

Hans Günther

**DIE STUMME SPRACHE DES BEGEHRENS:
NONVERBALE EROTISCHE KOMMUNIKATION IN
TOLSTOJS ERZÄHLUNGEN *D'JAVOL* UND *OTEC SERGIJ***

1.

In seiner bahnbrechenden Arbeit *L. Tolstoj i Dostoevskij* hat Dmitrij Merežkovskij als erster auf die große Bedeutung der Psychophysiologie („psychofiziologija“) Tolstojs hingewiesen:

Kein anderer Künstler schält den inneren animalisch-naturhaften Kern der menschlichen Seele aus der äußeren kulturell-historischen Hülle so heraus und legt ihn so bloß wie er.

Никто из художников так не вылушивает, не обнажает внутреннего животного-стихийного, «душевного» человеческого ядра из внешней культурно-исторической скорлупы, как он. (Merežkovskij 1995, 83)

Das von Tolstoj in *Čto takoe iskusstvo?* entwickelte Konzept der „Ansteckung“ („zaraženie“) enthält wesentliche Hinweise auf die Bedeutung nonverbaler körperlicher Aspekte der Kunst, die als Mittel der Kommunikation („sredstvo obščeniija“) zwischen den Menschen betrachtet wird. Dabei unterscheidet er zwischen den Bereichen des „Wortes“ und der „Kunst“. Das Wort vermittelt Gedanken und Erfahrungen, die Kunst hingegen Gefühle:

Die Wirkung der Kunst besteht darin, dass ein Mensch, der durch das Ohr oder das Auge den Gefühlsausdruck eines anderen Menschen wahrnimmt, in der Lage ist, das gleiche Gefühl zu empfinden, das der Mensch empfindet, der sein Gefühl ausdrückt. Ein ganz einfaches Beispiel: ein Mensch lacht und einem anderen Menschen wird fröhlich zumute; er weint und dem Menschen, der dieses Weinen hört, wird traurig zumute; er erregt sich und wird gereizt und der andere, der ihn sieht, gerät in den gleichen Zustand. Der Mensch drückt durch seine Bewegungen, den Klang der Stimme Mut, Entschlossenheit, oder im Gegenteil Verzagtheit, Ruhe aus, und diese Stimmung teilt sich den anderen mit.

Деятельность искусства основана на том, что человек, воспринимая слухом или зрением выражения чувства другого человека, способен испытывать то же самое чувство, которое испытал человек, выражающий свое чувство. Самый простой пример: человек смеется – и другому человеку становится весело; плачет – человеку, слышащему этот плач, становится грустно; человек горячится, раздражается, а другой, глядя на него, приходит в то же состояние. Человек высказывает своими движениями, звуками голоса бодрость, решительность или, напротив, уныние, спокойствие, – и настроение это передается другим. (Bd. 15, 85)¹

Ein Beispiel solcher Ansteckung findet sich etwa in *Anna Karenina*, wo sich Annas Lächeln wie auch ihre Nachdenklichkeit unmittelbar auf Vronskij übertragen (Bd. 8, 101). An anderer Stelle wird die hypnotisierende Wirkung der Musik, die den Hörer dazu bringt, sich selbst zu vergessen, auf etwas ungewöhnliche Weise mit einem ansteckenden Gähnen oder Lachen verglichen (Bd. 12, 193). Die Beispiele, die u. a. Bewegungen, Klang der Stimme, Lachen, Gähnen usw. umfassen, machen deutlich, dass Tolstojs Konzept der „Gefühle“ einen ganzheitlichen Zustand beschreibt, der stets auch körperliche Aspekte einschließt. Man kann daher durchaus Tolstojs Verständnis der Kunst als eine Form des somatischen Transfers („somatic transfer“), d. h. als Theorie des auf mimetischer Grundlage erfolgenden Austausches körperlicher Zeichen lesen (Robinson 2008, 19-33).

Um präzise zu sein, müsste man allerdings in Tolstojs Bestimmung der Kunst zwei Ebenen unterscheiden. Grundlage bildet die allgemeine Fähigkeit der Menschen, einander in der alltäglichen Kommunikation Gefühle zu vermitteln. Tolstoj sieht bereits in dieser Alltagskommunikation Elemente des Künstlerischen, die er von der Kunst „im engeren Sinn dieses Wortes“ („v tesnom smysle ètogo slova“, Bd. 15, 88) abgrenzt. Man könnte diesen Bereich vielleicht mit dem Begriff der ästhetischen Funktion im Sinn des tschechischen Strukturalismus bezeichnen, die erheblich weiter ist als die Kunst und die gesamte Lebenspraxis durchdringt.

Aufbauend auf dieser Basis lebenspraktischer Kommunikation, lässt sich dann die Kunst als elaboriertes sekundäres System verstehen, dessen Sinn darin besteht,

dass ein Mensch bewusst durch bestimmte äußere Zeichen anderen die von ihm erfahrenen Gefühle mitteilt und dass die anderen Menschen von diesen Gefühlen angesteckt werden und sie erleben.

¹ Soweit nicht anders vermerkt, stammen alle Tolstoj-Zitate unter Angabe des Bandes aus der Ausgabe Tolstoj 1960-65.

что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их. (Bd. 15, 87. Kursiv des Autors – H. G.)

Entscheidend ist bei der künstlerischen Vermittlung, dass der Künstler das von ihm erlebte Gefühl erneut erlebt („vnov' [...] pereživaet ispytannoe im čuvstvo“, Bd. 15, 86) und es bewusst mithilfe von Zeichen zum Zweck der „Ansteckung“ einsetzt.

Die Tolstoj von Merežkovskij zugeschriebene Fähigkeit der „Hellseherei des Fleisches“ („jasnovidenie ploti“) umfasst den Körper-Code in seinem gesamten Umfang. Über das Verhältnis von Körper- und Verbalsprache schreibt Merežkovskij:

Wenn die Sprache der Körperbewegungen auch weniger vielfältig ist, so ist sie doch unmittelbar und ausdrucksvoll und verfügt über eine größere *Suggestivkraft* als die Sprache der Wörter. Mit Worten kann man leichter lügen als mit Körperbewegungen oder dem Gesichtsausdruck. Sie verraten die wahre, verborgenen Natur des Menschen eher als Wörter. Ein Blick, ein Stirnrunzeln, das Zucken eines Gesichtsmuskels, eine Körperbewegung können ausdrücken, was man mit keinerlei Worten sagen kann. [...] nicht nur das Gesicht, sondern der ganze Körper hat seinen Ausdruck, seine geistige Transparenz – gewissermaßen sein Gesicht“. (Kursiv des Autors – H. G.)

Язык человеческих телодвижений, ежели менее разнообразен, зато более непосредствен и выразителен, обладает большею силою *внушения*, чем язык слов. Словами легче лгать, чем движениями тела, выражениями лица. Истинную, скрытую природу человека выдают они скорее, чем слова. Один взгляд, одна морщина, один трепет мускула в лице, одно движение тела могут выразить то, чего нельзя сказать никакими словами. [...] не только у лица, но и у всего тела есть свое выражение, своя духовная прозрачность – как бы свое лицо. (Merežkovskij 1995, 75)

Auf der Grundlage der Betonung der Körperlichkeit und der Synästhesie der Sinne entsteht bei Tolstoj eine spezifische „contra semiosis“ (Pomorska 1982), d. h. ein parallele Existenz von zwei kommunikativen Codes, eines artifiziellen und eines natürlichen. Der natürliche Code des unmittelbaren, intuitiven Erkennens steht der rationalen und konventionellen verbalen Kommunikation gegenüber. Tolstoj's Protest gegen das Überhandnehmen der kulturellen Semiosis drückt sich exemplarisch in dem für sein Schaffen charakteristischen Verfahren der Verfremdung in seiner kritischen Funktion aus. Aufgrund des Chiasmus zwischen Zeichen und Ding liegt für Tolstoj die Wahrheit, ähnlich wie für Rousseau, „beyond the realms of language, in a ‚wordless paradise““ (Helle

1997, 18). Tolstoj erscheint als „master of the paralinguistic“ (Durey 1992, 238), bei dem das Zusammenspiel von konzeptueller und linguistischer Ebene zu einer Mimetik des Unsagbaren führt.

