

Hans Günther

## VOM ARCHAISCHEN ZUM MODERNEN TOD – TOLSTOJS „TRI SMERTI“ UND „SMERT' IVANA IL'IČA“

### 1. Schreiben gegen die Todesangst

Allen Biographen ist Tolstojs „Leben mit der Todesangst und sein Dichten gegen die Todesangst“ aufgefallen (Sill 1999, 58).<sup>1</sup> Bereits in *Detstvo* beschreibt der Autor eindrücklich den Tod seiner Mutter. Ein erschütterndes Erlebnis und wesentlicher Stimulus zum Nachdenken über die Todesproblematik war der Tod seines Bruders Nikolaj, der 1860 in Hyères an Tuberkulose starb, „ohne zu verstehen, warum er lebte, wobei er noch weniger verstand, warum er stirbt“ („ne ponimaja, začem on žil, i ešče menee ponimaja, začem on umiraet“, PSS 23, *Isповед'*, 8).<sup>2</sup> Das Kapitel „Smert“ in *Anna Karenina* ist von diesem Erlebnis geprägt.

Besonders aufschlussreich ist die existenzielle Todesangst, die Tolstoj als „Schrecken von Arzamas“ („arzamasskij užas“) in der nahezu unverhüllt autobiographischen unvollendeten Erzählung *Zapiski sumasšedšego* (1884) beschrieb. Dreimal wird der Held von abgründiger Todesangst befallen, auf einer Reise im Jahr 1869 in einem Hotelzimmer in Arzamas, ein andermal in Moskau und ein drittes Mal, als er sich bei einer Jagd im Wald verirrt hat. Mit dem quadratischen Hotelzimmer in Arzamas, aus dem er flieht, sind klaustrophobe Vorstellungen verbunden, die später ihre Fortsetzung in der Novelle *Smert' Ivana Il'iča* finden. Auf eben diese Novelle verweist auch die Wiedergabe des Erschreckens vor dem Tod in Form eines inneren Monologs. Das Ich vernimmt eine Stimme, die sich als die des Todes herausstellt:

«Чего я тоскую, чего боюсь». – «Меня, неслышно отвечал голос смерти. – Я тут». Мороз подрал меня по коже. Да, смерти. Она придет, она вот она, а ее не должно быть. (PSS 26, 469)

<sup>1</sup> Einen Überblick über die Todesproblematik im Werk Tolstojs findet man bei Metzeler 1996 und Kasack 2005, 119-166. Das Fehlen entsprechender Untersuchungen in der sowjetischen Sekundärliteratur wirft ein bezeichnendes Licht auf den Umgang mit dem Tod in einer sich als heroisch verstehenden Kultur, wo nur der Heldentod etwas galt. Autoren wie Tarasov 1982 oder Volodin 1986 befassen sich in ihren Untersuchungen zur Novelle *Smert' Ivana Il'iča* nicht mit der Frage des Todes, sondern vor allem mit der Entlarvung der verdinglichten und entfremdeten Lebensweise im Kapitalismus.

<sup>2</sup> Die Angaben im Text verweisen auf die Bände der Ausgabe: Tolstoj 1928-58.

„Warum bin ich so bedrückt, was fürchte ich denn?“ – „Mich, antwortete die Stimme des Todes unhörbar. Ich bin hier“. Kalte Schauer liefen mir über die Haut. Ja, des Todes. Er kommt, er ist da, aber es darf ihn nicht geben.

Всю ночь я страдал невыносимо, опять мучительно разрывалась душа с телом. «Я живу, жил, я должен жить, и вдруг смерть, уничтожение всего. Зачем же жизнь? Умереть? Убить себя сейчас же? Боюсь. Дождаться смерти, когда придет? Боюсь еще хуже. Жить, стало быть? Зачем? Чтоб умереть». (PSS 26, 472)

Die ganze Nacht litt ich unerträglich, wieder trennte sich unter Qualen die Seele von meinem Körper. „Ich lebe, habe gelebt und muss leben, und plötzlich ist da der Tod, die Vernichtung von allem. Wozu das Leben? Sterben? Sich auf der Stelle das Leben nehmen? Ich fürchte mich. Auf den Tod warten, bis er kommt? Das fürchte ich noch mehr. Also leben? Wofür? Um zu sterben?“

Wenn der Erzähler angesichts der Drohung des Todes sein „Recht auf Leben“ („pravo na žizn“, PSS 26, 469) einklagt, dann beschreibt er, mit den Worten Schopenhauers, den blinden Lebenswillen, der sich spontan in der Todesangst ausdrückt, die unvernünftige „mächtige Anhänglichkeit an das Leben“ (Bd. 2, 595). Die Überwindung der Todesangst erfolgt nicht durch den kirchlichen Glauben an ein ewiges Leben, sondern durch die Begegnung mit dem einfachen Volk am Schluss der Erzählung: „[...] dann gibt es keinen Tod und keine Angst, und in mir gibt es die innere Zerrissenheit nicht und ich fürchte schon gar nichts mehr“ („to net i smerti i stracha, i net vo mne bol'she prežnego razdiranija, i ja bojus' uže ničego“, PSS 26, 474). Das im Titel auftretende Motiv des Wahnsinns wird erst hier verständlich, wenn man es als verfremdende Umkehrung der vom Volk losgelösten „wahnsinnigen“ Existenz der russischen Oberschicht (PSS 23, *Ispoved'*, 42) begreift. Nach dem einschneidenden Erlebnis kehrt sich der Held von diesem „Wahnsinn“ im Namen eines wahren Lebens und Sterbens ab.

An dem Traktat *Ispoved'* (1882) lässt sich ablesen, welchen Weg zur Überwindung der Todesangst und der Sinngebung des Todes der Publizist Tolstoj beschreitet. Von besonderer Bedeutung ist für ihn die Philosophie Schopenhauers, dessen Ansicht, dass in Anbetracht der Vergeblichkeit und Sinnlosigkeit des Wollens und Leidens des Menschen der Tod als Aufhebung des Willens und Übergang in das Nichts erstrebenswert sei, Tolstoj jedoch nicht teilt. Schopenhauers Behauptung der Sinnlosigkeit des Lebens lässt er nur für das Leben seiner Gesellschaftsschicht gelten. Im Gegensatz zum Pessimismus des deutschen Philosophen findet er einen Sinn des Lebens, der nicht durch den Tod in Frage gestellt wird, im Glauben des einfachen Volkes:

[...] эти люди живут, страдают и приближаются к смерти с спокойствием, чаще всего и с радостью. В противоположность тому, что спокойная смерть, смерть без ужаса и отчаяния, есть самое редкое исключение в нашем круге, смерть беспокойная, непокорная и нерадостная есть самое редкое исключение среди народа. (PSS 23, *Ispoved'*, 40)

[...] diese Menschen leben, leiden und nähern sich dem Tod mit Ruhe, häufig auch mit Freude. Im Gegensatz zu der Tatsache, dass der ruhige Tod, der Tod ohne Schrecken und Verzweiflung eine seltene Ausnahme in unseren Kreisen ist, ist der unruhige Tod, der ohne Auflehnung und Freude angenommen wird, eine seltene Ausnahme im Volk.

Schopenhauers Gedanke, dass das Sterben der Augenblick der „Befreiung von der Einseitigkeit der Individualität ist“ (Bd. 2, 650), wird gewissermaßen im Geist des russischen Populismus umgedeutet. Das Volk nimmt dabei die Stelle der allgemeinen Idee, der Gattung ein, in der das *principium individuationis* aufgeht. Die parasitäre Oberschicht mit ihrer falschen Form der Individualisierung kann den Sinn des Lebens und Sterbens nur wiedergewinnen, wenn sie mit dem Volk als der wahren Idee verschmilzt, sich, wie Tolstoj es selber anstrebte, demütig seinem Glauben und seinen Ritualen unterwirft. Das einfache Leben und archaische Sterben der Bauern stellt für Tolstoj ein Ideal dar, dem er sich anzunähern bemüht. Kurz vor seinem Tod soll er unter Tränen gesagt haben: „Aber die Bauern, wie die Bauern sterben!“ („A mužiki-to, mužiki kak umiraju!“; A.L. Tolstaja 2005, 427). Die Propagierung des „natürlichen“, rituell „gezügelmten“ bäuerlichen Todes bei Tolstoj ist aber nicht nur eine rettende Vorstellung für Tolstoj persönlich, sondern darüber hinaus der Versuch der Restitution einer historisch bereits im Rückzug begriffenen Erscheinung zu einer Zeit, in der auch in Russland der individualisierte moderne Tod bereits sein Recht fordert.

