

Horst-Jürgen Gerigk

**Tolstojs *Krieg und Frieden*:  
Plädoyer für eine arterhaltende Ethik**

Tolstoj zu Ehren, anlässlich seines 100. Todestages  
am 20. November 2010

**Tolstoj und die Destruktion des Scheins**

Die hier vorgelegte Untersuchung will eine fundamentale Zweideutigkeit im Werke Tolstojs sichtbar werden lassen, aus der heraus noch der unverhohlene didaktische Anspruch künstlerische Dignität gewinnt. Unmittelbares Demonstrationsbeispiel ist *Krieg und Frieden* (1863–69). Es wurde dem Interesse nachgespürt, das für Tolstoj bei der Protokollierung seiner Abneigungen leitend war und das sich im Kunstergebnis als deutlich erkennbare ‚Tendenz‘ niederschlägt. *In Krieg und Frieden* gelangt, was auf Tolstojs Denkweg jenseits aller äußeren Wandlungen als Motor des Fragens sich durchhält, zu besonders greifbarer Bestimmtheit.

Tolstoj reagierte immer auf ein und dasselbe. Dieses Eine ist die Überzeugung von der ursprünglichen Neigung des Menschen zu ästhetischer Selbstvergessenheit. Tolstoj sieht die Gefahr der ästhetischen Formalisierung des Wirklichen nicht gebunden an die Sphäre der Kunst, sondern als Möglichkeit noch angelegt im rationalsten Handeln. Seine Warnung vor der ästhetischen Selbstvergessenheit mündet darum letztlich, dies sei im folgenden erläutert, in eine Warnung vor dem Leben selbst. Der formelle Niederschlag der Abkehr von aller ästhetischen Formalisierung ist der nicht-integrierte Hinblick, den man als die Kennmarke der Tolstojschen Kunst bezeichnen darf. Es ist kein Zufall, daß Viktor Šklovskij die zentralsten Beispiele für seine Theorie der ‚Verfremdung‘ aus Tolstojs Werken bezog. Gleichwohl wird im folgenden deutlich werden, daß gerade bei Tolstoj Verfremdung zuallererst Störung von Sicht bedeutet, nicht primär ‚neue‘ Sicht, eine Störung allerdings, die ihr Positives darin hat, daß sie das wahrnehmende Bewusstsein auf sich selber aufmerksam macht. Was als Neues in den Blick kommt, ist kein ‚Gegenstand‘, sondern das Sehen selbst. In der Verfremdung erfährt das Bewusstsein sich selbst. Allerdings kann diese Erfahrung in ihrem Fundament verdeckt bleiben.

Was an Tolstoj immer wieder in Bann schlägt, ist sein Wille zur Destruktion. Sein rabiates Angehen gegen alles Glorioso, gegen jegliche ‚zwecklose‘ Bezauberung verdient genaueste Beachtung. Es verriete keinen echten Scharfblick, wollte man die deutlich sichtbaren ‚Phobien‘ Tolstojs psychologisch erklären, als ‚Ausdruck‘ etwa

seiner Persönlichkeit werten, die auf bestimmte Grunderlebnisse und psychoanalytisch greifbare Reaktionsweisen sich festlegen ließe. Was als Summe von ‚Phobien‘ eines partikularen Subjekts sich kennzeichnen lassen mag, ist hier die notwendige Folge einer im kalten Licht des Denkens ausformulierten Kritik des Scheins.

Tolstoj's radikaler Hinblick denunziert jegliche Sinngebung als Resultat von Verführung.

Dies führt zu einer wohlerrwogenen Skala dessen, was, um sein zu können, auf Begeisterung angewiesen ist. Und Tolstoj sieht richtig, daß nichts Sinnvolles ohne Vorleistung von Begeisterung auskommt, daß menschliche Existenz ohne emphatisches Sich-Einlassen-auf-etwas nicht denkbar ist. Lapidar heißt es im Epilog von *Krieg und Frieden*: „Wie man weiß, besitzt der Mensch die Fähigkeit, sich ganz und gar in einen Gegenstand zu versenken, wie nichtig dieser auch scheinen mag. Und wie man weiß, gibt es keinen noch so nichtigen Gegenstand, der nicht bis ins Unendliche anwüchse, sobald man nur alle Aufmerksamkeit auf ihn konzentriert“ (VII, 299/300).

Jede Art des Engagements kann nun, so zeigt uns Tolstoj, ins mehr oder minder Abträgliche umschlagen. Die Kennzeichnung des Abträglichen geschieht durch Verfremdung, die wir als Destruktion des Scheins fassen. Indem Tolstoj den Schein zur Abhebung bringt, verliert sich der Sinn. Eine Destruktion des Scheins ist immer eine Destruktion dessen, was erscheint. Den Schein destruieren heißt, ihn derart thematisieren, daß er ohne Hinblick auf das, was erscheint, betrachtet wird. Solches Absehen vom Sinn, der als Schein ‚sichtbar‘ ist, bedeutet keinen Hinblick auf neuen Sinn, sondern ist ein Anstarren dessen, was keinen Sinn gibt. In jeglicher Verfremdung – so lässt sich (dies allerdings nun ohne Šklovskij) sagen – meldet sich das Nichts. Indem Tolstoj den Schein an dem aufdeckt, was als abträgliches Engagement ins Auge springt, leistet er mehr als nur das Gemeinte. Die Zerstörung gesehenen Sinns an der Stelle, wo er nicht gewünscht wird, demonstriert nur, daß er, wo immer er auftritt, auch zerstört werden kann. Das Verfahren der Entkleidung des Sinnvollen auf das ‚Material‘, das es trägt, läuft selbsttätig auch da weiter, wo Tolstoj zum Heile der Menschheit sein Halt gebietet. Anders ausgedrückt: auch das von Tolstoj zugelassene, ja gewünschte Engagement wird in die Möglichkeit der ‚Verfremdung‘ hineingehalten und damit als potentiell Sinnloses gekennzeichnet. Und hierin hat sein Werk jene fundamentale Zweideutigkeit, die den Blick unablässig anzieht, weil sie ihn irritiert.

Unsere Fragestellung kreist letztlich um die rechte Einschätzung der Epilog-Szenen

in *Krieg und Frieden*. Das Glück dieser Glücklichen muß jeden wachen Beobachter konsternieren. Die Begeisterung der beiden Hauptgestalten, Pierres und Nataschas, für das umsichtige Besorgen im engsten Familienkreis erscheint bald wie ein tiefer Zynismus, bald wie die menschheitlich vernünftigste Wünschbarkeit. Manches – oder gar alles? – spricht dafür, daß beides der Fall ist. Dann wäre das Allertuglichste gleichzeitig das Allertrostloseste? – Solche Möglichkeit verdient mit aller Aufmerksamkeit durchdacht zu werden.

Vorweg sei thesenhaft festgehalten: aus der Wirklichkeit seines Epilogs erwächst diesem Werk in allem, was es explizit sagt, ein Gegensinn, eine gleichsam geheime Bedeutung, die nun allerdings nicht die offenliegende vertilgt, sondern, im Gegenteil, diese noch bedenkenswerter macht.

Die Herausarbeitung solchen Gegenzugs im Werk zu dem, was dieses ‚tatsächlich‘ sagt, bemüht indessen keine Instanz, die sich etwa gegen die endgültige Bestimmtheit des Gebildes legitim sträuben könnte, sondern ist ein notwendiges Eingehen auf eine hervorstechende Eigenart des Tolstojischen Kunstergebnisses. Alle wesentliche Einschätzung seiner Kunst sieht sich dem Problem konfrontiert, die mit aller Vehemenz ins Bild gerückte Partikularität dieses Künstlers richtig einzustufen. Es gilt jenes Phänomen zu beurteilen, das Thomas Mann, allerdings nicht ohne insgeheimen Respekt, die „Riesentölpelei“ Tolstoj's genannt hat: das bis zur Sektenprophetie starrsinnige Moralisieren. Am Beispiel von *Krieg und Frieden* sei nun die logische Eigenart der Tolstojischen ‚Tendenz‘ herausgearbeitet; ineins damit wird die substantielle Schlüssigkeit dieses monumentalen Textes in den Blick kommen.

### **Napoleon als Künstler**

Unsere Erörterung der Destruktion des Scheins sei mit jener Figur begonnen, deren Aura die spektakulärste ist: mit Napoleon. Auf ihn richtet Tolstoj sein böswilligstes Augenmerk. Und hier, wo sich der auktoriale Wille zur Destruktion am nacktesten zeigt, tritt auch die Eigenart dessen, was als Abträgliches verurteilt werden soll, am stärksten zutage. Die Vehemenz, mit der die Entzauberung betrieben wird, verrät die Stärke des Zaubers. Noch als alles längst sein Ende gefunden hat, und das Massaker von Borodino hinter der pointierenden ‚Idylle‘ der letzten Szenen des ‚Romans‘ verschwindet, wendet sich Tolstoj erneut um und schüttelt die Faust gegen den Korsen. – Die Frage ist: Was soll hier destruiert werden? Nur die Legende eines Mannes, der Russland an die Kehle fuhr? Dann hätten wir nichts anderes vor uns als die Abreaktion grausen Schreckens. Und das ist gewiss nicht der Fall.

Was also empört dermaßen an Napoleon? – Die Antwort kann nur lauten: Tolstoj bekämpft in Napoleon den Künstler.

Eine solche Behauptung bedarf nun ganz gewiss der Interpretation. – Es sei dazu das Bild nachgezeichnet, das uns Tolstoj von Napoleon entwirft. Das Zirzensische seines Auftretens fällt sofort auf. Rattenfängergleich zieht Napoleon an der Spitze eines bunten Völkergemischs in Richtung Moskau, das ihm, sonderbar genug, ‚cette ville asiatique‘ ist, die Märchenstadt, deren gleißende Kuppeln den Reiz des Goldes atmen. Sein Griff nach dem asiatischen Juwel, ist der Griff des Abenteurers nach den Sternen. Im bunten Prunk seines Heerlagers wohnt, üppig wuchernd, der Kitsch. Napoleon wird uns als der Virtuose der Pose präsentiert, als Gaukler, als Spieler und Schauspieler. Er besitzt den Scharfblick und die Rücksichtslosigkeit des genuinen Scharlatans. Mit nichts ist es ihm ernst, außer mit seiner Kunst, die sich der Macht verschrieben hat. Alles Wirkliche ist ihm nur Material für das Spektakel, dessen Arrangeur und Hauptperson er ist. In Tolstojs Entwürfen heißt es, aufschlussreich, Napoleon sei ein ‚italienischer Sänger‘ (italjanskij pevec), ein ‚Komödiant‘ (komediant) und ‚ehrloser Schelm‘ (melkij plut), wobei hier das russische Wort plut durchaus pikareskes Wesensgut mit einbezieht. Mit einem Wort: Napoleon ist der Künstler, dessen tiefstes Wesen – es genügt ein Blick auf das Werk Thomas Manns – Verantwortungslosigkeit ist. Der Künstler, das ist der Blender, das ist der wirkliche Meister des Scheins, dem die Menschheit nichts ist als potentiell Publikum. Napoleon und Felix Krull sind Brüder im Geiste. Die Faszination Napoleons ist die ins Äußerste vorgetriebene Faszination des Ästhetischen, das gegen pragmatische Einrede immun immer sich erwiesen hat.

Von höchstem Interesse ist hier das polemische Instrumentarium Tolstojs. Der Angriff auf das Phänomen ‚Napoleon‘ wird im Namen der Vernunft geführt. Die objektive Rolle des Heerführers bietet dazu reichliche Handhabe. Tolstoj rechnet vor: den Schaden, das Leid – verursacht vom Streben nach Kriegsruhm, das Napoleon schürt, indem er es vollendet inkarniert.

