



HORST-JÜRGEN GERIGK · HEIDELBERG

DER BÖSE ZAUBER DES MILITÄRS

Tolstojs «Krieg und Frieden»

Vorbemerkung

1942 schreibt Ernest Hemingway: «Über Krieg gibt es nichts Besseres als das, was Tolstoj geschrieben hat.» (There is no better writing on war than there is in Tolstoy).¹ Dieser Satz findet sich in Hemingways Einführung zu einer umfangreichen, von ihm herausgegebenen Anthologie von Prosatexten, die den Menschen im Krieg zum Thema haben: «Men at War. The Best War Stories of All Time.» Die präsentierten Texte von über tausend Seiten sind in insgesamt acht Abschnitten untergebracht, deren Überschriften jeweils dem Nachlasswerk des preußischen Generalmajors und Militärschriftstellers Carl von Clausewitz (1780–1831), «Vom Kriege» (erschienen 1832–1834), entnommen sind. So lautet etwa die Überschrift des ersten Abschnitts der Anthologie, der Texte von Julius Caesar, Charles Oman, Jean de Joinville, William Hickling Prescott, Eric Jens Petersen, Richard Hillary und Pedro Menandez de Aviles versammelt: «War is Part of the Intercourse of the Human Race» – bei von Clausewitz lautet der Satz: «Der Krieg ist ein Akt des menschlichen Verkehrs». Was die «Metaphysik des Krieges» (the metaphysics of war) betreffe, so sei von Clausewitz, meint Hemingway, der «wahrscheinlich klügste Kopf, den es jemals gegeben hat.»²

Zu Tolstoj vermerkt Hemingway: «Ich liebe «Krieg und Frieden» wegen der wundervollen, eindringlichen und wahren Beschreibungen des Krieges und der Menschen, aber dem Denken des großen Grafen habe ich niemals Glauben geschenkt.» Gemeint ist vor allem Tolstojs Geschichtsphilosophie. Wörtlich heißt es: «Der Hass und die Verachtung, die er Napoleon entgegenbringt, sind die einzige Schwäche in diesem großartigen Buch über die Menschen im Krieg.»³ Noch am 20. Dezember 1925 hatte Hemingway in

HORST-JÜRGEN GERIGK, geb. 1937, seit 1974 Professor für Russische Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Heidelberg. Von 1998 bis 2004 Präsident der Internationalen Dostojewskij-Gesellschaft.



einem Brief an Archibald MacLeish aus Schrunz in Österreich geschrieben: «Turgenjew ist für mich der größte Schriftsteller, den es jemals gegeben hat [...]. Krieg und Frieden ist das beste Buch, das ich kenne, aber überleg' mal, was es für eins gewesen wäre, wenn Turgenjew es geschrieben hätte.»⁴ Als Enthusiast blieb sich Hemingway offensichtlich immer selber treu.

Nun erntet Tolstojs Beschreibung der Rückzugsaktion Bagrations bei Schöngrabern im Jahre 1805 sein besonderes Lob. Hemingway schätzt diese Schilderung noch höher ein als die der Schlacht von Borodino. Hervorgehoben wird des weiteren die Darstellung der ersten Schlacht des jungen Petja Rostow, in der dieser den Tod findet. Tolstojs Darstellung vermittele hier «all das Glück, die Frische und den Edelmut» der ersten Begegnung eines jungen Mannes mit dem «Geschäft des Krieges.»⁵

Man sieht, Hemingway ist zweifellos kein Pazifist und deshalb meint er denn auch: «In der Zeit vor Hitler und der Geo-Politik hat Clemenceau einmal bemerkt, die Deutschen seien ein wunderbares Volk, nur gebe es von ihnen vierzig Millionen zu viel.» Damit nicht genug, fährt Hemingway fort: «Die Russen haben in den letzten zwei Jahren die Zahl der Deutschen maßgebend reduziert. Und wenn die Dinge so laufen wie geplant, dann wird die deutsche Bevölkerung in den nächsten zwei Jahren noch sehr viel mehr reduziert werden: durch uns. Die Reduktion der Bevölkerung eines Landes durch Krieg aber ist so etwas wie die Beschneidung der Äste eines Baumes. Die Wurzeln und die Saat müssen vernichtet werden, wenn es jemals einen dauerhaften Frieden in Europa geben soll.» Dies könne aber «wahrscheinlich nur durch Sterilisation erreicht werden. Hierzu ist eine Operation nötig, nur ein klein wenig schmerzhafter als eine Impfung und genau so leicht als obligatorisch einzuführen. Alle Mitglieder der Nazi-Partei sollten der Sterilisation unterzogen werden, damit ein Frieden zustande kommt, der mehr ist als eine Atempause zwischen zwei Kriegen. Ganz gleich, wie wir den Krieg gewinnen und welchen Frieden wir aufzwingen werden, wenn dies nicht geschieht, werden wir einen neuen Krieg haben, sobald die geschlagenen Nazis wieder einen Krieg organisieren können.»⁶

