grundlegend neues Verhältnis zu finden. In diesem Sinne ist das Sterben und die Perspektive des Todes die radikalste Position der Verfremdung, zu welcher der Mensch fähig ist.

Damit ergibt sich für den Romanerzähler die Notwendigkeit, die äußere Zeiterfahrung mit einer inneren zu koppeln, wobei das Paradoxon narrativ zu lösen ist, ein Dahingleiten und Strömen als Zustand erfahrbar zu machen: In diesem Sinne triumphiert in Tolstojs Roman zugleich Heraklits vordialektische Einsicht, dass „alles im Flusse“ ist, kombiniert mit jenem bei Henri Bergson im 20. Jahrhundert als „Dauer“ (*durée*) gefeierten Sieg über die lineare Zeit, wie er eine Generation nach Tolstoj in den Zeitromanen Prousts oder Nabokovs Epoche machen sollte. Wie Tolstoj suchten sie und ihresgleichen nach der „Textur der Zeit“ (so Nabokov in seinem ein Jahrhundert nach *Krieg und Frieden* erschienenen Roman *Ada*), wie Tolstoj waren sie Anhänger einer vordialektischen Weltansicht, in der alle „Strömungen“ von „Gegenströmen“ aufgewogen werden, der „Frieden“ vom „Krieg“, der doch – so Heraklit – „der Vater alle Dinge“ sei. So spannt sich zwischen beiden Polen jenes unmessbare wie unermessliche „Und“, jene Kopula, die aus der Dualität der Titelwörter in Tolstojs Roman *Krieg und Frieden* eine Ganzheit macht. Das „Und“ stellt sich zwischen den „Vater aller Dinge“ und die „Mutter“ aller Menschen, es spannt aber auch den Gegensatz – die *différence* – auf zwischen „Tod“ und „Leben“, das sich angesichts des Endes seine Dauer als großer „Aufschub“ (*différance*) inszeniert.

Als „Es“ Fürst Andrej „erwischt“, geht alles sehr rasch – und zugleich ganz seltsam gebremst vor sich: Der Megaerzähler mikroskopiert die innere Zeit als Geflecht von Eindrücken und Assoziationen, die unter der „Zeitlupe“ den *stream of consciousness* sichtbar machen:

⁴⁹ Tolstoj hatte in Paris einer Guillotiniierung beigewohnt, was ihn mit Panik und Empörung erfüllt hatte (vgl. Schklowski 1984, 224ff.). Überhaupt war für Tolstoj der Tod nicht nur ein literarisches Thema, sondern vor allem auch permanente Bedrohung seiner auktorialen Dominanz über das eigene Leben und Werk.

«Что это? Я падаю? У меня ноги подкашиваются» – подумал он и упал на спину. Он раскрыл глаза [...]. Но он ничего не видал. Над ним не было ничего уже, кроме неба, – высокого неба [...] с тихо ползущими по нем серыми облаками. Как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, – подумал князь Андрей, – не так, как мы бежали, кричали и дрались [...]. Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. (Tolstoj 1961/63, Band 4, 380)

„Was ist das? Falle ich? Die Beine knicken mit ja ein!“ dachte er und fiel auch schon rücklings zu Boden. Er öffnete die Augen. [...] Aber er sah nichts. Über ihm war nichts als Himmel [...] unermeßlich hoher Himmel mit still und langsam dahinziehenden grauen Wolken. „Wie still, wie ruhig und feierlich das ist“, dachte Fürst Andrej, „so ganz anders als all unser Laufen, Schreien und Kämpfen. [...] Und wie kommt es eigentlich, dass ich diesen hohen Himmel vorhin gar nicht wahrgenommen habe? Und wie glücklich bin ich, dass ich ihn endlich doch noch kennengelernt habe! Ja, alles ist nichtig, alles ist Lug und Betrug außer diesem unendlichen Himmel.“ (Tolstoj 2002, 370)

Aus der Sicht des Todes bzw. seiner unmittelbaren Nähe erscheinen das Leben und seine Gesetze ihrerseits verschoben, sinnleer und völlig undurchschaubar. Bei Tolstoj trifft der Tod den Menschen „mitten im Leben“ an, er schleicht sich auf leisen Sohlen an und verbirgt sich unter minimalen Symptomen, zufällig scheinenden Hinweisen, die sich freilich immer mehr verdichten, bis das „dicke Ende“ schon nicht mehr übersehbar ist. Schon in seinem Erstlingswerk *Detstvo* (*Kindheit*, 1852) ist es eine unscheinbare Fliege, die auf den ersten Seiten schon völlig unmotiviert auftaucht, im Rückblick jedoch als untrügliches Todes-Zeichen erkennbar wird, als ein minimaler Fingerzeig, der womöglich mehr aussagt als all die medizinischen Weisheiten und Krankheitsbilder der Welt.

