

Bemerkungen zum Einfluß Schopenhauers auf Lev Tolstojs Roman *Anna Karenina*

Von Holger Siegel (Wachtberg- Villiprott)

Schopenhauers Bedeutung für die russische Literatur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder Gegenstand des slavistischen Interesses gewesen. Besondere Aufmerksamkeit hat dabei, neben dem Verhältnis Ivan Turgenyevs, der sich gerühmt hat, als erster in Rußland auf Schopenhauer hingewiesen zu haben¹, Lev Tolstojs Beziehung zu dem deutschen Philosophen gefunden.^{322 323} Im Mittelpunkt solcher Untersuchungen stand zumeist die Betrachtung einzelner Gedanken bzw. Gedankenkomplexe Schopenhauers und ihrer Aufnahme durch Tolstoj. Biographische Zeugnisse des Dichters wie der bekannte Brief vom 30. August 1869, in dem er seinem Enthusiasmus für den deutschen Philosophen Ausdruck verleiht, wurden zu Recht herangezogen, um die Affinitäten seiner Gedankenwelt vor allem in der Schlußphase der Arbeit an *Krieg und Frieden* und seit der beginnenden Arbeitsphase an *Anna Karenina* zu belegen. Tolstoj hatte in diesem Brief an den Dichter Afanasij Fet, den befreundeten Gutsnachbarn³²⁴, von seinen Übersetzungsversuchen aus Schopenhauer geschrieben und diesen geradezu überschwenglich gepriesen: „Wissen Sie, was der diesjährige Sommer für mich war? Ein ununterbrochenes Entzücken angesichts Schopenhauers und eine Reihe von Genüssen, wie ich sie noch nie erlebt habe ... Ich weiß nicht, ob ich jemals meine Meinung ändern werde, aber im Augenblick erscheint nur Schopenhauer als der genialste aller Menschen.“³²⁵ Freilich mischte sich in die Bewunderung bereits zu dieser Zeit Zweifel. Der Äußerung über Schopenhauers Genialität folgte die Bemerkung, er sei sich nicht sicher, ob

³²² Sigrid McLaughlin, *Schopenhauer in Rußland. 7. ur literarischen Rezeption bei Turgenyev*. Wiesbaden 1984 (Opera Slavica. N. F. Band 3), S. 54.

³²³ Vgl. dies., (Sigrid Maurer), *Schopenhauer in Russia: His influence on Turgenyev, Tolstoj and Fet*. (Dissertation) Berkeley 1966; dies., Some Aspects of Tolstoj's Intellectual Development: Tolstoj and Schopenhauer. In: *California Slavic Studies*. Volume 5. Berkeley, Los Angeles, London 1970, S. 187-248. Ferner Joachim T. Baer, Anregungen Schopenhauers in einigen Werken von Tolstoj. In: *Die Welt der Slaven XXIII* (1978), S. 225-247, mit Hinweisen auf die ältere Forschung zum Thema. Jan Schluckebier, Anmerkungen zur Wirkung Schopenhauers in Tolstojs „Anna Karenina“. In: *Die Welt der Slaven XXVII* (1982), S. 301-306.

³²⁴ Zu Fet, dem Übersetzer des ersten Bandes von *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1881) und seinen weiteren Übersetzungen Schopenhauers, vgl. ausführlicher Joachim Baer, Schopenhauer und Afanasij Fet. In: 61. *Schopenhauer Jahrbuch* für das Jahr 1980. Herausgegeben von Arthur Hübscher. Frankfurt/Main 1980, S. 90-104.

³²⁵ Lev N. Tolstoj, *Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 62. Moskau 1953, S. 219.

sein Urteil von Dauer sein werde; für den Moment bekannte er aber: „Jetzt bin ich überzeugt“. Das Verhältnis zu Schopenhauer änderte sich dann tatsächlich nach der Mitte der siebziger Jahre, erkennbar wird die zunehmende Distanz im Schlußteil von *Anna Karenina*, in dem eine der Hauptpersonen, Konstantin Levin, u. a. über Schopenhauers Philosophie nachdenkt.

Die Jahre zwischen 1869 und 1876, dem Jahr der abschließenden Arbeiten an dem großen Gesellschaftsroman, dürfen als der Höhepunkt des Einflusses Schopenhauers auf Tolstoj betrachtet werden. Freilich reicht seine Kenntnis des Philosophen weiter zurück, auch wenn die vorhergehende Korrespondenz keine Äußerungen über Schopenhauer enthält. Im Brief vom 10. Mai 1869, dem Erscheinungsjahr von *Krieg und Frieden* teilt er Fet mit, was er im Epilog des Romans geschrieben habe, habe er „sich nicht ausgedacht“. Die hier dargelegten Gedanken seien dasselbe, was Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* gesagt habe, auch wenn dieser „sich von einer anderen Seite näherte“.³²⁶ Die Affinitäten betreffen vor allem das Geschichtsverständnis; mit Schopenhauer teilt Tolstoj das Mißtrauen gegenüber dem Anspruch der Geschichtsforschung auf den Status einer Wissenschaft - und in der Tat hat die „ungeschichtliche Philosophie“ Schopenhauers erkennbare Spuren in *Krieg und Frieden* hinterlassen. Anders ist es in *Anna Karenina*: hier kommen vor allem Gedanken aus Schopenhauers Erkenntnislehre und Ethik zur Geltung.³²⁷