Es fällt auf, dass diese zwei Passagen, mit Clemenceaus Diktum in der Mitte, in den späteren Auflagen der Anthologie Hemingways gestrichen wurden,⁷ was der Logik der abgehandelten Sache nicht entspricht. Hemingway macht gerade auf den letzten Seiten seiner Einführung deutlich, Deutschland muß vernichtet werden:

Ich habe in meinem Leben immer wieder den Krieg erlebt und hasse ihn zu tiefst. Es gibt aber Schlimmeres als Krieg: dass man sich geschlagen gibt. Je mehr man den Krieg hasst, desto mehr weiß man – aus welchen Gründen auch immer man sich gezwungen sah, Krieg zu führen: man muß ihn gewinnen. Man muß ihn gewinnen und das Volk beseitigen, das ihn angefangen hat, und dafür sorgen, dass diesmal so etwas nicht noch einmal passiert. Wir, die wir am letzten Krieg teilgenommen haben, damit es nie wieder Krieg gibt, lassen uns nicht noch

einmal an der Nase herumführen. Dieser Krieg wird geführt, bis dieses Ziel erreicht ist; wenn nötig hundert Jahre lang und völlig unabhängig davon, wen wir bekämpfen müssen, um dieses Ziel schließlich zu erreichen.⁸

Soweit Ernest Hemingway im Jahre 1942.

Auch in dieser patriotisch inspirierten Hass-Tirade nistet allerdings das Bewusstsein eines obsessiv todesbewussten Dichters, der es nicht versäumt, auch in diese Einführung zu Texten, die nichts anderes als den erzwungenen Tod beschwören, sein Lieblingszitat einzubringen: «Wir sind Gott einen Tod schuldig, und es mag gehn wie es will, wer dieses Jahr stirbt, ist für das nächste quitt» (We owe God a death, and let it go which way it will, he that dies this year is quit for the next. Shakespeare, The Second Part of Henry the Fourth, Act III, Scene II).⁹

Bevor nun der Kontext erläutert wird, in dem die Kampfhandlungen in Tolstoj's Roman «Krieg und Frieden» gestellt sind, seien einige Bemerkungen grundsätzlicher Art, den Krieg als literarisches Thema betreffend, vorausgeschickt.

Zu unterscheiden ist zwischen dem «Krieg als Aktion» und dem «Krieg als Zustand.» Der «Krieg als Aktion» setzt den «Krieg als Zustand» voraus, dem wiederum die «Feindschaft» und die «Entstehung der Feindschaft» vorausliegen.¹⁰ Wir haben es also mit vier Phasen zu tun, die zeitlich aufeinander folgen: Entstehung der Feindschaft, Zustand der Feindschaft, Krieg als Zustand (durch Kriegserklärung), Krieg als Aktion (Kampfhandlungen). Aus der Feindschaft muß nicht der Krieg als Zustand folgen, sie kann unerschwellig oder offen ohne politische Folgen vorhanden sein. Der Krieg als Aktion folgt meistens auf die Kriegserklärung. Oft auch geht der Krieg als Aktion der Kriegserklärung voraus und löst diese aus. Ein Waffenstillstand beseitigt noch nicht den Krieg als Zustand, dafür sorgt erst der Friedensvertrag. Der sogenannte «Kalte Krieg» setzt «Feindschaft» ohne Kriegserklärung voraus. Ein Friedensvertrag beendet zwar den Krieg als Zustand, muß aber nicht unbedingt die «Feindschaft» auflösen, sie kann durchaus weiter schwelen oder auch offen zutage treten. «Wehret den Anfängen» wird zur Losung einer Innenpolitik mit außenpolitischer Perspektive.

Aus diesen Überlegungen ergeben sich verschiedene Schlussfolgerungen für die literarische Darstellung des Krieges als Aktion: entweder wird er als Endpunkt von seiner Genese her, also von der Entstehung der Feindschaft an gestaltet oder aber als sofortiges und einziges Zentrum, von dem her der Krieg als Zustand, die Feindschaft und die Entstehung der Feindschaft nur in perspektivischer Verkürzung oder gar nicht geschildert werden. Beide Grundmöglichkeiten der Darstellung des «Kriegs als Aktion» lassen es zu, entweder aus der Sicht nur einer der kämpfenden Parteien oder aus der Sicht sowohl der einen als auch der anderen Partei veranschaulicht zu werden.