Die gesteigerte Rolle der Körperlichkeit auf Kosten der Sprache in verschiedenen Werken Tolstojs (Pursglove 1973, O'Toole 1983, Müller-Bürki 1989) findet, wie bereits angedeutet, in manchen Punkten ihr Vorbild bei Rousseau, für den sich schon der junge Tolstoj, der ein Porträt des Genfer Philosophen auf der Brust trug, begeistert hatte (Kisters-Räss 2005, 54-56, Sasse 2009, 143-47). In seinem *Essai sur l'origine des langues* hatte Rousseau die Rolle der Gesten und der Stimme – für ihn ist vor allem der „Akzent“ der Stimme wesentlich – im Naturzustand der Menschheit hoch veranschlagt. Die Kommunikation zwischen den Menschen ist ursprünglich nicht aus dem Verstand, sondern aus der Sinnlichkeit abgeleitet und entspringt dem Bedürfnis, die eigenen Empfindungen und Leidenschaften anderen mitzuteilen (Meyer 2008, 175-77). Rousseaus Beschreibung der Mittel der Kommunikation nimmt dabei bestimmte Formulierungen voraus, wie sie sich in Tolstojs Gedanken über die Kunst wiederfinden:

Diese Mittel können nur dem Reich der Sinne entstammen, als den einzigen Instrumenten, mithilfe derer ein Mensch auf einen anderen einwirken kann. Daher rührt die Einführung sichtbarer Zeichen, die Gedanken auszudrücken vermögen. (Rousseau 1989, 99)

Ähnlich wie Tolstoj zwischen „Worten“ und „äußeren Zeichen“ („vnešnie znaki“, Bd. 15, 87) differenziert, so unterscheidet Rousseau zwischen „Worten“ und (nonverbalen) „Zeichen“:

Was man am eindringlichsten sagen möchte, drückt man nicht durch Worte aus, sondern durch Zeichen. Der Gegenstand, den man den Augen darbietet, setzt die Phantasie in Bewegung, erregt die Neugier, macht den Geist aufmerksam auf das, was man sagen wird. (Rousseau 1998, 345)

Wenn Lotman (1992, 43) Rousseau als „Feind der Zeichen“ („vrag znakov“) bezeichnet, dann hat er natürlich die konventionellen sprachlichen Zeichen im Sinn, die nach Rousseau den Menschen aus der Wirklichkeit in eine Welt des Betrugs und der Fiktionen versetzen.

Während Rousseau zufolge in der politischen Rhetorik der Antike effektvolle Gesten noch eine entscheidende Rolle spielten, wurde in der späteren Entwicklung die gestische Mitteilung der Gefühle durch eine einseitige Orientierung auf die Vernunft überlagert (Starobinski 1988, 450-479). Die Sprache der Zivilisation wird exakter, verliert dabei aber an Emotionalität. Rousseau trauert dem Bedeutungsverlust der natürlichen Zeichen nach, die die Wahrheit der Leidenschaften und Empfindungen zum Ausdruck bringen, und ist bemüht, sie gegenüber den konventionellen, künstlichen Zeichen aufzuwerten. Die Sprache des

Körpers – Lächeln, Erröten oder der Ausdruck der Augen – bringen ihm zufolge die Wahrheit unmittelbarer zum Ausdruck als die konventionelle Sprache: „Die Wirkung des Wortes ist immer schwächer und man spricht zum Herzen besser durch die Augen als durch die Ohren“ (Rousseau 1998, 344).

Die Szene der erotischen Annäherung des schüchternen jungen Jean-Jacques an die von ihm beehrte Madame de Warens aus den *Confessions* mag das Verhältnis von nonverbalen und sprachlichen Zeichen bei Rousseau beleuchten:

Ich warf mich an der Schwelle des Zimmers auf die Knie und streckte in leidenschaftlicher Bewegung die Arme gegen sie aus [...]. Ich weiß nicht, welche Wirkung diese leidenschaftliche Aufwallung auf sie machte, sie blickte mich nicht an und sprach nicht zu mir, aber, halb den Kopf wendend, wies sie mir mit einer einfachen Fingerbewegung die Matte zu ihren Füßen. Erbeben, aufschreien, an den Platz stürzen, den sie mir gezeigt hatte, war für mich eins; was man jedoch kaum glauben wird, ist, daß ich in dieser Stellung nichts weiter zu unternehmen, nicht ein Wort zu sprechen, nicht die Augen zu ihr zu erheben, ja sie in einer gezwungenen Stellung nicht einmal zu berühren wagte, um mich einen Augenblick auf ihre Knie zu stürzen. Ich war stumm, unbeweglich, aber gewiß nicht ruhig [...]. (Rousseau 1978, 78) (Herv. von mir – H.G.)

Signifikant ist die Sprachlosigkeit der Szene und die dadurch gesteigerte Rolle der körperlichen Gesten. Die „stumme und lebhafte Szene“ und der „kleine Wink mit dem Finger“ hat sich, wie der Autor später bemerkt (Rousseau 1978, 79), tief in sein Gedächtnis eingegraben.

Das Paradox der intendierten Aufwertung der natürlichen Zeichen besteht darin, dass sie sich im Medium der Schrift vollzieht, in der die Expressivität durch Genauigkeit ersetzt ist und die Sprache ihren ursprünglichen „Akzent“ eingebüßt hat. Um als herausgehobene Sinnträger im Text erkennbar zu werden, müssen diese Zeichen daher rekurrent und systemhaft auftreten. Ihre Relevanz erschließt sich am ehesten im Vergleich von Texten mit unterschiedlicher Gewichtung des nonverbalen Faktors. Nicht zufällig hat Merežkovskij seine Entdeckung des „Hellsehers des Fleisches“ Tolstoj im Kontrast zu Dostoevskij als „Hellseher des Geistes“ formuliert.

Es ist offensichtlich, dass bei Rousseau und Tolstoj der körperliche Zeichen-Code auf sehr unterschiedliche Weise aktualisiert wird. In der Prosa des russischen Realisten haben wir es statt mit dem empfindsamen Ausdruck von Leidenschaften und Affekten mit einem dichten Netz psychophysischer Symptome und Zeichen zu tun, die Träger unterschiedlicher Bedeutungen und Bewertungen sein können und einen durchgängigen „podtekst“ bilden. Tolstojs späte Erzählungen *D'javal* und *Otec Sergij*, die nahezu gleichzeitig mit der *Krejcerova sonata* gegen Ende der 1880er Jahre entstanden, bieten ein reiches Anschauungs-

material für die Untersuchung nonverbaler Zeichen, wobei ihre Rolle in der erotischen Kommunikation im Mittelpunkt stehen soll.

2.

Die drei Hauptgestalten der um das Thema der Sexualität kreisenden Erzählung *D'javol* sind der Gutsbesitzer Evgenij, die Bäuerin Stepanida, mit der Evgenij ein Verhältnis hat, und Evgenijs Frau Liza. Der sich im Lauf der Handlung zuspitzende Konflikt der Dreiecksgeschichte findet sein dramatisches Ende im Selbstmord Evgenijs. Eine Variante des Schlusses endet damit, dass Evgenij Stepanida erschießt. Das – von Tolstoj angesichts seines angespannten Verhältnisses zu seiner Ehefrau Sof'ja Andreevna als brisant eingeschätzte – Manuskript wurde vom Autor sorgfältig vor den Augen seiner Umgebung verborgen und erschien erst posthum im Jahr 1911 (Šklovskij 1963, 355).

Auch in dieser Erzählung dominiert der für Tolstoj charakteristische Widerstreit von Körper und Geist. Die Porträts der drei Gestalten mit ihren ausgeprägten körperlichen Merkmalen vermitteln bereits ein klares Bild von ihrer Zuordnung zu einem der beiden genannten Pole.

Evgenij:

Arbeit gab es viel, aber Evgenij verfügte auch über viel Kraft – physische und geistige. Er war 26 Jahre alt, von mittlerer Größe, kräftigem Körperbau mit durch Gymnastik entwickelten Muskeln; er war ein Sanguiniker mit einem kräftigen Rot auf den Wangen, mit kräftigen Zähnen und Lippen und dünnen, weichen gelockten Haaren. Sein einziger physischer Mangel war die Kurzsichtigkeit, die er durch seine Brille selber erworben hatte, und jetzt konnte er nicht mehr ohne einen Kneifer gehen, der ihm schon eine Falte auf dem Nasenrücken verursacht hatte. So war er in physischer Hinsicht [...].