Für die bisherigen Untersuchungen der Verarbeitung von Gedanken Schopenhauers in *Anna Karenina* ist charakteristisch, daß dieser Aneignungsprozeß vor allem auf der Ebene großer Themenkomplexe gesehen wird. So betrachtet McLaughlin in ihrer Studie aus dem Jahre 1970 die Komplexe Love and Marriage, The Role of Dreams, Eternal Justice, The Meaning of Life, The Eternal Cycle of Love and Death.³²⁸ Generell wurde davon gesprochen, *Anna Karenina* stelle den „ästhetischen Niederschlag“ Schopenhauerscher Gedanken dar,^{329 330} den Bezugspunkt bildete eine Äußerung des russischen Symbolisten Leonid Andreev, der gegenüber Maksim Gor'kij in einem Brief aus dem Jahre 1904 davon gesprochen hatte, Tolstoj's Roman sei „die künstlerische Verkörperung der Welt als Wille und Vorstellung.“³²⁹ Jedoch wird selten die Frage erörtert, mit welchen *künstlerischen Mitteln* die inhaltlichen Beziehungen des Romans zur Philosophie Schopenhauers

³²⁶ A. a. O., Bd. 61. Moskau 1953, S. 217

³²⁷ Vgl. Sigrid McLaughlin, *Schopenhauer in Rußland. Zur literarischen Rezeption bei Turgenev*. A. a. O., S. 17-18.

³²⁸ Dies., *Some Aspects*. A. a. O., S. 208-216.

³²⁹ A. a. O., S. 22. Hervorhebung von mir. H. S.

³³⁰ Brief vom 6. 8. 1904. In: *Literaturnoe nasledstvo*. T. 72. M. 1965, S. 28. Hervorhebung von mir. H. S.

auf der Ebene der Komposition und Motivik des Romans gestaltet worden sind.^{331 332} Die folgenden Ausführungen dienen der näheren Betrachtung dieses Aspekts.

Zunächst ist die Entstehungsgeschichte der Komposition des Romans aufschlußreich. Der Grundgedanke, die Geschichte des Ehebruchs einer Frau aus der guten Gesellschaft, ist 1870 bereits vorhanden. Tolstoj beginnt den Roman aber erst drei Jahre später, nach längeren Unterbrechungen erscheint er 1878 als Buchausgabe. *Anna Karenina* hat er als seinen ersten Roman bezeichnet. Ungeachtet des offenen Schlusses hat Tolstoj als eine Eigentümlichkeit seines Romans dessen Geschlossenheit benannt und ihn als ein „Gewölbe“ bezeichnet, in dem die Bestandteile so zusammengefügt seien, daß man unmöglich bemerken könne, wo der Schlußstein gesetzt wurde.¹¹ Die Einheit und Geschlossenheit des Romans gründete für ihn nicht auf der Entfaltung und Zusammenführung der drei Hauptstränge, der Familiengeschichten der Oblonskijs, Karenins und Levins, sondern resultierte aus der „Einheit des selbständigen sittlichen Verhältnisses zum Gegenstand“³³³ und d. h. heißt wohl, aus der Einheit des Ideenkomplexes, dessen Gestaltung er mit der Komposition verband.

Zwischen dem historischen Thema und dem Gegenwartsthema besteht scheinbar kein Zusammenhang. Es gibt indes Verbindungslinien und vermittelnde Elemente. Nach *Krieg und Frieden* wandte Tolstoj sich zunächst erneut der Geschichte zu, geplant war ein Roman über die Jugendjahre Peters des Großen. Tolstoj gelang es nach eigenem Eingeständnis nicht, die historische Distanz zu überwinden, der Plan wurde aufgegeben. Mit ihm hatte er die Absicht verbunden, „den Knoten der Geschichte zu durchschlagen“, d. h. zur Erkenntnis der historischen Bedeutung des Petrinischen Reformwerks für Rußland zu gelangen. Eben diese Formulierung greift er im Stadium der frühen Entwürfe zu *Anna Karenina* in abgewandelter Gestalt auf und spricht von der Absicht, mit diesem Roman „den Knoten des Lebens zu zerschlagen“. Die Lösung der historischen und der ethischen Problematik wird damit als substantiell gleichrangig behandelt, ihre Gleichgewichtigkeit unterstreicht die Übereinstimmung der einleitenden Sätze. Ein Entwurf des Romans über Peter den Großen enthält den Satz „In der Zarenfamilie war alles durcheinander“, *Anna Karenina* wird mit dem Satz eröffnet „Im Hause Oblonskij war alles durcheinander“. Abbruch der einen und Beginn der neuen Arbeit verliefen im Frühjahr 1873 parallel.

Zu einer solch weit gespannten Konzeption des Gesellschaftsromans („Knoten des Lebens“) gelangte Tolstoj nicht sofort. Die Textgeschichte von *Anna*

³³¹Zu Recht bemerkt Jan Schluckebier in seiner erwähnten Studie, der Akzent bisheriger Studien liege auf dem „... Nachweis inhaltlicher Bezüge ... eine mögliche Einwirkung der Schopenhauerschen Metaphorik, Gleichniswelt etc. wird offenbar nicht erwogen.“ A. a. O., S. 304.

³³² Vgl. I. V. Čupřina, *Nravstvenno-filosofskie iskanija L. Tolstogo*. Saratov 1974, S. 18.

³³³ Ibid.