Steht in *Ispoved'* eine dem *narodničestvo* nahestehende Auffassung des Todes im Vordergrund, so bezieht sich Tolstoj in seinen späteren publizistischen Texten stärker auf metaphysisch-theologische Argumente, die allerdings nicht konform mit der Lehre der Kirche laufen, sondern Leben und Sterben als diesseitige Erscheinungen betrachten. In *V čem moja vera?* (1884) äußert er, Christus habe weder eine körperliche, noch eine individuelle Auferstehung versprochen, also kein jenseitiges Leben, „sondern ein allgemeines Leben, das verbunden ist mit dem gegenwärtigen, vergangenen und zukünftigen Leben der gesamten Menschheit“ („a žizn' obščuju, svjazannuju s žizn'ju nastojaščej, prošedšej i buduščej vsego čelovečestva“, PSS 23, 397).

В том, что моя жизнь погибает, а жизнь всего мира по воле отца не погибает и что одно только слияние с ней дает мне возможность спасения, в этом я не могу усомниться. (PSS 23, 400)

Daran, dass mein Leben untergeht und das Leben der ganzen Welt nach dem Willen des Vaters nicht untergeht und nur das Verschmelzen mit ihm mir die Möglichkeit der Rettung gibt, kann ich nicht zweifeln.

Aus der Abhandlung *O žizni* (1886-87) geht deutlich hervor, dass Tolstoj eine innerweltliche Auferstehung im Auge hat, wenn er davon spricht, dass die Menschen, wenn sie sich der wahren Bestimmung ihres Lebens bewusst werden, „in ihren Gräbern erwachen“ („oživajut v grobach svoich“, PSS 26, 339).<sup>3</sup> Seine ausführliche Betrachtung über den Tod (Kap. 27-33) beginnt mit dem Phänomen der Todesangst als Angst vor der Vernichtung des Ich. Vergleichbar dem Schlaf, bei dem man ja auch den Zerfall des Körpers nicht befürchte, vernichte der Tod das Bewusstsein des Lebens nur vorübergehend. Das individuelle Ich beginne nicht mit der Geburt und ende nicht mit dem Tod, sondern existiere im Rahmen des Menschengeschlechts außerhalb von Raum und Zeit. Das irdische Leben zwischen Geburt und Tod sei nur ein „Teil der unendlichen Bewegung des Lebens“ („čast' beskonečnogo dviženija žizni“, PSS 26, 407), vergleichbar einem Kegel, von dem wir nur einen begrenzten Ausschnitt sehen. Die hier von Tolstoj vertretene Auffassung ist sozusagen das Pendant zu Platons Idee der Anamnesis (Platon 1978, *Phaidon*, 24-27) bzw. zu Schopenhauers Palingenese als Aufeinanderfolge der „Lebensträume eines an sich unzerstörbaren Willens“ (Schopenhauer 1986, Bd. 2, 643), der zum Zweck der Belehrung und Besserung in sukzessiven Erscheinungsformen auftritt. In dem Traktat *O žizni* wird außerdem die Rolle der Liebe und der Aufopferung für den Nächsten als Mittel zur Überwindung der Todesangst hervorgehoben. Dieser Aspekt des Todes findet seinen Niederschlag in der Novelle *Herr und Knecht* (*Chozjain i robotnik*, 1895), wo der Herr sein Leben opfert, um seinen Knecht vor dem Erfrieren zu retten.

## 2. Das Wunschbild des archaischen Todes

Im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung steht die kontrastive Betrachtung der Erzählung *Tri smerti* (1859) und der Novelle *Smert' Ivana Il'iča* (1886), anhand derer sich auf exemplarische Weise der Gegensatz von zwei kulturell unterschiedlichen Erscheinungsformen des Todes demonstrieren lässt – des archaischen und des modernen. Das parallel gesetzte Sterben einer Adelligen, eines Bauern und eines Baumes in *Tri smerti* basiert auf der Gegenüberstellung von „natürlichem“ und „unnatürlichem“ Tod. Der natürliche, „gezähmte Tod“ (Ariès 1982, 13-42) zeichnet sich durch „öffentlich-zeremonielle Bewältigung und

<sup>3</sup> Zum besseren Verständnis der Stelle vgl. den Satz: „Kogda my roždaemsja, naši duši kladsja v grob našego tela“, PSS 45, *Put' žizni*, 471) („Wenn wir geboren werden, werden unsere Seelen in das Grab unseres Körpers gelegt“). Auch an anderen Stellen findet sich bei Tolstoj die platonische Vorstellung, dass die Seele sich erst im Tod aus dem Kerker des Leibes zu befreien vermag.

durch vertraute Todesrituale“ aus, der moderne naturferne dagegen ist der „,ins Gegenteil verkehrte“, auch verbotene Tod, der schamhaft ausgespart, versteckt und verleugnet wird“<sup>4</sup> (Trauzettel 2002, 37). In der Moderne wird der Tod zur

Vernichtung einer einzigartigen Identität, also zu einem inkommensurablen, absolut sinnlosen Ereignis, während er in archaischen als eine in anderen schon vorgezeichnete Identitätswandlung, gleichsam als die Metamorphose der Metamorphosen, in das Ganze der Welt einbezogen wird und somit einen ‚Sinn‘ erhält. (Stagl 2002a, 42)

Das Nebeneinander von archaischem und modernem Tod bei Tolstoj hängt nicht zuletzt mit der kulturellen Situation Russlands im 19. Jahrhundert zusammen, wo sich in Gestalt der russischen Bauernschaft eine gewisse residuale Archaisik erhalten hatte. Der Autor verlieh den Vorstellungen des von ihm zum Leitbild erhobenen „Volkes“ seine Stimme und spielte sie gegen die aus Europa eindringende Moderne aus.

Wenn die rituelle und metaphysische Einbettung des Sterbens abgeschwächt ist oder entfällt, tritt das individuelle körperliche und psychische Leiden als solches in den Vordergrund. Dies lässt sich am Leben und Sterben der adligen Dame aus *Tri smerti* ablesen, das mit Hilfe des von Tolstoj bevorzugten Kontrastverfahrens mit positiven Gegenbildern konfrontiert wird: Gutsbesitzerin und Bauer sterben beide an einer Lungenerkrankung, jedoch auf völlig entgegengesetzte Weise. Die von Todesangst ergriffene Frau will ihr nahendes Ende nicht wahrhaben und erschrickt vor dem Wort „sterben“ („umeret“), während der Bauer Fedor lakonisch bemerkt: „Mein Tod ist gekommen – das ist es“ („Smert' moja prišla – vot čto“). Die Adlige versucht vor dem Tod ins Ausland zu fliehen, während Fedor ruhig auf der Ofenbank stirbt. Das Sterben der Adligen wird von Selbstmitleid und den verlogenen Trostsprüchen ihren lamentierenden Angehörigen und Vertretern der Kirche begleitet. Fedor hingegen scheidet klaglos inmitten fremder Leute aus dem Leben, was die „soziale Sichtbarkeit“ (Stagl 2002b, 566) seines Todes unterstreicht. Signifikante körperliche Merkmale, die die Krankheit der Herrin begleiten, sind ein wiederholtes entstellendes Verziehen des Gesichts und ein hysterischer Schlucken. Die Kranke, nicht bereit, sich von ihrem schwindenden Leben zu trennen, blickt „gierig“ auf die gesunde Zofe und erhofft sich in einem ebenfalls „gierigen Gebet“ ein Heilungswunder von der Ikone. Wenn dagegen der sterbende Fedor „schwach und

<sup>4</sup> Vgl. Ein hervorragende Illustration von Heideggers Feststellung, man sehe im „Sterben der Anderen nicht selten eine gesellschaftliche Unannehmlichkeit, wenn nicht gar Taktlosigkeit, davor die Öffentlichkeit bewahrt werden soll“ (1960, 254) ist Ivan Bunins Erzählung *Gospodin iz San Francisco* (1915), wo der Leichnam eines auf Capri verstorbenen reichen Amerikaners heimlich in einer Sodawasserkiste aus dem Hotel transportiert und im dunklen Laderaum eines Schiffes nach Amerika überführt wird.

gierig“ seinen Durst löscht, geschieht dies zur Befriedigung eines natürlichen Bedürfnisses.