Tolstojs monumentale Einrede, geführt mit redlichem Ärger und allen Mitteln passionierter Rhetorik, ist hier notwendig ‚Geschichtsphilosophie‘, denn der Gegenschlag kann nur Erfolg haben, wenn er die Möglichkeit erfolgreicher Strategie überhaupt zur Fiktion werden lässt. Napoleon nur Kunstfehler nachzuweisen, hätte nicht genügt. Es galt das Vakuum freizulegen, worin auf dem Schlachtfeld alle Prognose sich aufhält. Vor der Logik der Ereignisse musste der Feld-‚Herr‘ zur Illusion werden. Besonders sprechend ist die Vielzahl der von Tolstoj benutzten naturwissenschaftlichen Bilder. Die französische Armee rollt auf die russische zu wie

eine Kugel auf eine andere, und der Rückprall geschieht nach Naturgesetzen, Der ‚Geist der Truppe‘ wird als mathematische Größe eingeführt. Vom ‚Differential der Geschichte‘ ist die Rede...

Die Faszination des Komödianten und Rattenfängers lässt sich indessen durch ein Vorrechnen des Schadens, zu dem jedes Sich-Einlassen mit ihm führen muß, nicht aus der Welt schaffen. Gerade das überzeugende Argument gegen ihn bleibt auf einen Bereich angewiesen, in dem er gar nicht existieren kann: auf den Bereich der Logik der Ereignisse. Anders ausgedrückt: die Wirkung des Blenders und aller ‚Kunst‘ ist gerade definiert dadurch, daß sie den, der sie verspürt, taub macht gegen die Vorhaltungen der Vernunft.

Und so eröffnet Tolstojs vehement-eindeutige Attacke eine tiefe Zweideutigkeit in der bekämpften Sache. Tolstojs Selbstverständnis, das sich monströs und bis zum Lästigwerden ins Werk setzt, beherrscht nicht die Deutung, sondern es ‚deutet‘ im Sinne von ‚weisen!‘: es ‚be-deutet‘ uns eine Richtung, in die wir sehen müssen, um verstehen zu können, wovon die Rede ist. Daß dabei Denkwürdiges in den Blick kommt, belegt erst die wirkliche Größe Tolstojs, und nicht liefert das explizit Ausgesagte, das, abgeschnürt, auf seine Richtigkeit zu befragen wäre, den Maßstab für eine adäquate Einschätzung der präsentierten Inhalte. Das Fundament, von dem aus das sichtbar ‚letzte‘ Wort dieses Autors über sich hinaus, ja gegen sich anspricht, ist ja das Werk eben dieses Autors. Die ‚Vernichtung‘ Napoleons führt gleichsam einen verschwiegenen Sinn mit sich. Was hier sich abspielt, hat – von einem anderen Gesichtspunkt – Ludwig Giesz in seiner *Phänomenologie des Kitsches* erkannt, wenn er uns darauf aufmerksam macht, daß die großen Verdächtiger der Kunst von Plato bis Tolstoj außergewöhnlich musische Menschen waren.

Doch kehren wir zu der Zeichnung Napoleons zurück. Mit ihr soll belegt werden, daß vor der Realität jeder Schlachtplan eine Torheit bleibt. Ausschlaggebend wird in dem hier verfolgten Zusammenhang, daß, was als ‚Tolstojs Geschichtsphilosophie‘ sich benennen lässt, eine Destruktion des Scheins ist und niemals als Versuch zur ‚Wissenschaft‘ gewertet werden sollte. Die Forderungen, nach denen hier denkerisch agiert wird, überspringen, was jemals ‚seriös‘ zu einer Disziplin sich niederschlagen kann. Indem Tolstoj dem Gang der Ereignisse seinen Sinn nimmt, entsteht Verfremdung. Und der Blick, der, anstatt Bedeutung zu fassen, auf die ‚Materie‘ sich zurückgebracht sieht, erfährt auch den unmittelbaren Anblick anders, nämlich im Anti-Hinblick, innerhalb dessen aller Sinn flieht.

Pierre Besuchows phantastischer Gang über das Schlachtfeld von Borodino in seinen verschiedensten Phasen, sein unmilitärischer Hinblick, der, kurzsichtig, von keinem

strategischen Interesse getragen ist und deshalb nur ein Sammelsurium ihm unverständlicher Schritte wahrnimmt, erlangt im Hinschweifen über die Verwundeten und die Toten den Gipfel aller möglichen Einrede gegen das Genie Bonapartes. Der Gestus des Eroberers, wo er als Verführung Gehör findet, kann zwangsläufig nur derart ins Wirkliche sich fortsetzen, daß ausschließlich Pierres Anti-Hinblick die angemessene Sicht bleibt. Die Möglichkeit des zur Herrschaft gelangenden Scheins hat hier den ‚Feind des Menschengeschlechts‘ geboren. Welche Rolle Napoleons Gegenspieler Kutusow in diesen Zusammenhängen zukommt, wird im folgenden noch darzulegen sein. Es geht jetzt zunächst darum, an dem spektakulärsten Beispiel für die Inkarnation des zur Wirklichkeit erhobenen Scheins den Tolstojschen Zugriff in seinem Wesen kenntlich zu machen.

Wahrgenommener ‚Sinn‘ hat zur Voraussetzung die Einspurung des Sehenden in den ‚Schein‘. Was den Sinn ‚trägt‘, wird nicht für sich genommen, sondern auf das hin angesehen, was in ihm erscheint. Tolstojs Vorliebe, Fachwelten aus der Sicht des Nicht-Fachmanns zu schildern, darf keinesfalls rein technizistisch ‚erklärt‘ werden, etwa nur als ein formalisiertes make it new gegen die literarische Tradition. Das ‚Verfahren‘ ist hier Ausdruck spezifischer Weltsicht, einer bestimmten anthropologischen Prämisse, deren historischer Ort vor dem, was sie stets von sich aus sagen wird, belanglos ist. Was Tolstoj an den Fachwelten (Militärwesen, Freimaurerei, Oper, Kirche usw.) interessiert, ist die Etablierung des Scheins. ‚Sinn‘ schlägt im menschlichen Zusammenleben zur Institution sich nieder. Institutionen sind etablierter Sinn. Tolstoj sieht mit aller nur denkbaren Schärfe, daß die Institutionen die Tendenz haben, den Einzelnen zu ihrer Sache zu machen. Tolstojs Angehen gegen die Herrschaft des Scheins ist ein Angehen gegen die Institutionen. Gleichwohl hat das Individuum die Institutionen nötig, um ‚leben‘ zu können.

Es genügt hier, zur Verdeutlichung auf die uns in unserer Zeit von Arnold Gehlen mit allem Nachdruck erläuterte Entlastungsfunktion der Institutionen aufmerksam zu machen. Institutionen, so expliziert Gehlen, sind ‚helfende Fiktionen‘, mithin – so sei dieser Gedanke in die von Tolstoj aufgerissene Problematik verlängert – etablierter Schein, der demjenigen, der sich ihm anheimgibt, auf alle Fragen eine vernünftige Antwort bereitstellt. In solcher Garantie des Selbstverständlichen sieht Tolstoj den gefährlichen Boden für den Absprung in eine rein ästhetische Selbstverwirklichung. Ohne Institution kein ‚Auftritt‘.

Tolstoj demonstriert uns die Geburt des Phänomens Napoleon aus dem Geist der Institutionen. Bonaparte tat nichts weiter, als nach der Rolle greifen, die eine bestimmte, von institutionalisierten Interessen getragene Situation bereitstellte: „Ein Mann ohne Überzeugungen, ohne Gewohnheiten, ohne Tradition, ohne Namen (čelovek bez ubeždenij, bez privyček, bez predanij, bez imeni), der nicht einmal

Franzose ist, bewegt sich aufgrund von, wie es scheint, absonderlichsten Zufälligkeiten zwischen allen Parteien, die Frankreich aufwühlen, hindurch und gelangt, ohne sich auch nur einer von ihnen anzuschließen, in sichtbarste Position“ (VII, 270). – Der Wille zum Pathos kann nur auf dem Hintergrund von Institutionen sich objektivieren. Die Institution ist die stete Möglichkeit der Garantie von Anerkennung für den Einzelnen und schafft damit ineins den Spiel-Raum für den Schau-Spieler. Jede Institution entwirft sich ihr Ritual. Im Ritual tritt mit aller Deutlichkeit die Anfälligkeit der Institutionen für den verfremdenden Blick hervor, ihre Angewiesenheit auf den Willen zum Sinn. Nur in der Begeisterung, die immer ein natürliches Absehen von Störendem bedeutet, ist der Mensch eins mit der Institution. Und deshalb sind die Institutionen darauf aus, das Programm einer Rückbindung an etwas zu schaffen, das alle Erfahrung und damit die Möglichkeit eines Sinn-Entzugs übersteigt. Alle Institution hat mithin die Tendenz, sich zu autonomisieren und dadurch eine Entkörperung ihrer ‚Subjekte‘ vorzunehmen.

Zur Erläuterung dieses Gedankens, den uns Tolstoj immer wieder klarzumachen sucht, zwei Beispiele. – Zunächst sei an die von schauriger Komik getragene Szene erinnert, die uns ein polnisches Ulanenregiment beim Durchqueren der Vilija zeigt.

Napoleon, persönlich anwesend, hatte befohlen, eine Furt zu suchen und zum jenseitigen Ufer überzusetzen. Unter dem Blick des Kaisers legt ein polnischer Oberst, ein „hübscher alter Herr“, von solcher Ehre um den Verstand gebracht, alle Instinkte der Selbsterhaltung ab und erbittet sich von einem der Adjutanten die Erlaubnis, an Ort und Stelle den eiskalten und reißenden Fluss zu durchqueren, ohne nach einer Furt zu suchen. Noch das scheuende Pferd wittert den Unfug. Die Wirklichkeit, die sich an solchem Verhalten spontan rächt, bleibt indessen allen Betroffenen ausgeblendet. Lakonisch registriert Tolstoj, daß gegen vierzig Ulanen im Fluss ertranken. Die meisten der anderen, so heißt es weiter, wurden an das Ufer, das sie soeben verlassen hatten, zurückgetrieben. Der Oberst und die nur wenigen, denen die Überquerung gelang, arbeiteten sich mühselig auf der anderen Seite die Uferböschung hinauf. – „Aber kaum hatten sie in ihren durchnässten Kleidern, von denen das Wasser in Bächen ablief, das Ufer erklommen, als sie schon wieder ‚Vivat!‘ schrien und begeistert nach der Stelle hinübersahen, wo Napoleon gestanden hatte, doch jetzt nicht mehr zu sehen war, und in diesem Augenblick fühlten sie sich glücklich“ (VI, 15/16). – Die Episode findet ihren Abschluss mit der Feststellung, „der polnische Oberst, der sich so zwecklos in den Fluss gestürzt hatte, wurde in die Légion d’honneur aufgenommen, an deren Spitze Napoleon selber stand.“

Während hier die Institution das Überschießen von Begeisterung ins Zwecklose ausdrücklich zulässt, ja, belohnt, wird von Tolstoj an anderer Stelle unmissverständlich deutlich gemacht, daß die Institution gemeinhin, darauf

angesprochen, wozu sie animiert, dies von sich weist.

Wir stoßen jetzt auf die Gestalt des Hauptmanns Tuschin, der auf einsamem Posten während der Schlacht bei Schöngrabern – seine Batterie ist beim Rückzug vergessen worden – ein Happening sonderlichster Art arrangiert. Die Episode verdient höchste Aufmerksamkeit. – „Infolge dieses fürchterlichen Getöses, dieses Lärms und der Notwendigkeit, scharf aufzupassen und tätig zu sein, empfand Tuschin nicht das geringste unangenehme Angstgefühl, und der Gedanke, daß er getötet oder schwer verwundet werden könnte, kam ihm gar nicht in den Sinn. Im Gegenteil, ihm wurde immer fröhlicher zumute. [...] Der betäubende Donner der Geschütze, der von allen Seiten erscholl, das Pfeifen und Einschlagen der feindlichen Geschosse, der Anblick der schwitzenden, eifrig zwischen den Geschützen umherlaufenden Kanoniere mit ihren roten Gesichtern, das Blut der Menschen und Pferde und jene Rauchwölkchen drüben beim Feind, nach deren Erscheinen jedesmal eine Kugel geflogen kam und in Erde, Menschen, Geschütze oder Pferde einschlug – alle diese Eindrücke hatten sich in seinem Kopf zu einer eigenen phantastischen Welt verdichtet, die in diesem Augenblick für ihn einen Genuss bedeutete. Die feindlichen Kanonen waren in seiner Phantasie gar keine Kanonen, sondern Tabakspfeifen, aus denen ein unsichtbarer Raucher kleine Rauchwölkchen in die Luft blies“ (IV, 260).