Karenina läßt eine fortlaufende Erweiterung der Handlungsebenen erkennen. Die beiden ersten Entwürfe bleiben auf den Rahmen einer Ehebruchgeschichte beschränkt. In der dritten Fassung wird als eine weitere Figur Konstantin Levin eingeführt, die bei der weiteren Ausarbeitung mehr und mehr die Funktion einer Kontrastgestalt zur Heldin gewinnt. Auf der folgenden Stufe kommt die Figur Oblonskij hinzu; ihre Einführung dient nach Auffassung Maximilian Brauns dazu, kompositionell die Verknüpfung der beiden bereits vorliegenden Handlungsträger zu motivieren.^{334 335}

Die Ausarbeitung der dritten Familiengeschichte geht aber wohl weit über die Funktion eines motivierenden Verfahrens hinaus. Der „innere Zusammenhang“, d. h. die Verarbeitung von Gedanken Schopenhauers, wird erkennbar. Mit Anna, Levin und Oblonskij sind nicht nur drei Handlungsstränge entwickelt, sondern auch drei Empfindungslagen, drei Variationen des Schopenhauerschen Begriffs der Geschlechtshebe und der Ausformung der Kategorie des „Willens“. In den beiden ersten Entwürfen begegnet nur die Empfindungslage der Leidenschaft, die Anna und Vronski, füreinander erfaßt. In den weiteren Entwürfen kommt mit Levin die Empfindungslage der Liebe hinzu, mit Oblonskij schließlich eine weitere Empfindungslage, die als qualitativ divergente Vorstufe der Leidenschaft gefaßt ist und von Oblonskij selbst und seiner Schwester Anna Karenina mit dem Begriff des „uvlečeme“, der Verliebtheit (Bd. 18, S. 14, 75; S. 19, 89)^H, bezeichnet wird. Schopenhauer betrachtet diese drei Empfindungszustände in der „Metaphysik der Geschlechtsliebe“. Die Gemütsbewegung, die für Oblonskij charakteristisch ist, faßt er als „Affekt“, als „unwiderstehliche, jedoch nur vorübergehende Erregung des Willens, durch ein Motiv, welches seine Gewalt nicht durch eine tief wurzelnde Neigung, sondern bloß dadurch erhält, daß es, plötzlich eintretend, die Gegenwirkung aller andern Motive, für den Augenblick, ausschließt.“³³⁶ (Bd. 3, S. 680). Die beständige und sich vertiefende, zur Liebe führende Neigung zwischen Levin und Kitty, die in Ehe und Elternschaft mündet, ist eine Gefühlslage, die Schopenhauer so bestimmt: „Die wachsende Zuneigung zweier Liebenden ist eigentlich schon der Lebenswille des neuen Individuums, welches sie zeugen können und möchten; ja, schon im Zusammentreffen ihrer sehnsuchtsvollen Blicke entzündet sich sein neues Leben, und giebt

³³⁴ Maximilian Braun, *Tolstoi. Eine literarische Biographie*. Göttingen 1978, S. 220.

³³⁵ Die Belege aus *Anna Karenina* werden im laufenden Text nach der Jubiläumsausgabe der Werke Tolstojs zitiert (*Polnoe sobranie sočinenij*. Bd. 18 und 19. M. 1934 und 1935). Für den des Russischen unkundigen Leser wird nach der Ausgabe Leo N. Tolstoi, *Anna Karenina*. Roman. Aus dem Russischen übertragen von Fred Ottow. München 1955 der entsprechende Nachweis an zweiter Stelle angeführt.

³³⁶ Die Belege aus Schopenhauer werden im laufenden Text nach der Ausgabe Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*. Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearbeitet und herausgegeben von Arthur Hübscher. Bde. 1-7. Wiesbaden 1948-1950 gegeben.

sich kund als eine künftig harmonische, wohl zusammengesetzte Individualität.“ (Bd. 3, S. 613). Den Gegenpol zu beiden Empfindungsebenen bildet die „Leidenschaft“ Annas und Vronskijs, die Schopenhauer als Intensitätsgrad der Neigung definiert: *Leidenschaft* ist eine so starke Neigung, daß die sie anregenden Motive eine Gewalt über den Willen ausüben, welche stärker ist, als die jedes möglichen, ihnen entgegenwirkenden Motivs, wodurch ihre Herrschaft über den Willen eine absolute wird, dieser folglich gegen sie sich *passiv, leidend* verhält.“ (Bd. 3, S. 680). Eben diese Beherrschung des Willens durch die Leidenschaft betont Tolstoj nachdrücklich: bei der ersten Begegnung zwischen Anna und Vronskij leuchten ihre Augen „gegen ihren Willen“ auf (Bd. 18, S. 66; 79), Vronskij lauscht, während er seine Mutter begrüßt, „unwillkürlich“ Annas Stimme (Ibid.), und ihrerseits lauscht sie „unwillkürlich“ (Bd. 18, S. 113; S. 133) seinen Schritten. Die Dominanz der Leidenschaft objektiviert sich in Annas Äußerem. Die Form ihrer Frisur vor der entscheidenden Ballszene wird zum Sinnbild des bis dahin nicht entschiedenen Konflikts zwischen ihrem Willen und den ihm entgegen wirkenden Motiven, wenn es heißt, ihre Frisur sei unauffällig gewesen, lediglich die Löckchen im Nacken und an den Schläfen drängten „eigenwillig“ hervor (Bd. 18, S. 84; S. 100).