Der Tod ist die große Unbekannte, das maximal Unausdrückbare, das gleichwohl dem gesamten Leben seinen Stempel aufdrückt – von vornherein und *a tergo*. Tolstoj's Tod naht schleichend, sein Horror besteht eben nicht in der Augenblicklichkeit und den damit verbundenen Bewusstseins-Paradoxa wie bei Dostoevskij, sondern in seiner Unmerklichkeit, die sich unaufhaltsam in den Details und den Kleinigkeiten des Alltags und der Körperlichkeit ausbreitet. Tolstoj stellt seine Totenscheine jenen Scheintoten aus, die sich noch *media in vita* fühlen und doch schon „gezeichnet“ sind von der Hand ihres Autors, der im Falle Tolstoj's alle Hände voll zu tun hat, um seine wuchernde Heldenschar durch *Krieg und Frieden* zu führen.

Auch in *Krieg und Frieden* kündigt sich lange vor dem eigentlichen Finale dessen Nähe im „Summen der Fliegen an“, die an das Kissen und das Gesicht des dahinsiechenden Fürsten Andrej stoßen (Tolstoj 2002, 1220). Und das

Summen mischt sich in das penetrante Perseverieren einer „Flüstermusik“, die wie ein „I piti-piti-piti“ klingt und etwas „wie ein sich dehnendes und emporwachsendes Gebäude aus Nadeln“ erahnen lässt. „Es dehnt sich aus! [...] dehnt sich immer mehr aus“, sagte sich Fürst Andrej und bemerkt, wie die erwähnte Fliege „ohne weiteres in den Bezirk des Gebäudes hineinsaupte, das sich über seinem Gesicht erhob, ohne es zu stören. Außer diesem allem aber gab es noch etwas sehr Wichtiges. Das war etwas Weißes an der Tür, und zwar war es eine Sphinxstatue, die ihn ebenfalls erdrückte“ (ebd., 1220).⁵⁰

Der Tod ist zugleich Nichts und Alles: eine „weiße Fläche“, wie sie der jugendliche Bruder Natašas, Nikolaj Rostov, auf seiner nächtlichen Patrouille erspäht, die ein Loch im Weltgewebe, eine Art Bermudadreieck anzeigt, in dem alles Leben spurlos verschwindet; und er kippt um vom Nichts in Alles, aus der Null in die Millionenfrage der Sphinxstatue, die vor dem Ausgang steht und wissen will: warum das alles. Das Anstoßen der Fliege mit ihrem „I piti-piti-piti“ öffnet die Türe unvermittelt in eine „andere Welt [...], in der etwas ganz Besonderes vor sich ging. [...] Und im Kopf dieser Sphinx war das bleiche Gesicht und die glänzenden Augen derselben Natascha, an die er gerade gedacht hatte“ (ebd., 1220)⁵¹. Ihr Gesicht mit den geschwollenen Lippen erscheint nunmehr als unschön, es ist geradezu abstoßend. „Fürst Andrej aber sah dies Gesicht nicht, er sah nur die leuchtenden Augen, und die waren wunderschön“ (ebd., 1222).⁵²

8. Ein weißer Fleck – Projektionsleinwand

Eine der aufschlussreichsten Kriegsszenen des Romans verknüpft auf geradezu revolutionäre Weise die historiographische Makroperspektive mit den mikroskopischen Verschiebungen zwischen Innen- und Außenwahrnehmung der Figuren. Wir begegnen Natašas Bruder, dem kriegsbegeisterten jugendlichen Helden Nikolaj Rostov, wie er am Vorabend einer großen Schlacht durch die nebelverhangenen Frontabschnitte reitet und dabei permanent aus dem Wach- in den Traumzustand einbricht:

⁵⁰ „«Тянется, тянется! растягивается и все тянется», — говорил себе князь Андрей. [...] но вместе с тем его удивляло то, что, ударяясь в самую область воздвигавшегося на лице его здания, муха не разрушала его. Но, кроме этого, было еще одно важное. Это было белое у двери, это была статуя сфинкса, которая тоже давила его“ (Tolstoj 1961/636 Band 6, 431f.).

⁵¹ „И внимание его вдруперенеслось в другой мир [...], в котором что-то происходило особенное. [...] И в голове этого сфинкса было бледное лицо и блестящие глаза той самой Наташи, о которой он сейчас думал“ (ebd., 432).

⁵² „Но князь Андрей не видел этого лица, он видел сияющие глаза, которые были прекрасны“ (ebd., 434).