Работы было много, но и сил было много у Евгения – сил и физических и духовных. Ему было двадцать шесть лет, он был среднего роста, сильного сложения с развитыми гимнастикой мускулами, сангвиник с ярким румянцем во всю щеку, с яркими зубами и губами и с негустыми, мягкими вьющимися волосами. Единственный физический изъян его была близорукость, которую он сам развил себе очками, и теперь уже не мог ходить без пенсне, которое уже прокладывало черточку наверху горбинки его носа. Таков он был физически [...]. (Bd. 12, 229)

Stepanida:

In ihrer weißen bestickten Schürze, ihrem rot-braunen Wollrock und dem rot leuchtenden Kleid stand sie barfuß, frisch, fest und schön da und lächelte schüchtern.

[...] Er stellte sich eben diese schwarzen glänzenden Augen vor, jene tiefe Stimme, die „schon lange“ sagte, jenen Geruch von etwas Frischem und Kräftigen und jene hohe Brust, die den Brustlatz der Schürze wölbte [...].

В белой вышитой занавеске, красно-бурой панёве, красном ярком платье, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая, она стояла и робко улыбалась. (Bd. 12, 233)

[...] ему представлялись именно те самые черные, блестящие глаза, тот же грудной голос, говорящий „голомя“, тот же запах чего-то свежего и сильного и та же высокая грудь, поднимающая занавеску [...].² (Bd. 12, 235)

Liza:

Liza war hochgewachsen, dünn und lang. Lang war an ihr alles: das Gesicht und die Nase, die nicht nach vorne, sondern entlang dem Gesicht verlief, ebenso ihre Finger und Füße. Ihre Gesichtsfarbe war sehr zart, weiß und gelblich mit einem zarten Rot, die Haare waren lang, dunkel-blond, weich und gelockt, und sie hatte schöne, klare, sanfte, zutrauliche Augen.

Лиза была высокая, тонкая, длинная. Длинное в ней было все: и лицо, и нос не вперед, но вдоль по лицу, и пальцы, и ступни. Цвет лица у ней был очень нежный, белый, желтоватый с нежным румянцем, волосы длинные, русые, мягкие и вьющиеся, и прекрасные, ясные, кроткие, доверчивые глаза. (Bd. 12, 239)

Stepanida geht ganz in ihrer körperlich-sinnlichen Existenz auf. Aus ihrem spielerischen Verhalten und oft erwähnten Lächeln geht hervor, dass das Verhältnis mit Evgenij für sie eine unproblematische erotische Beziehung darstellt. In ihrer natürlichen Einfachheit, Gesundheit und Kraft ergibt sich eine deutliche Übereinstimmung mit Evgenij. Liza hingegen wird als kränklich und schwach beschrieben. Ihr „leidender und zugleich beseligter Gesichtsausdruck“ („stradal'českoe i vmeste blažennoe vyraženie“, Bd. 12, 256), nachdem sie sich beim Überqueren eines Grabens einen Fuß verstaucht hat, prägt sich Evgenij auf Dauer ein.

Während Liza eine Fehlgeburt erleidet, bringt Stepanida ein gesundes Kind zur Welt. Sie geht barfuß und zeichnet sich durch energische, raumgreifende Bewegungen aus. Stechen in Lizas Äußerem die Merkmale des Langen und Ec-kigen („dlinnye belye ruki s uglovatymi loktjami“, Bd. 12, 239, 252) hervor, so

² Die Beschreibung Stepanidas weist Übereinstimmungen mit derjenigen der schönen Bäuerin in Tolstojs unvollendeter Erzählung *Tichon i Malan'ja* (Bd. 3, 426) auf.

wird Stepanida als „breit“ und mit rundlichen weiblichen Formen beschrieben. Nach Merežkovskij (1995, 74) stellt bei Tolstoj die Rundlichkeit des Körpers – etwa bei Platon Karataev oder Anna Karenina – eine wesentliche und geheimnisvolle Besonderheit des russischen Schönheitsideals dar. Charakteristisch ist Stepanidas auffällig tiefe Stimme. Die Kombination des gutturalen „g“ und der Liquiden „l“ und „r“ mit den dunklen Vokalen „o“, „a“ und „u“ in der Wortfolge „grudnoj golos, govorjaščij ‚golomjá“³ („eine tiefe Bruststimme, die ‚schon lange‘ sagte“, Bd. 12, 235) wird zu einem phonetischen Erkennungszeichen, das gewissermaßen aus der Tiefe ihres sinnlichen Körpers kommt. Die Opposition der Merkmale beider Konkurrentinnen drückt nicht nur den Gegensatz zwischen Zivilisation und Natur, Adel und Bauerntum aus, sondern unterstreicht nachdrücklich die kraftvolle erotische Anziehungskraft Stepanidas im Vergleich zur zarten geistigen Schönheit Lizas.

Die Erzählung ist auf der Dominanz des visuellen Codes aufgebaut. In der erotischen Kommunikation besteht zwischen begehrendem Blick und Körperlichkeit notwendigerweise ein enger Zusammenhang. Daher spielt hier das Motiv des Auges und im weiteren Sinn des Sehens eine wesentliche Rolle. Dies geht bereits aus dem der Bergpredigt des Matthäus-Evangeliums (Kap. 5, 28-29) entnommenen Motto hervor, das Tolstoj seiner Erzählung – und (in verkürzter Form) auch der *Krejcerova sonata* – voranschickt:

Ich aber sage euch: Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren, der hat schon mit ihr die Ehe gebrochen in seinem Herzen. Ärgert dich aber dein rechtes Auge, so reiß es aus, und wirf es von dir. Es ist besser, daß eins deiner Glieder verderbe, und nicht der ganze Leib in die Hölle geworfen werde.

А я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелюбодействовал с нею в сердце своем. Если же правый глаз твой соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну.

Die russische Übersetzung „soblaznjaet“ („in Versuchung führt“) macht den Zusammenhang mit dem Ehebruch deutlicher als das deutsche „ärgert“.⁴

Auf die Relevanz des Visuellen verweist auch Evgenijs Kurzsichtigkeit, die er bezeichnenderweise mit dem Autor – aber auch Pierre Bezuchov aus *Vojna i mir* – teilt. Der Kneifer, den Evgenij trägt, ist einerseits als Merkmal der Zivili-

³ Für das Dialektwort „golomja“ werden im *Slovar' russkich narodnych govorov* (1970, T. 6, 321-22) u. a. folgende Bedeutungen angegeben: давно, давненько, довольно долго, недавно, давеча.

⁴ Das griechische „skandalizo“ des *Neuen Testaments* umfasst gleichermaßen die Bedeutungen von „ärgern, irre machen, zur Sünde verleiten“.

sation (vs. Natur) zu verstehen, andererseits deutet er auch auf die Kurzsichtigkeit des Helden im übertragenen Sinn hin, der sich der Konsequenzen seines Tuns nicht bewusst ist. Das Verlieren des Kneifers wie das Auf- und Absetzen bei Begegnungen mit Stepanida bezeichnet einen Orientierungsverlust im wörtlichen Sinn wie auch ein Schwanken zwischen den Polen des Gewissens und des naturhaften Triebes.

Das Sehen hat bei Evgenij eine doppelte Funktion. Zum einen ist es mit dem Streben nach Erkenntnis der Wahrheit verbunden bzw. mit ihrer Trübung durch die Kurzsichtigkeit. Zum anderen ist es aufgrund der ihm innewohnenden Kraft der Imagination ein „wesentlicher Vermittler von Lust“ (Schaller 1997, 117), deren Befriedigung jedoch durch zahlreiche Verbote und Schranken erschwert ist. Die Rolle des begehrenden Auges Evgenijs wird darin deutlich, dass die seine erotische Phantasie stimulierenden Merkmale Stepanidas nicht weniger als fünf Mal ausführlich aus seiner Perspektive beschrieben werden (Bd. 12, 235, 242, 247, 250, 252), ganz abgesehen von seiner Wahrnehmung einzelner ihn erregender Körper-Merkmale wie ihrer Augen oder nackten Füße. Ausdrücklich wird betont, dass ihn „nicht nur der Gedanke, sondern das lebendige Bild Stepanidas“ („ne mysl' tol'ko, a živoj obraz Stepanidy“, Bd. 12, 259) verfolgen. Um seinen obsessiven Phantasien zu entgehen, versucht er – nicht immer mit Erfolg – die Augen zu senken oder wegzugehen, um sie nicht zu sehen.