Levin erscheint als die Verkörperung des Gegenpols zu einer den Willen unterwerfenden Leidenschaft, wenn er nach der Ablehnung seines ersten Antrags durch Kitty seiner inneren Stimme folgt, die ihn mahnt, man dürfe sich nicht von der Vergangenheit überwältigen lassen und könne „alles aus sich selbst machen“ (Bd. 18, S. 100; S. 117), womit er dem Gedanken Schopenhauers folgt, es „... kommt doch überall zuletzt Alles auf die eigene Kraft an ...“ (Bd. 6, S. 456). Tolstoj nimmt Schopenhauers Gedanken am Ende des Romans auf: wie der Mystiker Jakob Böhme durch den „plötzlichen Anblick eines zinnernen Gefäßes in den Zustand der Erleuchtung und in den innersten Grund der Natur eingeführt wurde“ (Ibid.), so offenbart sich Levin die Existenz Gottes im Anblick der ihn umgebenden Natur.

Hier ist der Gedanke der Selbsterziehung angesprochen. Tolstoj knüpft ihn an das Programm der Bildung des Gefühls, das sich einer älteren Quelle verdankt, auf die er selbst verweist, wenn er Levin Benjamin Franklins Programm der Selbsterziehung als Vorbild betrachten läßt (Bd. 18, S. 363, S. 416). Immer wieder ist von diesem Programm der Herzenerziehung und damit des Wissens des Herzens die Rede, das auch für Levins künftige Frau Kitty eigentümlich ist. Die Bildung des Herzens wird immer wieder in Gegensatz gebracht zur Bildung der intellektuellen Fähigkeit, eine Antinomie, die auch in Schopenhauers Fundamentalunterschied zwischen Herz und Kopf (Bd. 3, S. 267) ihre Entsprechung besitzt: „Mit vollem Recht ist das *Herz*, dieses *primūm mobile* des thierischen Lebens, zum Symbol, ja zum Synonym des *Willens*, als des Urkerns unserer Er

scheinung gewählt worden und bezeichnet diesen, im Gegensatz des *Intellekts*, der mit dem *Kopf* geradezu identisch ist.“ (Bd. 3, S. 267-268). Levin wendet sich an sein „dummes Herz“ und gebietet ihm zu schweigen (Bd. 18, S. 31; S. 39), als er Kitty auf der Eisbahn begegnet, Kitty erklärt im Gespräch mit Varen'ka, man müsse seinem Herzen und nicht Regeln folgen (Bd. 18, S. 249; S. 287), in der Schlüsselszene vor seinem zweiten Antrag malt sie zunächst auf dem Tuch des Spieltischs scheinbar gedankenverloren mit Kreide einen Kreis - nach Schopenhauer „das ächte Symbol der Natur, weil er das Schema der Wiederkehr ist ...“ (Bd. 3, S. 545) - wodurch die Wiederholung des Antrags symbolischen Sinn erhält (Bd. 18, S. 417; S. 478). Im folgenden schreiben beide nicht die Sätze, die sie einander mitteilen wollen, auf den Spieltisch, sondern lediglich die Anfangsbuchstaben der Wörter (Tolstoj betont nachdrücklich, es habe sich dabei um „lange Sätze“ gehandelt, [Bd. 18, S. 419; S. 480], um die Schwierigkeit des Erkennens hervorzuheben). Dolly, seiner künftigen Schwägerin, macht er den Vorwurf, daß sie „mit ihrem guten Herzen“ nicht den Grund des Ausbleibens seiner Besuche im Hause Ščerbackij verstehe, Dolly beginnt ihre Erklärung ihm gegenüber: „Wenn ich Sie nicht gerne hätte, wenn ich Sie nicht so kennen würde, wie ich Sie kenne ...“ (Bd. 18, S. 284; S. 327). Analog, jedoch mit umgekehrtem Vorzeichen, wird von Anna und Karenin gesprochen. Nur einmal, in der Versöhnungsszene zwischen ihnen, gelangt Karenin an ihrem Krankenbett zur Erkenntnis seines Herzens (Bd. 18, S. 440; S. 504), von Anna heißt es, gegenüber dem gemeinsamen Kind mit Vronskij spreche ihr Herz nicht so, wie es sprechen müßte (Bd. 19, S. 110; S. 645). Kitty hingegen weiß mit ihrem Herzen (Bd. 19, S. 365; S. 934), daß „ihr Kind alles weiß und versteht“.

Das Motiv des verstehenden Herzens gehört zu den Topoi der Empfindsamkeit; Tolstojs Rückgriff auf dieses Motiv stimmt zunächst mit seiner lebenslangen Beschäftigung mit Rousseau und seinen ersten literarischen Versuchen überein, zu denen das Vorhaben gehörte, Laurence Sternes *Sentimental journey* erneut ins Russische zu übertragen. Das Motiv des verstehenden Herzens hat weiter seine Entsprechung in dem antinomischen Begriff der „Kühle“ Vronskijs gegenüber Anna (Bd. 19, S. 115, 329-330; S. 650, 894). Er setzt damit zwei Empfindungshaltungen in Opposition, die in der älteren russischen Tradition, in Nikolaj Karamzins Erzählung *Cuvstvitel'nyj i cholodnyj* (*Der Empfindsame und der Kühle*) aus dem Jahre 1803 ausgebildet wurden. Im Kontext seiner Auseinandersetzung mit Schopenhauer liegt es indes näher, als Quelle dieser Antinomie auf seine Unterscheidung zwischen intuitiver bzw. anschauernder und abstrakter Erkenntnis zurückzugehen. In *Die Welt als Wille und Vorstellung* heißt es: „Nur wer das Wesen der Menschen, wie sie in der Regel sind, intuitiv erkannt hat und ebenso die Individualität des gegenwärtigen Einzelnen auffaßt, wird diesen mit Sicherheit und richtig zu behandeln verstehen. Denn alle *abstrakte Erkenntniß*