[...] впереди его была туманная темнота. [...] Ему показалось, что было светлей. В левой стороне виднелся пологий освещенный скат и противоположный, черный бугор, казавшийся крутым, как стена. На бугре этом было белое пятно, которого никак не мог понять Ростов: поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома? Ему показалось даже, что по этому белому пятну зашевелилось что-то. «Должно быть, снег – это пятно; пятно – *une tache*», думал Ростов. «Вот тебе и не таш...» «Наташа, сестра, черные глаза. На... ташка (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидел государя!) Наташку... ташку возьми...». (Tolstoj 1961/63, Band 4, 359f.)

Vor sich sah er nichts als neblige Finsternis. [...] Es kam ihm vor, als sei es bereits ein wenig heller geworden. Links zeigte sich eine abschüssige Geländefalte, die etwas heller erschien als ihre Umgebung, und gegenüber erhob sich, steil wie eine Wand, ein schwarzer Hügel. Auf diesem Hügel war ein weißlicher Fleck, den sich Rostow schlechterdings nicht erklären konnte: war es eine mondbeschienene Waldlichtung oder liegengebliebener Schnee oder waren es weiße Häuser? Es war ihm sogar, als bewegte sich etwas auf diesem weißen Fleck. „Jedenfalls Schnee ... dieser Fleck ... ein Fleck ... *une tache* ...“, dachte Rostow, „*une tache* ... na ja ... *tache* ... na ... *tasche* ... Natascha ... Schwesterchen mit deinen schwarzen Augen ... Na, die wird Augen machen, wenn ich ihr erzähle, dass ich den Kaiser gesehen habe! Natascha ... Natasche ... Tasche ... Säbeltasche ... die Säbeltasche nehmen ...“ (Tolstoj 2002, 349f.)

An diesem Punkt werden wir gewahr, wie unter den Gesetzen der Traumsprache aus dem „Fleck“ das französische *une tache* wird – auch ein „Tachismus *avant la lettre*“ – und aus dem Fleck das Laut-Bild der Schwester Na-tascha wächst, die wieder zu einer „Tasche“ schrumpft, zur „Säbeltasche“ gerät und von hier – mit einem Ruck – in den Wachzustand, in den er durch einen Husarenschrei unsanft zurückversetzt wird:

«Поправей-то, ваше благородие, а то тут кусты», сказал голос гусара, мимо которого, засыпая, проезжал Ростов. [...] Молодой детский сон непреодолимо клонил его. «Да, бишь, что я думал? – не забыть. [...] Да, да! На ташку, наступить... тупить нас – кого? Гусаров. [...] да, да, да. Это хорошо». – И он опять упал головой на шею лошади. (Tolstoj 1961/63, Band 4, 360)

„Mehr nach rechts, Ew. Wohlgeboren, hier ist ein Gebüsch“, rief ein Husar, an dem Rostow im Einschlafen vorübergeritten war. [...] Ein unbezwinglicher Kinderschlaf kam über ihn. „Ja, ja woran dachte ich doch eben? Darauf muß ich mich wieder besinnen. [...] Ach so, ja, die Säbeltasche ... die Tasche, nach der Tasche greifen ... angreifen ... in die Tasche stecken ... uns in die Tasche stecken ...wen? ... Die Husaren. [...] ja, ja,

das war es. Jetzt habe ich es.“ Und dann sank er wieder mit dem Kopf auf den Pferdehals. (Tolstoj 2002, 350)

Wir sind hier Zeugen einer doppelten Urszene: jener des Krieges, der doch Vater aller Dinge sein soll – und jener eines neuen, man möchte sagen: „protokinetomographischen“ Blickes, der sich auf eine *tabula rasa* richtet, für die eine eigene, völlig neue und revolutionäre Darstellungstechnik notwendig wurde: Es ist die des *stream of consciousness*, die hier erstmals in voller Blüte und gleich – wie das so oft vorkommt in der Geschichte – in aller Vollendung vor uns steht: Die Kamera zoomt von außen nach innen, aus dem Blickpunkt des wachen, fokussierten, zentrierten Bewusstseins hinein in die vorbewusste Grauzone, wo das freie Assoziieren und die *en passant* einströmenden „Impressionen“ in einer scheinbar chaotischen Montage aneinander geraten. Man könnte sagen, die semiotische *tabula rasa* kippt um in eine *fabula rasa* und damit in eben jenes die Großen Sujets unterlaufende Anti-Erzählen, das eine Generation später die moderne Prosa ausmachen sollte.

Wir treten ein in eine Assoziationsprosa des nun auch literarischen Impressionismus, dessen Verfremdungstechnik des „Nicht-Erkennens“ zwei Generationen später bei Šklovskij und den anderen das epistemische Feld für das 20. Jahrhundert nachhaltig beleuchten sollte: Nikolaj Rostov sieht etwas, ein „Etwas“, das er nicht identifizieren kann, also sieht er einen Fleck, eine weiße Fläche an einem Hang, auf den sich alles Mögliche projizieren lässt – wie auf eine Filmleinwand.