Wird der Krieg von der Entstehung der Feindschaft bis zur militärischen Aktion aus der Sicht einer Partei geschildert, so muß solche Beschränkung nicht unbedingt ein Sympathisieren mit der dargestellten Sicht bedeuten. Es kann auch eine dem Autor verhasste Sicht durch formal kommentarlose Darstellung dieser Sicht als eine abzulehnende präsentiert werden. In den meisten Fällen aber ist der Autor der Anwalt jener Sicht, die er darstellt.

Wird der Krieg von der Entstehung der Feindschaft bis zur militärischen Aktion aus der Sicht der einen wie der anderen Partei gestaltet, so heißt das nicht unbedingt, dass dadurch eine neutrale Darstellung zustande kommt. Ein Autor kann durchaus einfühlend die Sicht beider Parteien veranschaulichen und doch letzten Endes nur der Anwalt der Sicht einer einzigen Partei sein. Natürlich lässt sich auch eine Darstellung denken, die beiden Parteien ablehnend gegenübersteht und deren verschiedene Sicht nur deshalb bis ins Detail gestaltet, um sie beide in pazifistischer Grundeinstellung dem Leser in gleicher Weise verhasst zu machen.

Schon jetzt lässt sich feststellen: «Krieg und Frieden» schildert Krieg von der Entstehung der Feindschaft bis zur militärischen Aktion sowohl aus der Sicht der Russen als auch aus der Sicht der Franzosen, wobei die Sympathie des Autors Tolstoj ganz auf Seiten der Russen ist. Allerdings werden deren militärische Aktionen nur als Selbstverteidigung gerechtfertigt auf der festen Grundlage des Pazifismus. «Ziel des Krieges ist der Mord,» heißt es im Text des Romans. Andrej Bolkonskij sagt es.¹¹

«Krieg und Frieden» erschien von 1864 bis 1869. Bereits 1855–1856 hatte Tolstoj drei Erzählungen über den als junger Offizier miterlebten Krim-Krieg unter dem Titel «Sewastopol» veröffentlicht, auf die Hemingway bereits in seinem Erlebnisbericht «Die grünen Hügel Afrikas» (The Green Hills of Africa, 1935) zu sprechen kommt, worin der Krieg als Aktion ohne die politischen Koordinaten und nur aus russischer Sicht protokolliert wird, und das hauptsächlich aus der eingeschränkten Perspektive der Soldaten im Einsatz. Erst in «Krieg und Frieden» wird der historische Hintergrund der Kampfhandlungen mitgeliefert. In seinen eigenen Romanen, den ersten Weltkrieg und den spanischen Bürgerkrieg betreffend, «In einem anderen Land» (A Farewell to Arms, 1929) und «Wem die Stunde schlägt» (For Whom the Bell Tolls, 1939) hält sich Hemingway an die Sicht der jeweils amerikanischen Hauptperson unter Verzicht auf eine kohärente Darstellung der politischen Makrostrukturen.

«Krieg und Frieden»

Tolstoj ist der Dichter der Institutionen. «Krieg und Frieden» liefert eine ganze Enzyklopädie der Institutionen. Institutionen aber sind, wie Arnold

Gehlen feststellt, «helfende Fiktionen»: «Sie stellen Verhaltensmuster bereit, die das Individuum davon entlasten, allzu viele Entscheidungen selber treffen zu müssen; damit aber kommt gleichzeitig die Gefahr auf, dass kollektive Wertgefühle und Willensentschlüsse das Individuum von sich selber entfernen.»¹² In den zwei Teilen des Epilogs lässt Tolstoj die anthropologische Prämisse seines Romans «Krieg und Frieden» explizit deutlich werden. Es heißt dort im ersten Teil:

Wie man weiß, besitzt der Mensch die Fähigkeit, sich ganz und gar in einen Gegenstand zu versenken, wie nichtig dieser auch scheinen mag; und wie man weiß, gibt es keinen auch noch so nichtigen Gegenstand, der nicht bis ins Unendliche anwüchse, sobald man nur alle Aufmerksamkeit auf ihn konzentriert.¹³

Das bedeutet: Sinnstiftung ist notwendige Folge der Lebensenergie, die sich jenseits von Moral und Unmoral realisiert. Tolstoj hebt hervor, dass «bei sehr kleinen Kindern und bei sehr alten Leuten» keine Fixierung der Lebensenergie auf ein festes Ziel vorliegt. Bei sehr kleinen Kindern noch nicht, bei sehr alten Leuten nicht mehr. Tolstoj's Grundannahme besteht nun darin, dass jeder Mensch ein Deputat an Begeisterung hat, das sich in der Welt verwirklichen muß und sich deshalb ein konkretes Ziel sucht. Unsere Gefühle und Bestrebungen realisieren sich in Aktionsräumen, die von den Institutionen bereitgestellt werden. Tolstoj's großer Roman zeigt also, dass Menschen in der vollen Kraft des Lebens ihre Energie ganz in einen einzigen Gegenstand versenken. Und das stets unter den Bedingungen einer Institution. In einem gesellschaftlichen Vakuum gibt es keine Selbstverwirklichung.