giebt zuvörderst bloß allgemeine Grundsätze und Regeln ...“ (Bd. 3, S. 81), und an anderer Stelle schreibt er: „Die *Anschauung* nun aber ist es, welcher zunächst das eigentliche und wahre Wesen der Dinge, wenn auch noch bedingter Weise, sich aufschließt und offenbart ... Alle tiefe Erkenntniß, sogar die eigentliche Weisheit, wurzelt in der *anschaulichen* Auffassung der Dinge;“ (Bd. 3, S. 432). Die anschauliche Erkenntnisfähigkeit, von Schopenhauer an das Herz gebunden, hat ihr Gegenstück im begrifflichen Erkenntnisvermögen, dessen symbolischer Ausdruck der Kopf ist: das Herz, Symbol und Synonym des Willens, „bezeichnet diesen, im Gegensatz des Intellekts, mit dem der Kopf geradezu identisch ist.“ (Bd. 3, S. 268). Angemerkt sei, daß Tolstoj den Namen Karenin vom griechischen „KÓpabzw. KÓptjvov“ (Kopf, Gesicht) abgeleitet hat. Die Überlegenheit der anschauenden Erkenntnis erweist sich in *Anna Karenina* nicht erst in den Schlußszenen, in denen Levin zur Sicherheit des Glaubens aus der christlichen Liebe gegenüber den schwankenden Begriffen der „kunstvollen Ideengebäude“ der philosophischen Systeme (Bd. 19, S. 370; S. 940) gelangt. Sie tritt bereits in den Todesszenen des Bruders Nikolaj Levin zutage, in denen Kitty intuitiv richtig im Gegensatz zu dem reflektierenden Intellektuellen Levin handelt.

Kitty und Levin repräsentieren jenen von Schopenhauer als für die Geschlechter typisch bezeichneten Gegensatz von anschauernder und reflektierender Erkenntnis, der zugleich den Unterschied zwischen Verstand und Vernunft bildet: „Im Praktischen vermag die intuitive Erkenntnis des Verstandes unser Thun und Benehmen unmittelbar zu leiten, während die abstrakte der Vernunft es nur unter Vermittelung des Gedächtnisses kann. Hieraus entspringt der Vorzug der intuitiven Erkenntniß für alle die Fälle, die keine Zeit zur Überlegung gestatten, also für den täglichen Verkehr, in welchem eben deshalb die Weiber excelliren.“ (Bd. 3, S. 81). Die Beglaubigung des Satzes findet sich zunächst in den Sterbeszenen des Nikolaj Levin (Bd. 19, S. 65-66; S. 595) noch einmal in einer der Schlußszenen, in denen sein Bruder über die Existenz Gottes nachdenkt, während Kitty ihn auffordert, sich um die Einrichtung des Gästezimmers zu kümmern (Bd. 19, S. 398-399; S. 973-974).

An Kitty bewahrheitet sich Schopenhauers Bestimmung der anschauenden Erkenntnis als „die unbedingt wahre, die ächte, die ihres Namens vollkommen würdige Erkenntniß: denn sie allein ertheilt eigentliche *Einsicht*, sie allein wird vom Menschen wirklich assimilirt ...; während die Begriffe ihm bloß ankleben.“ (Bd. 3, S. 83). Die anschauende Erkenntnis, auch bei Tolstoj Synonym für die intuitive, instinktive Erkenntnis, wird auch von ihm durchgängig aufgewertet. Dies folgt aus seiner Auffassung der Liebe sowie der Ehe und Familie als der das Leben der Gattung bewahrenden Einrichtungen. Schopenhauers Aufwertung des anschauenden, instinktiven Erkennens entspricht denn auch Tolstojs Entwurf dieser Romangestalt, die nach ihrer Heirat von der Sorge für Haus und Hof

geleitet wird, wodurch sie im Gegensatz zu Levins „Ideal eines erhabenen Glücks“ steht (Bd. 19, S. 49; S. 577). Der „Instinkt“ leitet Kitty, die das Nahen des Frühlings fühlt und ihr Nest zu bauen beginnt (Ibid.), eine für Levin zunächst unverständliche Tätigkeit: „... er begriff nicht, daß sie sich innerlich auf jene Zeit vorbereitete, wo sie Gattin, Hausfrau und Mutter sein würde. Er verstand nicht, daß sie das ganz instinktiv tat ...“ (Bd. 19, S. 55; S. 583). Tolstoj verwendet an dieser Stelle statt des Fremdwortes „instinktivno“ das russische Wort „čut'e“³³⁷ („čut'em znala“). Die Verwendung dieses Begriffs hängt weniger mit der für Tolstoj eigentümlichen Stil Tendenz zusammen, gelegentlich Vulgarismen statt der literatursprachlichen Lexeme zu verwenden, sondern indiziert den bestimmten Erkenntnismodus, den Kitty mit Kindern und Tieren gemein hat. Schopenhauer verweist nachdrücklich auf die Affinitäten zwischen dem „anschaulichen Verständnis“ des Kindesalters (Bd. 5, S. 510), der Menschenähnlichkeit der jungen Menschenaffen (Bd. 3, S. 454) sowie dem instinktiven Verhalten der Tiere (Bd. 3, S. 619).

