

## "Krieg und Frieden"

### Vorwort

Es ist lange Zeit allgemeine Sitte gewesen - und auch Tolstoi selbst war an ihr mitbeteiligt - in "Krieg und Frieden" ein homerisches Werk, ja das eigentliche homerische Werk unserer Zeit zu erblicken. So evident dieser Ausspruch in seiner unmittelbaren Allgemeinheit klingt, so wenig leicht ist es, seinen sozialen und ästhetischen Sinn begrifflich zu deschiffrieren. Denn unmittelbar inhaltlich und formell kann kaum etwas auch nur analogisch Ähnliches zwischen Homer und Tolstoi festgehalten werden. Wo seinerzeit das "Homerische" angestrebt wurde, war es dem Wesen nach mehr der "Aeneis" als den homerischen Epen angenähert, und als im 18. Jahrhundert, seit Vico, seit den englischen Kritikern, seit Herder und Goethe das wirkliche Verständnis für Homer erwachte, war schon längst der Prosaroman zum herrschenden Genre der Literatur geworden. Und man muss, später Auszuführendes vorwegnehmend, feststellen, das "Krieg und Frieden" in allen seinen bedeutenden Qualitäten ein typischer Prosaroman ist. Nicht nur sein Aufbau, seine literarische Technik, seine Art des Charakterisierens sind typisch modern, ohne die leiseste Spur eines Archaisierens, sondern, in diesem Zusammenhang selbstverständlicherweise, auch alle Momente seines Gehalts. Aber trotz alledem trifft der Vergleich mit Homer bei diesem Roman  $\times$  - und man kann sagen, nur bei diesem in der ganzen modernen Literatur - sein innerstes Zentrum, das zu tiefst Spezifische seines Daseins als Werkindividualität. Wenn also gesagt wird, Tolstoi sei im "Krieg und Frieden" der Homer unserer Tage, so wird doch etwas Wesentliches ausgesprochen, nicht ein einfacher literaturhistorischer Vergleich.

Natürlich darf man keinen Vergleich überspannen. Die Antike betrachtete Homer gewissermassen als allgemeine Grundlage, als Urquelle einer jeden späteren Dichtung. In unserer Zeit kann kein Literaturprodukt eine derartig bevorzugte Stelle einnehmen. Dennoch erscheint vielen, als ob "Krieg und Frieden" ein gigantisches Vorspiel, ein Prolog zu allen späteren Romanen wäre, ein völlig reales, völlig naturhaftes Bild einer einfacheren, ursprünglicheren Periode innerhalb unserer gegenwärtigen Menschheitsentwicklung, die aber keineswegs einfach primitiv ist, viel mehr



alle Probleme, ~~die~~ mit denen wir ringen, keimhaft in sich enthält. Dabei darf das Keimhafte nicht als unentwickelt im formellen Sinn verstanden werden, als ob das, was bei uns in vielfältiger Entfaltung erscheint, hier nur embryoartig zum Ausdruck käme. Im Gegenteil. Jede Gestalt ist hier reicher und in sich vollendeter als das für uns mögliche Sinnfälligwerden der Innerlichkeit; nur die Probleme sind die gesellschaftlich-geschichtlichen Vorläufer der ~~u~~ unsrigen, ihre künstlerische Lösung besitzt jedoch eine Abrundung und Plastik, die uns versagt ist. In aller realistischen Vollendung steht also "Krieg und Frieden" vor uns als ein historischer Mythos unserer eigenen Vorgeschichte, als etwas, gerade in seiner Vollendung unwiderbringlich Versunkenes, das aber an Wirklichkeitswucht alles jetzt Seiende weit übertrifft. Gerade dies scheint aber der antiken Wirkung der homerischen Epik nahe zu kommen. Ihr Stoff war ja etwas Vergangenes, bereits für ihren Dichter, erst recht für ihre späteren Hörer oder Leser, aber nicht eine - bloss interessante - Vergangenheit im Allgemeinen, sondern jede besondere Vergangenheit, die jeder einzelne Mensch in der eigenen Jugend zu besitzen und später zu vermissen meint, die man in einer solchen Kunst - als Glied der Menschheit - tatsächlich jederzeit sich zum Besitz machen kann. Das "Homerische" trägt also auch künstlerisch etwas Wesentliches zur Charakteristik von "Krieg und Frieden" bei.

Es ist merkwürdig, aber weder historisch noch ästhetisch zufällig, dass "Krieg und Frieden" /geschrieben 1865-9/ fast gleichzeitig mit dem typischsten neueren historischen Roman, mit Flauberts "Salamambo" /1862/ in der literarischen Welt erschien. Diese äussere Gleichzeitigkeit ist geeignet, das innerlich - gesellschaftlich und ästhetisch - Ungleichzeitige an beiden berühmten Werken ein wenig zu erhellen. Es handelt sich um die ästhetische Form der Historizität der menschlichen Existenz, deren Gestaltung ~~primär~~ primär nicht von rein künstlerischen Erwägungen abhängt, sondern von der gesellschaftlich bedingten Stellungnahme der jeweiligen Periode und in ihr des jeweiligen Schriftstellers <sup>erst</sup> und Historizität seines eigenen Daseins. Dieses ist objektiv, ontologisch für jeden Menschen, für jede menschliche Beziehung ebenso konstitutiv wie die Gesellschaftlichkeit, die - im Spielraum, den diese beiden Bestimmungen umreissen, - seine allerpersönlichste Subjektivität. Darum kann es keine dichterische Gestaltung geben, in der die gesellschaft-



lich-geschichtlichen Determinationen völlig fehlen würden; das überzeitliche und raumjenseitige "allgemein Menschliche" ist in direkter Form ein Wunschtraum klassizistischer Professoren, in indirekter eine äusserst abstrakte "condition humaine" für viele Avantgardeisten.