Es zeigt sich jetzt die programmatische Bedeutung des Titels: «Krieg und Frieden.» Den beiden Begriffen des Titels wird jeweils eine Institution zugeordnet. Dem Krieg das Militär, dem Frieden die Familie. Das Militär ist darauf aus, Menschen zu vernichten. Die Familie hingegen ist der Erhaltung der Art gewidmet. Deshalb Tolstoj's vehementes und provozierendes Plädoyer für die Familie in den Kinderszenen, mit denen der Roman endet. Es wäre völlig falsch, Tolstoj hier Ironie zu unterstellen. Tolstoj erweist sich mit einer arterhaltenden Ethik, die im Eheglück Pierres und Nataschas ihr Muster findet, als der Anti-Romantiker schlechthin und weiß genau, dass man für das Ideal des Familienglücks kaum einen ehrgeizigen jungen Mann gewinnen kann. Faszinierender ist es, als Held auf dem Schlachtfeld Ruhm zu ernten. Und deshalb endet der Epilog in seinem zweiten Teil mit einer erneuten Attacke gegen Napoleon, weil er, charismatisch, zum Heldentum in der Schlacht verführt, obwohl er nachweislich nur Verwundete und Tote hinterlässt. Wenn eine Armee gemeinsam träumen könnte, würde Napoleon entstehen. Er ist als das Phantom des siegreichen Feldherrn für Tolstoj der «Feind des Menschengeschlechts.»

Als Inkarnation des ästhetischen Zustands, der die Menschen hier und jetzt in die Begeisterung entführt, so dass sie aufhören, ein «Wächter» (im Sinne Platons) zu sein und damit den Bezug zur Wirklichkeit verlieren, ist Napoleon in «Krieg und Frieden» die maßgebende Hintergrundfigur, auf die alle anderen Charaktere mit ihren gelebten Situationen bejahend oder verneinend bezogen bleiben. Napoleon ist, mit einem Wort, der «Künstler»: als Arrangeur und völlig ruchloser Meister des Scheins, dessen Material die kämpfenden Truppen sind. Sein Kunstwerk ist die nach seinem Willen eingerichtete Wirklichkeit, in der auch der Kitsch zuhause ist.

Tolstoj's Meisterwerk warnt uns vor der Ästhetisierung des Wirklichen, die im Feldherrn, der zum Krieg inspiriert, ihre gefährlichste Ausprägung hat. Von Tolstoj's Darstellung Napoleons führt ein direkter Weg zu Saul Friedländers inzwischen klassischer Monographie «Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus» (1984). Jeder Verführer und Demagoge beschwört den «ästhetischen Zustand» im Sinne Nietzsches. In diesem Kontext steht auch Thomas Manns Essay «Bruder Hitler» von 1939.

Doch ich will mich nicht ablenken lassen. Krieg als Aktion in «Krieg und Frieden» steht zur Debatte. Krieg als Aktion wird von Tolstoj als «ästhetischer Zustand» gestaltet. Den Ausdruck benutzt Tolstoj allerdings nicht, Nietzsche hat ihn geprägt und meint damit etwas Positives: den Zustand höchster Lebenslust, über den der Tod keine Macht hat. Der Gegenbegriff zum «ästhetischen Zustand» ist der «unkünstlerische Zustand», als dessen Kennzeichen Nietzsche anführt: «Auszehrung, Verarmung, Entleerung – Wille zum Nichts (Christ, Buddhist, Nihilist), der verarmte Leib». Zum «ästhetischen Zustand unfähig ist der Nüchterne. Und Nietzsche zählt auf: «der Müde, der Erschöpfte, der Vertrocknete (z.B. ein Gelehrter) kann absolut nichts von der Kunst empfangen, weil er die künstlerische Urkraft, die Nötigung des Reichtums nicht hat.»¹⁴