Lange nach Nikolajs glücklich endendem Ritt in Richtung „weißer Fläche“ konfrontiert uns Tolstoj mit einem durchaus letal endenden „schwarzen Fleck“, auf den der unglückselige Petja – Nikolajs kleiner Bruder – in all seiner kindlichen Kriegsbegeisterung zureitet:

Петя должен бы был знать, что он в лесу [...] что большое черное пятно направо – караулка, и красное яркое пятно внизу налево – догоравший костер [...]; но он ничего не знал и не хотел знать этого. Он был в волшебном царстве, в котором ничего не было похожего на действительность. Большое черное пятно, может быть, точно была караулка, а может быть, была пещера, которая вела в самую глубь земли. (Tolstoj 1961/63, Band 7, 168)

Petja mußte wissen, dass er im Walde war [...], daß der große schwarze Fleck zur rechten Wildhüterhäuschen und der grellrote Fleck zur linken ein niedergebranntes Lagerfeuer war [...] aber von dem allem wußte er nichts und wollte auch nichts davon wissen. Er war in einem Zauberreich, in welchem nichts so war wie in der Wirklichkeit. Der große schwarze Fleck konnte freilich ein Wildhüterhäuschen sein, ebenso gut aber auch eine Höhle, die tief in das Innere der Erde hineinführte (Tolstoj 2002, 1392f.)

Der kundige Leser kennt sie nun schon, die Totenmale an der Stirn der Helden, genauer: in ihrem todesverliebten Blick, der das schwarze Loch im Sein mit dem Mutterleib wechselt, das doch nichts weniger als sein Grab bedeutet:

Петя скакал на своей лошади вдоль по барскому двору и, вместо того чтобы держать поводья, странно и быстро махал обеими руками и все дальше и дальше сбивался с седла на одну сторону. [...] Петя тяжело упал на мокрую землю. Казаки видели, как быстро задергались его руки и ноги, несмотря на то, что голова его не шевелилась. Пуля пробила ему голову. (Tolstoj 1961/63, Band 7,172)

Petja galoppierte über den Hof, statt aber die Zügel in der Hand zu behalten, warf er beide Arme mit einer merkwürdigen und hastigen Bewegung in die Luft und rutsche vom Sattel immer mehr auf die eine Seite herüber. [...] Petja fiel schwer auf die feuchte Erde [auch sie ein Symbol russischer Mütterlichkeit, die zugleich gebiert und begräbt, A. H.-L.]. Die Kosaken sahen, wie seine Arme und Beine rasch hin und her zuckten, obwohl sein Kopf sich nicht bewegte. Eine Kugel hatte ihn in den Kopf getroffen. (Tolstoj 2002, 1397)

Wir haben „es“ geahnt, als wir Petjas „schwarzen Fleck“ sahen, wie all das enden würde. Nikolaj hatte da mehr Glück mit seinem „weißen Fleck“, der sich auftut wie eine „Lichtung“ im Sinne Heideggers⁵³ – oder den an der Oberfläche des Daseins verborgenen Feind durchschimmern lässt. Oder ist es gar jener „blinde Fleck“, der nach Tolstoj in den Fokus der Kunst rücken sollte.

Fünf Jahre nach Tolstojs Aufbruch zum Bahnhof von Astapovo zu seiner letzten Reise (1910) begegnen wir in den Bildern einer Ausstellung futuristischer Kunst jenem Nullpunkt, jener *tabula rasa* der Kunstgeschichte, die unter dem Titel das „Schwarzen Quadrats“ und späterhin des „Weißen“ Geschichte machen sollte.

Vieles davon hätte der Alte aus Jasnaja Poljana durchaus noch sehen können – in der Epoche des *Fin de siècle*, der Dekadenten oder gar der losbrechenden Avantgarden, deren spektakulärer Startschuss ihn wenigstens akustisch noch hätte erreichen können, als er sich 1910 auf die Flucht aus der Zeit machen sollte. Er war sich nicht entkommen, nicht den Reportern, nicht seinen Jüngern oder gar der Familie samt ihren Romanen.

⁵³ Zur Bedeutung von Heideggers *Sein und Zeit* für die Thanatopoetik der Moderne vgl. A. Hansen-Löve 2007. In *Sein und Zeit* bezieht Heidegger seine Philosophie des Todes direkt auf Tolstojs Erzählung „Der Tod des Ivan Ilič“ (§ 51-53). In Heideggers Schrift *Der Ursprung des Kunstwerks* wird als „Lichtung“ der „Ort der Kunst“ bezeichnet: als das „Offene der Welt“, wo sich die Wahrheit ereinen kann. Vgl. dazu auch V. Jankélévitch 2005. Zur den Todesarten bei Tolstoj vgl. zuletzt A. Hansen-Löve 2010a.