Bei Stepanida ist bezeichnenderweise nicht einfach von ihrem Lächeln (Bd. 12, 233, 250) oder Lachen die Rede, sondern von ihren lachenden Augen, deren Bedeutung am Schluss der Erzählung enthüllt wird:

Sie [...] versengte ihn mit ihrem lachenden Blick. Dieser Blick sprach von der frohen, sorglosen Liebe zwischen ihnen, davon, dass sie wusste, dass er sie begehrt, dass er zu ihrem Schuppen kam und dass sie wie immer bereit war mit ihm zu leben und froh zu sein, ohne über irgendwelche Umstände und Folgen nachzudenken.

Она [...] обожгла его своим смеющимся взглядом. Взгляд этот говорил о веселой, беззаботной любви между ними, о том, что она знает, что он желает ее, что он приходил к ее сараю, и что она, как всегда, готова жить и веселиться с ним, не думая ни о каких условиях и последствиях. (Bd. 12, 272)

Die lachenden, glänzenden Augen Stepanidas stehen für die ansteckende Macht sinnlicher Verführung⁵ und unbekümmerter Sexualität. Lizas klare, sanfte Augen hingegen, in denen Evgenij ihm unbekannte geistige Qualitäten ver-

⁵ Eine ähnliche verführerische Funktion kommt dem Lächeln der Anna Karenina zu (Bd. 8, 79, 99, 101, 226) wie auch dem Glanz in ihren Augen (ibid., 99, 128, 225). Nach Hodel (2005, 191, Anm. 32) gehört das Lächeln bei Tolstoj zu den negativ konnotierten Erscheinungsformen der Mimik.

mutet (Bd. 12, 239), kontrastieren als Spiegel ihrer Seele mit den glänzenden schwarzen Augen Stepanidas als Spiegel der Affekte.⁶ Bezeichnenderweise wird Liza das Verstehen der Gefühle und Gedanken ihres Mannes zugeschrieben, das „Hellsehen seiner Seele“ („jasnovidenie ego duši“, Bd. 12, 244).

Es verwundert nicht, wenn angesichts der überragenden Bedeutung der visuellen Wahrnehmung die Symbolik der Farben in der Erzählung eine große Rolle spielt. Stepanida ist die sinnliche Farbe Rot zugeordnet, die in der allgemeinen Farbsymbolik wie auch besonders in der russischen Volkskultur bekanntlich auch für „schön“ steht und in feststehenden Verbindungen wie „rotes Blut“ („krasnaja krov“), „schönes Mädchen“ („krasnaja devica“), die „liebe schöne Sonne“ („krasno solnyško“) usw. vorkommt (Filatova-Chell'berg 1987). Leuchtend Rot ist nicht nur Stepanidas Kleidung (Bd. 12, 232, 242, 250), sondern auch ihre Gesichtsfarbe. In der von leidenschaftlichem Begehren seines Liebesobjekts determinierten Wahrnehmung Evgenijs fungiert die Farbe Rot stellenweise sogar als metonymischer Ersatz der Person Stepanidas, etwa in seiner Wahrnehmung ihres roten Kopftuchs (Bd. 12, 253, 267). Dem häufigen Erröten Evgenijs – wie auch der Helden anderer Werke Tolstojs – kommt dagegen eine völlig andere Bedeutung zu, insofern es physischer Ausdruck der Scham und des Gewissens ist.

Zu dem für Stepanida charakteristischen Rot kommt das Schwarz ihrer glänzenden Augen (Bd. 12, 235) hinzu, das auch in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem Rot auftritt („černye glaza i krasnyj platok“, Bd. 12, 267) und für die magische Verführungskraft steht, die sie auf Evgenij ausübt. Mit der Farbe Schwarz sind jedoch am Schluss der Erzählung auch unheilvolle Konnotationen verbunden – die finstere Seite der Leidenschaft und die Farbe von Evgenijs Blut nach seinem Selbstmord. Ergänzt wird das Farbspektrum Stepanidas durch das Weiß ihrer nackten Füße und Waden (Bd. 12, 247). Ihre Farbcharakteristik spiegelt damit die archaische Triade weiß-rot-schwarz (Filatova-Chell'berg 1987, 109) wider.

Im Unterschied zum leuchtenden vitalen Rot Stepanidas wird der Teint Lizas als bleich oder gelblich (Bd. 12, 239, 248) beschrieben, was zu ihrer schwächlichen, kränklichen Konstitution passt und den Gesamteindruck einer Minus-Erotik vervollständigt. Wenn die weißen Arme und eckigen Ellbogen Lizas in einem Atemzug mit ihrem blauen Kleid und ebensolchen Bändern im Haar auftauchen, dann ist die Farbe Blau ebenso als Kontrapunkt zum sinnlichen Rot Stepanidas wie als Hinweis auf ihre geistige Schönheit zu verstehen. Blau, die Farbe des Himmels, symbolisiert die Sehnsucht nach Reinheit, Transparenz und dem Überschreiten alles Irdischen und Sinnlichen (Onasch 1968, 48). Lässt das leuchtende Rot die Gegenstände als unmittelbar nah erscheinen, so rückt die blaue Farbe sie in die Ferne.

⁶ Zu dieser Unterscheidung vgl. Schaller (1997, 147).

Während die verbale Kommunikation zwischen Evgenij und seiner Geliebten auf ein Minimum reduziert ist, kommt der Interaktion durch wiederholte Bewegungen, Gesten und Handlungen eine um so stärkere Bedeutung zu. Neben dem Lächeln ist das Beißen – als Ausdruck sinnlicher Begierde und Andeutung einer Inkorporation im sexuellen Akt – charakteristisch für Stepanida. Evgenij nimmt wahr, wie sie in Erwartung eines Rendezvous in ihr Kopftuch beißt (Bd. 12, 262) und erinnert sich an ihr „lächelndes Gesicht, während sie in die Blätter biss“ („ulybajuščee lico, kusajuščee list'ja“, Bd. 12, 250). Auf das Motiv des Beißens in dem genannten Sinn verweisen auch die kräftigen Zähne Evgenijs, die bereits bei Vronskij in *Anna Karenina* vorgebildet sind (vgl. Hodel 2005, 189-90).

Die Erzählung *D'javol* enthält eine Fülle von Beispielen für mehr oder weniger unbewusste Such-Handlungen Evgenijs, so das unruhige Hin- und Hergehen, wobei der Wunsch nach Aufnahme eines visuellen Kontakts mit Stepanida und seine Vermeidung im Widerstreit miteinander liegen. Die Bewegungsabläufe werden dabei in geradezu schwerfällig anmutender Ausführlichkeit wiedergegeben:

Er stand eine Weile da, solange es anstandshalber nötig war [...], drehte sich um und ging weg. Er ging weg und kehrte ins Haus zurück. Er ging, um sie nicht zu sehen, aber, nachdem er ins erste Stockwerk gegangen war, trat er, ohne zu wissen warum, ans Fenster und stand, während die Bäuerinnen an der Freitreppe waren, am Fenster, betrachtete sie und berauschte sich an ihr. Er lief hinunter, während ihn niemand sehen konnte, ging mit ruhigem Schritt auf den Balkon, rauchte auf dem Balkon eine Zigarette und begab sich, als ginge er spazieren, in die Richtung, in der sie weggegangen war.