Tolstoj führt dies weiter in der Behandlung der kindlichen Empfindungslage und des tierischen Verhaltens. Am Tage nach dem Ball, auf dem Annas Leidenschaft zu Vronskij erwacht ist, verhält sie sich gegenüber den Kindern ihrer Schwägerin Dolly im Gegensatz zu ihrer bisherigen Aufmerksamkeit achtlos, was diese mit der ihnen eigentümlichen Feinheit der Sinne registrieren, und Tolstoj bezeichnet nicht zufällig das feine Empfindungsvermögen der Kinder hier erneut als „čutko“, mit dem zu „čut'e“ gehörenden Qualitätsadjektiv (Bd. 18, S. 103; S. 121). Annas nun ausgebrochene Leidenschaft läßt ihrem bisherigen instinktiven weiblichen Verhalten keinen Raum und deutet auf den Verfall ihrer Ehe und Familie voraus.

Tolstoj entfaltet diese Gegenüberstellung von Instinkt und Erkenntnis nicht nur in der Konfrontation von männlichem und weiblichem bzw. kindlichem Wahrnehmungsmodus. Sorgfältig hat er diese Antinomie in den Jagdszenen ausgearbeitet (Bd. 19, S. 152ff.; 691ff.), wobei das Bild des Kreises wiederaufgenommen wird. Levins Hündin Laska läuft auf der Suche nach der Spur der Beute im Kreis (Bd. 19, S. 167; S. 709), wird von ihm aber daran gehindert, ihrer Richtung zu folgen und findet erst in dem Moment wieder die Spur, wo sie dem Instinkt folgen darf. Der Jagderfolg Levins hängt entscheidend davon ab, daß er sich der Führung der Hündin überläßt: „Jetzt, da er sie nicht mehr störte, wußte sie genau, was sie zu tun hatte“ (Ibid.), und wo sie nicht dem Instinkt folgt, aus dem das Verstehen resultiert, handelt sie widernatürlich: „Jetzt witterte sie über-

³³⁷ „Čut'e“ („mit ihrem Gespür wußte sie“). Das Wort bezeichnet Gefühl, Gehör, Gespür, Geruch (namentlich auf Tiere bezogen) und weiter Schnauze, Witterung, Spürsinn.

haupt nichts mehr, sondern sah und hörte nur, ohne auch nur das geringste zu verstehen“ (Bd. 19, S. 168; S. 710).³³⁸

Den Jagdszenen kommt eine wesentliche Stellung im Roman zu, weil hier nicht nur die Erkenntnismodi in ihrer unmittelbaren Kontrastierung am deutlichsten entfaltet werden, sondern auch, weil das Bild des Kreises mit der Wegmetapher kombiniert wird. Beide sind früh im Roman vorbereitet, zum einen durch den falschen Weg, den Kitty nach ihrer Enttäuschung über Vronskijs vermeintliche Leidenschaft für sie durch den Aufenthalt im Ausland einzuschlagen gezwungen wird, zum anderen durch ihr Gespräch mit Anna über den Weg des Lebens, von dem diese sagt, er sei an die Stelle des bisherigen „fröhlichen, glücklichen Kreises des Lebens“ in der „seligen Kindheit“ getreten und werde „immer enger und enger“ (Bd. 18, S. 78; S. 93). Daß die Kinderjahre „sällig“ seien, sagt auch Schopenhauer in den *Aphorismen zur Lebensweisheit* (Bd. 5, S. 510). Das Bild des enger werdenden Weges findet seine kontrapunktische Ergänzung am Romanende, als Levin nach dem religiösen Offenbarungserlebnis „mit großen Schritten die breite Straße entlang geht“ (Bd. 19, S. 376; S. 948).

Diese das Bild des Kreises und die Wegmetapher verbindende Szene zwischen Kitty und Anna enthält als drittes Element das Verhüllungs- bzw. Schleiermotiv, wenn Anna vom „blauen Nebel“, ähnlich dem der Berge in der Schweiz, spricht (Bd. 18, S. 78; S. 93). Auch dieses Motiv erscheint in kontrastiver Funktion in der ersten Offenbarungsszene Levins, wenn er in den „hohen wolkenlosen Himmel, den unendlichen Raum (Bd. 19, S. 381; S. 954) schaut und Gewißheit über den eigenen Lebensweg und die künftigen Maximen seines Handelns erlangt.

Der Erkenntnisprozeß Levins ist der Ausweg aus dem Gegensatz des unbewußt richtigen Lebens im eingeborenen, intuitiven moralischen Wissen des Herzens und Glaubens (Bd. 19, S. 381; S. 953), an dem er bis dahin „vorbeigegangen“ war und den über sein Handeln und Denken gestülpten Sätzen der Philosophie. Zur Erkenntnis des richtigen Handelns führt also nicht die Abstraktion, sondern allein die konkrete Anschauung, ein Gedanke, der durch Levins Betrachtung seines schlafenden Hundes vorbereitet wird, dessen Beispiel eines Daseins in „seliger Ruhe“ er zu folgen gedenkt: „Genauso mache ich’s auch, sagte er zu sich selbst, genauso.“ (Bd. 18, S. 103; S. 121). Deutlich wird also wieder die Übereinstimmung zwischen kindlicher und tierischer Lebens- und Wahrnehmungsform durch das Adjektiv „selig“ betont.

Nicht nur im Gedankengang, sondern auch in der Identität der Handlungsträger folgt Tolstoj an den hier zitierten Stellen Schopenhauer. In seiner Erkenntnislehre heißt es: „Das Thier kann nie weit vom Wege der Natur abirren: denn seine Motive liegen allein in der *anschaulichen* Welt, wo nur das Mögliche, ja, nur das Wirkliche Raum findet: hingegen in die abstrakten Begriffe, in die Gedanken und Worte, geht

³³⁸

Im Russischen steht an dieser Stelle das zu „cut'e“

alles nur Ersinnliche, mithin auch das Falsche, das Unmögliche, das Absurde, das Unsinnige.“ (Bd. 3, S. 74); und wenig später noch einmal: „Begriffe und Abstraktionen, die nicht zuletzt auf Anschauungen hinleiten, gleichen Wegen im Wald, die ohne Ausgang endigen.“ (Bd. 3, S. 89).
und „čutkij“ gehörige Verb „čujat“.