Tolstoj zeigt hier beispielhaft, was die ästhetische Selbstvergessenheit an der Wirklichkeit vollbringt: sie übermalt die ‚Gefahr‘, indem sie alle Daten des Wirklichen in einen phantastischen, nämlich künstlerischen Kontext rückt. Tuschin, ein „kleiner Mann mit kraftlosen, linkischen Bewegungen“, gibt der Verführung nach, die die Institution bereitstellt, und produziert dadurch eine Welt. Er selbst kommt sich „wie ein ungeheurer Riese“ vor, der „mit beiden Händen Kanonenkugeln auf die Franzosen schleudert“. Man sieht, der von der Institution geforderte Zweck seines Handelns, die Besiegung des Feindes, wird durchaus nicht vergessen. Durch die ästhetische Formalisierung des Wirklichen, wie sie in der Begeisterung stattfindet, wird indessen aller Zweck nur noch eine Verkleidung des Zwecklosen. Für Tuschin geschieht die Abhebung zum Rausch der ästhetischen Selbstvergessenheit unbewusst: es geschieht mit ihm. Auch im nachhinein weiß er nicht, was eigentlich mit ihm geschah. Eine sonderbare Verlegenheit bleibt in ihm zurück. Gleichwohl lässt sich sagen: Tuschin tut im Kleinen, was Napoleon im Großen tut.

Höchst aufschlussreich ist, daß Hauptmann Tuschin um ein Haar für sein Tun bestraft wird. Sein enthusiastisches Ausharren auf der Schanze vor Schöngrabern widersprach der Order, wenngleich es den Feind nachweislich in Verwirrung brachte. Die schließliche Freisprechung geschieht ganz auf pragmatischem Boden, nicht aus Verständnis oder gar Billigung dessen, was Tuschin in Wahrheit widerfuhr. Mit einem Wort: die Institution bleibt blind gegen das, wozu sie animiert.



Das Phänomen Napoleon demonstriert, daß die Institution als Ganzes zu dem gebracht werden kann, was sie, wo sie es singulär antrifft, ahndet: zur absoluten Willfährigkeit gegenüber einem ‚Künstler‘.

Unter der Ägide eines solchen Künstlers wird das besinnungslose Vorgehen des wahnwitzigen polnischen Oberst provoziert und honoriert, während sich Hauptmann Tuschin ohne solche Ägide für eine ganz ähnliche Anwendung vor Bagration, der in strengem Sachbezug denkt, zu verantworten hat. Ins Auge springt hierbei zunächst die zweifelsfrei patriotische Pointe Tolstojs: auf der russischen Seite bleibt der Sinn fürs Zutragliche durchaus, wenngleich nur irgendwie, erhalten.

Für unseren Hauptgedanken, der sich an der jeweils geleisteten Destruktion des Scheins orientiert, wird indessen anderes wichtig. Die beiden soeben in den Blick gebrachten Beispiele für die Möglichkeiten der Institution, das ihr zugehörige Individuum zu ihrer Sache zu machen, weisen, so will es scheinen, in verschiedene Richtungen. Es wäre jedoch falsch, daraus den Schluss zu ziehen, als könne die Institution unter gewissen Umständen deprivieren und dann wieder ‚normal‘ vorkommen. Vielmehr zeigt gerade der Fall Tuschin, daß auch ohne die Präsenz Napoleons jener Trend dem realen militärischen Geschehen inhärent ist, der diesen gebiert. Auch ohne die Existenz des Korsen wäre also die Institution von dem, was er inkarniert, stets bedroht.

Es gehört offenbar zum – allerdings verschwiegenen – Wesen der Institution, mehr zu wollen als ihre Zwecke, nämlich dem Hang des Einzelnen zu ästhetischer Selbstvergessenheit nicht nur Vorschub zu leisten, sondern deren konkrete Realisation überhaupt erst zu ermöglichen. Das begeisterte Sich-Einlassen-auf-etwas, mit dessen Intensität die Anfälligkeit des etablierten Scheins für ‚Verfremdung‘ wächst, wird so zum Vergrößerungsglas für das, was die Institution, wo immer sie vorliegt, mehr oder weniger sichtbar vollbringt. Der Überschuss ins zutiefst ‚zwecklose‘ Handeln, mag er aus Sucht nach unüberbietbarer Botmäßigkeit oder aus dem Hang zu sportlicher Ingeniosität zustande kommen, ist geeignet, eine Störung der Selbstverständlichkeiten, die die Institution garantiert, herbeizuführen. In solcher Störung löst sich der Bann des Scheins, und der ‚Sinn‘ verschwindet. Das Ausgeblendete, hier der menschliche Körper in seiner Verletzbarkeit, wird plötzlich aufsässig. Aus solcher ursprünglichen Fähigkeit des Menschen, aus angemessenem Sinn plötzlich herauszuspringen in die Verfremdung, sucht Tolstoj das Fundament für eine arterhaltende Ethik zu entwickeln. Seinen Vorzugsgestalten verfremdet sich, sofort oder schließlich, das Unzutragliche.

## Die Institutionen

Es sei nun eine exemplarische Konfrontation Pierre Besuchows, der zentralen Figur des Romans, mit dem etablierten Schein in den Blick gerückt. Auf einem Tiefpunkt seines gesellschaftlichen Lebens verschreibt sich Pierre der Freimaurerei. Seiner Persönlichkeit müde, ist er willig, alles ihm Abverlangte peinlichst genau zu erfüllen. Gleichwohl bleibt sein Blick scharf für das, was sich seinem Willen zum Sinn entzieht. Die Schilderung des Aufnahmeituals streift durchaus die Karikatur. Es wäre jedoch verfehlt, zu meinen, Tolstoj wolle hier seine Abneigung gegen eine ganz spezielle Institution manifestieren. Was Pierre hier erlebt, steht stellvertretend für die Begegnung des Einzelnen mit solcher Institution, die sich dezidiert seines Seelenheils zu vergewissern sucht.

Wie man sich erinnert, werden Pierre im Petersburger Logenhaus von Willarskij, seinem Bürger, zur Aufnahme in den Bund die Augen mit einem Tuch verbunden, das hinter seinem Kopf verknotet wird. Man küsst ihn feierlich und nimmt ihn bei der Hand. – „Pierre fühlte noch immer den Schmerz der vom Knoten erfassten Haare, und dieser Schmerz zog ihm die Stirne kraus, aber er lächelte, als schäme er sich über irgend etwas“ (V, 85). – Das Aufnahmezeremoniell findet seinen Gipfel in der Aufforderung zum Entkleiden: „Pierre zog auf Befehl des Rhetors Frack, Weste und den linken Stiefel aus. Der Freimaurer öffnete ihm das Hemd über der linken Brust, beugte sich dann nieder und streifte ihm das linke Hosenbein bis über das Knie hinauf. Pierre wollte hastig auch den rechten Stiefel ausziehen und das rechte Hosenbein hochstreifen, um dem fremden Mann diese Mühe zu ersparen, aber der Freimaurer sagte ihm, dies sei nicht nötig, und reichte ihm einen Pantoffel für den linken Fuß.

Mit einem kindlichen Lächeln der Scham, des Zweifels und des Spotts über sich selber, das sich ohne sein Wollen auf seinem Gesicht ausprägte, stand Pierre mit herabhängenden Armen und gespreizten Beinen vor dem Bruder Rhetor da und wartete auf neue Befehle“ (V, 90).

Solche Beschreibung atmet jene für Tolstoj so typische penible Sachlichkeit, die der Kenner niemals voreilig als bloß formelles Stilprinzip registriert hat. Der Pierre abverlangte ‚Sinn‘ bekommt gleichsam Löcher, aus denen das allem Sinn Abträgliche hervorleuchtet, die Möglichkeit nämlich, die Welt wie ein unverstandenes Zeug zu betrachten. Das ‚Verstehen‘ sieht von der spezifischen Bewandnisganzheit, der die präsentierten Dinge angehören, ab und drückt sie hinunter in jenen Bereich, wo sie als scheinbar nur noch Vorhandenes vorfindlich werden.

In solcher Differenz zwischen der angemessenen Bedeutung und der unabweislichen Präsenz des ‚Materials‘, von dem sie getragen wird, nistet bereits Pierres späterer Entschluss, sich von der Freimaurerei vollständig abzuwenden. Entscheidend ist hier, daß die von Tolstoj präsentierte Sicht von der in den Vorgang verstrickten Person geteilt wird, was für die beiden vorausliegenden Beispiele nicht gilt. Hervorgehoben sei, daß Tolstoj mit der in Pierres Erlebnis dokumentierten Denkeinstellung jeglichen ‚Kult‘ trifft. In der strengen Ahndung der Verleumdung und Schändung des ihr scheinbar Äußerlichsten verrät alle Institution – je ‚jenseitiger‘ sie sich gebärdet, desto stärker – ihre unablässige Angewiesenheit auf den Willen zum Sinn auf Seiten ihrer Angehörigen, der durch Einübung ins Ritual vor der Erlahmung bewahrt werden soll. Pierres Konfrontation mit der Freimaurerei ist seine Konfrontation mit einer Form des etablierten Kontakts mit dem Übersäkularen, ja, Übersinnlichen.

Tolstoj auf die Kritik des Scheins ausgehender Blick unterzieht in systematischer Absicht die Möglichkeiten der Verführung zum Engagement einer Prüfung. Dabei tritt an den auf diese Weise in Sicht kommenden Institutionen die Anfälligkeit für einen verfremdenden Hinblick zutage. In der Verfremdung zeigt sich die stete Möglichkeit des Verstehens, gegenüber der zu verstehenden Sache blind zu werden und sich der Autonomie der Dinge hinzugeben, den Sinn, für den sie einstehen sollen, zum Fliehen zu bringen.

Solche Denkeinstellung muß notwendigerweise auf die Kunst stoßen, denn diese ist in erhöhtem Maße gefährdet vom verfremdenden Blick. Aber gerade in ihrer Gefährdung ist sie umso gefährlicher: sie erreicht ihr ‚Publikum‘ ohne erkennbar institutionelle Deckung. Sie ist als einzelnes Kunstwerk stets ihre eigene Institution, die den, der nicht versteht, zurückweist. Anders formuliert: sie bannt, indem sie verstanden wird. Sie ist jener Bereich, in welchem der ‚Sinn‘ als Woraufhin des Entwurfs, aus dem heraus etwas als etwas verständlich wird, am reinsten und radikalsten sich ins Werk setzt, das ‚Material‘ zum Verschwinden bringt. Was dort geschieht, wo ein Kunstwerk verstanden wird, indem wir seine Wirkung spüren, läßt beispielhaft die Bedingungen erkennen, unter denen gemeinter Sinn sich gibt: unter Absehung vom Material als Material, das ihn trägt, durch das hindurch er erscheint. Das künstlerische Gebilde ist genauso das Ergebnis eines dezidierten Hinblicks wie jegliche Institution. Die Willfährigkeit der Dinge gegenüber dem Sinn, in dessen Bannkreis sie, ihn ausweisend, gestellt werden, kommt in der Kunst beispielhaft zum Austrag. Und deswegen beweist Napoleon in der Rolle des ‚Scharlatans‘ durchaus Kunstverstand. Tolstoj sieht das aufs Schärfste. Das Machtwort gegen die Autonomie der Kunst, die jeglichen ‚Inhalt‘ verteidigt, steckt auch, und zwar ubiquo, in seinem künstlerischen Werk, ist nicht Vorliebe des Publizisten, die außen bliebe. Wer es vermag, der Welt einen Sinn aufzuerlegen, der sich ‚glauben‘ läßt, tut das Gleiche

wie der Künstler, wenn er durchs Werk wirkt.