Der «ästhetischer Zustand» wird als Phänomen von Tolstoj genau so veranschaulicht, wie Nietzsche es begrifflich evoziert. Nur: Was Nietzsche positiv sieht, sieht Tolstoj negativ. Denn: Für Tolstoj ist der «ästhetische Zustand» definiert als eine Ästhetisierung der Wirklichkeit, die den Menschen, nach Maßgabe der zugeordneten Institution, mehr oder weniger von sich selber entfremdet. Ja, genau wie Nietzsche, der vom «Kunstwerk, wo es ohne Künstler erscheint», spricht, «z. B. als Leib, als Organisation (preußisches Offizierscorps, Jesuitenorden)»¹⁵, so sieht Tolstoj die Erscheinungsform der Kunst gar nicht primär in den Kunstwerken, sondern in der Wirklichkeit, wenn sie etwa von einem «Künstler» wie Napoleon inszeniert wird. Dieser Gedanke ist die Grundlage der anthropologischen Prämisse, die in «Krieg und Frieden» so überzeugend veranschaulicht wurde. Napoleon ist ein Künstler, weil er die Fähigkeit hat, die Wirklichkeit so zu arrangieren, dass jeder, der in ihren Sog gerät, einen ästhetischen Zustand erlebt.

Es sei dazu das Bild nachgezeichnet, das uns Tolstoj von Napoleon entwirft. Tolstoj demonstriert uns die Geburt Napoleons aus dem Geist der Institutionen. Bonaparte tat nichts weiter, als nach der Rolle zu greifen, die eine bestimmte von institutionellen Interessen getragene Situation bereit stellte:

Ein Mann ohne Überzeugungen, ohne Gewohnheiten, ohne Tradition, ohne Namen, der nicht einmal Franzose ist, bewegt sich aufgrund von, wie es scheint, absonderlichsten Zufälligkeiten zwischen allen Parteien, die Frankreich aufwühlen, hindurch und gelangt, ohne sich auch nur einer von ihnen anzuschließen, in sichtbarste Position.¹⁶

Sein Wille zum Pathos kann sich nur im Bannkreis von Institutionen objektivieren. Die Institution ist die stete Möglichkeit der Garantie von Anerkennung für den Einzelnen und schafft damit zugleich den Spiel-Raum für den Schau-Spieler. Jede Institution entwirft sich ihr Ritual. Und dieses Ritual beherrscht Napoleon schließlich wie kein zweiter.

Das Zirkensische seines Auftretens fällt sofort auf. Rattenfängergleich zieht Napoleon an der Spitze eines bunten Völkergemischs in Richtung Moskau, das ihm, sonderbar genug, «cette ville asiatique» ist, die Märchenstadt, deren gleißende Kuppeln den Reiz des Goldes atmen. Sein Griff nach dem asiatischen Juwel ist der Griff des Abenteurers nach den Sternen. Im bunten Prunk seines Heerlagers wohnt, üppig wuchernd, der Kitsch. Napoleon wird uns als der Virtuose der Pose präsentiert, als Gaukler, als Spieler und Schau-Spieler. Er besitzt den Scharfblick und die Rücksichtslosigkeit des genialen Scharlatans. Mit nichts ist es ihm ernst, außer mit seiner Kunst, die sich der Macht verschrieben hat. Alles Wirkliche ist ihm nur Material für das Spektakel, dessen Arrangeur und Hauptperson er ist. In Tolstojs Entwürfen heißt es, aufschlussreich, Napoleon sei ein «italienischer Sänger», ein «Komödiant» und «ehrloser Schelm», wobei hier das russische Wort «plut» durchaus pikareskes Wesensgut mit einbezieht. Kurzum: Napoleon ist der Künstler, dessen tiefstes Wesen Verantwortungslosigkeit ist. Der Künstler, das ist der Blender, das ist der wirkliche Meister des Scheins, dem die Menschheit nichts ist als potenzielles Publikum.

Exemplarisch für Napoleons Verhaltensweise ist die folgende Szene, die uns ein polnisches Ulanenregiment beim Durchqueren der Wilija zeigt. Napoleon, persönlich anwesend, hatte befohlen, eine Furt zu suchen und zum jenseitigen Ufer überzusetzen. Unter dem Blick des Kaisers legt der polnische Oberst, ein «hübscher alter Herr», von solcher Ehre um den Verstand gebracht, alle Instinkte der Selbsterhaltung ab und erbittet sich von einem der Adjutanten die Erlaubnis, an Ort und Stelle den eiskalten Fluss zu durchqueren, ohne nach einer Furt zu suchen. Noch das scheuende Pferd wittert den Unfug. Die Wirklichkeit, die sich an solchem Verhalten spontan

rächt, bleibt indessen allen Betroffenen ausgeblendet. Lakonisch registriert Tolstoj, dass gegen vierzig Ulanen im Fluss ertranken. Die meisten der anderen, so heißt es weiter, wurden an das Ufer, das sie soeben verlassen hatten, zurückgetrieben. Der Oberst und die nur wenigen, denen die Überquerung gelang, arbeiteten sich mühselig auf der anderen Seite die Uferböschung hinauf.