Obwohl in der Erzählung der Vorgang des Sterbens im Vordergrund steht, enthält sie Hinweise auf eine Einbettung des Todes in größere Zusammenhänge, allerdings, wie Tolstoj bemerkt, nicht im Sinn eines christlichen Auferstehungsglaubens, sondern einer „Religion der Natur“:

Моя мысль была: три существа умерли – барыня, мужик и дерево. – Барыня жалка и гадка, потому что жила всю жизнь и жмет перед смертью. Христианство, как она его понимает, не решает для нее вопроса жизни и смерти. Зачем умирать, когда хочется жить? [...] Мужик умирает спокойно, именно потому что он не христианин. Его религия другая, хотя по обычаю и исполнял христианские обряды; его религия – природа, с которой он жил. Он сам рубил деревья, сеял рожь и косил ее, убивал баранов, и рожались у него бараны, и дети рожались, и старики умирали, и он знает твердо этот закон, от которого он никогда не отворачивался, как барыня, и прямо, просто смотрел ему в глаза [...] Дерево умирает спокойно, честно и красиво. Красиво, – потому что не жмет, не ломается, не боится, не жалеет. (PSS 5, 301)

Mein Gedanke war: drei Wesen sind gestorben – eine adelige Dame, ein Bauer und ein Baum. Die Dame ist erbärmlich und widerwärtig, weil sie ihr ganzes Leben lang gelogen hat und auch vor dem Tod noch lügt. Das Christentum, so wie sie es versteht, löst für sie nicht die Frage von Leben und Tod. Warum soll man sterben, wenn man leben will? [...] Der Bauer stirbt ruhig, eben weil er kein Christ ist. Er hat eine andere Religion, obwohl er die christlichen Gebräuche gewohnheitsmäßig erfüllte. Seine Religion ist die Natur, mit der er lebte. Er hat selbst Bäume gefällt, Roggen gesät und geschnitten und Hammel geschlachtet; ihm wurden Hammel geboren und Kinder geboren, und die Alten starben; er kennt genau dieses Gesetz, von dem er sich nie abwandte wie die Dame und dem er direkt und schlicht ins Auge schaute [...] Der Baum stirbt ruhig, ehrlich und schön. Schön, weil er nicht lügt, sich nicht ziert, nicht fürchtet und nicht klagt.

Der in den Kreislauf des Lebens und der Natur eingebettete archaische Tod wird ausdrücklich als ein nicht-christlicher – wenn man so will – „heidnischer“ Tod<sup>5</sup> apostrophiert. Die Vorstellung vom Werden und Vergehen in der Natur liegt auch dem von dem Kirchendiener am Totenbett verlesenen 104. Psalm zugrunde, der von der Erneuerung des Lebens auf der Erde durch den Geist Gottes handelt:

<sup>5</sup> Zum Gegensatz von christlicher und heidnischer Auffassung des „Fleisches“ bei Tolstoj vgl. Merežkovskij 1995, Kap. 4.

Сокроешь лицо твое – смущаются, [...] – возьмешь от них дух – умирают и в прах свой возвращаются. Пошлешь дух твой – создаются и обновляют лицо земли. Да будет господу слава вовеки. (PSS 5, 63)

Verbirgst du dein Angesicht, so erschrecken sie; du nimmst weg ihren Odem, so vergehen sie, und werden wieder zu Staub. Du lässtest aus deinen Odem, so werden sie geschaffen, und verneuerst die Gestalt der Erde. Die Ehre des Herrn ist ewig.“ (Psalm 104, Verse 29-31)

Bezeichnenderweise versteht der Kirchendiener die Botschaft nicht und vermutlich auch nicht die Verstorbene, an die der Erzähler die Frage richtet: „Aber verstand sie wenigstens jetzt diese großen Worte?“ („No ponimala ona chot' teper' velikie slova eti?“; PSS 5, 63)

Der Bauer überlässt dem Kutscher Serega gegen das Versprechen, ihm einen Grabstein zu besorgen, seine neuen Stiefel. Die Betonung des mit dem Sterben Fedors verbundenen handfesten Nutzens erinnert an die Novelle *Cholstomer*, an deren Schluss der nützliche Kadaver des Pferdes im Gegensatz zu dem unnützen, von Würmern zerfressenen Leichnam des Adligen beschrieben wird. Wir haben es hier mit einem Verfahren Tolstojs zu tun, der den nach seiner Meinung verlogenen gesellschaftlichen Konventionen in provozierender Weise die Wahrheit der nackten Materialität der Dinge gegenüberstellt.

Am augenfälligsten ist der sterbende Baum in den organischen Kreislauf der Natur eingebettet. Hier gibt es Anklänge an folkloristische Vorstellungen, etwa in der Erwähnung der „feuchten Erde“ („syraja zemlja“), auf die der Baum fällt, oder des aufflatternden Rotkehlchens, das man als Verkörperung der sich vom Körper trennenden Seele verstehen könnte.<sup>6</sup> Der Schilderung des natürlichen Todes liegt die Vorstellung eines fröhlichen Aufgehens des endlichen Individuums in der Ewigkeit der Gattung zugrunde. Die Erzählung endet mit dem Triumph der Gattung über das untergegangene Einzelwesen:

Деревья еще радостнее красовались на новом просторе своими неподвижными ветвями. [...] Сочные листья радостно и спокойно шептались в вершинах, и ветви живых деревьев медленно, величаво зашевелились над мертвым, поникшим деревом. (PSS 5, 64-65)

Die Bäume boten auf dem neuen Raum ihre Schönheit noch fröhlicher dar mit ihren unbeweglichen Zweigen. [...] Die saftigen Blätter flüsterten fröhlich und ruhig in den Wipfeln, und die Zweige der lebenden Bäume schwankten langsam und majestätisch über dem toten, gefallenem Baum.

<sup>6</sup> Zu den folkloristischen Quellen der Vorstellung der den sterbenden Körper verlassenden Seele als Vogel oder Fliege vgl. Sv. Tolstaja 2005, 60; desgl. Barasch 2002, 138-140, der in der Ikonographie zwischen einer individualisierenden physionomischen Tradition der Darstellung der Seele und einer unpersönlichen in Gestalt eines Vogels oder Schmetterlings unterscheidet.

Die Vorstellung, dass die Vernichtung des Individuums das Lebensprinzip nicht in seinem Innersten zerstört, findet sich in der von Tolstoj ausführlich rezipierten Philosophie Schopenhauers. Dieser beruft sich auf Platos Ideenlehre, der zufolge das Allgemeine, die Gattung Vorrang vor dem Einzelnen hat. Schopenhauer illustriert diesen Gedanken mit einer Reihe von Beispielen aus dem Leben der Natur. Das welkende Blatt erkennt nach Schopenhauer den Lebenswillen in der „innern, geheimen, treibenden Kraft des Baumes, welche, stets *eine* und dieselbe in allen Generationen von Blättern, unberührt bleibt vom Entstehen und Vergehen“ (Schopenhauer 1986, Bd. 2, 610). Vergleichbar den Blättern am Baum verhält es sich mit dem Menschengeschlecht. Das echte Symbol der Natur ist daher der Kreis als „Schema der Wiederkehr“ (Bd. 2, 609). Die Todesangst als die größte Angst resultiert nach Schopenhauer aus dem Nichterkennen dieses Zusammenhangs, aus einer unvernünftigen und blinden Anhänglichkeit an das Leben. Die *fuga mortis* gehe allein vom blinden Willen aus, nicht vom erkennenden Teil unseres Ichs. Der Mensch fürchte die sich in Krankheit und Alter bemerkbar machende Zerstörung des Organismus, „weil dieser der als Leib sich darstellende Wille ist“ (Bd. 2, 597).