Он постоял, сколько нужно было для приличия, и [...] повернулся и отошел. Он отошел и вернулся в дом. Он ушел, чтобы не видеть ее, но, войдя на верхний этаж, он, сам не зная как и зачем, подошел к окну и все время, пока бабы были у крыльца, стоял у окна и смотрел на нее, упивался ею. Он сбежал, пока никто не мог его видеть, и пошел тихим шагом на балкон, и на балконе, закулив папиросу, как будто гуляя, пошел в сад по тому направлению, по которому она пошла. (Bd. 12, 253)

Ein andermal sucht er, umgetrieben von übermächtigem Begehren, den üblichen Treffpunkt mit Stepanida nach Anzeichen ihrer Anwesenheit ab und nimmt erregt die „frische Spur ihres nackten Fußes“ („svežij sled bosoj nogi“, Bd. 12, 263) wahr. Typisch für den Umgang zwischen Evgenij und Stepanida ist das unwillkürliche Sich-Umdrehen und Umschauen, dessen Ziel es wiederum ist, den Blickkontakt mit dem anderen gleichermaßen zu vermeiden wie ihn aufzunehmen.:

Ja was schaue ich denn da, sagte er sich und senkte die Augen, um sie nicht zu sehen. – Ja, ich muss trotzdem noch mal hochgehen, um mir andere Stiefel zu holen“. Und er wandte sich um in Richtung seines Zimmers; aber kaum war er fünf Schritte gegangen, als er, ohne zu wissen, wie und auf wessen Geheiß, sich wieder umdrehte, um sie noch einmal zu sehen. Sie ging um die Ecke und in dem Moment sah sie sich auch nach ihm um.

«Да что же я смотрю, – сказал он себе, опуская глаза, чтоб не видеть ее. – Да, надо взойти все-таки, взять сапоги другие». И он повернулся назад к себе в комнату; но не успел пройти пяти шагов, как, сам не зная как и по чьему приказу, опять оглянулся, чтобы еще раз увидеть ее. Она заходила за угол и в то же самое мгновение тоже оглянулась на него. (Bd. 12, 247)

Die Verständigung zwischen den beiden funktioniert nicht nur wortlos, sondern stellenweise geradezu telepathisch:

Sie hatte offenbar verstanden, dass er die Beziehung zu ihr wieder aufnehmen wollte und bemühte sich, ihm unter die Augen zu kommen. Weder er noch sie sagten ein Wort, und daher gingen weder er noch sie direkt zu einem Stelldichein, sondern bemühten sich nur einander zu begegnen.

Она, очевидно, поняла, что он хочет возобновить сношения с нею, и старалась попасть ему. Ни им, ни ею не было сказано ничего, и оттого и он и она не шли прямо на свиданье, а старались только сходиться. (Bd. 12, 259)

Bei den Liebenden äußert sich die Ungeduld, das Nicht-Erwarten-Können des Geliebten bei einer Verabredung auf jeweils andere Weise. Stepanida hinterlässt als sichtbares Zeichen vergeblichen Wartens am verabredeten Ort abgebrochene Zweige (Bd. 12, 237), bei Evgenij hingegen äußert sich die Nervosität im Rauchen, das von Tolstoj als Betäubung des Bewusstseins und Verdrängen der Wahrheit betrachtet wurde (Bd. 12, 146, 182).

3.

In der Erzählung *Otec Sergij* ist unter dem Gesichtspunkt körperlicher Kommunikation vor allem das 5. Kapitel relevant, in dem die schöne Witwe Makovkina nachts am Fenster der Klausur des Einsiedlers erscheint, um ihn mutwillig zu verführen. Zu Beginn der Begegnung kommt es zu einem stummen Dialog der Blicke. Sie verstehen sich gegenseitig auf Antrieb, ohne sich je gesehen zu haben. Hier findet ein „somatischer Transfer“ statt, bei dem sich die erotische Spannung eines Körpers unmittelbar auf den anderen überträgt. Sergij erkennt in

der Frau seine eigene Verführbarkeit wie auch die Macht des Bösen, während die Frau mit untrüglichem Instinkt ihre verlockende Wirkung auf den Einsiedler wahrnimmt. In dem gegenseitigen „Erkennen“ in seiner doppelten Bedeutung wird gewissermaßen noch einmal die alttestamentarische Urszene zwischen Adam und Eva nachgespielt, und zwar abwechselnd aus der Sicht beider Beteiligten:⁷

Aus der Sicht Sergijs:

Ihre Augen begegneten sich und sie erkannten einander. Nicht dass sie einander irgendwann gesehen hätten: sie hatten sich niemals gesehen, aber durch den Blick, den sie miteinander austauschten, spürten sie (besonders er), dass sie einander kannten, einander verständlich waren. Nach diesem Blick bestand kein Zweifel daran, dass dies der Teufel war [...].

Глаза их встретились и узнали друг друга. Не то чтобы они видели когда друг друга: они никогда не видались, но во взгляде, которым они обменялись, они (особенно он) почувствовали, что они знают друг друга, понятны друг другу. Сомневаться после этого взгляда в том, что это был дьявол [...] нельзя было. (Bd. 12, 384f.)

Aus der Sicht der Makovkina:

Uns Frauen kann man nicht täuschen. Schon als er sein Gesicht an das Glas schmiegte und mich sah, verstand und erkannte er mich. In seinen Augen glänzte es auf und drückte sich dort aus. Er hat sich in mich verliebt und mich begehrt. Ja, er hat mich begehrt [...].

Нас, женщин, не обманешь. Еще когда он придвинул лицо к стеклу и увидал меня, и понял, и узнал. В глазах блеснуло и припечаталось. Он полюбил, пожелал меня. Да, пожелал [...]. (Bd. 12, 387)

Der angespannte wortlose Körperdialog zwischen den beiden wird – angesichts der in der Mönchsklausur herrschenden Dunkelheit – nicht im Medium des Visuellen geführt wie in *D'javol*, sondern im Medium der akustischen Wahrnehmung⁸ und zwar wieder abwechselnd aus beiden Perspektiven:

Und sie lachte kaum hörbar, aber da sie wusste, dass er ihr Lachen hörte und dass dieses Lachen auf ihn genau so wirkte, wie sie es wollte, begann sie noch lauter zu lachen, und dieses fröhliche, natürliche, gute Lachen wirkte tatsächlich auf ihn genau so, wie sie es wollte.

⁷ Jackson (1996, 468) verweist in diesem Zusammenhang auf den 1. Korintherbrief Kap. 13, 12.

⁸ Eine Parallele dazu ist die aufreizende ansteckende Wirkung der Musik, die Tolstoj in der *Krejerova sonata* (Bd. 12, 193-94) beschreibt.

И она чуть слышно смеялась, но, зная, что он слышит ее смех и что смех этот подействует на него именно так, как она этого хотела, она засмеялась громче, и смех этот, веселый, натуральный, добрый, действительно подействовал на него, и именно так, как она этого хотела. (Bd. 12, 387)

Der in seiner Kammer betende Otec Sergij seinerseits hört das verführerische Lachen und die erregenden Geräusche – angedeutet durch die onomatopoetisch wirksame Wiederholung des Zischlautes „š“ – die die sich entkleidende Frau verursacht:

Aber er hörte alles. Er hörte, wie der Seidenstoff raschelte⁹, als sie das Kleid auszog, wie sie mit ihren nackten Füßen auf dem Boden auftrat; er hörte, wie sie sich mit der Hand ihre Füße rieb. Er fühlte, dass er schwach und jeden Moment dem Verderben nahe war und betete daher ununterbrochen. Er empfand etwas Ähnliches wie der Märchenheld empfinden musste, der weitergehen soll ohne sich umzublicken. Ebenso hörte Sergij und spürte, dass die Gefahr, das Verderben nahe war, über ihm, um ihn herum, und dass er sich nur retten konnte, indem er sich keinen Augenblick nach ihr umsah. Und plötzlich erfasste ihn der Wunsch aufzublicken.

Но он все слышал. Он слышал, как она шуришала шелковой тканью, снимая платье, как она ступала босыми ногами по полу; он слышал, как она терла себе рукой ноги. Он чувствовал, что он слаб и что всякую минуту может погибнуть, и потому не переставая молился. Он испытывал нечто подобное тому, что должен испытывать тот сказочный герой, который должен был идти не оглядываясь. Так и Сергей слышал, чувял, что опасность, гибель тут, над ним, вокруг него и он может спастись, только ни на минуту не оглядываясь на нее. И вдруг желание взглянуть охватило его. (Bd. 12, 388f.)