Aber kaum hatten sie in ihren durchnässten Kleidern von denen das Wasser in Bächen abließ, das Ufer erklommen, als sie schon wieder «Vivat!» schrien und begeistert nach der Stelle hinübersahen, wo Napoleon gestanden hatte, doch jetzt nicht mehr zu sehen war, und in diesem Augenblick fühlten sie sich glücklich.¹⁷

Die Episode findet ihren Abschluss mit der Feststellung, «der polnische Oberst, der sich so zwecklos in den Fluss gestürzt hatte, wurde in die Legion d'honneur aufgenommen, an deren Spitze Napoleon selber stand.» Tolstoj zeigt, Napoleon hat den Bezug zur Wirklichkeit verloren und überträgt durch sein Charisma den bösen Zauber des Militärs, siegreich zu sein, auf seine Soldaten: mit dem phantastischen Ziel, Moskau zu erobern.

Diesem Ziel kommt er tatsächlich sehr nahe. Man beachte Napoleons vor Begeisterung vibrierenden Blick, als er schließlich, nach der Schlacht von Borodino, auf das im Morgenlicht vor seinen Füßen liegende Moskau blickt. Er spürt, so heißt es, während er die Kapitulation erwartet, den weiblichen Zauber Moskaus:

«Une ville occupée par l'ennemi ressemble a une fille, qui a perdu son honneur», dachte er (wie er es schon in Smolensk zu Tutschkow gesagt hatte). Und von diesem Gesichtspunkt betrachtete er die vor ihm liegende, noch nie geschaute orientalische Schönheit. Es kam ihm selber merkwürdig vor, dass sich sein lang gehegter Wunsch, der ihm unerfüllbar erschienen war, nun doch verwirklicht hatte. Im hellen Morgenlicht blickte er bald auf die Stadt, bald auf den Plan, überprüfte die Einzelheiten, und die Gewissheit, sich dieser Stadt bemächtigt zu haben, erregte und erschreckte ihn.¹⁸

Was aber wirklich geschieht, ist, dass Moskau plötzlich in Flammen steht. Eine Kapitulation findet nicht statt. Er muß den Rückzug antreten. Aus der Traum. Sein Gegenspieler, Feldmarschall Kutusow, setzt der französischen Armee professionell zu, die fliehen muß.

Die Schlacht von Borodino, in der 28.000 Angehörige der französischen Armee und 50.000 Russen gefallen sind, und das brennende Moskau besiegeln das Schicksal Napoleons. Man beachte die Allegorie: Tolstoj veranschaulicht mit dem Scheitern von Napoleons Russland-Feldzug den Dreischritt Begeisterung, Wirklichkeitsverlust, Absturz auf den Boden der Wirklichkeit am Beispiel der Institution des Militärs, die für die Menschheit die gefährlichste Institution ist, weil sie per definitionem auf die Vernich-

tung des Gegners ausgerichtet ist. Das Fazit der Schlacht von Borodino mit ihren unzähligen Toten und Verwundeten wird von Tolstoj in mehreren Kapiteln realistisch vor Augen geführt, mit Pierre Besuchow als Beobachter, dessen unmilitärischer Hinblick, frei von Begeisterung für den bösen Zauber des Militärs, die adäquate Sicht auf die Wirklichkeit garantiert.¹⁹

Es ist nur konsequent, dass Tolstoj seinen Roman mit der Veranschaulichung jener Institution enden lässt, innerhalb derer die angeborene Fähigkeit des Menschen zur Begeisterung für einen gewählten Gegenstand nicht vom Absturz auf den Boden der Wirklichkeit bedroht wird: diese Institution ist die Familie. Hier finden Pierre Besuchow und seine Frau Natascha ihr dauerhaftes Glück. Von Natascha, die im Epilog mit Pierre zur Ruhe kommt, heißt es:

Die liebte die Gesellschaft derer, zu denen sie unfrisiert, im Schlafrock, mit großen Schritten, mit glücklichem Gesicht aus dem Kinderzimmer hinüberlaufen konnte, um ihnen eine Windel mit einem gelben statt der grünen Flecke zu zeigen, und von ihnen die tröstende Bestätigung zu hören, dass es nun dem Kinde weitaus besser gehe.²⁰

Tolstoj's kolossaler Roman erweist sich bei näherem Hinsehen als ein Vier-Personen-Stück. Die Personen heißen Pierre und Natascha, Napoleon und Kutusow. Pierre und Natascha sind die Hauptpersonen des Vordergrunds, Napoleon und Kutusow sind die Hauptpersonen des Hintergrunds. Pierre und Natascha sind von Tolstoj erfundene Personen, Napoleon und Kutusow sind historische Persönlichkeiten. Mit den historischen Persönlichkeiten steckt Tolstoj den allgemeinen Weltzustand ab, der im Krieg Napoleons gegen Russland seinen Schwerpunkt hat. Im Magnetfeld dieses Krieges erhalten die Schicksale Pierres und Nataschas ihre Profile. Ihr Lebensweg ist, so dürfen wir sagen, die Hauptsache des Romans. Napoleon und sein russischer Gegenspieler Kutusow sind die Repräsentanten der Prinzipien, von denen diese Hauptsache bewegt wird.