Tolstoj ist nun darauf aus, auch die Kunst um ihren ‚Schein‘ zu bringen. Zur expliziten Destruktion der Welt eines Kunstwerks kommt es während Natascha Rostowas Besuch der Moskauer Oper. Die Szene rein psychologisch zu deuten, brächte sie um ihren grundsätzlichen Stellenwert. Gewiss, wir erhalten Hinweise darauf, daß Natascha nach dem langen Aufenthalt auf dem Lande die neue Umgebung fremd und wunderlich vorkomme und sie deshalb auch dem Geschehen auf der Bühne nicht recht zu folgen vermag. Die Vorgänge erscheinen ihr so „eingelernt, künstlich und unnatürlich“, daß sie sich bald für die Schauspieler schämte, bald über sie lachen musste. Tolstoj lässt es bezeichnenderweise völlig undiskutiert, ob es sich etwa um eine schlechte Aufführung handelt. Er schafft auch keine explizite Klarheit darüber, um welche Oper es sich handelt (wenn auch die Forschung inzwischen Meyerbeers *Robert der Teufel* ermittelt hat). Tolstoj häuft das Typische. Es geht ihm darum, jenes negative Eine zu zeigen, das für vieles gilt. Der verfremdende Hinblick Nataschas ist deshalb im wesentlichen eine Kritik des gesehenen Phänomens. Es sei hier auch zu bedenken gegeben, daß Natascha Rostowa als die weibliche Hauptgestalt des Romans und Pierre ebenbürtige Partnerin von Tolstoj mit jener Fähigkeit zum Sinn-Entzug gegenüber jenen Bereichen, die zu ästhetischer Selbstvergessenheit provozieren, ausgestattet ist, wodurch ihre Positivität durch alle zeitweilige Beirung hindurch garantiert wird. – Zur Verdeutlichung ein Beispiel ihrer Sicht: „Im zweiten Akt sah man Pappwände, die Monumente darstellten, und in einer Leinwand war ein Loch, das den Mond darstellte, die Lampen an der Rampe hatte man mit Schirmen abgeblendet, die Trompeten und Kontrabässe begannen ganz tief zu spielen, und von rechts und links kamen zahlreiche Leute in schwarzen Mänteln hervor. Die Leute begannen mit den Armen zu fuchteln und hatten so etwas wie Dolche in den Händen. Dann kamen noch andere Leute hinzugelaufen und fingen an, jenes Mädchen, das erst das weiße Kleid angehabt hatte und jetzt ein himmelblaues trug, fortzuschleppen. Aber das taten sie nicht plötzlich, sondern sangen zunächst noch ausgiebig mit ihm zusammen, und dann trugen sie es wirklich fort“ (V, 363). – Solches Sehen gipfelt schließlich in der Schilderung eines gewissen Duport, der als Eintänzer mit „nackten Beinen“ die Schlußszene beherrscht.

Es ist bezeichnend, daß Natascha während dieses Opernabends, der sie in seinem genuin Gemeinten nicht zu fesseln vermag, in Leidenschaft zu Anatole Kuragin, dem Gecken, entbrennt, der seinen „schönen pomadisierten Kopf frei und hoch trägt“. Das mag vielleicht zunächst den Anschein haben, als konstruiere Tolstoj hier einen Gegensatz zwischen dem toten Geschehen auf der Bühne und dem lebendigen Leben. In Wahrheit verfällt Natascha nun erst recht dem Künstlichen, das Verfremdung verdient hätte. Kuragin verdreht ihr den Kopf und sie erliegt, wenn man so will, der Oper des Lebens. Was Gegensatz scheint, verrät dem geübten Blick sofort seine

geheime Identität. Natascha indessen wird getäuscht.

Anatole Kuragin entsteigt dem Gerede des Man, dem schillernden Gehäuse der gesellschaftlichen Konvention. Tolstojs Sarkasmus gerät mit der Schilderung der Gepflogenheiten in den Salons der russischen Adelswelt auf einen weithin sichtbaren Höhenkamm. Die im Gerede diskutierten Realitäten umfassen alles nur Denkbare. Jedes wird auf gleiche Weise gültig. Das Man als Institution bejaht und verneint zugleich die Willkür des Heerführers wie den Glanz des intimen Abenteurers; es hängt sich an das Interessante, das sich ihm im stets Neuen, jenseits aller sachlichen Konsequenz, auftut. Im Grunde kommt es nur darauf an, Meinungen zu ‚servieren‘, damit die ‚Gesprächsmaschine‘ (razgovornaja mašina, IV, 17) in Gang bleibt. Das Kulinarische solchen Verhaltens wird von Tolstoj explizit ins Bild gehoben: „Wie ein tüchtiger Maitre d’hotel seinen Gästen ein Stück Rindfleisch, das niemand essen würde, wenn er es in der schmutzigen Küche sähe, als etwas übernatürlich Schönes anbietet, so servierte Anna Pawlowna ihren Gästen heute zunächst den Vicomte und dann den Abbé als den Gipfel aller Erlesenheit“ (IV, 18). In Anatole Kuragin wird, so darf man sagen, eine im Gerede konfliktlos zugelassene Realität plötzlich in die Wirklichkeit entlassen, das heißt: dem tatsächlichen Lauf der Dinge ohne den Firnis ästhetisierender Projektionen ausgeliefert. Über den Episoden zwischen Natascha Rostowa und Anatole Kuragin liegt für uns, die Leser, der Blick, der verfremdet. Ohne explizite Destruktion setzt Tolstoj hier ein Kennzeichen zerstörten Sinns neben das andere. Die ‚Wirklichkeit‘, der Natascha sich ausliefert, bietet von sich aus das an, was – als Kitsch von Tolstoj kommentarlos ins Bild gerückt – schließlich durch Pierre Besuchow aus der Welt geschafft wird. Kuragin sieht sich von seinem bärenstarken Schwager plötzlich regelrecht beim Kragen genommen und zur Vernunft gebracht. Es ist Pierre, der sich gegen die Institution des Geredes hier, wo es um Natascha geht, dezidiert sperrt und damit den ‚Schein‘ zum Abhub bringt.

Anatole Kuragin entstammt, so sagten wir, der ‚Wirklichkeit‘ des Geredes. Er wird von Pierre handgreiflich außer Reichweite gesetzt, und Natascha empfindet in der Rückschau tiefe Scham. Diese Scham hat einen ethischen und einen ästhetischen Aspekt. Anatole Kuragin ist, wie seine Schwester, die schöne Héléne, die Inkarnation des sexuellen Blendwerks, besser: der von der Gesellschaft zugelassenen Schauseite des Sexus. Die öffentliche Ausgelegtheit der Welt durch das Man, das im Gerede der Salons zur Bestimmtheit kommt, weist dem narzißtischen Geschwisterpaar Héléne und Anatole, das in Tolstojs Entwürfen von inzestuösen Tendenzen beherrscht wird, Renommierrollen zu, an denen sich der Blick der beiden Zentralgestalten, Pierres und Nataschas, verfängt. Pierres Verliebtheit in Héléne, die sogar zur Eheschließung führt, ist diktiert vom Gerede, das Héléne zum Idol hat. Symbolfigur des Geredes ist der Fürst Wassilij Kuragin, der ‚Vater‘ – dies auch im metaphorischen Sinn – jener Gestalten, die sich den beiden Zentralfiguren als echte Verführung in den Weg stellen.

Pierre Besuchow und Natascha Rostowa erliegen beide, wenngleich nur zeitweilig, einer pittoresken Komponente des Geredes. Es gilt sich hier des institutionellen Charakters solcher Verführung bewusst zu werden. Das Gerede des Man schafft jeweils eine ganz bestimmte Außenlenkung. Eine solche Außenlenkung entlastet, indem sie Entscheidungen in bestimmte Richtungen bringt. Zwar liegen hier keine festen Forderungen vor im Sinne der Regeln der Freimaurer, vielmehr hat das Gerede seine ‚Stärke‘ gerade darin, keine Konsequenzen gelten zu lassen, jeweils gutzuheißen, zu missbilligen, wie ‚man‘ es gerade will. Sein streng institutioneller Charakter, nämlich zu bestimmten Ansichten und Verhaltensweisen einübend zu zwingen, tritt immer im strikt Jeweiligen zutage. Wer sich dem, was man gerade sagt, widersetzt, riskiert dort, wo das Gerede herrscht, Kopf und Kragen. Ob am nächsten Tag gerade das in Kraft kommt, was noch heute verworfen wird, spielt keine Rolle, denn das Gerede hat kein Gedächtnis. Es ist deshalb auch taub gegen die ‚Schicksale‘, die es auslöst. Es repräsentiert den Gestus von so etwas wie ‚Meinen‘, jenseits von allem Gemeinten. Das Gerede ist bodenlos. Wo immer es auftaucht, dort ‚herrscht‘ es.

Vom Fürsten Wassilij Kuragin heißt es, er sei durch seine Vorlesekunst so berühmt, daß er sogar der Kaiserin häufig vorlesen müsse; und zur Erläuterung fügt Tolstoj hinzu: „Seine Vorlesekunst bestand darin, daß er die Worte laut, melodisch, bald wie ein Verzweifelter aufheulend, bald zärtlich raunend, völlig unabhängig von ihrer Bedeutung dahinfließen ließ, so daß es ganz dem Zufall überlassen blieb, ob ein Wort geheult oder geraunt wurde“ (VII, 8).

Hier wird in nuce gesagt, was im Gerede als beispielhaft für alle Institution zutage tritt: die Möglichkeit der totalen Formalisierung von allem und jedem zum sachindifferenten Gestus. Eine Tendenz aller Institution, nämlich den realistischen Boden für den Auftritt des in ästhetischer Selbstvergessenheit befindlichen Menschen zu schaffen, zeigt sich hier in nacktester Ausprägung. Im ‚Gerede‘ ist der Abhub des Geäußerten vom ursprünglichen Sachbezug besonders radikal. Fürst Wassilij lässt seine Worte „unabhängig von ihrer Bedeutung“ (soveršenno nezavisimo ot ich značenija) dahinfließen.

Es zeigt sich jetzt der systematische Charakter der von uns gewählten Beispielreihe. Nacheinander wurden das Militär, die Freimaurerei, die Oper und der Salon in den Blick gerückt. All diese ‚Welten‘ offenbarten sich als Institutionen, die mehr oder weniger offen nur sich selber wollen. Was im militärischen Bereich als das schlummernde Wesen der Institution nur in den Augenblicken der akuten Gefahr ins unabweisbar Sichtbare emporschoss, das Künstlertum ihrer ‚Subjekte‘, ist in den

Salons das ständig greifbare Alltägliche. Mit der ständigen Greifbarkeit der ästhetischen Selbstvergessenheit oder, anders formuliert: mit der unverhohlenen Animation und Duldung einer rein künstlerischen Einstellung zu den ‚Zwecken‘ des eigenen Tuns verliert sich das realitätsnahe Fundament der Institution: sie existiert dann von vornherein entfesselt von dem, was nötig ist, damit die Wachsamkeit gegenüber dem Zutraglichen und dem Abträglichen noch garantiert werden könnte.

Mit der Bestimmung des Abstands zur Fähigkeit zu solcher Wachsamkeit gegenüber dem Gefährlichen beginnt Tolstoj kritische Wesensbestimmung der einzelnen Institutionen. Auch der strenge Tugendkatalog der Freimaurer lässt für Tolstoj keinen Zweifel daran, daß hier in Wahrheit die ästhetische Selbstvergessenheit längst zur Herrschaft gelangt ist. Noch stärker ist der Abhub von den genuinen menschlichen Belangen in jener Welt, die durch die Oper erschlossen wird. Die Kriterien, unter denen hier die Realitäten des Daseins eingebracht werden, orientieren sich ja von vornherein am ‚Künstlerischen‘, und die Welt, die aus ihnen hervorgeht, ist deshalb durch nichts davor geschützt, in die Wirklichkeit des Geredes, deren Vorzugsort der Salon ist, überzugehen.