Der archaische Tod des Bauern kommt dem natürlichen Aufgehen des sterbenden Baumes im Leben der Gattung nahe. Das Prinzip der Natürlichkeit sah Tolstoj im Anschluss an Rousseau im einfachen russischen Volk verkörpert.<sup>7</sup> Eine Art Vorläufer von Tolstojis *Tri smerti* stellt Turgenjews Novelle „Smert“ aus den *Zapiski ochotnika* dar. In ihr werden fünf Sterbende beschrieben, die ihrem Tod gelassen entgegensehen. Der Fall des Bauern, der sich schwere Brandverletzungen zugezogen hat und auf dem Ofen den Tod erwartet, kann als eine Art Vorwegnahme von Tolstojis Fedor gelten. Turgenjews Novelle läuft auf eine Verherrlichung der würdigen Art und Weise des Sterbens hinaus, wie sie den russischen Menschen eigentümlich sei. Der Tod Maksims, den ein Baum erschlägt, wird mit Worten kommentiert, wie sie auch von Tolstoj stammen könnten:

Удивительно умирает русский мужик! Состоянье его перед кончиной нельзя назвать ни равнодушием, ни тупостью; он умирает, словно обряд совершает: холодно и просто. (Turgenjev 1979, 200)

Es ist erstaunlich, wie der russische Bauer stirbt! Seinen Zustand vor dem Ende kann man weder Gleichgültigkeit noch Stumpfheit nennen; er stirbt, als vollziehe er ein Ritual: ungerührt und einfach.

<sup>7</sup> Zum russischen Rousseau-Kult des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, der u. a. auf der Gegenüberstellung von „verdorbener kultureller Elite“ und „gesundem Volk“ beruhte, vgl. Lotman 1996, 202 und Lotman 1992.

Bei Turgenev – wie auch bei Tolstoj – findet das Sterberitual („obrjad“)<sup>8</sup> besondere Erwähnung. Im Unterschied zu Tolstoj's Gedanken über das Aufgehen des Individuellen in der Natur in *Tri smerti* gibt es in der Novelle Turgenevs indes keinerlei Hinweise auf Vorstellungen, die über die Immanenz des irdischen Lebens hinausgehen. Auch zeichnet sich die Erzählung im Unterschied zu Tolstoj durch das Fehlen sozialkritischer Motivation aus.

### 3. Der moderne Tod: Sterben als körperlicher Prozess

Während Tolstoj in *Tri smerti* den Tod des Individuums in den archaischen Zyklus von Werden und Vergehen einordnet, steht in der Novelle *Smert' Ivana Il'iča* (1886), der „gewaltigste[n] Sterbengeschichte, die jemals geschrieben“ wurde (Hamburger 1950, 85), der diesseitige Aspekt des Todes im Vordergrund. Bezeichnenderweise ist die Rolle der bäuerlichen Sicht auf den Tod gegenüber der Erzählung *Tri smerti* deutlich herabgestuft.<sup>9</sup> Sie begegnet uns in Gestalt des Dieners Gerasim, für den das Sterben etwas Natürliches ist, der dem Kranken keine unbegründeten Hoffnungen auf Genesung macht und das Geschehen mit den lakonischen Worten kommentiert: „Alle werden wir sterben“ („Vse umirat' budem“, PSS 26, 98). Zu Tolstoj's bäuerlichen Figuren ist allgemein anzumerken, dass sie eher Konzepte als reale Charaktere sind. Sie sind Vorbilder der Natürlichkeit und Einfachheit, geben einen Maßstab sittlichen Verhaltens ab und erfüllen häufig hinsichtlich der Helden aus anderen sozialen Schichten eine rettende Funktion (vgl. Donskov 1979, 192).<sup>10</sup>

In seiner existenzialontologischen Analyse des Todes in *Sein und Zeit* (1927) hat Martin Heidegger die Novelle Tolstoj's als Paradebeispiel für das die Alltäglichkeit beherrschende „verdeckende Ausweichen vor dem Tode“ erwähnt (1960, 253). Die Novelle stellt demnach das „Phänomen der Erschütterung und des Zusammenbruchs dieses ‚man stirbt‘“ (1960, 254, Anm.1) dar. Heideggers Kritik des unauthentischen Lebens<sup>11</sup> kann als prononciertes Beispiel der Behandlung des modernen Todes gelten, die gegenüber der früheren Tradition eine „Inversion der Thanatologie“ markiert:

<sup>8</sup> Die religiösen Rituale sind laut Tolstoj fester Bestandteil des Volksglaubens, obwohl sie dem Volk, das sie praktiziert, letztlich unverständlich bleiben (vgl. PSS 23, *Ispoved'*, Kap.13-14).

<sup>9</sup> Hervorgehoben aus sozialkritischer Sicht wird dagegen die Rolle Gerasims bei Shepherd 1993, 406-409.

<sup>10</sup> Olney 1972, 112 beschreibt die Rolle Gerasims mit den Worten: „Ivan Ilych represents the way Tolstoy lived; at least up to a point [...]; Gerasim, on the other hand, represents the way he feels after conversion that he should have lived his life“.

<sup>11</sup> Im Anschluss an Heidegger sieht Barrett (1969, 143) in der Novelle „a basic scripture for existential thought“ und Clive (1972, 107) „an unsurpassed exploration of inauthentic behavior“. Galkin 1993, 172 betont den Zusammenhang der Todesangst mit der Dominanz des Absurden in der modernen Literatur.

Die Pointe dieser Thanatologie war es, das vollständige Defizit an Transzendenz *sensu theologico* in ein vollständiges Gut umzukehren: Der Mangel an ‚jenseitiger‘ Perspektive wird verwandelt in den Reichtum einer ‚Diesseitigkeit‘, die sich ihre Zwecke nun von ihrem Ende der vollständigen Aufhebung her bestimmt. (Ebeling 1979, 14)

In der Tat hat sich bei Heidegger die Blickrichtung von dem Danach des Todes radikal auf das Davor verlagert. Das Leben wird als „Sein zum Tode“ bestimmt, als die eigenste, unüberholbare Möglichkeit des Daseins, der sich das Individuum allerdings durch ständige Flucht zu entziehen sucht. Die Angst vor dem Tod resultiert daraus, dass das „Dasein als geworfenes Sein zu seinem Ende existiert“ (Heidegger 1960, 251). Auf dem Hintergrund der existenzialontologischen Konzeption Heideggers mit ihrer Ausblendung metaphysischer und archaisch-ritueller Sinngebungen lässt sich zeigen, dass Tolstoj's Novelle wesentliche Merkmale des modernen Todes enthält. Die erwähnte Umkehrung der Blickrichtung auf das dem Tod vorangehende Leben lenkt die Aufmerksamkeit auf zwei Aspekte, die im Folgenden näher untersucht werden sollen. Zum einen rückt der psychophysische Prozess des Sterbens in den Vordergrund, zum anderen fordert der Tod als zusammenfassender Abschluss des Daseins auf radikale Weise Rechenschaft über die Authentizität des gelebten Lebens.

Auf die überragende Bedeutung des Körpers bei Tolstoj hat Dmitrij Merežkovskij in seiner bahnbrechenden Studie *L. Tolstoj i Dostoevskij* (1900) hingewiesen. Tolstoj's Texte über Tod und Sexualität aus der zweiten Hälfte der 80er und ersten Hälfte der 90er Jahre demonstrieren, dass Thanatos und Eros gleichermaßen an die körperliche Existenz des Menschen gebunden sind.<sup>12</sup> Als „Hellscher des Fleisches“ („tajnovidec ploti“) geht Tolstoj nach Merežkovskij vom Äußeren, Sichtbaren zum Inneren, Unsichtbaren vor und entkleidet den Menschen seiner kulturellen Hüllen, um tendenziell den Gegensatz zwischen Mensch und Natur aufzuheben. Als „Psychophysiologe“ beschreibt Tolstoj Krankheit, Verfall des Körpers, Todesangst und den Vorgang des Sterbens so detailliert und schonungslos, wie wir es sonst nirgendwo in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts finden.