Es ist jedoch für die dichterische Gestaltung keineswegs irrelevant, ob diese Bestimmungen bloss spontan oder mit wachem Bewusstsein gehandhabt werden und wie ihre Beziehung zum Persönlichkeitskern des Menschen, zum Gehalt seines Schicksals aufgefasst wird. Wie in jeder Frage der Kunst, pflegt eine klare Bewusstheit dieser Art erst post festum aufzutreten, dann freilich - nicht immer: sofort - umso intensiver wirksam zu werden. Die Blütezeit der griechischen Dichtung war bereits abgeschlossen, als Aristoteles, nicht ästhetisch, sondern im Namen einer Ontologie des gesellschaftlichen Seins vom Menschen als "Zoon politikon" zu sprechen begann. Einerlei wie weit diese seine Feststellung direkt für die poetische Praxis wirksam wurde, sicher tritt dieses Moment in der Gestaltungsart des bürgerlichen Lebens pittoresker und plastischer hervor, als je früher. Damit dringt aber auch eine spontane Historizität intensiver in die poetische Praxis ein, als je zuvor. Deffoes "Moll Flanders" gibt - ganz unprogrammatisch - ein Tableau der englischen ursprünglichen Akkumulation und in Fieldings "Tom Jones" erscheint sogar der Stuart-Aufstand von 1745 als Episode, damit den historischen Zeitpunkt des ganzen Romans genau datierend.

Jedoch erst bei Walter Scott tritt das Historische als vom Sein der Menschen unabtrennbare konkrete Bestimmung in die Welt der dichterischen Gestaltung ein, um aus der gesunden und grossen Literatur nie wieder zu verschwinden. Darum wäre es einseitig und falsch die grosse Tat Walter Scotts in der Begründung eines neuen Genres, des historischen Romans zu erblicken. Ein solches Genre gibt es nicht, und wo Schriftwerke mit dieser literarischen Praetation auftreten, signalisieren sie ein Problematischerwerden der Beziehung zwischen menschlicher Persönlichkeit und ihren objektiv unaufhebbaren gesellschaftlich-geschichtlichen Daseinsformen. Nein. Walter Scott hat nicht den historischen Roman als besonderes Genre entdeckt, sondern im Gegenteil: die Historizität in der Gestaltungsweise einer jeden Literatur. Der Balzacsche Roman, der an die so interpretierte Entdeckung Walter Scotts anknüpft, macht



damit die Historizität des Gesellschaftlichen, des "Zoon politikon" für die Literatur bewusst: seitdem ist jeder wirklich grosse Roman, jedes echte Drama seinem innersten Wesen nach, bis in die verborgenste Psychologie der Gestalten hinein, historisch. Die grosse Weltkrise der französischen Revolution und ihre Folgen haben die ontologische Historizität einer jeden menschlichen Existenz in eine allgemeine Bewusstheit gehoben; Walter Scott und Balzac sind nur die literarischen Verkünder dieses neueroberten Welt- und Selbstaspekts des Menschen.

Erst wenn die geschichtlichen Ereignisse, wenigstens für bestimmte Klassen, für bestimmte Ideologien eine Entfremdung der Menschen von ihrem gegenwärtigen gesellschaftlich-geschichtlichen Dasein herbeiführen, klafft im Bewusstsein ein Abgrund zwischen Geschichte und Gegenwart. Die Gegenwart erscheint dann als eine ungewordene, ästhetisch und ethisch verworfene Existenzweise, während die Geschichte - einerlei ob lockend oder abstossend aufgefasst - in etwas Fremdes, in etwas Exotisches verwandelt wird. Diese nachachtundvierziger Stimmung des Bürgertums verkörpert zuerst und in dieser Weise kaum je übertroffen Flauberts "Salammbô". Die ausserordentlichen artistisch-stilistischen Qualitäten dieses Werks dürfen aber die Feststellung nicht verdecken, dass es eine Gipfelleistung der Entfremdung ist. Die Entfremdung des bürgerlichen Menschen vom gesellschaftlichen Sein seiner Gegenwart, die wissenschaftlich zur genau abgezielten Trennung von Ökonomie, Soziologie und Geschichte führt, zum Bruch mit der einheitlichen Sicht der Gesellschaft, die von Macchiavelli über Vico bis Adam Smith und Hegel geherrscht hat, verwandelt in der literarischen Gestaltung die historisch gewordene und von historischer Dynamik bewegte Gegenwart in ein soziologisch-statisches Milieu, dem die verfremdete Geschichte als Exotik kontrastierend gegenübergestellt wird. Die Entfremdung zerreist auf beiden Gebieten die objektiv vorhandene Einheit und die nur in ihr, nur durch sie erreichbare Verständlichkeit des gesellschaftlichen Seins, setzt an ihre Stelle fetischisierte, scheinselfständige Gedankengebilde. Die so entstehende überspannt subjektivisierte Innerlichkeit setzt sich als Partner eine objektivistisch überspannte und dadurch ertötete Aussenwelt; Subjekt und Objekt erhalten gleicherweise eine vereinseitigte, verarmte, eine fetischisierte Physiognomie.