Entscheidend für den von uns verfolgten Gedanken ist, daß die Tendenz, einen ‚Künstler‘ auf den Plan zu rufen, von Tolstoj in sämtlichen Institutionen aufgedeckt wird. Das Künstlerische wird also nicht als beschränkt auf den Bereich der Kunst angesehen. Vielmehr ist das Geschehen des Wirkens von Kunst nur ein Sonderfall der totalen Verführung zum Sinn, der restlosen Einspurung in den Zwang eines Gebildes, einer Institution.

Mit solcher ‚Kunst‘-Auffassung befindet sich Tolstoj durchaus in Affinität zu einer Grundeinsicht Nietzsches. Diese Grundeinsicht wurde uns von Heidegger eindringlich in Erinnerung gebracht. Das Wesen der Kunst ist für Nietzsche das Schaffen von Möglichkeiten des Willens, aus denen sich der Wille zur Macht erst zu sich selber befreit. Mit aller Schärfe hebt Heidegger hervor, daß Nietzsche unter dem Titel ‚Kunst‘ nicht nur und nicht einmal zuerst an den ästhetischen Bereich der Künstler dachte. Kunst sei vielmehr das Wesen allen Wollens, das Perspektiven eröffnet und sie besetzt.

Aufschlussreich notierte Nietzsche im *Willen zur Macht*: „Das Kunstwerk, wo es ohne Künstler erscheint, z. B. als Leib, als Organisation (preußisches Offizierskorps, Jesuitenorden). Inwiefern der Künstler nur eine Vorstufe ist. Die Welt als ein sich selbst gebärendes Kunstwerk ...“ (Nr. 796) Was aber ist die Welt als ein sich selbst gebärendes Kunstwerk anderes als die zu ästhetischer Selbstvergessenheit animierende und damit nur sich selber wollende Institution! – Tolstoj erblickt im

Wesen der Institutionen das Wesen der ‚Kunst‘. Der Seitenblick auf Nietzsche mag solches Denken zu höchster Deutlichkeit bringen. Und Tolstoj konfrontiert nun solche Erkenntnis mit der Forderung nach einer arterhaltenden Ethik. Konkret sieht das so aus, daß durch die Fähigkeit zur ‚Verfremdung‘ dessen, was als sinnvoll soeben noch in Bann schlug, eine plötzliche Gegenposition zum Rausch der Begeisterung auftaucht. Tolstoj's Gestalten sehen sich der Möglichkeit der Enttäuschung ausgesetzt. In der Enttäuschung versinkt das Fundament für das Künstlertum.

### **Das Worumwillen**

Es sei nun das Worumwillen des Gebildes *Krieg und Frieden* kenntlich gemacht, jenes Eine, aus dessen anschaulicher Diskussion, die auf dem Boden einer bestimmten anthropologischen Prämisse geführt wird, der Zusammenhalt des Ganzen sich ergibt.

Hierzu gilt es folgendes zu realisieren: Napoleons vor Begeisterung vibrierender Blick auf das im Morgenlicht vor seinen Füßen liegende Moskau und Natascha Rostowas unbändiges Herzklopfen vor ihrem ersten großen Ball, auf dem sie den Mann ihres Lebens kennenzulernen hofft, sind dasselbe. Wer diese beiden Szenen zusammenzudenken vermag, sieht das Worumwillen, das zentral Ausgewiesene dieses monumentalen Werks. Es zeigt sich mit solcher Sicht die innerste Absicht des Titels: ‚Krieg‘ und ‚Frieden‘ werden von ein und demselben getragen und durchherrscht: von der Leidenschaft, und das heißt: von der Begeisterung, die stets einen Willen zum Objekt hat.

Das begeisterte Sich-Einlassen-auf-etwas ist das Worumwillen dieses Gebildes. Der zentrale Ort des Kriegs, das Schlachtfeld, hat seine spezielle Art der Begeisterung: die Sucht nach Ruhm; so wie der Familienkreis als der zentrale Ort des Friedens die speziell seinige hat: die Sehnsucht nach einem ‚Partner‘, den es zu erobern gilt. Kriegshandwerk und Liebeshändel beherrschen als Vorzugsthemen den gesamten Roman. Beide Lebenssphären werden von Tolstoj unauffällig und stetig in ihrer Wesensgleichheit kenntlich gemacht.

Napoleon spürt, so heißt es, während er die Kapitulation erwartet, den zutiefst weiblichen Zauber Moskaus: „Une ville occupée par l'ennemi ressemble à une fille, qui a perdu son honneur“, dachte er (wie er es schon in Smolensk zu Tuschkow gesagt hatte). Und von diesem Gesichtspunkt betrachtete er die vor ihm liegende,



noch nie geschaute orientalische Schönheit. Es kam ihm selber merkwürdig vor, daß sich sein lang gehegter Wunsch, der ihm unerfüllbar erschienen war, nun doch verwirklicht hatte. Im hellen Morgenlicht blickte er bald auf die Stadt, bald auf den Plan, überprüfte die Einzelheiten, und die Gewissheit, sich dieser Stadt bemächtigt zu haben, erregte und erschreckte ihn“ (VI, 366).

Die libidinöse Färbung solchen Erlebens gilt es durchaus in den Vordergrund zu rücken. Aber nicht etwa derart, als sei Napoleons Abenteuerertum nur Ersatz für etwas Anderes, das auch unvermittelt vorkommen könnte. Tolstoj sagt vielmehr: wo auch immer etwas geschieht, ganz gleich in welchem Lebensbereich, in welcher spezieller ‚Welt‘, der ‚Grund‘ ist stets derselbe, nämlich der Wille zum leidenschaftlichen Engagement, der dem Menschen von seiner Natur her eignet.

Die verschiedenen in *Krieg und Frieden* vorgeführten Welten, deren Diversität dem ordnenden Blick zunächst eine echte Provokation sein muß, werden von Tolstoj immer wieder durch Vergleiche aufeinander bezogen. In solcher Verknüpfung zeigt sich das Gemeinsame im Unterschiedlichen. So hat Andrej Bolkonskij, bevor er Speranskij kennenlernen soll, ein ganz ähnliches Gefühl wie am Vorabend einer Schlacht. Und ein Scharmützel zwischen französischen Dragonern und russischen Ulanen erscheint dem beobachtenden Nikolaj Rostow „wie eine Hetzjagd“. Der Vergleich meint mehr als nur die Erinnerung an ein wirkliches Ereignis zuhause. Tolstoj koppelt hier zur Identität das Spiel der Jagd und den Ernst der Kampfhandlung. Man beachte, daß uns Kutusow als „erfahrener Jäger“ geschildert wird. Und von Nikolaj Rostow heißt es, er sei, als er davon träumt, vom Zaren angedredet zu werden, einem verliebten Jüngling gleich. Solche zunächst äußerlichen Verknüpfungen verschiedener Lebensbereiche intensivieren den sachimmanenten Beleg dafür, daß es nirgends das schlechthin Andere, total Verschiedene und Niedagewesene gibt. Es gilt nun, jenes Eine und Einzige, das in allen Bereichen sich durchhält, noch schärfer zu fassen.

Tolstoj demonstriert uns, daß wir alle ein Deputat an Begeisterung haben, das wir loswerden müssen. Solches Loswerden geschieht im Banne der jeweiligen ‚Umstände‘, die stets institutionsgetragene sind. Das heißt: der ergriffene ‚Sinn‘ ist immer ein schon vorgezeichneter. Dies nun nicht in der Art, daß das Individuum immer schon wüsste, was es je zu erwarten hätte, vielmehr macht die Begeisterung ja ‚blind‘ nicht nur gegen vernünftige Einrede, sondern auch gegen ihre eigene Natur. Die jeweilige Institution (‚Welt‘) liefert aber den Rahmen des Möglichen für die objektive Manifestation des jeweiligen Handelns. Innerhalb eines solchen Rahmens erhält die Begeisterung überhaupt erst ihr ‚Objekt‘. Was zu erstreben ist, bestimmt sich aus der Institution. Gleichwohl wird das erstrebende Subjekt im Akt des begeisterten Sich-Einlassens-auf-etwas objektiv gleichgültig gegen die konkrete

Bestimmtheit dieses Etwas. Anders ausgedrückt: die Begeisterung und nicht ihr Objekt ergreift das Subjekt. Die Begeisterung will sich selber, und damit provoziert sie das ‚Künstlertum‘ dessen, den sie ergreift.

So, wie es der Begeisterung gleichgültig ist, zu welchem Objekt sie animiert, so hat sie des weiteren die ‚Eigenart‘, das von ihr beherrschte Subjekt plötzlich zu verlassen. Aus dieser Möglichkeit, daß Begeisterung in Verstimmung umschlägt, bezieht nun Tolstoj die Grundlage für seine kritische Abhandlung der Befindlichkeit des emphatischen Sich-Einlassens -auf-etwas.

### **Die anthropologische Prämisse**

Es kommt nun die anthropologische Prämisse voll in den Blick, auf deren Boden die Diskussion des Phänomens ‚Begeisterung‘ vorgenommen wird. Tolstoj sucht ein Unterscheidungsmerkmal in die jeweils vom leidenschaftlichen Engagement als Willen zum Sinn erschlossenen Lebensbereiche hineinzubringen, das die Trennung von Zuträglichem und Abträglichem gestattet. Das Schibboleth bei solchem Vorgehen ist ihm der menschliche Körper. Wir stoßen jetzt auf das Faktum des Todes.

In der Realität des Körpers, des Leibes, findet aller Wille zum Sinn seine fühlbarste Widerständigkeit. Die als Belegstellen für die von Tolstoj betriebene Destruktion des Scheins zitierten Passagen ließen sämtlich den menschlichen Körper aufsässig werden. Es zeigte sich dabei, daß dem verfremdenden Hinblick Scham und Komik nahestehen. Beides verflüchtigt sich indes, wo plötzlich ein Übermaß an ernsthaftem Schaden aus dem Boden wächst. Dies geschieht beispielhaft im Geschehen auf dem Schlachtfeld, wo die physische Vernichtung des Gegners erklärtes Ziel des Handelns ist. Tolstojs Faszination von militärischen Aktionen hat ihren systematischen Grund darin, daß hier Sinn und Tod zu strikter Konfrontation gelangen. Der ‚Sinn‘ gebiert hier in seinem konkreten Inhalt den Tod des Anderen. Die Möglichkeit des Todes wirft über den Körper in allen Sinn ihren Schatten. Verkürzt ausgedrückt: in der Verfremdung, die stets Vereinzelung bedeutet, erfährt der Mensch die Endlichkeit seiner Existenz. Der Tod – oder besser: das Nichts ist die vollendete Verfremdung.

Man kann so weit gehen und sagen: die Verfremdung ist die Störung des Lebens. Eine solche Feststellung mag angesichts von *Krieg und Frieden* zunächst verwundern. Will Tolstoj uns nicht gerade zu verstehen geben, daß erst durch das Erwachen zum verfremdenden Hinblick das Bewusstsein für die Gefahr entsteht, die durch die Begeisterung verdeckt wird und deshalb zu einer tödlichen werden kann?

Zweifellos trifft dies zu. Wie kann aber dann etwas, das uns die Achtsamkeit gegenüber dem Abträglichen lehrt, als Störung des Lebens bezeichnet werden, wo es doch vielmehr die Voraussetzung für seine Erhaltung ist? – Solches Fragen führt mitten ins Ziel unserer Überlegungen.

Zur Klärung der Problemsituation sei auf folgendes aufmerksam gemacht. Kutusow als der ‚Bezwinger‘ Napoleons wird uns als ein Mann vorgeführt, der zwar „nichts Eigenes“ hervorbringen, aber auch „nichts Nützliches hindern und nichts Schädliches erlauben“ werde; es heißt des weiteren, daß diesem Greis, der „schwer, breit und schwankend“ auf seinem munteren Pferd sitze, „alles Persönliche“ fehle; und schließlich findet sich inmitten solcher Kennzeichnungen noch die Feststellung, daß Kutusow „anstelle der Leidenschaften gewissermaßen nur deren gewohnter Ausdruck“ geblieben war.