Parallel zu der Darstellung des körperlichen Prozesses des Sterbens vollzieht sich bei Tolstoj jedoch stets ein Prozess der Enthüllung und moralischen Bewertung des Lebens der Sterbenden. Beide Seiten dieses Vorgangs, körperliches Leiden und ethischer Maximalismus, bedingen einander gegenseitig. Tolstoj's Denken ist geprägt von einem durchgängigen Antagonismus von Körper und Seele, wie er bei Plato und in der ostkirchlichen Tradition vorgebildet ist. Ist der Konflikt zwischen Körper und Seele im Eros, besonders in seiner sexuellen Erscheinungsform, auf die Spitze getrieben (Platon 1978, *Phaidon*, 19), so wird

<sup>12</sup> Vgl. die Feststellung von K.J. Mjors 2002, 19, dass beim späten Tolstoj „the motifs of death and desire are connected both narratologically and thematically“.

der Tod als Befreiung der Seele vom Körper und endgültige Lösung dieses Konflikts begriffen. Daher findet sich bei Tolstoj nicht selten der Umschlag von Eros in Thanatos, etwa in *Anna Karenina*, *Krejcerova sonata* oder in *D'javol*. Der Widerstreit von „Fleisch“ (plot') und Seele ist durchgängig charakteristisch für das Werk Tolstojs, ja er scheint eine wesentliche Triebfeder seines Schaffens zu sein. Das Interessante ist dabei nicht der zunächst ins Auge fallende didaktisch motivierte Dualismus, sondern die Tatsache, dass die Steigerung des einen Prinzips sein Gegenteil geradezu hervortreibt. Ohne das dem Körper entgegengesetzte Prinzip der Seele wäre die Darstellung der Körperlichkeit in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen im Werk Tolstojs nicht so ausgeprägt.

*Smert' Ivana Il'iča* ist die Geschichte einer „Krankheit zum Tode“<sup>13</sup> im wörtlichen wie im übertragenen Sinn. Das mit Ironie beschriebene, am „Angenehmen“ und „Anständigen“<sup>14</sup> orientierte angepasste Leben des höheren Justizbeamten<sup>15</sup> wird durch eine „zufällige“ innere Verletzung aus dem Gleichgewicht gebracht. Im Gegensatz zu Ivan Il'ič versteht der Leser sofort, dass sich hinter diesem unangenehmen „Zufall“ ein schicksalhaftes Ereignis verbirgt, das seinem Leben eine entscheidende Wendung gibt. Zunächst hat Ivan Il'ič nur einen seltsamen Geschmack im Mund und ein ungutes Gefühl in der linken Seite, dann aber spürt er, dass der unablässig bohrende Schmerz eine ernstere Bedeutung hat. Mit dem Fortschreiten seiner Krebserkrankung verlagert sich die Erzählperspektive zunehmend nach innen. Das Sterben selbst wird, wie häufiger bei Tolstoj, in einer Doppelbeleuchtung aus der Innen- wie aus der Außenperspektive gezeigt.<sup>16</sup> Wie verschiedentlich festgestellt wurde (Cate 1975, Smyrniw 1979), weist das sich wandelnde Verhalten von Tolstojs Protagonisten zum Tod Parallelen zur modernen Sterbeforschung mit ihrer Unterscheidung der Phasen des Nichtwahrhaben-Wollens, des Zorns, des Verhandelns, der Depression und der Zustimmung auf (Kübler-Ross 1977).

Eine besondere Bedeutung kommt dem Schmerz und den körperlichen Leiden der Titelgestalt zu. Die allmähliche Verschlechterung seines Gesundheitszu-

<sup>13</sup> Die Anspielung auf den Titel der berühmten Schrift von S. Kierkegaard aus dem Jahr 1849 ist nicht zufällig, auch wenn es dem dänischen Autor um die geistige Krankheit der Verzweiflung und der Sünde geht. Heideggers Formulierung vom „Sein zum Tode“ ist vermutlich von Kierkegaard inspiriert, und auch das „Verfallen an das Man“ schließt an Kierkegaards Vorstellung des Selbstverlustes an.

<sup>14</sup> Vgl. die Untersuchung von Turner 1970 zu den Wortfeldern „prijatnyj“ und „přilicnyj“ sowie „lož'“ und „obman“.

<sup>15</sup> Die Gestalt des Ivan Il'ič weist einerseits autobiografische Züge und Parallelen zu Tolstojs *Ispoved'* auf (vgl. Matual 1981), ist jedoch zugleich verallgemeinert und als eine Art „russischer Jedermann“ konzipiert (vgl. Russell 1981, 637).

<sup>16</sup> Vgl. auch die Sterbeszenen in *Vojna i mir* (das Sterben A. Bolkonskij) und *Anna Karenina* (das Todeskapitel), in denen die Sicht des Sterbenden und der Standpunkt der ihn umgebenden Personen abwechseln. Zum Vergleich des Todes von Andrej Bolkonskij und Ivan Il'ič vgl. Parthé 1985, 210-212.

standes, die ständige Selbstbeobachtung der Hässlichkeit seines verfallenden Körpers, der Ekel vor der eigenen Unreinlichkeit, die immer stärkeren Schmerzen und schließlich der Todeskampf, der in einem drei Tage andauerndem schrecklichen Schrei auf „u“ gipfelt, werden drastisch beschrieben. Dieses „u“ ist zugleich Ausdruck des Schreckens („užas“) wie auch des verzweifelten Festhaltens am Leben „ich will nicht“ („ne choču!“). Der rundliche Körper seiner Frau, ihre Sauberkeit und der lebensfrohe Glanz der Augen rufen bei Ivan Il'ič Hassgefühle hervor; ebenso der jugendliche, gesunde Körper, den seine Tochter ihm demonstrativ präsentiert und der ihn seinen erbärmlichen Zustand um so mehr fühlen lässt. Krankheit und Leiden sind unüberhörbare Vorboten des nahenden Todes. Die signifikante Häufung von Adjektiven in einem von den dunklen Vokalen „u“ und „o“ dominierten Satz beschreibt die bohrende Intensität des Schmerzes: «Вдруг он почувствовал знакомую старую, глухую, ноющую боль, упорную, тихую, серьезную» (PSS 26, 91). („Plötzlich verspürte er den alten bekannten, bohrenden, dumpfen Schmerz, den hartnäckigen, stillen und ernsthaften“).

Das körperliche Leiden spielt im Leben des Menschen nach Tolstojs Ansicht nicht eine zufällige, sondern gewissermaßen „gesetzmäßige“ Rolle:<sup>17</sup>

Человек умирает только от того, что в этом мире благо его истинной жизни не может уже увеличиться, а не от того, что у него болят легкия, или у него рак, или в него выстрелили или бросили бомбу. (PSS 26, *O žizni*, 422)

Der Mensch stirbt nur daran, dass sich in dieser Welt die guten Taten seines wahrhaften Lebens nicht mehr vermehren können und nicht daran, dass seine Lungen schmerzen oder er Krebs hat oder man auf ihn geschossen oder eine Bombe geworfen hat.

Der Sinn des Leidens besteht darin, auf die Verfehlungen des Menschen aufmerksam zu machen, ihn zur Erkenntnis zu zwingen, dass seine irdische Persönlichkeit nur der sichtbare Teil seines wahren unsichtbaren Lebens ist. Das Leiden verschlimmert sich, wenn der Mensch es als sinnlos ansieht und sich dagegen wehrt:

Чем больше я буду ограждаться от страданий, тем они будут мучительнее; чем больше я буду ограждаться от смерти, тем она будет страшнее. (PSS 26, *O žizni*, 372-73)

Je mehr ich mich vom Leiden bewahren will, um so quälender ist es; je mehr ich mich vom Tod bewahren will, um so schrecklicher ist er.

<sup>17</sup> Nach Gustafson 1986, 152 bezieht sich Tolstoj auf das Leidenskonzept der Ostkirche, bes. von Origines.

Мучения боли действительно ужасны для людей, положивших свою жизнь в плотском существовании. (PSS 26, *O žizni*, 432)

Die Schmerzensqualen sind in der Tat schrecklich für Menschen, die ihr Leben auf der fleischlichen Existenz aufgebaut haben.