"Krieg und Frieden" setzt dagegen die alte, mit der französischen Revolution aufblühende, defetischisierende Darstellungsweise fort. Das ist freilich noch keine spezifisch individuelle Leistung Tolstojs. In der russischen Entwicklung spielt die europäische Katastrophe von 1848 keine wesentliche Rolle. Die elementar demokratische, von der französischen Revolution in Bewegung gebrachte, auf eine völlige Befreiung des russischen Volks, auf eine völlige Erneuerung seines Lebens gerichtete Linie der grossen russischen Literatur seit Puschkin setzt sich, unabhängig von der europäischen Krise, von ihr höchstens an der Peripherie gestört geradlinig bis zu Tschekow und Gorki fort. Bei all seiner einzigartigen schriftstellerischen Grösse ist auch Tolstoj ein Glied dieser Entwicklung. Gerade deshalb steht er, weltliterarisch /nicht philologisch/ betrachtet, auch auf dem von Walter Scott entdeckten Boden des Historismus in der Literatur. Denn nur für Vulgarphilologen und Vulgarsoziologen ist Walter Scott einfach ein braver Tory mit gewissen erzählerischen Fähigkeiten. Tiefer blickende Kritiker, von Georges Sand bis Chasterton, betrachten ihn gerade als Gestalter der inneren Grösse und Würde des Volks, als Schriftsteller, dem die menschliche Überlegenheit des Unten dem Oben gegenüber immer gegenwärtig war. Nur weil er diese Cedrics und Henry Smiths, diese Jenny Deans und Rebeccas zu den <sup>menschlichen</sup> ~~menschlichen~~ Siegern der Geschichte macht, wird diese bei ihm mehr als interessant: gross, in den Menschen Grosses, ein Gefühl für die Grösse und den Sinn der Geschichte erweckend. Goethe sagte während der Lektüre von "Rob Roy" : "Man sieht aber, was die englische Geschichte ist..." ; Rob Roy war ein Partisan und Pferdedieb an der englisch-schottischen Grenze. Freilich war Walter Scott auch ein Tory, aber nicht nur Tory, sondern ein englischer Patriot von natürlichem Verstand, der das Entstehen des Gross-Britanniens seiner Tage aus den Schicksalswenden des Volkslebens, aus den grossen historischen Kämpfen, Gegensätzen und Katastrophen darin zu verstehen und auszubauen unternahm. Indem Balzac und Puschkin auf französische bzw. russische Weise seine Motive und Methode fortsetzten, erschien auch bei Ihnen eine Art ~~xxxx~~ von historisch-dynamischem Gleichgewicht zwischen Unten und Oben, bei einer menschlich-moralischen Suprematie des Unten.

Dieses Gleichgewicht hat aber sicher nicht den Charakter eines historischen Gesetzes. Manzoni, einer der poetisch mächtigsten



Romanciers von allen, die auf Walter Scotts Wegen weitergingen, kontrastiert das Volksleben mit den Mächten von Oben unter völlig anderen geistigen und gefühlsmässigen Voraussetzungen und deshalb mit völlig anderen Folgen: alles, was von oben kommt, ist nur dazu da, um die naturhafte und menschliche Entfaltung des Volkslebens zu stören. Das ist eine echte und dichterisch tiefe Verallgemeinerung der italienischen Erfahrungen zwischen Renaissance und Risorgimento. Aber auch die europäische Geschichte der Jahrhundertmitte lässt für viele überzeugten Demokraten Gesellschaft und Geschichte so erleben, dass das Verhältnis von Unten und Oben das Scott-Balzac'sche Gleichgewicht verliert. Diese Opposition enttäuschter Demokraten zeigt sich literarisch in der Entfernung eines jeden Oben aus der literarischen Gestaltung; nur das Volksleben im engsten Sinn ist für diese Auffassung der poetischen Verewigung wert, wo- gegen die allgemeine Linie der bürgerlichen Desillusion in die Richtung zum Schaffen eines gegenwartsfremden historischen Romans drängt, bei simultanem Misstrauen gegen Oben wie Unten. Letztere Tendenz erhielt in Flauberts "Salammbô" ihre repräsentative Verkörperung, während die der enttäuschten Demokraten kein Werk von bleibender Bedeutung hervorzubringen vermochte. /Nur um die hier gegebene Charakteristik zu illustrieren, weise ich auf Erckmann-Bhatrian hin./

Die russische Entwicklung geht, wie bereits angedeutet, andere Wege als die westeuropäische. Natürlich gibt es auch Analogien zur westlichen Enttäuschung nach ~~ix~~ 1848, im Zentrum des russischen Lebens steht jedoch damals der Kampf um die Bauernbefreiung, in dessen ideologischem Mittelpunkt eine demokratische, vorwärtstreibende Kritik des Liberalismus <sup>bildet</sup> steht. Während also führende Ideologen des Westens wie John Stuart Mill oder Tocqueville, den Liberalismus vor demokratischen Gefahren zu schützen versuchen, streben die Bjelinski, Tschernischewski und Dobroljubow einer revolutionären Demokratie zu, die die Mächte der zaristischen Reaktion so zu schlagen imstande ist, dass sie den kompromisslerischen Liberalismus die ideologische Leitung ~~ent~~ entreisst. Tolstoi selbst war weit davon entfernt, Anhänger der revolutionären Demokratie zu sein. Dennoch hat ihre Kritik von Reaktion und Liberalismus seine gesellschaftlich-geschichtliche Sicht tief beeinflusst, besonders in der Zeit, als "Krieg und Frieden" entstand, was natürlich nur darum möglich wurde, weil er von Jugend auf von einer spontanen Volksliebe



erfüllt war, weil seine eigene Lebensführung in den Kreisen des Hochadels <sup>in</sup> ihm in steigendem Masse <sup>ein</sup> mit tiefem Misstrauen dem Oben gegenüber <sup>erwachte</sup> erfüllte. Wie immer auch solche Anschauungen in Tolstoi entstanden, wie immer ihre Gruppierung, ihre inneren Massverhältnisse beschaffen sind, zeigen sie etwas zugleich Typisches und Eigenartiges, Proportionen, denen zufolge er sich in die oben skizzierte Entwicklung ~~einfügte~~ einfügen, jedoch in ihr eine ganz selbständige Position erobern konnte.