Vergleichbar dem Märchenhelden, der sich nicht umblicken darf, erkennt Otec Sergij die Gefahr, die im Übergang vom Ohren- zum Augen-Erlebnis mit seiner überwältigenden Versuchungsmacht liegt. Er hackt sich mit dem Holzbeil den linken Zeigefinger ab, um, dem Vorbild früherer russischer Mönche folgend, der teuflischen Versuchung zu widerstehen. Die die Erzählung beherrschende Spannung lässt sich treffend mit den Worten beschreiben: „Tolstoj dramatizes how erotic feeling intensifies in the imagination through its oppression“ (Jackson 1996, 469). Dieser Satz gilt nicht nur für *Otec Sergij*, sondern auch für viele andere Werke Tolstojs.

⁹ Das verführerische Rascheln von Frauenkleidern ist ein wiederkehrendes Motiv auch in den Romanen Tolstojs.

4.

Über den autobiographischen Hintergrund der beiden betrachteten Erzählungen kann es keinen Zweifel geben. Der Name Irten'ev aus der Erzählung *D'javol* ist nicht zufällig identisch mit dem des Helden aus Tolstoj's Jugend-Trilogie (Gud-zij 1936, Gerhardt 1973). Und das Vorhaben von Otec Sergij, sich aus der Welt in ein frommes Pilgerleben zurückzuziehen, nimmt gewissermaßen den Weg-gang des alten Tolstoj aus seiner Familie vorweg.

Tolstoj's Tagebücher sind voll von Eintragungen, die seinen ständigen Kampf zwischen Körper und Geist, Sinnlichkeit und Askese zum Gegenstand haben. Der Autor bedient sich dabei eines lakonischen Protokollstils. Einer der Gründe dafür liegt wohl darin, dass seine Frau Sof'ja Andreevna Zugang zu den Tage-büchern hatte:

Fast alles in diesem Buch Geschriebene ist erlogen und falsch. Der Gedanke, dass sie über meine Schulter mitliest, mindert und verdirbt meine Wahrheit.

Все писанное в этой книжке почти вранье – фальшь. Мысль, что она и тут читает из-за плеча, уменьшает и портит мою правду. (Bd. 19, 260)

Die Eintragungen, die seine Beziehung zu der Bäuerin Aksinja betreffen, mit der Tolstoj ein Liebesverhältnis hatte – einige Details sind in die Erzählung *D'javol* eingegangen – sind ebenfalls äußerst knapp gehalten. Sie spiegeln eine für Tolstoj charakteristische Mischung von angedeuteter lustvoller Phantasie bei gleichzeitig geäußerter Abscheu über sein unmoralisches Verhalten wider:

Habe Aksinja ... besessen. Sie ist mir widerwärtig.
An Aksinja erinnere ich mich nur mit Ekel, an ihre Schultern.
Deutlich und lebendig erinnerte ich mich an meine Abscheulichkeiten.
Habe die bloßen Füße angeschaut und mich an Aksinja erinnert.

Имел Аксиною... Но она мне постыла. (Tolstoj 1928-58, Bd. 48, 16)
О АКСИНЕ ВСПОМИНАЮ ТОЛЬКО С ОТВРАЩЕНИЕМ, О ПЛЕЧАХ. (ibid., 21)
Ясно, живо вспомнил о своих гадостях. (ibid., Bd. 57, 83)
Посмотрел на босые ноги, вспомнил Аксиною.¹⁰ (ibid., 218)

¹⁰ Es ist erstaunlich, dass noch den 81-jährigen Tolstoj beim Anblick seiner nackten Füße die Erinnerung an Aksinja überfällt. In *D'javol* spielen die nackten Füße („bosye nogi“) Stepanidas die Rolle eines oft erwähnten signifikanten erotischen Details. Die metonymische Re-präsentation des Körpers bei Tolstoj wird ausführlich von Merežkovskij (1995, 73) themati-siert, demzufolge sich körperliche Merkmale wie z. B. die weißen Hände Speranskijs oder die zu kurze Oberlippe der Gräfin Bolkonskaja aus *Vojna i mir* von ihren Trägern lösen und gewissermaßen ein phantastisches Eigenleben zu führen beginnen ähnlich wie Gogol's Nase.

Auffällig an diesen Formulierungen ist die Zwiespältigkeit der Bewertung. Die die erotische Phantasie des Autors beflügelnde Benennung von Körperteilen (Schultern, nackte Füße) ist stets gefolgt von strikter moralischer Verurteilung.¹¹ Explizit ist in all diesen Fällen nur die Selbstanklage, während das zugrunde liegende erotische Erleben durch ein knappes körperliches Detail oder eine bloße Andeutung („jasno, živo vspomnil“) präsent gemacht wird und damit implizit bleibt.

Die Erzählungen *D'javor* und *Otec Sergij* stehen in einem eigentümlichen Spannungsverhältnis zu der im Herbst 1889 – also nahezu gleichzeitig – abgeschlossenen *Krejcerova sonata*, welche die moralische Verwerflichkeit der Sexualität in aggressiv ablehnender Darstellungsweise schildert. Werden in *D'javor* und *Otec Sergij* die Verlockungen der Sinnlichkeit mit Einfühlung und großer Eindringlichkeit beschrieben, so lässt die Beichte Pozdnyševs keinerlei Raum für eine einführende Schilderung der körperlichen und psychischen Aspekte erotischer Kommunikation:

Ich verstand auch gar nicht, dass ich gefallen war, ich begann mich einfach den Vergnügungen oder, wenn man so will, Bedürfnissen hinzugeben, die, wie man mir einflüsterte, einem gewissen Lebensalter eigen sind, ich begann mich dem Laster hinzugeben, wie ich rauchen und trinken gelernt hatte. [...] Ich erinnere mich, wie mir gleich danach, ehe noch ich das Zimmer verlassen hatte, traurig zumute wurde, so traurig, dass ich weinen wollte, weinen über den Verlust meiner Unschuld, über mein für immer zerstörtes Verhältnis zur Frau.

Я не понимал, что тут есть падение, я просто начал предаваться тем отчасти удовольствиям, отчасти потребностям, которые свойственны, как мне было внушено, известному возрасту, начал предаваться этому разврату, как я начал пить, курить. Помню, мне тотчас же [...] хотелось плакать, плакать о погибели своей невинности, о навеки погубленном отношении к женщине. (Bd. 12, 145f.)

Bei der Darstellung sexueller Erlebnisse in den Tagebüchern spielt jedoch nicht nur die von Tolstoj beklagte Mitwisserschaft seiner Frau eine Rolle, sondern mehr noch das Zusammentreffen der aus der westlichen Kultur übernommenen Praxis der Selbstanalyse und Gewissenserforschung¹² mit der orthodoxen

Matich (2005, 33–41) deutet die Tendenz zur metonymischen Zerstückelung des menschlichen Körpers bei Tolstoj pauschal als Ausdruck seines allgegenwärtigen Kastrationswunsches.

¹¹ Rancour-Lafferiére (1998, 6) spricht von „masochistic aggression directed at the self as well as sadistic impulses toward women“, wobei er die misogyne Einstellung Tolstoj's aus dem Hass auf die früh verstorbene Mutter erklärt.

¹² Benson (1973, 1) schreibt dazu: „The crux of Tolstoy's enigma was his unfortunate capacity to experience life and simultaneously to observe and judge himself in the process“.

Tradition. In seinem Streben nach moralischer Vervollkommenung führt der junge Tolstoj vorübergehend neben seinem Tagebuch ein sog. Franklin-Journal („franklinovskij žurnal“) oder Journal der Schwächen („žurnal dlja slabostej“), in dem er nach dem Vorbild Benjamin Franklins seine moralischen Defizite notiert (vgl. Kisters-Räss 2005, 52-87, Sasse 2009, 141-43). Franklin hatte in seiner Autobiographie eine 13 Tugenden umfassende Liste erstellt, deren Einhaltung bzw. Nichteinhaltung er durch tägliche Gewissensprüfung kontrollierte, und außerdem einen Plan für alle 24 Stunden des Tages, der eine optimale Ausnutzung der Zeit garantieren sollte (Franklin 2006, 129-137). Tolstoj führte entsprechende Aufzeichnungen, gelangte allerdings sehr schnell zu der Einsicht, dass man die Regungen der Seele mit keinerlei Tabelle einengen könne (Tolstoj 1928-58, Bd. 46, 86). Seine „Arbeit an der Methodologie der Selbstbeobachtung“ (Ejchenbaum 1987, 48) erschöpft sich in einer bloßen Klassifizierung seiner Fehler und Laster. Aufschlussreich ist der Unterschied zwischen Franklin und Tolstoj. Während Franklin (2006, 129) pragmatisch für einen maßvollen Umgang mit der Sexualität plädiert, propagiert der späte Tolstoj das Ideal völliger Enthaltensamkeit: „Gemäß dem Gesetz der Religion soll man keine Frauen besitzen“ („Soobrazno zakonu religii, ženščin ne imet“, Tolstoj 1928-58, Bd. 46, 42).