Soll das heißen, daß der Wille zum Zutraglichen eine Folge des Alterns sei? Zur Verdeutlichung der Tolstojschen Pointe ein weiteres Beispiel. Im Epilog wird uns die zusehends alternde und von Schicksalsschlägen zermürbte Gräfin Rostowa geschildert. Diese Schilderung ist von höchster Relevanz für Tolstojs Menschenbild. So heißt es von der Gräfin: „Sie aß, trank, schlief, war wach, aber sie lebte nicht. Das Leben hinterließ ihr keinerlei Eindrücke. Sie verlangte vom Leben nichts weiter als Ruhe, und diese Ruhe konnte sie nur im Tod finden. Doch solange der Tod nicht kam, musste sie leben, das heißt, ihre Zeit nutzen, ihre Lebenskräfte. Es trat an ihr höchstgradig in Erscheinung, was man an sehr kleinen Kindern und an sehr alten Leuten beobachten kann. In ihrem Leben gab es kein äußeres Ziel mehr, es trat lediglich das Bedürfnis zutage, ihre verschiedenen Neigungen und Fähigkeiten zu üben. Sie musste essen, schlafen, nachdenken, weinen, arbeiten, sich ärgern und so weiter, nur weil sie einen Magen, ein Gehirn, Muskeln, Nerven und eine Leber hatte. All dies tat sie nicht provoziert durch irgendetwas Äußeres, nicht so, wie es Menschen in der vollen Kraft des Lebens tun, wenn über dem Ziel, dem sie sich verschrieben haben, das andere Ziel, die eigenen Kräfte zur Anwendung zu bringen, unsichtbar wird. Sie redete lediglich deshalb, weil es einem physischen Bedürfnis entsprach, ihre Lungenflügel und ihre Zunge arbeiten zu lassen“ (VII, 309/310).

Solche Beispiele belegen deutlich, daß Tolstoj als einzigen Grund für die Begeisterung den physiologischen gelten lässt. Blindheit gegen die ‚Zwecke‘ wird als Grundeigenschaft des Lebens dargestellt. Das leidenschaftliche Engagement ist nicht Folge eines abgeschätzten Gegenstands, für den einzusetzen es sich lohnte, vielmehr ist das Engagement Manifestation des Lebens. Das Objekt der Begeisterung entsteht erst durch diese. Wo die physiologischen Voraussetzungen für das begeisterte Sich-Einlassen-auf-etwas schwinden, bleibt, gewissermaßen als Rest, gerade nicht, so zeigt uns Tolstoj, die Fixierung auf einen bestimmten Gegenstand übrig, sondern der Wille

zu so etwas wie Begeisterung überhaupt. Der geäußerte Zweck wird zum Vorwand, um überhaupt so etwas wie Äußerung zustande kommen zu lassen.

Erst die Besinnung auf das rein physiologische Fundament des begeisterten Sich-Einlassens-auf-etwas lässt kenntlich werden, daß die Begeisterung in der ästhetischen Selbstvergessenheit gerade zu sich selber kommt. Anders formuliert: wo sich ein ‚Künstler‘ der Wirklichkeit bemächtigt, realisiert sich das Leben direkt. In der ästhetischen Selbstvergessenheit ist der Mensch eins mit dem Leben. Die Realität verliert alle Widerständigkeit und ergibt sich den Perspektiven: alles wird leicht. Im Handeln des ‚Künstlers‘ wird der Zweck zum Vorwand für das absolut Zwecklose. Indem uns Tolstoj vor Augen hält, daß gerade in der Übersteigerung – man könnte auch sagen, Befreiung – des begeisterten Handelns zum Produkt des Künstlertums wiederum jene Eigenart hervortritt, die als letzte verschwindet, wenn die Kräfte des Lebens das Individuum verlassen, und als erste auftritt, wenn dieses zum Leben erwacht, wird die Identität des Lebens mit dem ‚ästhetischen Zustand‘ (Nietzsche) offengelegt.

Es wird jetzt deutlich, warum Verfremdung immer eine Störung des Lebens ist. Weiter oben wurde die These aufgestellt: In der Verfremdung meldet sich das Nichts. Das tatsächliche Bedeutungsvolumen dieser Feststellung ist nun voll in Sicht gekommen.

An dieser Stelle ist folgende Einschaltung notwendig. Wo Tolstoj eine bestimmte ‚Welt‘ verfremdet, da geschieht mehr als nur die Subtraktion des Überhangs dieser Welt in den ‚ästhetischen Zustand‘. Verfremdung als Destruktion des Scheins bedeutet immer eine totale Wegräumung des Sinnvollen. Zwar fördert der Zustand der ästhetischen Selbstvergessenheit den Absturz in den Sinn-Entzug, doch wird mit solchem Absturz, sobald er zustande kommt, stets das Fundament der jeweiligen Institution in toto zerschlagen; das heißt, die Institution als etablierter Schein wird plötzlich auch dort, wo sie sich ‚vernünftig‘ gibt, sinnfremd. So wird während der Tuschin-Episode unvermittelt der Hinblick des besorgten Andrej Bolkonskij in das ‚phantastische‘ Abenteuer auf der Schanze vor Schöngrabern hineingetragen, und es heißt: „Das erste, was er erblickte, als er auf die Kuppe hinausritt, auf der Tuschins Kanonen standen, war ein abgeschirrtes Pferd mit durchschossenem Bein, das neben den angespannten Pferden stand und wieherte. Aus seinem Bein floss das Blut wie aus einer Quelle. Zwischen den Protzen lagen einige Tote“ (IV, 261). – Hier wird nicht nur das entfesselte Agieren Tuschins um seinen Sinn gebracht, sondern auch und gerade das von der Institution gebilligte.

Noch sprechender ist jene Szene, in der uns Nikolaj Rostow inmitten einer

Kampfhandlung vorgeführt wird. Tolstoj zeigt zunächst das begeisterte Aufgehen Nikolajs in der zu Bravourstücken animierenden ‚Einheit‘. In der Konfrontation mit einem französischen Offizier spielt sich dann folgendes ab: „Dieser Franzose [...] stürmte in gebückter Haltung auf seinem grauen Pferd dahin, das er mit dem Säbel antrieb. Im nächsten Moment prallte Rostows Pferd mit der Brust so gegen das Hinterteil des Pferds des Offiziers, daß dieses beinahe gestürzt wäre, und zu gleicher Zeit zog Rostow, ohne selber zu wissen, warum, seinen Säbel und hieb auf den Franzosen ein. Doch im selben Augenblick, als er dies tat, war Rostows Begeisterung plötzlich geschwunden. Der französische Offizier stürzte vom Pferd, weniger durch den Säbelhieb, der ihm nur leicht den Arm oberhalb des Ellenbogens geritzt hatte, als vielmehr infolge des Zusammenpralls der Pferde und aus Furcht. Rostow hielt sein Pferd an und suchte seinen Feind mit den Augen, um zu sehen, wen er besiegt hatte. Der französische Dragoneroffizier war mit einem Bein auf die Erde gesprungen, mit dem anderen hing er im Steigbügel fest. Er kniff ängstlich die Augen zusammen, als er warte er jeden Augenblick einen neuen Hieb, runzelte die Stirn und blickte von unten her mit einem Ausdruck des Entsetzens zu Rostow hinauf. Sein blasses, schmutzbespritztes, blondes, junges Gesicht mit dem Grübchen am Kinn und den hellen blauen Augen passte ganz und gar nicht auf das Schlachtfeld, es war nicht das Gesicht eines Feindes, sondern das eines harmlosen Stubenmenschen“ (VI, 76).

In der plötzlichen Verstimmung, die hier beispielhaft geschildert wird, verlässt das Individuum das Asyl der Institution. Man beachte, daß Nikolaj noch wenig vorher sein geregeltes Soldatendasein als Schutz vor „allen Wirren des Lebens“ empfindet, die ihn aus den Briefen von zuhause (!) unangenehm berühren. Der Sinn-Entzug mitten in der Aktion durchschlägt, wie man sieht, die von der Institution garantierten Selbstverständlichkeiten. Das Bewusstsein sieht sich auf seine Einmaligkeit zurückgebracht. Die vom etablierten Schein bereitgestellte Weltauslegung, die sich zur Terminologie niederschlug, will mit einem Mal nicht mehr zutreffen: der ‚Feind‘ ist keiner, und der eingeübte Säbelhieb wird gegenüber dem, was sich tatsächlich tut, eine Unsinnigkeit. Tolstojs Genauigkeit bei der Beschreibung, seine geradezu liebevolle Berücksichtigung der ins Spiel kommenden ‚Materialien‘ verrät tiefste Bosheit gegenüber dem Vorgang, der vom Wesen der Institution des Militärs diktiert wurde. Nikolaj Rostow erfährt plötzlich den Leib des Anderen und ‚sieht‘ so das existenzielle Ausmaß des Schadens, den er zuzufügen hat. Solche Erfahrung bleibt indessen für Nikolaj ein Augenblickserlebnis, sie dringt nicht durch in seine Persönlichkeit. Die Selbstverständlichkeiten der Institution nehmen ihn sofort wieder in den Griff. Er erhält für seine Tat das Georgskreuz.

Halten wir das Ergebnis solcher Vergegenwärtigungen für die Klärung unseres Leitgedankens fest. Tolstoj demonstriert uns, daß der ‚ästhetische Zustand‘ sein wahres Gesicht dort zeigt, wo die höchste Gefahr für Leib und Leben gegeben ist. Man kann sagen: erst das Risiko provoziert den ‚Künstler‘. Das heißt aber

gleichzeitig: der ‚ästhetische Zustand‘, wo er zuhächst über die Gefahr triumphiert, ist die größte Provokation für das Nichts. Es ist ganz offensichtlich so, daß die größte Leichtigkeit des Perspektiven-Setzens genau da sich einstellt, wo das Medium, die Institution, durch die größte Schwere, nämlich die Möglichkeit des blutigsten Ernstes, gekennzeichnet ist.

Und deshalb ist Napoleon als der ‚Feind des Menschengeschlechts‘ die vollkommenste Inkarnation des ‚Künstlers‘. Die Perspektiven, die seine Kunst eröffnet, implizieren die sicherste Gefährdung für Leib und Leben aller Beteiligten. Tolstoj setzt nun gegen solche Art der Begeisterung, die die stete Möglichkeit der Verstümmelung und Extinktion des Leibes mit sich führt, die emphatische Bejahung jener Sphäre, in der die Erzeugung und Hegung des Lebens dezidiert betrieben wird. Diese Sphäre ist die Familie. Solche Antithetik, die, wie sogleich darzulegen ist, für die Komposition des Werks bestimmend ist, hat das Faktum des Leibes zum Orientierungszentrum. Es gilt nun zu erläutern, was unter Tolstoj's arterhaltender Ethik im Hinblick auf die Destruktion des Scheins zu verstehen ist.

### **Andrej Bolkonskij und Pierre Besuchow**

Die beiden soeben verdeutlichten Grundpositionen schlagen sich zu zwei Gestalten nieder: Andrej Bolkonskij und Pierre Besuchow. Ihr Schicksal ist das Schicksal des Prinzijs, das sie jeweils verkörpern. Andrej stirbt, Pierre überlebt.

Die Antithetik der sich in Andrej und Pierre realisierenden Positionen bestimmt Anfang und Ende des Werks. Es sei in Erinnerung gebracht, daß der Roman mit der Ableuchtung des Phänomens Napoleon im Salon der Anna Pawlowna Scherer beginnt; die Faszination des Korsen, der soeben in Mailand als König von Italien die eiserne Krone der Lombardei erhielt („Dieu me la donne, gare á qui la touche“), durchherrscht das Gerede, das sich ablehnend und zustimmend gibt. Es ist Pierre, der – bezeichnenderweise – in Napoleon einen Kämpfer für die Erweiterung der Menschenrechte sieht, während die sparsamen Äußerungen Andrejs die tiefe Bewunderung für die Selbstherrlichkeit des politischen Wundermannes erkennen lassen. Auf die bunte Szene im Salon folgt ein ernstes Gespräch in der Wohnung Andrejs, wo dieser – selber erst kurz verheiratet – seinem Freund Pierre Grundsätzliches zu vermitteln sucht: „Heirate niemals, niemals, mein Freund! Dies ist mein Rat: heirate erst, wenn du dir sagen kannst, daß du alles getan hast, was in deiner Kraft stand [...] Heirate, wenn du uralt bist, wenn du zu nichts mehr taugst. Sonst geht alles Hohe und Gute in dir verloren.“ – Bezeichnend ist, daß Andrej in diesem Zusammenhang auf Napoleon zu sprechen kommt. Dieser sei, als er sein Ziel

in Angriff nahm, frei gewesen, und deshalb erreichte er es. „Bindet man sich aber an eine Frau, so verliert man wie ein angeketteter Sträfling jegliche Freiheit. Und alles, was noch an Hoffnungen und Kräften in einem ist, bedrückt und peinigt einen dann nur mit quälender Reue“ (IV, 41–42).