Vor allem : bei Tolstoi bedeutet das tiefe, sich bis zum hellseherischen Hass steigernde Misstrauen allem Oberen gegenüber - wenigstens damals - keinen Entwicklungspessimismus. Dieser gewinnt an Intensität erst in seiner späteren Periode; allerdings sieht man den Übergang dazu bereits in "Anna Karenina". Freilich darf man dabei von Tolstoi keine zu Ende gedachte Philosophie über Mensch, Gesellschaft und Geschichte erwarten. So weit eine solche - künstlerisch gesprochen: leider - doch vorhanden ist, ist sie ein störendes Element. Jeder Leser von "Krieg und Frieden" kennt die langwierigen historischen Auseinandersetzungen über den Sinn der Napoleonischen Kriege; zum Glück ~~für~~ <sup>für</sup> das Werk bilden sie eine ganz unorganische Einlage, die man - wenn man sich nicht mit Tolstoi wissenschaftlich beschäftigen will - ruhig einfach aus der Lektüre ausschalten kann. Künstlerisch bedenklicher ist die Gestaltung der Figur Napoleons. Hier wirkt sich das hassvolle Modellieren in der Richtung einer bloss verzerrend-verflachenden Karikatur aus, während derselbe Blick auf die russische Oberschicht immer zu einem literarisch grossartigen Entlarven des nichtigen Wesens der ihr zugehörigen Menschen führt.

Die Brüchigkeit und Widersprüchlichkeit der Gesellschaftsphilosophie Tolstois schädigt also nur in seltenen Ausnahmefällen seine Menschengestaltung. Tolstoi sieht, wie dies als erster Lenin richtig ausgesprochen hat, seine russische Welt mit den Augen der Bauern an. Da diese von ihrem sozialen Sein dahin geführt werden, in dem von Eigeninteressen geleiteten Aktionen der Menschen das für die Gemeinschaft Heilbringende zu erblicken und jede Einmischung, dirigiert von abstrakten "höheren Gesichtspunkten" schroff ablehnen, urteilt auch der Autor von "Krieg und Frieden" unmittelbar so. Dieser Gesichtspunkt ergibt eine Zweiteilung der Gestalten: auf der einen Seite stehen die wirklich den unteren Schichten zuge-



hörigen Menschen, für die es natürlich scheint, ein solches Leben zu führen. Aber für Tolstoi gehören auch die menschlich <sup>a</sup>inständigen, nicht dem Karrierismus verfallenen Vertreter des niederen, ja selbst des höheren Adels dazu. Entweder solche, die auf einem gesellschaftlich höheren Niveau eine ähnliche Lebensführung ~~xxxixwx~~ verwirklichen oder solche, bei denen das Suchen nach dem Sinn, dem sie ihrem Leben geben wollen, der eigenen privaten Existenz eine solche Suprematie den allgemeinen Regeln der staatlichen Hierarchie gegenüber verleiht. So sehr Tolstoi Tschernischewskis Lehre vom "vernünftigen Egoismus" theoretisch ablehnt, so nahe kommen Gefühle und Taten /zuweilen sogar Gedanken/ seiner in dieser Weise positiv gewordenen Gestalten dem ethischen Ideal der revolutionären Demokraten. In diesem Lebensgefühl ist nämlich immer eine Intention auf das wirkliche Gemeinwohl implicite mitenthalten, und die Dialektik des Lebens von Menschen wie Andrej Bolkonski oder Pierre Bezuchow verkörpern in jeweilig individueller Form diese Widersprüchlichkeit. Darum ist es nur formallogisch dieser Gesamtauffassung widersprechend, wenn Tolstoi, der im Gegensatz zu Schriftstellern wie Erckmann-Chatrion die grosse Volksbewegung gegen die Napoleonische Invasion, wie Walter Scott, in einer bedeutenden historischen Gestalt, in Kutusow kulminieren lässt, diesen dadurch charakterisiert, dass er als alter, erfahrener Mann schon keine persönlichen Bestrebungen mehr hatte. Bei der bauerlichen Kontrastgestalt des damaligen Tolstoischen Lebensvorbildlichkeit, bei Platon Karatajew geht das primäre Sichbekümmern um das persönliche Los direkt in ein von Güte und Selbstlosigkeit erfülltes Leben über. In dieser Spanne zwischen Kutusow ~~und Platon Karatajew~~ und Platon Karatajew hat das ganze Alltagsleben einer historischen Epoche einem Bewegungsspielraum, sich auszuleben, sich zu erfüllen, durch Freuden und Schmerzen, durch Sichbewahren und Versagen, durch Vereinigungen und Trennungen das eigene Leben zu vollenden und damit - zumeist ohne es zu wissen - die dem jeweiligen Menschen zugemessene Rolle im Ablauf der Geschichte zu spielen.

So verworren die theoretische Konzeption Tolstois sein mag, sein Lebensgefühl wirkt sich in diesem Roman mit einer unfehlbaren Treffsicherheit aus. Dass solche Menschen ein solches Leben führen können, folgt aus seiner - gedanklich höchst wider-



spruchsvollen Volkskonzeption. Das Volk steht bei ihm dem Herrschaftsapparat des Zarismus immer fremd, oft feindlich gegenüber. Dieser erscheint nun - in allen seinen parasitischen Nutzniessern verkörpert - als eine Welt des wirklichen, des brutalen, listigen und doch bornierten Egoismus, der tatsächlich einen schroffen, ausschliessenden Gegensatz zum Gemeinwohl vorstellt. So zeichnen sich schon hier, wenn auch weniger scharf als beim späteren Tolstoi, ähnlich wie, freilich in ganz anderer Weise, bei Dickens die Konturen einer Trennung von "zwei Nationen" ab, die sich künstlerisch als eine Dualität der Gestaltungsweise äussern, in der Frage, ob die geschilderten Menschen von Innen oder von Aussen charakterisiert werden. Die Trennung ist auch ~~hier~~ im "Krieg und Frieden" sehr deutlich, hat aber mit abstrakt moralischen Gesichtspunkten wenig zu tun. Wenn ein Mensch in seinen innersten Bestrebungen nicht der hohlen oberen Welt angehört, so werden seine verhängnisvollsten Schwächen mit innigem Verständnis aus dem Zentrum seiner Persönlichkeit gedeutet, ist er dagegen mit der Lebensweise der zaristischen Oberschicht verwachsen, so wandelt sich sein Bild immer spontan dem Karikaturistischen zu. Die Kriterien der menschlichen Echtheit oder Unechtheit sind in "Krieg und Frieden" aus dieser Stellung zum Oben entnommen.