Beide Hauptpersonen, Pierre und Natascha, müssen zunächst das Hindernis ihrer Ästhetisierung der Wirklichkeit durchlaufen, ehe sie zueinander finden in der ungeschminkten Wirklichkeit ihres Eheglücks: Pierre verfällt zuvor dem Charme der schönen Hélène, die er sogar heiratet und durch ihren Tod verliert; Natascha verfällt zuvor dem Charme des schönen Anatole Kuragin, den sie fast geheiratet hätte, bis sie in Pierre den für sich richtigen Partner findet. Hélène und Anatole sind Geschwister, Kinder Wassilij Kuragins, der im schönen Gerede sein Lebenselement gefunden hat und wegen seiner Vorlesekunst sogar bei Hofe geschätzt ist, weil er die Wörter unabhängig von ihrer Bedeutung betont, so dass ein Wort geflüstert, das nächste aber herausgeschrien wird. Tolstoj denkt in Allegorien.

Es fällt auf, dass das «Prinzip Napoleon», Begeisterung für den Sieg auf dem Schlachtfeld zu empfinden, nicht nur beschränkt auf die französische Armee gestaltet wird, sondern auch auf Seiten der Russen. Musterbeispiel hierfür ist das Verhalten Hauptmann Tuschins in der Schlacht bei Schöngrabern im Jahre 1805. Seine Batterie ist beim Rückzug vergessen worden, was er nicht bemerkt und deshalb weiterhin kämpft:

Infolge dieses fürchterlichen Getöses, dieses Lärms und der Notwendigkeit, scharf aufzupassen und tätig zu sein, empfand Tuschin nicht das geringste unangenehme Angstgefühl, und der Gedanke, dass er getötet oder schwer verletzt werden könnte, kam ihm gar nicht in den Sinn. Im Gegenteil, ihm wurde immer fröhlicher zumute [...]. Der betäubende Donner der Geschütze, der von allen Seiten erscholl, das Pfeifen und Einschlagen der feindlichen Geschosse, der Anblick der schwitzenden, eifrig zwischen den Geschützen umherlaufenden Kanoniere mit ihren roten Gesichtern, das Blut der Menschen und Pferde und jene Rauchwölkchen drüben beim Feind, nach deren Erscheinen jedes Mal eine Kugel geflogen kam und in Erde, Menschen, Geschütze oder Pferde einschlug – alle diese Eindrücke hatten sich in seinem Kopf zu einer eigenen phantastischen Welt verdichtet, die in diesem Augenblick für ihn einen Genuss bedeutete. Die feindlichen Kanonen waren in seiner Phantasie gar keine Kanonen, sondern Tabakspfeifen, aus denen ein unsichtbarer Raucher kleine Rauchwölkchen in die Luft blies.²¹

Tolstoj zeigt hier beispielhaft, was der ästhetische Zustand an der Wirklichkeit vollbringt: die Gefahr für Leib und Leben wird übermalt, indem alle Dinge in einen künstlerischen Kontext rücken. Tuschin, ein «kleiner Mann mit kraftlosen, linkischen Bewegungen» gibt der Verführung nach, die die Institution bereitstellt und produziert dadurch eine phantastische Welt. Er selbst kommt sich wie «ein ungeheurer Riese» vor, der «mit beiden Händen Kanonenkugeln auf die Franzosen schleudert.» Der von der Institution des Militärs geforderte Zweck seines Handelns, den Feind zu besiegen, wird durchaus nicht vergessen. Durch die ästhetische Formalisierung der Wirklichkeit, wie sie in der Begeisterung stattfindet, wird indessen aller Zweck nur noch zur Verkleidung einer gleichsam künstlerischen Kreativität. Für Tuschin geschieht die Abhebung zum Rausch der ästhetischen Selbstvergessenheit unbewusst: es geschieht mit ihm. Auch im Nachhinein weiß er nicht, was mit ihm geschah. Eine sonderbare Verlegenheit bleibt in ihm zurück. Er denkt darüber nicht nach und ist sehr froh, dass er für sein Ausharren auf der Schanze von Schöngrabern nicht bestraft wurde, denn es widersprach der Order.