Der Epilog bringt, spiegelbildlich, die Gegenpositionen zu solchen Argumenten. Dem zutiefst sachindifferenten Gerede des Salons, das den Ernst einer Haltung nur zum Schein zulässt, entspricht die in ihrer gesamteuropäischen Perspektive umfassende, von übermächtigem Sachzwang diktierte Abhandlung gegen Napoleon, mit der der Roman endet. Ihr gehen jene Szenen voraus, die das genuine Familienglück Pierres belegen, als Realität gewordene Absage an die Auslassungen Andrejs über die Schädlichkeit der ehelichen Bindung. Antithetisch sind auch die entsprechenden Ehefrauen konzipiert. Lise Bolkonskaja, der ‚kleinen Fürstin‘, die, schwanger, noch ihr Image der „femme la plus séduisante de Pétersbourg“ pflegt, steht im Epilog, die vehement-füllige Natascha Besuchowa entgegen, die – inzwischen zum vierten Mal Mutter – „alle ihre Lockmittel von sich geworfen“ hat. Der Epilog ist, wie man sieht, die Antwort auf die Fragen des Anfangs. Das dazwischen liegende Geschehen liefert die Begründung der Antwort.

Es ist nun ein näheres Wort über Andrej Bolkonskij notwendig. Er geht den Weg der Destruktion des Scheins weiter als irgendjemand im Roman. Andrej lebt den Konflikt zwischen dem ‚Sinn‘ und dem ‚Nichts‘. Angesichts der toten Natur, die von sich kein Bewusstsein hat, kommt er zu dem Wunsch, so zu sein wie sie. Der Wille zum Sinn, der ihn, solange er lebt, indessen nicht verlassen kann, zwingt ihn, den zuinnerst Widerstrebenden, zurück in die Schemata der Sinngebung. Solcher ‚Zwang‘ ist aber, streng genommen, keiner, denn der Rückwurf angesichts des Nichts zum Sinn, nämlich zum ‚Leben‘ geschieht kreatürlich. Andrej verfügt, gerade weil er die Entrückung in die absolute Bewusstlosigkeit als ständige Möglichkeit des Daseins in voller Schärfe erfährt, über eine genuine Inklinaton zum ‚Künstlertum‘: er sucht die Augenblicke des höchsten Lebens, des gefährlichsten Rausches. Er provoziert das Nichts, weil es ihm ständig ‚präsent‘ ist. Eine solche Position, die in durchaus konsequenter Einbeziehung der Möglichkeit des eigenen Todes vor ihm ausweicht in den ‚gefährlichsten‘ ästhetischen Zustand, wird von Tolstoj als eine zutiefst unglückliche gekennzeichnet.

Andrejs Inklinaton zum Künstlertum provoziert seinen Tod. Mit der Missachtung des Warnrufs seines Adjutanten vor der kreiselnden Granate, die sich auf ihn zu bewegt, bekennt sich Andrej zur absolut gesetzten Wirklichkeit des etablierten Scheins. Der Dämmerzustand des danach Schwerverwundeten und Sterbenden ist nur die äußerste Konkretion jener Situation, in der er sich von Anfang an unter den Lebenden befand. Zutiefst heimisch ist Andrej nur im Nichts, seine Liebe zum Leben weiß sich als

physiologisch gegründete Eruption, die er aktiv und offenen Auges erträgt. Andrej wünscht sich, so darf man sagen, gerade soviel an Bewusstheit, um seiner Bewusstlosigkeit innewerden zu können. – Gewiss, es will scheinen, als werde Andrej erst vollends unglücklich, als er von Nataschas Treuebruch erfährt. Das Fundament für die Möglichkeit einer solchen Einwirkung von außen liegt aber in Andrej selbst: er folgt dem Geheiß seines Vaters, ein Jahr der Trennung von Natascha auf sich zu nehmen, nur deshalb aus freien Stücken, weil ihm die vegetative Unmittelbarkeit Pierres zutiefst abgeht.

Was Andrej fehlt, der Instinkt für die arterhaltende Zweckmäßigkeit des Verhaltens, gelangt in Pierre zur vollen Ausfaltung. Tolstojs Hauptgestalt bedarf einer ganz besonderen Explikation. Pierre Besuchow ist eine zutiefst allegorische Figur. Er verkörpert im Verlauf des Romans alle Rollen, die den ‚normalen‘ Menschen auf seinem Weg durch das Leben erwarten. Pierre ist, so darf man sagen, Tolstojs Inbild des Menschen. Welche Winke gibt uns für eine solche Auffassung der Text?

Der Anfang des Romans zeigt uns Pierre in der Rolle des Sohnes, der Epilog in der des Vaters. In zwei verschiedenen Kontexten sehen wir ihn in der Rolle des Ehemannes. Seine beiden Ehen belegen seine Entwicklung zur gelebten Identität. Hélène, das Idol des Geredes, ist die Fessel der Außenlenkung, der er, unerfahren, verfällt; Natascha, die ihm Gesinnungsgleiche, findet er auf Umwegen. Pierre ist, dies rückt Tolstoj immer wieder in den Blick, in sämtlichen Lebenssphären bewandert. Er kennt sich aus im Bereich der Kaschemmen und Bordelle, und er ist verständigster Partner im weltanschaulichen Gespräch. Er lässt sich einnehmen von der Verführung durch die Macht des Mächtigen und blickt ohne persönliches Entsetzen auf das Desaströse der aus den Fugen geratenen Strategie des ‚Feinds des Menschengeschlechts‘. Sein Gang über das Schlachtfeld von Borodino ist nicht nur dokumentierte Zeugenschaft, sondern auch Symbol für das unaufhaltsame und im Grunde unaffizierte Fortschreiten der Überlebenden. Er vernimmt auch den Zauber der ‚religiösen‘ Bindung, doch bewahrt ihn ein eigentümlicher Instinkt in allen Lebenslagen davor, der ästhetischen Selbstvergessenheit unrettbar zu verfallen. Die für ihn kennzeichnende Haltung angesichts der Verführung zum gefährlichen ‚ästhetischen Zustand‘ ist ausgezeichnet durch eine ständig offengehaltene Hintertür, die es ihm erlaubt, niemals ganz aufzuhören, ein ‚Wächter‘ zu sein. Pierre ist für alle Rollen offen, was für keine andere der Gestalten in *Krieg und Frieden* zutrifft; er ist der Mensch im ewigen Durchschnitt, die Summe des Menschlichen, und deshalb gerade kein durchschnittlicher Mensch. Mit gutem Recht kann man sagen: alle Figuren des Werks sind Folie für diese Zentralgestalt. Sie verkörpern, jeweils auf eine oder wenige Rollen beschränkt, die Sphären, mit denen Pierre konfrontiert wird oder die er auf seine Weise durchläuft. Pierre Besuchow ist Tolstojs Leopold Bloom.



Am Schicksal Pierres wird die uns von Tolstoj präsentierte anthropologische Prämisse, die sich als bestimmtes Verhältnis zur Möglichkeit der Destruktion des Scheins beschreiben lässt, direkt ablesbar. Der unüberwindliche Hang zu überleben, von dem die Menschheit als Gesamt getragen wird, schafft automatisch Maximen des Verhaltens, von denen nur partikular abgegangen werden kann. Solche Partikularität, gemessen an dem Arterhaltend-Zuträglichen, tritt in nacktester Ausprägung in der Gestalt Napoleons zutage, der uns immer wieder – und der systematische Ort solcher Kennzeichnung zeigt sich nun vollends – als der ‚Feind des Menschengeschlechts‘ vorgestellt wird. Tolstoj demonstriert, so sagten wir, die Geburt Napoleons aus dem Geist der Institutionen, die, als etablierter Schein, die Prämisse für den wirksamen ‚Künstler‘ schaffen. Die Kritik an den Institutionen wurde, wie an verschiedensten Beispielen sich zeigen ließ, als Destruktion des Scheins, als Verfremdung durchgeführt. Verfremdung fungierte als Voraussetzung für die Erkenntnis des Arterhaltend-Zweckmäßigen. Gegenteil der Verfremdung ist das Aufgehobensein im Schein. In der Verfremdung wird der Einzelne auf das Faktum seiner Existenz verwiesen. Er ist plötzlich allein, die ‚Welt‘ fällt von ihm ab. Aus solcher ‚Perspektive‘, die in ihrem Wesen die vollkommene Perspektivenlosigkeit ist, wird alles sinnlos.

### **Tolstojs Zweideutigkeit**

Die ‚Verfremdung‘ als Mittel zur Kenntlichmachung des Abträglichen hat zu ihrem Grunde eine Position, aus der heraus die Unterscheidung zwischen dem Zuträglichen und dem Abträglichen hinfällig wird. Gleichwohl ist diese Position, gleichsam verschwiegen, anwesend. Ganz konkret gesprochen: das glückliche Zur-Ruhekommen Pierres und Nataschas im umsichtigen Besorgen innerhalb der Familie ist angewiesen auf die Ausblendung jener Position, aus der Verfremdung überhaupt erst möglich wird.

Wir kommen jetzt zum Ausweis jener fundamentalen Zweideutigkeit im Werk Tolstojs, die sich aus seiner so vehement ins Bild gerückten ‚Tendenz‘ ergibt.

Betrachten wir dazu die Situation des Epilogs genauer. Auch hier präsentiert uns Tolstoj eine Institution: die Familie. Auch hier haben wir es mit Riten zu tun, die von allen Beteiligten einzuhalten sind, damit die Institution ihr Wesen treiben kann. Auch hier treffen wir auf ansteckende Begeisterung für den Zweck dieser Institution. Dieser Zweck indessen unterscheidet sich inhaltlich von allen anderen, die uns der Roman vorführt. Es geht hier, und das wird unverhohlen zum Ausdruck gebracht, um die Zeugung und Pflege des Nachwuchses, mit einem Wort: um die Arterhaltung. Und es

ist ganz offensichtlich Tolstojs ‚Botschaft‘, daß beständiges ‚Glück‘ nur da auftritt, wo das gegen alle Gegenstände willfährige Begeisterungspotential des Einzelnen einen solchen Gegenstand erfasst, der in einem unabweisbar direkten positiven Verhältnis zur arterhaltenden Zweckmäßigkeit steht. Das Zuträgliche ist orientiert an den notwendigen ‚Interessen‘ des menschlichen Körpers, des Leibes. Wo der Leib geschädigt wird, verliert alle mögliche Entschuldigung ihre Legitimität.

Auf dem Hintergrund solcher Überlegungen wird der exemplarische Charakter etwa der folgenden Passage sofort deutlich. Von Natascha heißt es: „Sie liebte die Gesellschaft derer, zu denen sie unfrisiert, im Schlafrock, mit großen Schritten und mit glücklichem Gesicht aus dem Kinderzimmer hinüberlaufen konnte, um ihnen eine Windel mit einem gelben statt des grünen Flecks zu zeigen, und von ihnen die tröstende Bestätigung zu hören, daß es nun dem Kind weitaus besser gehe“ (VII, 301). – Zum Kontrast vergegenwärtige man sich jene Szene auf dem Marktplatz in Wischau im November 1805, die uns aus der Sicht Nikolaj Rostows präsentiert wird: „Der Kaiser [es handelt sich um den russischen Zaren] hielt mit anmutiger Gebärde seine goldene Lorgnette vor die Augen und besah durch diese einen Soldaten, der mit dem Gesicht zur Erde, ohne Tschako, mit blutüberströmtem Kopf am Boden lag. Der verwundete Soldat war so schmutzig, häßlich und abstoßend, daß Rostow dessen Nähe zum Kaiser wie eine Kränkung empfand“ (IV, 345).