Scheinbar handelt es sich dabei um einen, sogar seltsamen, ja theoretisch nicht begründeten moralischen Massstab. In Wirklichkeit entsteht daraus die entscheidende historische Gliederung des ungeheuren Stoffes, eine unsichtbare, aber in der Gestaltung mächtig wirksame, ununterbrochene Steigerung der Historizität, ein immer sinnfalligeres Hineinwachsen des Romans ins Homerische, ins wahrhaft Eposartige. Das breite und grossartig geschilderte Anfangsbild /bis zum Russlandfeldzug Napoleons/ ist echt romanhaft auf die oben angedeutete Dualität gegründet. Diese wirkt sich hier vorerst in einer Weise aus, die mit dem gleichzeitigen europäischen Desillusionsroman manche Berührung zu haben scheint: im Scheitern aller Bestrebungen, innerhalb der zaristischen Welt, ein erfolgreiches und doch innerlich sinnvolles Leben zu führen; so vor allem im Zerstreien aller Jugendträume André Bolkonskis, im verzweifelt vergeblichen Herumsuchen Pierre Besuchows; aber diese ziellos-flatternde Unruhe beherrscht auch die Lebensweise weitaus weniger problematischem Gestalten, auch wenn ihre Träume einfacher, ihre Ent-



täuschungen äusserlichere und weniger tiefgreifende sind. Ins unmittelbar Historische übergreifen zeigt sich diese Lage in der Rolle Kutusows; er ist auch in diesem Stadium, so am Vorabend von Austerlitz und während der Schlacht selbst, die mahnende Stimme des Volks sinnlosen Handlungen der oberen Welt gegenüber. Diese Stimme muss aber ungehört verhallen und Kutusow selbst muss aus einem lebendig-vernünftigen Ratgeber zu einem mechanisch gehorchenden Höfling erstarren.

Das ist aber nur die ~~xxx~~ eine Seite der Dualität, nur der zeitgemässe Aspekt der Tolstoischen Welt. Wichtiger ist - inhaltlich gesehen -, dass die ungeheure Breite des Alltagslebens von diesem unlösbaran Konflikt kaum berührt zu sein scheint. Man denke etwa an das Landleben der Rostow, an die mit Recht so berühmte Jagd, an die Winterfestlichkeiten etc. etc. Aber selbst diese Poesie der von der "Kultur" des Zarismus nicht berührten Welt erfährt eine - gesellschaftlich-geschichtliche - Steigerung. So grossartig die Jagd selbst ist, ihre natürliche Schönheit wird noch übertroffen vom Abend in der Behausung des alten Onkels der Rostow, der einer noch alteren und darum in sich abgerundeteren und vollendeteren Schicht des russischen Lebens angehört. Der Dichter ~~xx~~ Tolstoi ist aber auch hier weit davon entfernt, Laudator temporis acti zu sein. Wo die alte Zeit in die Welt des Oben hineinragt, sind ihre in der Gegenwart noch vorhandenen Überreste nicht ohne grotesken, karikaturhaften Zügen, wie beim alten Bolkonski. Seine Beziehungen zur oberen Welt, seine aufklärerische Weltanschauung war unproblematischer als die seines Sohnes, aber nur subjektiv unproblematischer, nicht objektiv wie beim alten Onkel; daher ist dieser auch in der neueren Zeit wirklich harmonisch geblieben, während bei jenem die skurilen Züge immer wieder zur Herrschaft gelangen. Der inhaltliche, lebensmassige Kontrast reicht aber auch ins städtische Leben hinein, auch dort kann es zuweilen echt lebensvolle Aeusserungen des menschlichen Zusammenseins geben, in welche freilich immer wieder die tote und tötende Protokollhaftigkeit des zaristischen Bürokratismus hineinspielt, bis schliesslich am anderen Pol des Kontrastes bereits das maschinell Maskenartige dieser Welt erscheint, wie in der den Roman einleitenden Gesellschaft beim Hofraulein Anna Pawlowna Scherer.



Den wirklichen Gegensatz schafft jedoch nicht diese stoffliche Dualität allein, vielmehr vor allem der aus ihr erwachsende bäuerliche Blick, mit dem Tolstoi beide Welten betrachtet. Daraus erwächst schon hier das Homerische von Tolstois Roman. Es handelt sich dabei um eine bäuerliche Nüchternheit, um einen völlig unpathetischen Realismus auch <sup>für die</sup> der subjektiv "erhabensten" Taten der Menschen; mag diese Subjektivität echt oder unecht sein. Schiller hat diese Ausdrucksweise Homers bei Gelegenheit von dessen höchst prosaischen Kommentar zum menschlich so schönen Waffentausch zwischen Glaukos und Diomedes beschrieben und hat zugleich dieser naiven Nüchternheit die sentimentalische Pathetik Ariostos bei einer stofflich ähnlichen Episode wirkungsvoll gegenübergestellt. Homer bemitleidet die Verblendung von Glaukos, der eine sehr wertvolle Rüstung für einen minderwertigen austauscht, Ariosto spricht dagegen lyrisch-pathetisch vom Edelmut der alten Rittersitten. Diese Ernüchterung hat aber weder bei Homer noch bei Tolstoi etwas mit Desillusion zu tun, in keinem Fall wird das menschlich Echte an solchen Wandlungen durch den nüchternen Kommentar herabgesetzt oder gar vernichtet. Tolstoi unterscheidet sich von seinen Zeitgenossen in dieser Hinsicht ebenso deutlich, wie Homer von Ariosto bei Schiller. Das Homerische ist bei Tolstoi wieder das Bäuerliche /bei Homer <sup>selbst</sup> natürlich nicht./ Vor allem die innig-organische Verknüpfung des Vitalem und Alltäglichen mit dem erhabensten Gedanken und Gefühlen, das Herauswachsen des einen ~~xxx~~ auf dem anderen und vizeversa, während in den zeitgenössischen Romanen alles Wertvolle den Akzent einer mühevollen, oft sogar krampfhaften Erhebung aus dem prosaisch-unwürdigen Alltag an sich trägt. Darum muss hier, nur ein wenig übertreiben ausgedrückt, Leben gleich Enttäuschung sein. Enttäuschungen gibt es naturgemäss auch bei Tolstoi. Die Wünsche, die an das Leben gerichtet sind, scheitern zwar auch bei ihm an deren Breite und Uerschöpflichkeit, dieses Scheitern ~~xxxxxxx~~ kann aber - wenn vom wirklichen Leben und nicht vom zaristischen Oben die Rede ist - auch etwas Besseres, Beglückenderes bedeuten, als das war, was angestrebt wurde. Dem verschiedenen Gesichtslagen entsprechend ist aber der Gegensatz bei Tolstoi nur in nächst allgemeinem Sinn der des Naiven und des Sentimentalischen, konkret handelt es sich um den Gegensatz zwischen modern bürgerlicher Wurzellosigkeit, Zer-