10. Finale am Bahnhof – Filmriss

Anna Kareninas Ende am Bahnhof gehört – ebenso wie Tolstoj's eigenes Sterben auf der Bahnstation von Astapovo 1910 – zu den narrativen Archetypen der Prosa des 19. Jahrhunderts, zumal solchen des klassischen Realismus. In beiden Fällen – bei Anna wie bei ihrem Autor – figuriert der Ort des Ankommens und Abreisens als Angelpunkt jener *rites des passage*, von denen die moderne Romankunst ebenso wie die biographischen Mythen ihrer Autoren gelenkt scheinen. Tolstoj war bekanntlich auf einer finalen, immer wieder erwogenen und verworfenen letzten Flucht aus dem abtraumhaft sich verengenden Familienkreis ausgebrochen, um weit, weit wegzureisen – und gelangte doch bloß an eine kleine Provinzstation, wo ihn alsbald die Presse, die fanatischen Anhänger wie die händeringenden Familienmitglieder einholen sollten.⁵⁴ Als Transportmittel wie als literarisches Motiv war die Eisenbahnwelt in der russischen Lebensprosa tief verankert und von Anfang an ein oft diskutiertes Symbol der *modern times* und ihrer technischen Zumutungen. Tolstoj sah in dieser eisernen Zentralisierung – ebenso wie vordem in jener Napoleons und des rationalistischen Frankreich – nicht nur eine Bedrohung des (ruralen) Raumes, sondern überhaupt ein Menetekel für „Sein und Zeit“, genauer: für eine authentische Zeiterfahrung. Die Eisenbahnwelt vernichtet eben jene eigentliche „Frei-Zeit“, indem sie das Tempus insgesamt linearisiert, verräumlicht, taktet – und damit fatal in den natürlichen Seelenhaushalt eingreift. Natürlich bleibt dem Leser die demonstrative Einfuhr des Bahnhofs- und Zugmotivs bei Tolstoj nicht verborgen; gleiches gilt ja auch für Dostoevskijs „Eisenbahnprosa“, die etwa in der Anfangsszene seines *Idiot*-Romans ebenso narrativ wirksam wird wie dann in Tolstoj's *Kreutzer-sonate*: auch sie wird ja – wie so viele Lebenstexte in der russischen Literatur – „in einem Zuge“ erzählt.

Hinter dem Rücken der Romanfiguren – oder in ihrem Unbewussten – häufen sich Hinweise und Fingerzeige auf fatale Motive, die in aller Unschuld eingeführt werden, um – oft nach hunderten Seiten Lektüre – zu „explodieren“. Tolstoj's versteckte Hinweise figurieren als eine Art „Schläfer“, die – von ihrer Umwelt völlig unbemerkt – ein halbes Leben lang auf ihren Auftritt lauern, dann aber umso effektiver zuschlagen. „Irgend etwas kam mir bekannt vor an diesem hässlichen Mann, dachte Anna“ (Tolstoj 1959b, 1018),⁵⁵ als sie sich mit schlafwandlerischer Zielstrebigkeit durch die Bahnhofshalle bewegte: Es war eben jene schreckliche Todesfratze, die sie längst aus ihren Träumen kannte, bevor sie noch ahnen konnte, worauf diese Halluzinationen verweisen sollten:

⁵⁴ Vgl. dazu die lebendige Schilderung bei Schklowski 1984, 695ff.

⁵⁵ „«Что-то знакомое в этом безобразном мужике», — подумала Анна“ (Tolstoj 1963, Band 9, 385).

И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать. Быстрым, легким шагом спустившись по ступенькам, которые шли от водокачки к рельсам, она остановилась подле вплоть мимо ее проходящего поезда. (Tolstoj 1963, Band 9, 388)

Da fiel ihr auf einmal der Bahnarbeiter ein, der am Tag ihrer ersten Begegnung mit Vronskij überfahren worden war, und sie wusste, was sie zu tun hatte. Mit raschen, leichten Schritten eilte sie die Stufen hinunter, die von der Wasserpumpe zu den Gleisen führten, und blieb knapp neben dem an ihr vorüberfahrenden Zug stehen. (Tolstoj 1959b, 1021)

Der spektakuläre Selbstmord der Anna Karenina verknüpft ein Jahrzehnt vor Tolstoj's Erzählung *Smert' Ivana Il'iča* (*Der Tod des Iwan Iljitsch*)⁵⁶ die Technik der „Detailisierung“ mit dem Moment einer aus dem Rhythmus fallenden Zeiterfahrung, wie sie von den an Anna vorbeiratternden Waggons ausgelöst wird. Auch hier kollidiert – wie bei Vronskijs Sturz – der innere Rhythmus mit dem äußeren Takt: Anna sucht einen Spalt im vorbeiratternden Kader der Eisenbahnwaggons, zwischen die sie zielt, um drüben zu landen.