Die Anschauung als „Kern“ (Bd. 3, S. 87) aller Erkenntnis ist in ihrer Bedeutung als visuelle Qualität wörtlich zu nehmen. Schopenhauer hat in seinem Hauptwerk eine Klassifikation der Sinne vorgenommen, auf deren Stufenfolge das Gesicht die erste Stelle auf Grund seines Radius und seiner Differenziertheit einnimmt (Bd. 3, S. 32). Das Gesicht ist der aktive Sinn des anschauenden Verstandes, Vorstufe der abstrahierenden Vernunft. Allein aus der anschaulichen Erkenntnis, der „vollen und reichen Erkenntniß“, sind „neue Grundeinsichten“ zu schöpfen (Bd. 3, S. 68). Die Inkarnation des Willens, die große erotische Leidenschaft, ist für Schopenhauer an den optischen Sinn gebunden, sie entsteht „in der Regel beim ersten Anblick ...“ (Bd. 3, S. 632). *Anna Karenina* bildet hierzu die ästhetische Beglaubigung. Der Ausbruch der Leidenschaft Annas und Vronskijs ist Sache des Augenblicks, die Anschauung Vronskijs verhilft Anna zur Grundeinsicht in ihr bisheriges Leben. Den zweiten Rang nimmt das Gehör ein (Bd. 3, S. 32), das Ohr ist der Sinn der Vernunft (Bd. 6, S. 645), und nicht ohne Grund stattet Tolstoj den Verstandesmenschen Karenin mit auffällig großen Ohren aus, die Anna als erstes an ihm wahrnimmt, als sie ihn nach der Begegnung mit Vronskij auf dem Bahnhof begrüßt.

Schopenhauer schreibt in den *Physiognomischen Betrachtungen*-. „Viel besser jedoch, als aus den Gesten und Bewegungen, sind die geistigen Eigenschaften aus dem Gesichte zu erkennen ..., vor Allem aus dem Auge ... die schlechten Gedanken und nichtswürdigen Bestrebungen [drücken] allmählig dem Gesichte ihre Spuren ein, zumal dem Auge.“ (Bd. 6, S. 677-678). Seine Bemerkungen über das Gesicht als Spiegel des Menschen beziehen sich also auf das geistige und moralische Wesen. Während jenes offenkundiger zutage trete, sei der Mensch bemüht, die moralische Seite seines Wesens zu verstecken (Ibid.). Der nach außen, auf andere Individuen gerichtete Erkenntnisdrang des Menschen entsteht aus seiner „Individuation“, und diesen Prozeß des Strebens nach Erkenntnis des Anderen bezeichnet er als „Enträthseln“ (Bd. 3, S. 309). Alles Wahrnehmen und Erkennen des Nicht-Ich erfolgt also mit der Absicht, das Verdeckte zu enthüllen: „Der Wille zum Leben ... stellt sich am unverschleiertesten dar ... im Menschen ist mit der Vernunft die Besonnenheit und mit dieser die Fähigkeit zur Verstellung eingetreten, die alsbald einen Schleier über ihn wirft. Hier tritt er (sc. der Wille, HS) daher nur noch in den Ausbrüchen der Affekte und Leidenschaften unver

hüllt hervor Aus dem selben Grunde sind die Leidenschaften das Hauptthema der Dichter und das Paradedferd der Schauspieler.“ (Bd. 6, S. 616-617).

Das Bild des Schleiers und das Verhüllungs- bzw. Enthüllungsmotiv durchziehen alle Handlungsebenen des Romans. Levin erscheinen die weiblichen Mitglieder der Familie Ščerbackij hinter einem „geheimnisvollen, poetischen Schleier“ (Bd. 18, S. 25; S. 32) verborgen, bei seinem ersten Liebesgeständnis verschwindet Kittys zärtlicher Gesichtsausdruck wie die Sonne hinter den Wolken (Bd. 18, S. 34; S. 42). Die Zukunft mit Levin erscheint ihr wie hinter Nebel verborgen (Bd. 18, S. 51; S. 62), Anna gesteht Kitty, auch sie besitze ihr „skeleton“, d. h. ihr unangenehmes Familiengeheimnis, das es zu verbergen gelte (Bd. 18, S. 104; S. 122), Karenin öffnet nicht den Kasten, in dem seine wahren Gefühle für Anna und ihren Sohn verborgen liegen (Bd. 18, S. 212; S. 246), Fürst Ščerbackij klagt, daß man durch den „dummen chignon“ nicht zu seiner „wahren Tochter“ Vordringen könne (Bd. 18, S. 128; S. 150), in der wohl einzigen komischen Szene des Romans spotten Bäuerinnen über Dolly Oblonskij's englische Gouvernante, die drei Unterröcke übereinander zieht, was die Bäuerinnen als hoffnungslosen Versuch belachen, sich „aufzuputzen“ bzw. zu „kostümieren“, d. h. ihr Wesen zu verbergen (Bd. 18, S. 280; S. 323). Eine Steigerung des Enthüllungsmotivs und seine Verbindung mit dem Augenmotiv stellt die Szene der Niederkunft Kittys dar, bei der sich Levin ihr wirkliches Wesen zeigt, nachdem Tolstoj schon zuvor von ihr gesagt hatte, Unnatürlichkeit und gezieltes Wesen seien ihr stets fremd gewesen, kennzeichnende Merkmale ihres Wesens seien „Einfachheit“ und „Entblößtheit“: „Levin war dennoch überrascht durch das, was sich ihm jetzt offenbarte, als plötzlich alle Schleier von ihr genommen wurden, und das tiefste Innere ihrer Seele in ihren Augen leuchtete.“ (Bd. 19, S. 285; S. 844). Die Erkenntnis ihres Wesens gelingt Levin gerade in dem Augenblick, in dem sich das Wesen des Willens verwirklicht, die Fortpflanzung und Erhaltung der Gattung.