rissenheit und Enttäuschung einerseits und um die gesunde regenerative Kraft des Lebens andererseits. Nicht nur die selbstgewählte historische Thematik, sondern zugleich und noch mehr das Einströmen zeitgenössischer Tendenzen, die der Probleme der eigenen Geschichtsphase stellen gerade die Enttäuschung in den Mittelpunkt auch der Psychologie Tolstois. Während aber bei seinen bedeutenden westlichen Zeitgenossen, infolge des Wandels der gesellschaftlichen Struktur, infolge der daraus folgenden historischen Ereignisse die Enttäuschung eine von "Ewigkeit her" bestimmten fetischisierten, "metaphysischen" Charakter erhält, als notwendiger Abschluss eines jeden menschlichen Strebens, ja Wunsches, hat sie in der Tolstoischen Welt nie eine derart dominierende Position. Sie ist zwar für jeden, der ein zugleich ausserlich erfolgreiches und innerlich sinnvolles Leben in der Welt des Zarismus erstrebt, objektiv unvermeidlich, wer aber Lebenswurzel im Unten besitzt, bei dem führt der Weg, wenn auch durch Konflikte und ~~xxx~~ Qualen, doch wieder ins lebendige Leben zurück. Gerade die schroffe Trennung von Oben und Unten bei Tolstoi eröffnet seinen Gestalten solche Auswege aus Lagen, die im Westen unbedingt tragische oder tragikomische Sackgassen geworden wären; gerade das Betrachten des Oben mit einem Blick von unten macht es möglich, alle diese tragische und tragikomischen Gegebenheiten mit Bauernaugen, mit der heiligen und tief poetischen Nüchternheit eines neugeborenen Homers zu betrachten.

Schon hier ist also eine klare Trennungslinie zwischen Tolstoi und seinen westlichen Zeitgenossen sichtbar. Die Darstellung des Napoleonischen Angriffs auf Russland führt jedoch die ganze russische Welt in eine neue, von der westlichen noch tiefer verschiedenen Entwicklungsphase ein: es ist nicht mehr ein Krieg, den Monarchen um Machtverschiebungen, die ihren Völkern gleichgültig sind, führen, sondern man verteidigt das Vaterland, das eigene Heim, die eigenen Angehörigen. Tolstois grosse Kunst zeigt sich darin, wie er in dieser Wendung gleichzeitig das Neuentstehende und das Unverändertgebliebene zeigt. Auch hier richtet sich seine gestaltende Polemik gegen jedes ~~patetische~~ Heroisieren: die Moskauer und Petersburger Gesellschaften haben ihren Ton nicht geändert - dass ein Russischsprechen, ja Russischlernen zum Gesprächsthema wird ist nur eine neue Mode, die bald ebenso verlassen wird, wie unzählige



frühere — ihr wesentlicher Inhalt aber bleibt: die Intrige um Auszeichnungen, um höhere Positionen; ebenso haben sich Stab und Amt nur in den gebrauchten Phrasen, an der Oberfläche geändert. Ganz anders unten: auch hier bleibt das Alltagsleben eben Alltagsleben, aber in ihm, ohne seine Existenz aufzuheben, steht die unpatetische Opferbereitschaft des Volks. Wieder ist Kutusow der Gipfel, die Zusammenfassung all dieser Gefühle zur klaren Gestalt: jetzt ist er nicht mehr in eine völlig ohnmachtige Höflingsrolle eingezwängt. So machtlos er auch jetzt der höfische Bürokratie und ihren Exposituren in den Stäben der Armee auf der unmittelbaren Oberfläche zu sein scheint, der Krieg wird objektiv doch das, was das Volk will, die praktisch wirksamste Verteidigung des Vaterlandes, das, wohin Kutusows eigene Einsicht drängt: ein Partisanenkrieg im gigantischen Ausmass. Erst wenn die Überreste der französischen Invasionsarmee Russland zu verlassen gezwungen sind, sinkt ~~Kutusow~~ Kutusow in seine frühere dekorative Bedeutungslosigkeit zurück.

Tolstoi lehnt für den Alltag seiner Menschen jede Patetik ab. Umso patetischer macht der in den Alltag einbrechende Krieg ihre gesamte Existenz: jeder wird grossen Erprobungen unterworfen und indem er, sie bestehend, wächst, sich zur eigenen wahren Wesenheit entfaltet, wird sein persönliches Leben <sup>und</sup> in dessen innerer Aufschwung zu einem Bestandteil und zugleich zu einem Spiegelbild einer Selbst-besinnung und eines Aufschwungs, er lebt vom ganzen Volk in den Erprobungen des Krieges. Das Schicksal der Geschwister Bolkonski, Pierre Besuchows, Natascha Rostowas, ja ihres weit primitiveren Bruders, Nikolaj, zeigen diese Tendenz recht deutlich. Tolstoi entfernt aus der Darstellung solcher vertiefter und verinnerlichter Lebensläufe nicht nur jeden patetischen Heroismus, jede "einfügende" Sentimentalität, aber vor allem auch jeden die innere Logik der Ereignisse durchbrechenden Optimismus. Andrej Bolkonski stirbt infolge seiner Wunden, Platon Karatajew wird erschossen, Petja, der jüngste Rostow fällt, etc. etc. Seine dichterische Linienführung geht im Gegenteil dahin, dass gerade solche Katastrophen, solche äusserste Belastungen des Einzelmenschen die adäquate Vehikel sind, um das Innerste der Seele, das im bisherigen Alltag verborgen schlummerte, zur Tat, zur äusseren ~~six~~ Sichtbarkeit zu bringen. So lautern sich vor unseren Augen Andrej Bolkonski, Pierre Besuchow