In Platons *Phaidon* liest sich das so:

Die sittsame und vernünftige Seele nun folgt und verkennt nicht, was ihr widerfährt; die aber begehrllich am Leibe sich hält [...], drängt sich lange Zeit immer um ihn herum und um den sichtbaren Ort, und nach vielem Sträuben und vielen Versuchen wird sie endlich mit Mühe und gewaltsam von dem angeordneten Dämon abgeführt. (Platon 1978, 57)

Die Stimme des Schmerzes, die später in die des Todes und der Seele übergeht – alle drei im Russischen weiblichen Geschlechts – setzt bei Ivan Il'ič eine Rückwendung auf die „Bilder seiner Vergangenheit“ („kartiny ego prošedšego“, PSS 26, 108) in Gang, die in seelischer wie in physischer Hinsicht äußerst schmerzhaft ist. Zum einen sind seine moralischen Leiden stärker als seine physischen („no užasnee ego fizičeskich stradanij byli ego nraivstvennye stradanija“ PSS 26, 110), zum anderen vervielfältigt die Erkenntnis, dass sein Leben eine Lüge gewesen ist, seine physischen Leiden.

Krankheit und Schmerz kommt in der Novelle insofern eine wesentliche Funktion zu, als sie dem widerstrebenden Helden den Gedanken an den unausweichlichen Tod und die Reflexion über sein Leben aufzwingen. Dieser Vorgang trägt deutliche Züge eines Gerichtsverfahrens und gehört damit einer Sphäre an, die eng mit der beruflichen Tätigkeit des Protagonisten verbunden ist. Als Richter hat er häufig über andere zu Gericht gesessen und sich einen entsprechenden herablassenden Umgang mit andern Menschen angewöhnt. Durch die Krankheit sieht er sich nun selbst in eine untergeordnete Rolle gedrängt:

Все было точно так же, как в суде. Как он в суде делал вид над подсудимым, так точно над ним знаменитый доктор делал тоже вид. (PSS 26, 84)

Alles war genau so wie im Gericht. Genau dieselbe Miene, die er im Gericht gegenüber dem Angeklagten aufsetzte, setzte der berühmte Doktor ihm gegenüber auf.

#### **4. Der Tod als Gericht über das Leben und das Licht der späten Erkenntnis**

In der Novelle geht es aber nur vordergründig um eine Kritik richterlicher Arroganz, sondern um mehr, nämlich letztlich um eine Art irdisches Jüngstes Gericht (*Strašnyj sud*), in dem der Angeklagte Rechenschaft über sein Leben ablegen

und sich schließlich schuldig bekennen muss. Dieses Motiv tritt zunächst nur andeutungsweise auf. Als Ivan Il'ič einmal im Gericht ein „Verfahren“ („delo“) eröffnet, beginnt der Schmerz in seiner Seite seine „saugende Tätigkeit“ („svoe sosuščee delo“, PSS 26, 94), wobei der Ausdruck „delo“ doppeldeutig ist, da er sowohl „Tätigkeit“ als auch „Verfahren, Prozess“ bezeichnen kann. Der Schmerz, auf den er lauscht, kündigt etwas an, was zunächst nur durch das kursiv hervorgehobene Personalpronomen „ona“ benannt wird, nämlich den Tod („smert“), den er jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht beim Namen nennen kann. Wie später deutlich wird, gilt sein angespanntes Lauschen der „Stimme der Seele“ („golos duši“, PSS 26, 106), die sich in dem Leiden ausdrückt. Mit dem Auftreten des körperlichen Schmerzes wird also gewissermaßen ein „Verfahren“ gegen Ivan Il'ič eröffnet.

Als er bereits im Sterben liegt, aber noch von der Unschuld seiner Lebensführung überzeugt ist, fühlt er sich an den Auftakt eines Prozesses im Gericht erinnert, den der Gerichtsvollzieher mit den Worten ankündigt:

Суд идет, идет суд, повторил он себе. Вот он суд! «Да я же не виноват! – вскрикнул он с злобой. – За что?» (PSS 26, 107)

Das Gericht kommt. Es kommt das Gericht, wiederholte er für sich. Und nun war es da, das Gericht! „Aber ich bin doch nicht schuldig, schrie er erbittert auf. – Wofür?“

Wenn bei Tolstoj die Auferstehung ins Diesseits verlegt ist, dann macht es Sinn, auch das Jüngste Gericht als diesseitige Erscheinung zu verstehen. Der physisch und psychisch qualvolle Prozess des Sterbens des Ivan Il'ič ist also gleichzeitig ein quasi-gerichtlicher Prozess über das Leben des „Angeklagten“, der mit seinem Schuldgeständnis endet, aber nicht in seine Verurteilung, sondern seine Erlösung mündet. Das Sterben als Prozess der Wahrheitsfindung setzt voraus, dass es sich nicht um einen plötzlichen unvorbereiteten Tod handelt, der schon immer als *mors repentina* (Ariès 1982, 19-23) gefürchtet war, sondern um einen Vorgang, der Zeit für die „metanoia“, die „Korrektur der Blicks auf das Leben“ („popravka vzgljada na žizn“, PSS 26, 390) lässt.

In der vorliegenden Novelle wie auch einer Reihe von anderen Texten Tolstoj's wird der Tod als Befreiung und Übergang aus dem Dunkel ins Licht beschrieben: „Die Furcht war verschwunden, weil es auch den Tod nicht mehr gab. Anstelle des Todes war Licht“. („Stracha nikakogo ne bylo, potomu čto i smerti ne bylo. Vmesto smerti byl svet“, PSS 26, 113) Zuvor fühlte sich der Sterbende in einem engen schwarzen Sack, einem schwarzen Loch, durch das er nicht hindurchkriechen kann, da ihn die bisherige Rechtfertigung seines verfehlten Lebens daran hinderte. Das Licht erblickt Ivan Il'ič in dem Moment, in dem er sich eingesteht, dass er ein falsches Leben geführt hat. In demselben Moment

rufft die „Stimme der Wahrheit“ mit den Worten „es gibt keinen Tod“ („net smerti“, PSS 26, *O žizni*, 398) den Menschen in ein unsichtbares, unkörperliches Leben hinüber.

Die Lichtmetapher bei Tolstoj dient dazu, das mit der Grenzerfahrung des Todes verknüpfte Unsagbare sagbar und erfahrbar zu machen. Thomas Macho hat unter Rückgriff auf Hans Blumenberg auf die große Bedeutung hingewiesen, die der Metaphorik im Zusammenhang mit dem Tod als Grenze alles Verstehens und aller Rationalität zukommt: „Im Spiel der Todesmetaphern wird nicht nur ein leerer Begriff aufgefüllt; zugleich werden Erfahrungen vivifiziert, die sich der sprachlichen Säkularisierung widersetzen“ (Macho 1987, 188). Das – für Tolstoj wie für den beim Sterben seines Bruders anwesenden Levin in *Anna Karenina* – „ungelöst gebliebene Geheimnis des Todes“ („tajna smerti, ostavšajasja nerazgadanno“, PSS 19, 75) hat den Autor zu verschiedenen Varianten und Sinngebungen der Lichtmetaphorik angeregt.

In der Literatur zu der Novelle hat der in vielen Mythologien und Religionen bekannte archetypische Übergang aus dem Dunkel ins Licht bei der Überschreitung der Todesgrenze verschiedene Deutungen hervorgerufen.<sup>18</sup> Unter psychoanalytischem Gesichtspunkt wurde der schwarze Sack, aus dem der Sterbende hervorkriecht, als Mutterschoß gedeutet und dementsprechend sein Weg ins Licht als Wiedergeburt (Gutsche 1999, 70-71); unter skatologischem Aspekt wurde der Vorgang als mühseliger Akt der Ausscheidung gesehen (Sorokin 1971).<sup>19</sup>

Bei Tolstoj markiert das Licht nicht nur den Übergang in eine „jenseitige“ Existenzform, sondern ist vor allem eine rückwirkende Erhellung des vergangenen Lebens. Man fühlt sich hier an das Höhlengleichnis von Plato erinnert, wo das Hinaufsteigen zum Sonnenlicht als „Aufschwung der Seele in die Region der Erkenntnis“ (Platon 1978, *Politeia*, 226) gedeutet wird, da es eine Neubewertung der Scheinwelt des in der Höhle Wahrgenommenen zur Folge hat. Nach Tolstoj ist die letzte Minute des Sterbens die entscheidende, da sie von dem Licht der Erkenntnis über das Leben durchdrungen ist.<sup>20</sup> Auch der durch Selbstmord aus dem Leben scheidenden Anna Karenina wird eine solche schlagartige Erkenntnis ihres gesamten Lebens zuteil. In *Put' žizni* zitiert Tolstoj die

<sup>18</sup> Vgl. dazu Kasack 2005, 163-164. Danaher 1995 unterscheidet zwischen „true and false light“ bei Tolstoj und weist darauf hin, dass positive Gestalten wie Gerasim oder der Sohn von Ilja Il'ič mit Licht und Helligkeit verbunden sind.