Neben der puritanischen Gewissenserforschung hat Rousseaus Idee der Offenlegung des „Menschen in seiner ganzen Naturwahrheit“ (Rousseau 1981, 9) einen nachhaltigen Eindruck auf Tolstoj gemacht (Paperno 2000, 242). Allerdings unterscheidet sich der russische Autor in den Konsequenzen, die er aus dieser Vorstellung zieht, erheblich von dem Genfer Philosophen. Dies macht bereits ein kurzer vergleichender Blick auf Rousseaus *Confessions* und Tolstojs *Isповед'* deutlich. Während Rousseaus emotional gehaltene Lebensbeichte eine gewisse „Lust der Selbstentblößung“ (Sasse 2009, 145) und der schonungslosen Ausbreitung seiner intimen Subjektivität vor dem Leser erkennen lässt, schildert Tolstoj im Tonfall trockener puritanischer Buchführung seine Schwächen und Verfehlungen, um schließlich in ein philosophisches Traktat über das richtige Leben einzumünden. Der Unterschied zwischen beiden Autoren tritt besonders zutage, wenn man die Thematisierung von Körperlichkeit und Sexualität betrachtet. Erwähnt Tolstoj im Tonfall der Selbstanklage nur lakonisch sein Laster der Wollust, so macht Rousseau „de son corps un objet tantôt attirant, tantôt repoussant“ (Adamy 1997, 68), indem er seine sexuellen Phantasien, seine masochistischen, exhibitionistischen und homoerotischen Neigungen, ebenso wie Hinweise auf sein kindliches Sexualverhalten, auf Onanie oder Impotenz vor dem Leser ausbreitet.

Der Konflikt zwischen Körper und Seele ist jedoch auch Rousseau nicht fremd: „Das Gewissen ist die Stimme der Seele; die Leidenschaften sind die Stimme des Körpers. Ist es verwunderlich, dass die beiden Stimmen sich wider-

sprechen? Auf welche soll man hören?“ (Rousseau 1998, 300). Die Lustfeindlichkeit des Gewissens bei Tolstoj hat neben der puritanischen und rousseauschen jedoch eine noch viel bedeutsamere orthodox-religiöse Komponente (Gustafson 1986, 143-60). Dabei ist weniger an die Lehre der offiziellen Kirche zu denken als an die Religion des Volkes (Tolstaja 2005, 51), das als Träger des wahren Glaubens betrachtet wird.¹³ Das Zusammenstoßen der Einflüsse aus Westeuropa – der puritanischen Gewissensforschung wie des Strebens nach Naturwahrheit Rousseaus – mit der russisch-orthodoxen Tradition musste bei Tolstoj in ein kaum lösbares Dilemma münden. Es verwundert daher nicht, wenn in vielen seiner Werke die mit Erotik und Sexualität verbundenen Konflikte einen tödlichen Ausgang nehmen (vgl. Žolkovskij 1994, 99). Der enge Zusammenhang von Eros und Thanatos ist zentral im Roman *Anna Karenina*. In den beiden Erzählungen, ebenso wie in der im gleichen Zeitraum entstandenen *Krejcerova sonata*, tritt diese für Tolstoj charakteristische Sujet-Konstellation (vgl. Mjør 2002, 19) in nochmals zugespitzter Form auf. Tolstoj experimentiert hier mit alternativen narrativen Lösungen des Problems. In der *Krejcerova sonata* ermordet der eifersüchtige Pozdnyšev seine Ehefrau. In der Erzählung *D'javol* werden zwei Varianten angeboten, eine, in der Irten'ev sich selber das Leben nimmt, eine andere, in der er Stepanida, das Objekt seines Begehrens tötet (vgl. Tolstoj 1928-58, Bd. 27, 516-17). In *Otec Sergij* wird das Vorhaben des Einsiedlers, die Kaufmannstochter, die ihn verführt hat, mit dem Beil zu erschlagen, nur in einer frühen Textvariante in die Tat umgesetzt. Tolstoj wählt für seinen Helden einen anderen Ausweg: Nach der Begegnung mit der durchgeistigten Schönheit¹⁴ der alten Pašen'ka beschließt Otec Sergij, als Pilger für seine Verfehlungen zu büßen.

In beiden untersuchten Texten tritt das an der Tradition orthodoxer Heiligenviten orientierte Motiv der partiellen Abtötung des sündigen Körpers in der Askese auf. In *D'javol* erinnert sich Evgenij, der seine Hand über eine Kerze hält, an das Vorbild eines Starzen, der seine Hand über glühenden Kohlen versengt, um der Versuchung zu widerstehen, führt jedoch sein Vorhaben, das ihm lächerlich vorkommt, nicht aus. Auch Otec Sergij hält den Zeigefinger seiner linken Hand über die Flamme seiner Lampe, greift dann aber zu einer Axt, um sich den

¹³ Einen anschaulichen Eindruck von dem Körper-Geist-Antagonismus im russischen Volksglauben vermitteln die „duchovnye stichi“, wie Auszüge aus dem „*Rasstavanje duši s telom*“ belegen: «Ты прости, прости, тело грешное, / Тело грешное, с земли взятое! / Уж тебе ли, телу, не на суд идти, / Не на суд идти к Судие Царю, / К Судие Царю, Христу Божию, / А идти тебе, телу грешному, / Телу грешному, праху смертному / Во сыру землю, землю-матушку, / А я, душа, на ответ пойду / К самому Судье – Христу Божию. [...] Из-за тела земного пропадаю я, / Из-за немощи погибаю я. / Не крепка я была в добродетелях, / А низка я была в прегрешениях: / Поддавалась я телу земному, / Телу земному, праху тленному!» (Golubinaja kniga 1991, 225f.)

¹⁴ Ihren physischen Ausdruck findet sie, wie häufig bei Tolstoj, in der Schönheit der Augen, die mit ihrer körperlichen Hässlichkeit kontrastiert. (Bd. 12, 407, 409)

Finger abzuhacken. Zweifellos haben wir es hier mit Akten symbolischer Kastration zu tun, die Olga Matich als Ausdruck eines am Ende des 19. Jahrhunderts verbreiteten „punitive desire to castrate the human male“ (Matich 2005, 41) deutet. Auf diesem Hintergrund gewinnt auch der im Motto von *D'javol* zitierte Satz aus dem Matthäus-Evangelium eine neue Bedeutung: „Es ist besser, daß eins deiner Glieder verderbe, und nicht der ganze Leib in die Hölle geworfen werde“. Die hier angesprochene Kastrationsproblematik weist auch einen spezifisch russischen Aspekt auf, der hier nur angedeutet werden kann – die im Anschluss an die *Krejcerova sonata* geführte Diskussion Tolstoj's mit Anhängern der Sekte der Skopzen. Tolstoj stimmt zwar in der Ablehnung von Ehe, Sexualität und Zeugung von Nachkommenschaft weitgehend mit den Sektierern überein, distanziert sich allerdings von ihrer „chirurgischen“ Lösung des Problems (Møller, 1988, 31-32; Rancour-Lafferièr 1998, 141-44; Engelstein 1999, 155-158).