Она смотрела на низ вагонов [...] и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона и глазомером старалась определить середину между передними и задними колесами и ту минуту, когда середина эта будет против нее. «Туда!» — говорила она себе [...]. (ebd.)

Sie sah auf das Untergestell der Waggons [...] und auf die hohen gußeisernen Räder des langsam vorübergleitenden ersten Waggons und suchte die Mitte zwischen den Vorder- und den Hinterrädern abzuschätzen und den Augenblick zu bestimmen, wann die Mitte des Waggons ihr gegenüber sein werde. Dorthin! sagte sie zu sich. (ebd.)

Es ist, als würde die Selbstmörderin gewissermaßen einen „Spalt“ im Zeitfluss suchen – ein Zeitfenster –, durch das sie sich in die Freiheit eines Jenseits, eines „Dorthin!“ zwängen könnte – womit das räumliche Bild der „Geburts-“ wie „Todesröhre“ aus „Der Tod des Iwan Iljitsch“ gleichsam in die Zeitdimension übersetzt erscheint. Eine fragmentierte Zeit, deren Bestandteile – die „Augenblicke“ – wie im Film in ein flimmerndes Pulsieren zerfallen, wenn die einzelnen vorbeihüpfenden Kader nicht in der entsprechenden Geschwindigkeit „passieren“. Die Kontinuität des Zeitflusses ist ebenso aufgelöst wie die des Bewusstseins, das in einen anderen Aggregatzustand kippt. Während aber Dostojevskijs Kirillov in *Besy* (*Die Dämonen*) sein „Sofort, sofort!“ eigenhändig auslö-

⁵⁶ Zu dieser Schlüsselerzählung einer jeden Thanatopoetik vgl. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, und ausführlich: Hansen-Löve 2007.

sen muss, indem er das Hinrichtungsparadoxon nochmals zur Selbsthinrichtung steigert, ist Anna Karenina (ebenso wie Dostojewskis *Krotkaja*, *Die Sanfte*) auf dem „Sprung“: Sie ist auf ein Sich-Fallen-Lassen angewiesen, das genau jenen „Zwischenraum“ anvisiert, der zwischen den Waggonen klafft, die im Rhythmus des ewigen Null/Eins, Tod/Leben, Nichts/Alles vorbeiklappern: „Hic Rhodos, hic salta“:

Она хотела упасть под поравнявшийся с ней серединою первый вагон. Но красный мешочек, который она стала снимать с руки, держал ее, и было уже поздно: середина миновала ее. Надо было ждать следующего вагона. Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась [...] и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. (Tolstoj 1963, Band 9, 388)

Sie wollte sich unter den ersten Waggon werfen, dessen Mitte eben an ihr vorüberglitt. Doch das rote Beutelchen, das sie vom Arme nehmen wollte, hinderte sie, und es war schon zu spät: die Mitte des Waggonen war an ihr vorüber. Sie musste den folgenden Waggon abwarten. Ein Gefühl, ähnlich jenem, das sie beim Baden empfand, wenn sie ins Wasser springen wollte, erfasste sie, und sie bekreuzigte sich [...] und plötzlich zerriß das Dunkel, das ihr alles verhüllt hatte, und das Leben erschien ihr für einen Augenblick leuchtend in all seinen längst vergangenen Freuden. (Tolstoj 1959b, 1021f.)

So gibt es zwei Augenblicke – oder sind es bloß zwei Dimensionen ein und desselben? –, die sich hier überlagern: Es ist zum einen jener innere Moment der Erleuchtung, der einer zeitentrückten, rein imaginären Sphäre angehört und jener quasi physikalische rechte Augenblick, da Annas Körper – wie ein „Index-Zeiger“ – genau auf einer Höhe mit jenem Spalt steht, der sich zwischen den vorbeierollenden Rädern aufzutut: „Und genau in dem Augenblick, als die Mitte zwischen den Rädern mit ihr auf gleicher Höhe war ... fiel [sie] unter dem Waggon auf die Knie“ (ebd., 1022).⁵⁷

Nun folgt in Zeitlupe der physische Ablauf des Überrolltwerdens und parallel dazu ein direkter innerer Monolog („Wo bin ich?“ etc.) mit dem Auftauchen des phantastischen „roten Männchens“ – und dem finalen Schlaglicht auf ihr bisheriges Leben, das dann auch – für immer? – erlischt:

Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок,

⁵⁷ „И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она [...] опустила на колени“ (Tolstoj 1963 Band 9, 388f.).

приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла. (Tolstoj 1963, Band 9, 389)

Doch etwas Gewaltiges, Unaufhaltsames stieß sie vor den Kopf, packte sie am Rücken und schleppte sie mit sich fort. „Herr, verzeiht mir alles!“ flüsterte sie, da sie fühlte, dass jeder Widerstand unmöglich war. Das alte Männchen machte sich an dem Eisen zu schaffen, wobei es etwas vor sich hinhurmelte. Und das Licht, in dessen Schein sie in dem von Angst, Lug und Trug, Kummer und Bosheit erfüllten Buche ihres Lebens gelesen hatte, flammte noch einmal auf, heller denn je zuvor, und erleuchtete ihr alles, was bisher für sie in Dunkel gehüllt war, begann zu knistern, wurde dunkler und dunkler und erlosch für immer. (Tolstoj 1959b, 1022)

Irgendwie erinnert dieses „für immer“ (*navsegda*) an ein anderes Finale, nämlich jenes der berühmten Erzählung Anton Čechovs, die einige Jahre später das Lebensbuch ihres Autors beschließen sollte: Was aber bei Tolstoj so bestimmt und endgültig daherkommt, bleibt bei Čechov in der Schwebe: Denn – wie oft konstatiert wurde – die Heldin verlässt zwar die Stadt für immer – aber eben nur unter dem relativierenden Vorzeichen des: „kak ona polagala“ („Wie sie anahm“) – ein wahrhaft weiblich auf A-Moll gestimmter Schlussakkord.

Das von Anna Karenina sterbend erfahrene Licht ist ebenso das Medium einer Erleuchtung, unter welcher das bisherige Leben auf einen Augenblick komprimiert vor das innere Auge tritt; abgelöst wird es aber von einem Dunkel, das alles verschlingt. Dunkel – Licht – Dunkel. Dunkel des bisherigen Lebens, „das für einen Augenblick“ aufleuchtet im Lichte der Erleuchtung, die ihrerseits eingeht in ein Dunkel, das schon einer ganz anderen Dimension angehört. Tolstoj verurteilt unsere Heldin gleich zweimal zum Tode: einmal physisch – und einmal mit der Brutalität einer metaphysischen Endgültigkeit: seelisch. Es ist dies ein massiver Vertragsbruch nicht nur mit dem Selbstbestimmungsrecht der Romanfigur, sondern auch ein grausamer Bruch mit dem Romanleser, der solchermaßen „vor die Tür gesetzt wird“. So schlimm war es nicht einmal Madame Bovary ergangen, die uns insgesamt weitaus mehr zuwider sein kann als jene Anna Karenina, deren Peripetien der Liebe, ja deren ganze Weiblichkeit einen Roman lang – wenn auch zunehmend dunklere – Triumphe feiern konnte.

Freilich: War es nur das „Bisherige“, also missglückte, schuldhafte Leben, das da erlischt, oder der Lebenstext überhaupt – ohne Aussicht auf ein Jenseits? Wenn wir auf ersteres setzen, verlieren wir letzteres: die Schrift, den Streifen, das Buch. Denn erloschen war ja nicht das Lebenslicht insgesamt, sondern, jenes Licht einer Kerze, die eben unweigerlich – wie das Leben selbst – zu Ende gehen muss. Dann würden wir aber nicht vor einer absoluten Gottesfinsternis

stehen, sondern bloß vor dem *black out* eines Sterbens, mit dem das Ende des Todes – also des „falschen Lebens“ bezeichnet wäre.

Diese letzte Botschaft erspart es dem Leser also nicht, sich auf all das seinen Reim selber zu machen und – *hic Rhodos, hic salta* – in ein Leben zu springen, in dem es keine Literatur mehr geben würde, kein Papier, und nicht mehr all diese Worte, Worte, Worte.. Kaum vorstellbar – letztlich auch für Tolstoj, der sich solchermaßen zum letzten Romanautor erklären konnte. Hinter ihm – die Sinflut: Das 20. Jahrhundert war längst angebrochen, als Tolstoj selbst seinen Großen Bahnhof hatte. Und der stand schon voll unter Beschuss der Filmkameras.