<sup>19</sup> Sorokin 1971, 503 charakterisiert die Lage Ivan Il'ičs im dunklen Loch mit dem Worten: „His feeling of being inside suggests that he is playing the unprepossessing role of a piece of feces“.

<sup>20</sup> Vgl. Tolstoj's Tagebucheintragung vom 23. Februar 1890: „Tol'ko smert' i poslednie minuty, časy, gody dajut smysl žizni“, PSS 51, 22) („Nur der Tod und die letzten Minuten, Stunden und Jahre geben dem Leben einen Sinn“).

entsprechende Stelle aus dem Roman in leicht abgewandelter und verallgemeinernder Form:

В минуту смерти человека свеча, при которой он читал исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхивает более ярким, чем когда-нибудь, светом, освещает ему все то, что прежде было в мраке, трещит, меркнет и навсегда потухает. (PSS 45, *Put' žizni*, 463)

In der Todesminute des Menschen lodert das Kerzenlicht, bei dessen Schein er in dem von Aufregung, Trug, Leid und Bösem angefüllten Buch [des Lebens] gelesen hat, noch einmal heller als je auf und erleuchtet ihm alles, was vorher in Finsternis gehüllt war, knistert, wird dunkler und erlischt für immer.

Zur Beschreibung der erkenntnisfördernden Rolle des Todes benutzt Tolstoj neben der Lichtmetaphorik auch die für sein ästhetisches Denken überhaupt charakteristische Vorstellung von der verfremdenden Bloßlegung der Wahrheit durch Abnehmen der sie verdeckenden Hüllen, wie sie etwa von dem Künstler Michajlov in *Anna Karenina* vertreten wird (Günther 1994, 14-16):

Вся жизнь есть раскрытие неизвестного, снятие покровов. Смерть есть последнее раскрытие в жизни. (PSS 55, *Dnevnik*, 75)

Das ganze Leben ist die Enthüllung von etwas Unbekanntem, ein Abnehmen von Hüllen. Der Tod ist die letzte Enthüllung des Lebens.

Der mit dem Sterben eintretende Akt der Enthüllung eröffnet dem Menschen alles, was er über sich wissen kann.<sup>21</sup> Den „lichten“ Moment der staunenden Erkenntnis am Ende des Lebens bringt Tolstoj mit den knappen Worten des sterbenden Ivan Il'ič zum Ausdruck: „Ach, so ist das!“ („Ach, tak vot čto!“; PSS 45, *Put' žizni*, 479). Dies erinnert an Heideggers Gedanken, dass mit dem Tod das Dasein sich selbst in seinem eigensten Seinkönnen bevorsteht. Derrida verbildlicht diese Feststellung in seiner Formulierung, mit dem Tod stehe das „Dasein in der Tat sich selbst gegenüber, vor sich selbst [...], zugleich wie vor einem Spiegel und vor einer Zukunft“ (Derrida 1998, 110).

Im Zusammenhang mit der Lichtmetaphorik spielt die Erinnerung des Sterbenden an seine Kindheit eine herausragende Rolle. Diese stellt sich Ivan Il'ič als einziger „lichter Punkt“ („svetlaja točka“) in seinem Leben dar, das ansonsten immer schwärzer wird und immer schneller seinem Ende entgegenweilt. Wird indes die Dunkelheit des Lebens erst nachträglich durch das Licht der Erkennt-

<sup>21</sup> In Tolstoj's Bestimmung des Todes als Enthüllung der Wahrheit des Lebens könnte man eine Parallele zu Heideggers Verständnis der Wahrheit als Entdeckung des Verstellten, Verborgenen sehen (1960, 35-36, 219-221).

nis vor dem Tode erhellt, so strahlt die Kindheit an sich ein starkes „Eigenlicht“ aus. Kindheit und Tod erscheinen auf diese Weise als polare Lichtpunkte, die Anfang und Ende der „dunklen“ körperlichen Existenz des Menschen markieren. Der Topos der lichten Kindheit im thanatologischen Kontext findet sich nicht zufällig auch in Čechovs Novelle *Der Erzbischof (Archierej)*, wo der sterbenskranke Geistliche, angeregt durch die Nähe der Mutter und der Nichte, sich in seine Kindheit zurückversetzt fühlt, wobei die Erinnerungen „immer heller aufleuchteten wie eine Flamme“ („razgoralis' vse jarče, kak plamja“, Čechov 1986, 188). Personifiziert erscheint die Kindheit in Gestalt der Nichte Katja, deren rötliches Haar hinter dem Kämmchen wie ein „Heiligenschein“ („sijanie“) leuchtet. Ähnlich wie in der Novelle Tolstoj's steht auch bei Čechov am Anfang der irdischen Existenz der Lichtpunkt der unvergessenen Kindheit, dem als Endpunkt das vom sterbenden Erzbischof imaginierte Bild des Gehens über ein Feld unter einem weiten, sonnenüberfluteten Himmel entspricht.

Vergleicht man die Erzählung *Tri smerti* mit der nahezu 30 Jahre später erschienenen Novelle *Smert' Ivana Il'iča*, so fällt eine markante Verschiebung in der Darstellung des Sterbens ins Auge. Stand die frühere Erzählung noch ganz im Zeichen des „natürlichen“ archaischen Todes, so verschieben sich die Gewichte deutlich zugunsten der schonungslosen Gestaltung des modernen „Seins zum Tode“, das als fortschreitender Verfall des Körpers und als ein durch das Leiden erzwungener unerbittlicher Prozess der Bewusstwerdung<sup>22</sup> des vorangegangenen Lebens gezeigt wird. Die unaufhebbare „Jemeinigkeit“ (Heidegger 1960, 240) des Todes wird dadurch unterstrichen, dass die Perspektive des Erzählens – anders als in *Tri smerti* – in das Bewusstsein des Helden hineinverlegt wird.<sup>23</sup>

Zudem werden die rituellen und metaphysischen „Stützen“, die dem vormodernen Menschen das Sterben erleichterten, erheblich reduziert und in den Bereich der assoziativen Semantik verschoben. So ist das bäuerliche Idealbild des „natürlichen“ Todes in Gestalt Gerasims im Vergleich zu *Tri smerti* nur noch in sehr zurückgenommener Form präsent. Auch die in der Novelle enthaltenen biblischen Anspielungen und Bilder (Duncan 1981) und Elemente der *imitatio Christi* (Gutsche 1999, 72-89; Mjør 2002, 58-63; Rancour-Lafferiére 1999, 126-130) besitzen eher einen konnotativen Stellenwert, so dass sich mit ihnen schwerlich eine plausible religiöse Deutung (Galkin 1993) begründen lässt.

Tolstoj's Reflexionen über das Jenseits des Todes sind in *Smert' Ivana Il'iča* in den Subtext verbannt und gewissermaßen in die publizistischen Schriften

<sup>22</sup> Vgl. dazu Schaarschmidt 1979, 362, für den die Opposition „habit vs. awareness“ das dominante Organisationsprinzip der Novelle darstellt.

<sup>23</sup> Durch die Verwendung von innerem Monolog, erlebter Rede und gemischten Redeformen unterscheidet sich die Novelle erheblich von der Erzählung *Tri smerti*, die von M. Bachtin (1963, 93-97) geradezu als Paradebeispiel für monologisches Erzählen angeführt wird.

„ausgelagert“, wo sie in unterschiedlichen Variationen auftreten. In *Ispoved'* dominiert das Wunschbild des bäuerlich rituell-archaischen Todes, das der Autor als Rettung aus Orientierungslosigkeit und Todesangst empfindet. Die Argumentationsweise späterer Traktate ist dagegen stärker spekulativ-philosophisch ausgerichtet. In *V čem moja vera?* erscheint der Tod als erstrebenswerte Vereinigung mit dem Weltganzen, während er in *O žizni* in Zusammenhang mit der Nächstenliebe gerückt und als Übergang in eine andere „unsichtbare“ Existenzweise aufgefasst wird. Der späte Text *Put' žizni* (1910) schließlich propagiert eine agnostische Auffassung von Tod und Jenseits, die eingestandenermaßen eklektisch unterschiedliche Positionen amalgamiert.