In beiden untersuchten Erzählungen wird die Verführungsmacht der Frau im Sinn der orthodoxen Tradition mit dem Teufel identifiziert, und in beiden Fällen ist Sexualität mit Kastration und Tod¹⁵ als Strafe und – man kann in Bezug auf den empirischen Autor vermuten – Selbstbestrafung verknüpft. Einen rettenden Ausweg aus dieser Bedrohung durch „Tod und Teufel“ bietet in existentieller Hinsicht die asketische Entsagung, in kreativer Hinsicht die Transposition des Biographischen in die literarische Fiktion. Der Widerspruch von puritanischer Selbstbeobachtung und rousseauscher Forderung nach Wahrhaftigkeit auf der einen Seite und radikaler Ablehnung der Sexualität auf der anderen war für den späten Tolstoj mit den Mitteln des diskursiven Denkens nicht zu bewältigen. Nur im Medium der Fiktion bot sich ihm die Möglichkeit, den Konflikt zwischen Körper und Geist auszutragen, ihn zu imaginieren und zu dramatisieren. In diesem Zusammenhang kommt den nonverbalen Zeichen der erotischen Kommunikation eine herausragende Bedeutung zu, da sie der Sphäre der Intuition – in der Sprache Tolstoj's der „ansteckenden“ Gefühle – angehören und gleichermaßen in der Lage sind zu verbergen wie zu enthüllen. Auf sie trifft in besonderem Maß zu, was Tolstoj über das „Geheimnis“ der Kunst gesagt hat:

¹⁵ Dieser Gedanke spielt in dem Roman *Anna Karenina* von Beginn an eine herausragende Rolle (Bd. 8, Teil I, Kap. 11, 178) wo der Sexualakt verglichen wird mit dem Bild eines Mörders, der sich über einen zerstückelten Körper beugt; ebenso das symbolische Bild der von Vronskij zuschanden gerittenen Pferdes Frou-Frou (Teil II, Kap. 25, 236) oder Vronskijs Blick auf Anna wie auf eine von ihm gepflückte verwelkte Blume (Teil IV, Kap. 2, 420). Im Vergleich zu den späten Erzählungen ist in *Anna Karenina* die symbolische Bedeutung der nonverbalen erotischen Elemente stärker ausgeprägt (Busch 1966). Dies hängt nicht zuletzt mit der auktorialen Darstellungsweise des Romans zusammen. In den späten Erzählungen dominiert dagegen die personale Perspektive, welche die Unmittelbarkeit des Erlebens stärker in den Vordergrund rückt.

Die Kunst ist ein Mikroskop, das der Künstler auf die Geheimnisse seiner Seele richtet und diese allen gemeinsamen Geheimnisse den Menschen sichtbar macht.

Искусство есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям“. (Bd. 20, 49)

So gesehen, ist sein künstlerisches Werk, wie Sergej Bulgakov zurecht feststellt, „intimer als das Tagebuch und aufrichtiger als die Beichte“ („intimnee, čem dnevnik, i iskrennee, čem ispoved““, Bulgakov 2000, 601).

Literatur

- Adamy, P. 1997. *Les corps de Jean-Jacques Rousseau*, Paris.
- Benson, R.C. 1973. *Women in Tolstoy. The Ideal and the Erotic*, Urbana/Chicago, London.
- Busch, U. 1966. „L. N. Tolstoj als Symbolist“. *Gogol'. Turgenjev. Dostoevskij. Tolstoj. Zur russischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München, 7-36.
- Bulgakov, S.N. 2000 [1912] „Čelovekobog i čelovekozver“, *L.N. Tolstoj. Pro et contra*, Sankt Petersburg, 601-638.
- Durey J. F. 1992. „Tolstoj speaks for Bachtin“, *Russian Literature* 32, 357-392.
- Ėjchenbaum, B. 1987. *O literature*, Moskau.
- Engelstein, L. 1999. *Castration and the Heavenly Kingdom. A Russian Folktale*, Ithaka and London.
- Filatova-Chell'berg, E. 1987. „Simvolika krasnogo cveta v narodnoj tradicii“, *Scando-Slavica* 33, 109-128.
- Franklin, B. 2006. *Der Weg zum Reichtum*, Zürich.
- Golubinaja kniga. Russkie narodnye duchovnye stichi XI-XIX vv.* 1991, Moskau.
- Gerhard, D. 1973. „Tolstoj, Irten'ev und Otec Sergij“, *Die Welt der Slaven* 18, 121-153.
- Gudzij, N. 1936. „Istorija napisanija i pečatanija povesti D'javol“, L.N. Tolstoj. *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskau, Bd. 27, 714-729.
- Gustafson, R. F. 1986. *Leo Tolstoy. Resident and Stranger*, Princeton University Press.
- Helle, L. J. 1997. „The Dream of a Wordless Paradise: On the Role of Contra-Semiotics in Tolstoj's *Voskresenie*“, *Scando-Slavica* 43, 18-31.
- Hodel, R. 2005. „Ganzheitliches und Fremdes in *Anna Karenina*“, *Zeitschrift für Slawistik*, 50, 2, 175-198.
- Jackson R. L. 1996. „Father Sergius and the Paradox of the Fortunate Fall“, *Russian Literature*, 40, 463-480.
- Kisters-Räss, A. 2005. *Autorschaft und Selbstanalyse. Der junge Tolstoj als Tagebuchautor und Schriftsteller*, Weinfelden.
- Koppen, J. M. 1989. „Tolstoy and the Narrative of Sex. A Reading of *Father Sergius, The Devil, and the Kreutzer Sonata*“, McLean (Hg.), *In the Shade of the Giant*, Berkeley, Los Angeles, London, 158-186.

- Lotman, Ju. 1992. „Russo i russkaja kul'tura XVIII – načala XIX veka“, *Izbranye stat'i*, Tallin, Bd. 2, 40-99.
- 1996. *Vnutri mysljaščich mirov*, Moskau.
- Matich, O. 2005. *Erotic Utopia. The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Wisconsin, Madison.
- Meyer, A. 2008. *Zeichen-Sprache. Die Modelle der Sprachphilosophie bei Descartes, Condillac und Rousseau*, Würzburg.
- Mjør, K. J. 2002. *Desire, Death and Imitation. Narrative Patterns in the Late Tolstoy*, Bergen.
- Merežkovskij, D.S. 1995 [1900]. *L. Tolstoj i Dostoevskij. Večnye sputniki*, Moskau; dt. *Tolstoi und Dostojewski als Menschen und Künstler*, Leipzig 1903.
- Møller, P. U. 1988. *Postlude to the Kreutzer Sonata. Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s*, Leiden, New York u. a.
- Müller-Bürki, E.-M. 1989. *Das Lächeln der schönen Helena. Non-verbales Verhalten in Tolstoj's Roman „Krieg und Frieden“*, Bern u.a.
- Onasch, K. 1968. *Die Ikonenmalerei*, Leipzig.
- O'Toole, M. 1983. „Scythian Factor: Non-Verbal Interaction in Tolstoy and Dostoevsky“, *Melbourne Slavonic Studies*, 17, 1-20.
- Paperno, I. 2000. „Tolstoy's Diaries: The Inaccessible Self“, L. Engelstein, S. Sandler (Hg.), *Self and Story in Russian History*, Ithaca/London, 242-265.
- Pomorska, K. 1982. „Tolstoy – Contra Semiosis“, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 25/26 (1982), 383-390.
- Pursglove, M. 1973. „The Smiles of Anna Karenina“, *Slavic and East European Journal*, 17, 42-48.
- Rancour-Laferriere, D. 1998. *Tolstoy on the Couch. Misogyny, Masochism and the Absent Mother*, New York.
- Robinson, D. 2008. *Estrangement and the Somatics of Literature. Tolstoy, Shklovsky, Brecht*, Baltimore.
- Rousseau, J.-J. 1981. *Die Bekenntnisse*, München.
- 1989. *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, Leipzig.
- 1998. *Emil oder Über die Erziehung*, Paderborn u. a.
- Sasse, S. 2009. *Wortsünden. Beichten und Gestehen in der russischen Literatur*, München.
- Schaller, A. 1997. „Und seine Begierde ward sehend“, *Auge, Blick und visuelle Wahrnehmung in der Prosa Thomas Manns*, Würzburg.
- Šklovskij, V. 1963. *Lev Tolstoj*, Moskau.
1979. *Slovar' russkich narodnych govorov*, Bd. 6, Moskau.
- Starobinski, J. 1988. *Rousseau. Eine Welt von Widerständen*, München; franz. *La transparence et l'obstacle*, Paris 1971.
- Tolstoj, L.N. 1928-58. *Polnoe sobranie sočinenij. (Jubilejnoe izdanie)*, Moskau/Leningrad.
- 1960-65. *Sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Moskau.
- Žolkovskij A. 1994. *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Moskau.