und Natascha Rostowa, aber ihre neue Reinheit <sup>ist</sup> und nichts weiter als das Sichtbarwerden ihres bisher verdeckten und verborgenen Persönlichkeitskerns. Ihre sprunghafte, aber die Kontinuität der Individualität doch bewahrende Wandlung erscheint deshalb als je ein Einzelfall, in welchem das Erwachen zur Grösse der russischen Volks im Partisanenkrieg gegen die Eindringlinge zum Ausdruck gelangt. Und wieder ist, wie früher gezeigt, die grosse historische Gestalt Kutusows der Mittelpunkt, der alle Lichtstrahlen dieser Erhebung in sich aufnimmt und in die Weite zurückstrahlt.

Der Feind hat den russischen Boden verlassen, was aber dann folgt von Leipzig bis Waterloo, hat für Tolstoi kein Interesse mehr. /All dies wäre für ihn eine blosser Wiederholung der Sinnlosigkeit von Austerlitz, ohne Rücksicht auf Sieg oder Niederlage./ Wenn Tolstoi also <sup>hier</sup> für seine eigentliche Erzählung der <sup>Be-</sup>gebenheiten Abbricht, so bedeutet dies doch nicht einen gänzlichen Abschluss des Romans. Er hat einen Epilog erhalten. Die "Geschichtsphilosophie" des grossen Dichters hat für uns, aus bereits angegebenen Gründen keine Bedeutung. Eine umso grössere die - äusserlich angesehen - den Roman idyllisch zum Ausklingen führenden Schlussakkorde. Sie zeigen uns die neue Alltagswirklichkeit der lebend gebliebenen Hauptgestalten, der Ehepaare Pierre Bezuchow und Natascha Rostowa, Nikolaj Rostow und Maria Bolkonskaja. Diese Schlusszenen haben bereits keine unmittelbare Handlung, sie fassen epilogisch erinnerte Momente des bisherigen Lebens der Hauptgestalten zusammen und enthüllen damit - innerlich, seelisch-moralisch - die Perspektiven ihrer kommenden Existenz. Auch hier sind die Parallelitäten von "Krieg und Frieden" zum modernen Roman höchst augenfällig und lehrreich. Fast gleichzeitig mit seiner Vollendung <sup>1869</sup> erscheint Flauberts "Éducation sentimentale", deren kompositioneller Grundriss gerade in dieser Frage eine überraschende Aehnlichkeit zeigt. Denn auch Flaubert lässt bewegte, krisenerfüllte Jahre vor uns abrollen und sich im Schicksal zusammengehöriger Menschen spiegeln, auch er beendet seine eigentliche Erzählung mit einem grossen historischen Ereignis, mit dem endgültigen Zusammenbruch der achtundvierziger Revolution, mit der Machtergreifung von Napoleon III. Auch darauf folgt nach Jahren ein Epilog, in welchem die Hauptgestalten des Romans ihr Leben erinnerungsmässig zusammenfassen. Aber für die Helden



Flauberts ist nur die Erinnerung als Lebensinhalt übrig geblieben; man könnte sagen: im Epilog endet das eigentliche gelebte Leben, der erzählte Roman und die "recherche du temps perdu" beginnt, als allein wesentliche Erfüllung der kommenden Tage und Jahre. Selbst ein so flüchtiger Hinweis auf Flauberts Epilog genügt, um den dominierenden Kontrast zu dem Tolstois ans Licht zu bringen. Freilich sind diese Abschlusszenen auch bei Tolstoi von den Zuständigkeiten eines unbeweglich scheinenden Alltags erfüllt, zumindest für alle Gestalten mit Ausnahme von Pierre Bezuchow. Dieser kommt gerade von einer Reise aus Petersburg zurück, und in seinem Bericht an die Freunde erhellt sich, dass in der Entwicklung Russlands eine neue Phase begonnen hat.

Marx sagt einmal, dass die antinapoleonischen Kriege "den gemeinsamen Stempel einer Regeneration" tragen, "die sich mit Reaktion paarten". Diese widerspruchsvolle Zwiespältigkeit ist am sichtbarsten in Preussen zum Ausdruck gekommen, wo der Antagonismus zwischen dem verstockten Junkertum und der Reformgruppe Stein-Scharnhorst-Neisenau <sup>gen</sup> jeden Augenblick in den Vordergrund tritt. Die gesellschaftliche Zurückgebliebenheit Russlands gestakttete dagegen, dass das Moment der nationalen Regeneration als Übergreifendes allen Aktionen des Unten ~~x~~ zugrundeliegt; zum wirklichen Kampf zwischen sozialen Regenerationsversuchen und Reaktion kommt es erst ein Jahrzehnt später, im Dekabristenaufstand von 1825. Natürlich zeigen sich gewisse Vorbereitungstendenzen, wenn auch nur episodisch, im Lebensweg von Andrej Bolkonski und Pierre <sup>ihres</sup> Bezuchow. Beide sind vom Geist der französischen Revolution, von ~~seiner~~ anscheinenden Vollendung durch Napoleon tief beeindruckt. Bolkonski beteiligt sich zeitweise an den Reformversuchen Speranskis; Bezuchow ist Freimaurer, er wird sogar, knapp vor der Evakuation Moskaus vom Gouverneur Rostopschin freundschaftlich gewarnt, dass er sich mit einigen noch übrig gebliebenen Anhängern Speranskis /dieser wurde inzwischen nach Sibirien verschickt/ zu tief eingelassen habe und nur wegen seiner persönlichen Beziehungen zum Hochadel geschont werde. Jetzt versucht Besuchow diejenigen Mitglieder der Oberschicht, die mit der klerikalen und militaristischen, bigotten und despotischen Reaktion der Nachkriegszeit nicht einverstanden sind, zu sammeln und ihre Gedankenwelt in die Richtung eines Widerstandes gegen das herrschende System zu vereinigen. Die Form dieser Zusammenkünfte und vor