Nataschas Verspannung in ein Tun, für das es vom Standpunkt der Vernunft keinen Tadel geben kann, soll uns die Heilung von allem Aufgehobensein in ‚verwerflichen‘ Schein demonstrieren. Die Begeisterung, zu der Natascha auf dem Boden der Institution Familie animiert, hat ihr Objekt im unabweisbar Zuträglichen. Beachtet sei, daß die Emphase des Epilogs indessen auf dem Verhalten Pierres liegt, wengleich Natascha für das sinnvolle ‚Funktionieren‘ der Institution, in der Pierre willig aufgeht, verantwortlich ist.

In der Schilderung der veränderten Lebensweise Pierres erreicht Tolstojs Pochen auf das Ethisierungswürdige einen sonderbaren Höhepunkt: „Sein Leben war billiger, weil es gebunden war: jenen teuren Luxus, der in einer Lebensweise besteht, die man jeden Augenblick ändern könnte, leistete sich Pierre nicht mehr, und hatte auch gar kein Verlangen danach. Er fühlte, daß seine Lebensweise (obraz žizni) jetzt ein für allemal festgelegt war, bis zum Tode, daß es nicht in seiner Macht stand, sie zu ändern, und deshalb war diese Lebensweise billig“ (VII, 308).

Was uns hier als die vernünftigste Wünschbarkeit anempfohlen wird, ist, gemessen am Abenteuererum Napoleons, die Perspektive des Tristen, der ‚schlechten Unendlichkeit‘. Besondere Aufmerksamkeit verdient das Moment der Dauer, das als

positiver Gegensatz zur Flüchtigkeit des hohen ästhetischen Augenblicks angeführt wird. In seiner herben Illusionslosigkeit verrät dieser Epilog zweifellos Tolstojs Willen zur gezielten Provokation. Die Pointe solch merkwürdigen Idylls ist aber durchaus subtiler, als es auf den ersten Blick scheinen will. Alle Einwände gegen die biedere Ödnis des harmonischen Familienlebens sehen sich der unleugbaren Tatsache gegenüber, daß die uns hier präsentierten Menschen wirklich glücklich sind. Und die Basis dieses Glücks ist, dies lässt Tolstoj unmissverständlich durchblicken, der sich zwischen gesinnungsgleichen Partnern ungehemmt auslebende Sexualtrieb. Wir haben es de facto mit einem Modus des Rausches zu tun. Auch dieses Glück ist Resultat von Verführung. Was also geschieht in den Epilog-Szenen vom Standpunkt unseres Leitgedankens?

Es geht Tolstoj ganz offensichtlich um die Domestizierung der ästhetischen Selbstvergessenheit. Der ‚ästhetische Zustand‘ wird sozusagen ins Haus geholt. Tolstoj sieht mit aller Deutlichkeit, daß die Vorhaltungen der Vernunft niemals die Begeisterung für das Zuträgliche schaffen können. Gleichwohl ist die Begeisterung für das, was keinen Tadel verdient, konkret möglich, aber nur als glückliche Konstellation. Wo sie zustande kommt, ist immer jene Grundlage mit im Spiel, die von ihrem Wesen her vollkommen blind ist gegen die moralische Wertigkeit des Handlungszieles.

In den Epilog-Szenen kommt die Destruktion des Scheins zu einem Stillstand. Ihre Durchführung wäre hier nur möglich von einem Standort, der sich gegen das ‚Leben‘ ausspräche. Dieser Standort ist aber als Horizontposition – wie sich an der Gestalt Andrej Bolkonskijs erläutern ließ – durchaus in der Welt von *Krieg und Frieden* enthalten; ja, ein solcher Standort wird sogar, als Ahnung, von Marja, die damit ihre echte Verwandtschaft mit Andrej erkennen lässt, gegen die Situation des Epilogs angesetzt: „Es war ihr, als gebe es außer diesem Glück, das sie jetzt erlebte, noch ein anderes, in diesem Leben unerreichbares Glück (nedostižimoe v étoj žizni sčast’e), an das sie in diesem Augenblick unwillkürlich denken mußte“ (VII, 297). – Von solcher Einsicht, daß die Seele ein Fremdes ist auf Erden, will Tolstoj nichts wissen. Er überredet uns, daß es durchaus darauf ankomme, zu leben.

Indem Tolstoj für die Verfolgung des Zuträglichen die Grundlage für das begeisterte Sich-Einlassen-auf-etwas nicht abschaffen kann, lässt er aber implizit sämtliche Manifestationen des Lebens zu.

Es lässt sich der hier zugrundeliegende Gedanke etwa so ausdrücken: Das Leben realisiert sich blind gegenüber allen nur denkbaren Ethisierungen. Es will nur sich selbst. Gleichwohl hält das Faktum des Leibes die Erinnerung an das Nichts, den

eigenen Tod, ständig wach. Andererseits ist es so, daß der ästhetische Zustand den Leib vergessen lässt. Tolstoj gestaltet solche Einsicht in dezidierter Zuspitzung, indem er uns das begeisterte Sich-Einlassen-auf-etwas immer wieder in solchen Situationen vorführt, wo der Leib in die äußerste Gefährdung gebracht wird: in der militärischen Kampfhandlung.

Ja, man kann sagen, daß der Triumph des Lebens dort am intensivsten ist, wo das Faktum des Leibes am kühnsten übersprungen wird, wo also, indem der Tod in greifbare Nähe rückt, die verwegenste Provokation des Nichts zustande kommt.

In *Krieg und Frieden* lassen sich, dies sei nun zusammenfassend dargelegt, zwei Bewegungen feststellen: die eine führt über die Destruktion des Scheins ins Nichts, die andere vom Nichts in den ästhetischen Zustand. Die Destruktion des Scheins durchschlägt als ‚Verfremdung‘ allen möglichen Sinn, und das heißt: auch die Begeisterung für das Arterhaltend-Zuträgliche. Die Bewegung des Lebens hingegen flieht um jeden Preis das Nichts, den Tod. Solche Bewegung, in der sich das Leben selber will, hat ihren höchsten Triumph in der Leugnung des Leibes, im Überspringen des mahnenden Garants für die Endlichkeit unserer Existenz. Tolstojs Ethisieren des Arterhaltend-Zweckmäßigen ist darauf aus, beide Bewegungen zu drosseln. Weder das unabweisliche Faktum des je eigenen Todes darf Macht über das Bewusstsein gewinnen, noch der unbändige Drang nach dem Auskosten des ästhetischen Zustands. Vollendete Inkarnation des gelobten Mittelmaßes ist Pierre Besuchow.

Es ist nun interessant, daß jedem, der sich den von uns verfolgten Gedanken zu eigen gemacht hat, gerade an dieser Stelle der unverhohlene Patriotismus von *Krieg und Frieden* ins Auge springen muß. Konkret gesprochen: kein Wort des Tadels fällt etwa gegen Petja Rostow, dessen heroischer Kampfgeist exakt dem entspricht, was Napoleon schürt. Gewiss, hier zeigt sich die Rolle Kutusows in ihrem ganzen Ausmaß: er drosselt, so gut er kann, das Explodieren seiner Truppen in den ‚ästhetischen Zustand‘; gleichwohl siegt er nur durch das, was er drosselt: die patriotische Begeisterung, die auch in ihm, dem „anstelle der Leidenschaften nur deren gewohnter Ausdruck geblieben war“, noch zielrichtend ihr Wesen treibt. Kutusow ist eine ganz und gar privative Gestalt: ihre Rollennatur hat die Existenz des Phänomens Napoleon nötig, um überhaupt wirklich werden zu können. Die Institution, in der beide ‚wirken‘, ist dieselbe. Jedoch: Napoleon entfesselt ihren Geist, Kutusow hält ihn nieder. Kutusow inkarniert damit weder die Destruktion, noch die Vergötzung des Militärischen, sondern dessen intimste Betreuung. Man darf aber nicht übersehen, daß erst auf dem Hintergrund der ‚unvernünftigen‘ Grundstimmung seiner Truppen Kutusows Bestehen auf einem vernünftigen Dienst an der Sache seiner Institution für das Vorgehen Napoleons tödlich wird.

Nur das unberechenbare Gesamt dessen, worin Kutusow steht, macht ihn zum bewusstlosen Lenker des Unlenkbaren.

Auch in der Effektivität Kutusows zeigt sich mithin das Doppelantlitz des ästhetischen Zustands. Die Bedrohung der Gemeinschaft, der man selber angehört, durch die Willkür einer fremden Macht lässt offenbar Begeisterung für die Vernichtung des Feindes legitim werden. Der Wille zur Selbstverteidigung gehört zu den Tugenden innerhalb einer arterhaltenden Ethik. Der Staat ist nichts weiter als eine große Familie, deren Fortbestand ein unveräußerlicher Wert ist. Trotz der minutiösen Schilderung der Atrozitäten des Schlachtfelds ist aus *Krieg und Frieden* nicht ein einziges pazifistisches Wort herauszuhören. Man darf sagen: Tolstoj ist das Kunststück gelungen, Walter Flex und Erich Maria Remarque unter einen Hut zu bringen.

Die wirksame Verfechtung des Zuträglichen ist offensichtlich ohne den Hang des Menschen zu ästhetischer Selbstvergessenheit gar nicht möglich. Dieser Hang aber lässt sich nicht auf ein zulässiges Maß herabdämpfen; sowenig seine Abschaffung wünschbar wäre, sowenig ist seine Kanalisierung gezielt möglich. Die letzte Szene des Epilogs zeigt uns Nikolenka Bolkonskij, den Knaben, in tiefer Bewunderung für Mucius Scaevola, der in heroischer Taubheit gegen den Schmerz seine Hand verbrennen ließ: „Warum sollte ich nicht etwas Ähnliches erleben?“ – Hier taucht, blitzartig und in pointierender Setzung, genau jene ‚Stimmung‘ auf, die die Gefolgschaft eines Napoleon durchpulst und ihn trägt.

*Krieg und Frieden* dokumentiert die Unerreichbarkeit des ‚ästhetischen Zustands‘ von allen nur denkbaren Argumenten der Vernunft. Das Leben als Gegenkraft zum Nichts ‚will‘ gleichsam immer nur seinen Zenit an ästhetischer Selbstvergessenheit; es befindet sich in einer ursprünglichen Indifferenz zur arterhaltenden Zweckmäßigkeit. Auf diese Weise wird uns die Unabschaffbarkeit ‚Napoleons‘ demonstriert, die allgegenwärtige Tendenz des Lebens nämlich, ihn auf den Plan zu rufen. Tolstoj's vehemente und dabei sorgsame Demaskierung des genialen Korsen, sein damit einhergehendes kasuistisches Plädoyer für das rechte Lebensideal werden angesichts der eingebrachten Totalität des Wirklichen zum Beleg einer wütenden Trauer über das, was ist. Als Moralist des Diesseits, dem jedwede Jenseitsphilosophie wie auch alle Nirwana-Gläubigkeit fremd sind, gerät Tolstoj notwendig in die Fänge des ‚Lebens‘. Es gilt sich stets gegenwärtig zu halten, daß die logische Blickführung in *Krieg und Frieden* immer wieder die Apologie des Phänomens Napoleon im Namen des Lebens durchläuft. Erst die Einsicht, daß dieses Werk in allem, was es explizit sagt, seinen Gegengedanken nährt, daß sein ‚Sinn‘ als ruhelose Konfrontation

unversöhnlicher Positionen sich abspielt und nicht in einer einzigen zur Ruhe kommt, wird das rechte Verständnis herbeiführen können.

(Zuerst veröffentlicht in Horst-Jürgen Gerigk: Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes. Berlin und New York: Walter de Gruyter 1975, S.147-173. Die Quellenangaben zu den Zitaten aus „Krieg und Frieden“ beziehen sich mit Band- und Seitenzahl auf die Ausgabe L N. Tolstoj: Sobranie sotschinenij v dvadcati tomach. Moskau 1960-1965. Darin: Vojna i mir, Bde. IV-VII.)