Enthüllung und Verschleierung bilden bei der Entwicklung des negativen Parallelismus in der Entwicklung Kittys und Annas eine Achse im Roman. Heißt es zunächst über die Frisur Annas vor dem Ball, ihre Stirn- und Schläfenlocken, ein Symbol ihres „Lebenshungers“ (Bd. 19, S. 31; S. 557), drängten „eigenwillig“ hervor, so sind ihre Haare bei der Geburt der Tochter kurz geschnitten, während umgekehrt Kittys Locken unter der Haube kurz vor der Niederkunft hervortreten (Bd. 19, S. 285; S. 843). Parallel vollzieht sich der Verfallsprozeß Annas, indem Tolstoj ihn als Verhüllungsvorgang kenntlich macht. Im Mittelpunkt steht das fünfmal wiederholte Motiv ihrer „zusammengekniffenen Augen“ (Bd. 19, S. 188, 192, 194; 204, 213; S. 733, 737, 739, 750, 760), die Dolly (mit ihren „weit offenen Augen“ (Bd. 19, S. 213; S. 760) während ihres Aufenthalts auf dem Gut Vronskij's als Versuch Annas deutet, ihre tiefsten Empfindungen zu verbergen. Zu diesem Motiv stimmen die stereotypen sprachlichen Äußerungen Annas,

die Mitteilungen ankündigen, zu denen es nicht kommt: das Sprechen erweist sich als ein die Wahrheit verhüllender Akt (Bd. 19, S. 188-194; S. 732-740). Dolly vergleicht das Leben auf dem Gut mit einem Theaterspiel, mit der Schaffung einer Illusion, in die sich ihr eigenes Verhalten und Äußeres nicht einfügen. In die Charakteristik des Lebens auf dem Gut gehört ferner der Verhüllungsvorgang, der mit dem dreimaligen Umkleiden Annas im Verlauf eines Tages verbunden ist, und das Anna selbst mit dem Hinweis begründet, das „Förmliche“ (auch „Affektierte, Gekünstelte“) bestimme ihr Zusammenleben mit Vronskij (Bd. 19, S. 204; S. 750).

Die Verkleidung Annas erweist sich als Bestandteil ihrer Entwicklung zur Widernatürlichkeit. Die Kleidung, für Schopenhauer generell „emblematischer oder allegorischer Ausdruck dieses Fundamentalunterschiedes“ zwischen Mensch und Tier, der seinen Kern besitzt in dem „unverhohlenen“ sich Geben des Tiers, das in seiner „natürlichen Gestalt“ umhergeht, und dem Menschen, der durch seine Kleidung „zu einem Fratz, einem Monstrum geworden ist ...“ (Bd. 6, S. 617), wird zur äußeren Hülle, zum schönen Schein der Absage an den Zeugungstrieb, zur „Verneinung des Willens zum Leben“ (Bd. 6, 331) und des Instinkts, wenn Anna erklärt, sie wolle keine Kinder mehr bekommen (Bd. 19, S. 213, S. 760). Die Widernatürlichkeit der Existenzweise Annas und Vronskijs unterstreicht schließlich der äußerliche Glanz des Gutes, dessen Name „Vozd- viženskoe“ (abgeleitet vom Wort „vozdvigat“ in der erhabenen, feierlichen Bedeutung des „Errichtens“) im Gegensatz zur Nutzlosigkeit seiner einzelnen Einrichtungen steht.

Anna Karenina bildet im Werk Tolstojs den Höhepunkt des Einflusses der Schopenhauerschen Philosophie. Die Kritik auch dieses philosophischen Systems formuliert Levin in den Schlußkapiteln des Romans, und seine Wendung gegen die Philosophie steht noch einmal im Zeichen des Verhüllungsgedankens und der Wegmetapher. Der Vorwurf an die Adresse der Philosophen mündet in dem Einwand, sie formulierten auf gedanklichem „Umweg“ die ethische Maxime des „Guten“, die dem Menschen vor aller Vernunft durch „Herz und Glauben“ (Bd. 19, S. 381; S. 953) gegeben sei. Die Philosophie Schopenhauers wird nun von Tolstoj weitaus kritischer betrachtet, jedoch bleibt noch in der Negation ein Moment ihrer Affirmation erhalten, wenn er hier von der Überlegenheit der intuitiven Erkenntnis gegenüber der Ableitung und Begründung des Guten aus der Vernunft spricht. Und noch in der folgenden radikalen Absage Tolstojs an den Willen und seine Inkarnation, den Geschlechtstrieb, im Epilog zu der Erzählung *Die Kreuzersonate* (1890)³³⁹ deutet sich der innere Zusammenhang seines Denkens mit Schopenhauer an.

³³⁹

Vgl. Sigrid McLaughlin, *Some Aspects*. A. a. O., S. 220.