L i t e r a t u r

- Bartels K. 1996. „Proto-kinematographische Effekte der Laterna magica in Literatur“, Segeberg H. (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München, 113-147.
- Clarc M. 2012. „Achilles und die Schildkröte“, ders., *Paradoxien von A bis Z*, Stuttgart, 18-21.
- Deleuze G. 1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt a.M.
- Ėjchenbaum B.M. 1928. *Lev Tolstoj*, Leningrad.
- Ėjchenbaum B.M. 1922. *Molodoj Tolstoj*, Petrograd / Berlin.
- Fedorov, N. 1982. *Sočinenija*, Moskva.
- Frank S. 2010. „(Un)Sichtbarkeit und Darstellbarkeit des Krieges am Anfang des Medienzeitalters. Der Krimkrieg in der russischen Literatur vor dem Hintergrund der Innovationen in der Kriegsberichterstattung in den europäischen Pressemedien“, Maag G. / Windisch M. (Hg.), *Der Krimkrieg als erster europäischer Medienkrieg*, Tagungsband, Stuttgart, 101-139.
- Hansen-Löve A. 2013. „Das Gesetz der Serie und das Kunstdenken des Absurden (Obèriu)“, Plotnikov N. (Hg.), *Kunst als Sprache, Sonderband Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (im Druck).
- Hansen-Löve A. 2010a. „Am Ende des Tunnels... Tolstoj's Tode“, *Akzente* 6, 514-537.
- Hansen-Löve A. 2010b. „Der Schein trägt. Kunstlügen und Lügenkünste: Disimulationen“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 78, Wien, 109-134.
- Hansen-Löve A. 2007. „Grundzüge einer Thanatopoetik. Russische Beispiele von Puškin zu Čechov“, *WSA* 60, 7-78.

- Hansen-Löve A. 1999. „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *Wiener Slawistischer Almanach* 44, 125-183.
- Hansen-Löve A. 1991. „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetica* 23. Bd., Heft 1-2, 166-216.
- Hansen-Löve A. 1978. *Der russische Formalismus*, Wien.
- Hughes P. / Brecht G. 1978. *Die Scheinwelt des Paradoxons. Eine kommentierte Anthologie in Wort und Bild*, Braunschweig.
- Ingold, F.Ph. „Kunst-Kunst‘; ‚Lebens-Kunst‘, *Wiener Slawistischer Almanach* 16, 187-199.
- Jankélévitch V. 2005. *Der Tod*, Frankfurt a.M.
- Köppen, Manuel 2005. „Von Tolstoi bis Griffith. Krieg im Wandel der Mediendispositive“, Preußner, Heinz-Peter (Hg.), *Krieg in den Medien*, Amsterdam / New York, 55-82.
- Malevič, K. [1915] 1995. „Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živo-pisnyj realizm“, ders., *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Bd. 1, 35-55.
- Möbius H. 2000. *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*, München.
- Nabokov V. 1989. „Priglašenje na kazn‘“, ders. *Priglašenje na kazn’: Romany, rasskazy, kritičeskie esse, vospominanija*. Kišinev, 149-272.
- Nabokov V. 1970. *Einladung zur Enthauptung*, dt. Übers. D.E. Zimmer, Reinbek/ Hamburg.
- Ouspensky L. / Lossky W. 1952. *Der Sinn der Ikonen*, Bern / Olten.
- Paech J. 1996. „Filmisches Schreiben im Poetischen Realismus“, Segeberg H. (Hg.), *Die Mobilisierung des Sehens: zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, München, 237-260.
- Schklowski V. 1984. *Leo Tolstoj. Eine Biographie*, Frankfurt a.M.
- Šklovskij V. 1969a. „Die Kunst als Verfahren“, Striedter J. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 3-35.
- Šklovskij V. 1969b. „Iskusstvo kak priem“, Striedter J. (Hg.), *Texte der russischen Formalisten I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München, 2-34.
- Stendhal 1989. *Die Karthause von Parma* [1839], Berlin.
- Tolstoj L.N. 2002. *Krieg und Frieden*, dt. Übers. W. Bergengruen, München.
- Tolstoj L.N. 1963. „Anna Karenina“, ders., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Bd. 8-9, Moskva.
- Tolstoj L.N. 1961/63. „Vojna i mir“, ders., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Bd. 4-7, Moskva.
- Tolstoj L.N. 1960. „Sevastopol’ v mae“, ders., *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Bd. 2, Moskva, 110-156.

- Tolstoj L.N. 1959a. „Sewastopol im Mai“, Schaffgotsch X. (Hg.), *Leo Tolstoj's Werke in zwei Bänden*, Salzburg / Stuttgart, 167-208.
- Tolstoj L.N. 1959b. „Anna Karenina“, Schaffgotsch X. (Hg.), *Leo Tolstoj's Werke in zwei Bänden*, Salzburg / Stuttgart, 211-1073.
- Uspenskij B. 1975. *Die Poetik der Komposition*, Frankfurt a.M.