Wenn auch Tolstoj in vielem von der ostkirchlichen Tradition geprägt ist, so erscheint der genuin christliche Glaube an die Auferstehung und ein ewiges Leben für seine Thanatologie insgesamt und erst recht für *Smert' Ivana Il'iča* als nicht repräsentativ. Ebenso wenig aber steht hier das bei Tolstoj sonst so exponierte Ideal des „natürlichen“ bäuerlichen Todes im Vordergrund. Die ohne Zweifel nachweisbaren Spuren solcher Vorstellungen dürfen den Blick nicht für das Bahnbrechende, Neue der Novelle verstellen – ihre Distanz zum archaischen Tod, den in ihr vollzogenen Schritt hin zu einer überzeugenden Gestaltung des modernen Todes.

### Literatur

- Ariès, Ph. 1982. *Geschichte des Todes*, München.
- Bachtin, M. 1963. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, Moskva.
- Barasch, M. 2002. „The Departing Soul. Identität und Tod in Primitivgesellschaften“, J. Assmann, R. Trauzettel (Hrg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg / München, 138-172.
- Barrett, W. 1969. „Existentialism as a Symptom of Man's Contemporary Crisis“, S.R. Hopper (ed.), *Spiritual Problems in Contemporary Literature*, Gloucester, Mass., 139-170.
- Cate, H.L. „On Death and Dying in Tolstoy's ‚The Death of Ivan Ilyich‘“, *Hartfort Studies in Literature*, 7, 195-205.
- Čechov, A.P. 1986 „Archierej“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, t. 3., Moskva, 186-201.
- Clive, G. 1972. „Tolstoy and the Varieties of the Inauthentic“, *The Broken Icon. Intuitive Existentialism in Classical Russian Fiction*, New York / London 1972, 86-127.
- Danaher, D.S. 1995. „Tolstoy's Use of Light and Dark Imagery in ‚The Death of Ivan Il'ich‘“, *Slavic and East European Journal*, 39, 227-240.
- Donskov, A. 1979. „The Peasant in Tolstoy's Thought and Writings“, *Canadian Slavonic Papers*, 21, 356-366.
- Duncan, R. 1981. „Ivan Ilych's Death: Secular or Religious?“, *University of Dayton Review* 15, 99-106.
- Ebeling, H. (Hrg.) 1979. *Der Tod in der Moderne*, Königstein/Ts.

- Galkin, A. 1993. „Smert' ili bessmertie? (Dostoevskij protiv Tolstogo)“, *Voprosy literatury*, vyp. 1, 156-172.
- Günther, H. 1994. „Ostranenie – ‚snjatje pokrovov‘ i obnaženie priema“, *Russian Literature*, 36, 13-27.
- Gustafson, R.F. 1986. *Leo Tolstoy. Resident and Stranger*, Princeton University Press.
- Gutsche, G.J. 1999. „Tolstoy's ‚Death of Ivan Il'ich‘“, G.R. Jahn (ed.), *Tolstoy's ‚The Death of Ivan Il'ich‘: A Critical Companion*, Evanston, Illinois, 55-101. Nachdruck von G.J. Gutsche, *Moral Apostasy in Russian Literature*, Dekalb, Illinois, 1986, Kap. 5.
- Hajnady, Z. 1990. „Ivan Il'ič und das Sein zum Tode: Lev Tolstoj und Martin Heidegger“, *Wiener slavistisches Jahrbuch*, 36, 23-35.
- Hamburger, K. 1950. *Leo Tolstoj. Gestalt und Problem*, Bern.
- Heidegger, M. 1960 [1927]. *Sein und Zeit*, Tübingen.
- Jahn, G.R. 1993. *The ‚Death of Ivan Ilich‘. An Interpretation*, New York.
- Kasack, W. 2005. *Der Tod in der russischen Literatur*, München.
- Kübler-Ross, E. 1977. *Interviews mit Sterbenden*, Stuttgart, (Übers. von *On Death and Dying*, New York / London 1969).
- Lotman, Ju. 1992. „Mechanizm dialoga“, *Vnutri mysljaščich mirov*, Moskva, 193-205.
- 1996. „Russo i russkaja kul'tura XVIII – načala XIX veka“, *Izbrannye stat'i*, t. 2, Moskva, 40-99.
- Macho, Th. 1987. *Todesmetaphern. Zur Logik der Grenzerfahrung*, Frankfurt a. M.
- Merežkovskij, D. 1995 [1900]. „L. Tolstoj i Dostoevskij“, *L. Tolstoj i Dostoevskij. Večnye sputniki*, Moskva, 5-350.
- Metzle, J. 1996. *The Presentation of Death in Tolstoy's Prose*, Frankfurt a.M. u.a.
- Mjør, K.J. 2002. *Desire, Death, and Imitation. Narrative Patterns in the Late Tolstoy*, Bergen.
- Olney, J. 1972. „Experience, Metaphor, and Meaning: The Death of Ivan Ilych“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31, H. 2, 101-116.
- Platon, 1978, *Sämtliche Werke*, Bd. 3: Phaidon, Politeia, Hamburg.
- Rancour-Lafferièrè, D. 1999. „Narcissism, Masochism, and Denial in ‚The Death of Ivan Il'ich‘“, G.R. Jahn (ed.), *Tolstoy's ‚The Death of Ivan Il'ich‘. A Critical Companion*, Evanston, Illinois, 117-133.
- Schaarschmidt, G. 1979. „Time and Discourse Structure in ‚The Death of Ivan Il'ich‘“, *Canadian Slavonic Papers*, 21, 356-366.
- Schopenhauer, A. 1986. *Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*, Bde. 1-2, Frankfurt a. M.
- Shepherd, D. 1993. „Conversion, Reversion and Subversion in Tolstoy's ‚The Death of Ivan Il'ich‘“, *The Slavonic and East European Review*, 71, 401-416.
- Sill, B. 1999. *Ethos und Thanatos*, Regensburg.
- Smyrniw, W. 1979. „Tolstoy's Depiction of Death in the Context of Recent Studies of the Experience of Dying“, *Canadian Slavonic Papers*, 21, 367-379.

- Sorokin, B. 1971. „Ivan Il'ich as Jonah. A Cruel Joke“, *Canadian Slavic Studies*, 5, 487-507.
- Stagl, J. 2002a. „Identität und Tod in Primitivgesellschaften“, J. Assmann, R. Trauzettel (Hrg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg / München, 41-54.
- 2002b. „Immanenz und Transzendenz – ethnologisch“, J. Assmann, R. Trauzettel (Hrg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg / München, 562-574.
- Tarasov, B. 1982. „Analiz buržuaznogo soznaniya v povesti L.N. Tolstogo ‚Smert' Ivana Il'iča‘“, *Voprosy literatury*, 3, 156-176.
- Tolstaja, A.L. 2005 [1928] „Úchod i smert' Tolstogo“, VI. Ždanov, *Ljubov' v žizni Tolstogo*, Moskva, 397-438.
- Tolstaja, Sv. 2005. „Telo kak obitel' duši: slavjanskije narodnye predstavlenija“, G.I. Kabakova, F. Kont (Hrg.), *Telo v ruskoj kul'ture*, Moskva, 51-66.
- Tolstoj, L.N. 1928-58. *Polnoe sobranie sočinenij. Jubilejnoe izdanje*, Moskva.
- Trauzettel, R. 2002. „Individuelle und kollektive Todeserfahrung. Komparatistische Problemhorizonte und Forschungsperspektiven“, J. Assmann, R. Trauzettel (Hrg.), *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie*, Freiburg / München, 30-40.
- Turgenev, I. 1979. „Smert'“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-i tomach*, t. 3. Moskva.
- Turner, C.J.G. 1970. „The Language of Fiction: Word Clusters in Tolstoy's ‚The Death of Ivan Ilych‘“, *Modern Language Review*, 65, 116-121.
- Volodin, E.F. 1986. „Povest' o smysle vremeni (‚Smert' Ivana Il'iča' L.N. Tolstogo)“, *Kontekst 1984. Literaturno-teoretičeskie issledovanija*. Moskva, 144-163.