allem die des Berichts über sie mag noch so loyal gehalten sein, Besuchows Schwager, der einzige schlichte Offizier Rostow fühlt aus ihm sogleich die Gefahr einer kommenden Revolution heraus und erklärt in einer spontanen Leidenschaftsexplosion, er würde, wenn es zu einem Zusammenstoss kommen würde, trotz seiner persönlichen Liebe zu Pierre, mit der Waffe in der Hand gegen ihn und gegen seine Genossen kämpfen. Natürlich ~~gibt es~~ flaut das etwas erregte Familiengespräch allmählich ab, wird in den späteren ~~getrennten~~ Plaudereien der beiden Ehepaare zu einer unliebsamen Episode degradiert und - je nachdem wo - vom Standpunkt einer geruhsamen Alltagspsychologie gedeutet.

Das ist alles. Es kommt freilich noch hinzu, dass der fünfzehnjährige Sohn Andrej Bolkonskis bei diesem Gespräch zufällig anwesend war, dass er begeistert-selbstvergessen den Ausführungen Pierres lauschte, dass er nachts im Traume Pierre sah /und dessen Gestalt verwandelte sich in ein Traumbild des unbekannt-ten und vergötterten Vaters/, wie sie von Onkel Nikolai auf Befehl des Kriegsministers Araktscheiew angegriffen wurden, dass er erwachend dem Vater gelobt, ein Held wie Plutarchs Mucius Scaevola zu werden. Und ohne jede Symbolik wird ~~es~~, es spürbar: aus diesem Alltag, aus den Träumen der Besten, aus der Zusammenfassung all dessen, was sie in persönlichen Anlaufen und Enttäuschungen von der französischen Revolution bis zum nationalen Befreiungskampf und dessen Folgen erlegt haben, wird der Teinst der grosse Prolog zur Kette der russischen Revolutionen, der Tag der Dekabristen heranwachsend. Tolstoi ist kein Revolutionar, kein Verkünder kom-mender Revolutionen. Aber dieser ganze, in humorvoller Nüchternheit getauchte Epilog zum grossen Epos von Krieg und Frieden endet doch mit einer solchen Perspektive, die ebenso real und unvermeidlich als dritte, noch höhere Etappe der russischen Entwicklung erscheint wie der nationale Verteidigungskampf nach dem Sumpf der reaktionären Kabinettskriege. Je näher also dieser Epilog in formalem Sinn zu dem Flaubertschen steht, desto grösser ist ihr weltanschaulicher, ihr innerlich künstlerischer Gegensatz.

Auch darin bricht ein homerische Zug von "Krieg und Frieden" durch, jedoch einer, der zugleich seine Zeitgemässheit zum Ausdruck bringt, der diese Begegnung in letzten menschlichen Prinzipien mit der äussersten Gegensätzlichkeit in Weltgefühl und



Kunstauffassung vereint. Das gemeinsame ist eine Bejahung des irdischen Lebens, so wie es ist, ohne schroffes und künstliches Auseinanderhalten von Hoch und Niedrig im Menschen, jedoch so, dass das Hohe immer aus den menschlichen Niederungen emporsprosst, sich über sie erhebt, jedoch nie die Verbindungsfäden zu ihnen endgültig zerreiht. Diese rein irdische, rein menschliche Sicht des Lebens ergibt die geistig-künstlerische Basis für das Homerische von "Krieg und Frieden". Sie hat freilich auch eine gewisse Primitivität der gesellschaftlichen Beziehungen und Tätigkeiten zur Voraussetzung: die Naturschranke ist noch wenig zurückgewichen, die Arbeit, die Aktivitäten, die Relationen der Menschen sind noch nicht weitgehend differenziert, allerdings schon so weit, dass sie eine seelisch-ethische Kultur der Menschen auf breiterer Lebensbasis, von ihr noch nicht abgegrenzt und abgetrennt gestatten. Darum kann die Totalität des menschlichen Lebens in beiden Fällen unendlich reich und doch abgerundet erscheinen. Dass dies für Tolstoi noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts möglich war, ist ein einzigartiger, kaum wiederholbarer Glücksfall. Der mechanisierte Totentanz der oberen Welt des Zarismus zeigt, wie prekär, wie einmalig dieser Glücksfall war; schon "Anna Karenina" ist ein wesentlich moderner Roman, freilich mit einzelnen Episoden, die das krisenhafte Versinken, aber noch nicht völliges Versunkensein der alten Welt zeigen. Darum ist "Krieg und Frieden" seiner inneren Form nach historisch, was Homer, obwohl auch seine Werke etwas nicht mehr gegenwärtiges gestalten, nie ist. Darum war für die "Iliade" die tiefe Humanität der Szene zwischen Priamos und Achilleus ein würdiger Abschluss, während Tolstois Epilog mit einer konkreten historischen Perspektive enden musste, sollten die Freuden und Leiden seiner Gestalten nicht als vertan gelten, sollte der disseitige Optimismus sich nicht modern-desillusionistisch selbst auflösen. Gerade hier, wo die moderne Poesie in die nächste künstlerische Nähe zur nie erreichten Anfangsvollendung des Epischen <sup>gelangt</sup> kommt, wird ihr Gegensatz, das spezifisch Moderne von "Krieg und Frieden" in höchster Plastik sinnfällig.

Georg Lukács