Uns, den Lesern, aber gibt Tolstoj um so schärfer die Kluft zu bedenken, die sich zwischen der Wirklichkeit und ihrer Übermalung im ästhetischen Zustand zwangsläufig auftut.

Ja, man darf sagen, mit dieser Episode ist Tolstoj das Kunststück gelungen, Walter Flex («Der Wanderer zwischen beiden Welten», 1917) und Erich Maria Remarque («Im Westen nichts Neues», 1929) gleichzeitig gerecht zu werden, ohne seinen eigenen Anspruch beiseite zu lassen.

ANMERKUNGEN

¹ Ernest HEMINGWAY, *Men at War. The Best War Stories of All Time*. Edited with an Introduction by Ernest Hemingway. Based on a plan by William Kozlenko, New York 1942, hier: *Introduction*, xi–xxxii.

² Ebd., xiv.

³ Ebd., xviii.

⁴ Vgl. Ernest HEMINGWAY, *Selected Letters, 1917–1961*. Edited by Carlos Baker, New York 1981, 179.

⁵ HEMINGWAY, *Men at War* (s. Anm. 1), xiv.

⁶ Ebd., xxiv.

⁷ Vgl. die Ausgabe New York – Avenel, New Jersey: Wings Books 1992. *Introduction*, xi–xxvi (also 5 Seiten kürzer). Das Introduction-Copyright ist hier von 1955 (xi). Also hat Hemingway selber die Kürzung vorgenommen oder zugelassen. Die Texte samt Paginierung sind dieselben: 3–1072.

⁸ HEMINGWAY, *Men at War* (s. Anm. 1), xxx–xxxii.

⁹ Ebd., xiv.

¹⁰ Vgl. Carl SCHMITT, *Der Begriff des Politischen*. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien, Berlin 1963. Dort heißt es (102): Beim «Krieg als Zustand» ist «ein Feind vorhanden, auch wenn die unmittelbaren und akuten Feindseligkeiten und Kampfhandlungen aufgehört haben. *Bellum manet, pugna cessat.*»

¹¹ Vgl. Lew Nikolajewitsch TOLSTOJ, *Vojna i mir*, Bd. 4–7 der Ausgabe TOLSTOJ, *Sobranie sočinenij* (20 Bd.), Moskau 1960–1965, hier: Bd. 6, 240. Zitiert wird nach dieser Ausgabe. Die Übersetzung ist meine eigene.

¹² Vgl. Arnold GEHLEN, *Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, Frankfurt/M. – Bonn (zweite, neu bearbeitete Auflage) 1964, 116; sowie Arnold GEHLEN, *Anthropologische Forschung*, Reinbek bei Hamburg 1961 (= Rowohlts deutsche Enzyklopädie 138). Darin: *Mensch und Institutionen*, 69–77, hier 71.

¹³ TOLSTOJ, *Vojna i mir* (s. Anm. 11), Bd. 7, 299–300.

¹⁴ Vgl. Friedrich NIETZSCHE, *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München – Berlin – New York 1980, Bd. 12, 393.

¹⁵ Ebd., 118–119.

¹⁶ Vgl. TOLSTOJ, *Vojna i mir* (s. Anm. 11), Bd. 7, 270.

¹⁷ Ebd., Bd. 6, 15–16.

¹⁸ Ebd., Bd. 6, 388.

¹⁹ Ebd., Bd. 6, 292–299.

²⁰ Ebd., Bd. 7, 201.

²¹ Ebd., Bd. 4, 216.

BIBLIOGRAPHISCHE HINWEISE ZU «Krieg und Frieden»

Lew Nikolajewitsch TOLSTOJ, *Vojna i mir*, Bd. 4–7 der Ausgabe TOLSTOJ, *Sobranie socinenij* (20 Bd.), Moskau: Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudozestvennoj literatury 1960–1965.

Lew TOLSTOJ, *Krieg und Frieden*, 4 Bd., übersetzt von Werner Bergengruen. Den zweiten Teil des Epilogs übersetzte Ellen Zunk, «Einige Worte aus Anlaß des Buches «Krieg und Frieden» und die Fragmente Margit Bräuer. Mit einem Nachwort von Gerhard Dudek. Leipzig: Paul List Verlag 1977 (= Epikon., Romane der Weltliteratur).

Lev TOLSTOJ, *Krieg und Frieden. Ein Roman in vier Teilen*, aus dem Russischen übersetzt von Hermann Röhl. Übertragung des zweiten Teils des Epilogs von Wolfgang Kasack. Mit Illustrationen von Theodor Eberle. Frankfurt/M.: Insel Verlag 1982 (= Insel Taschenbuch 590).

Leo TOLSTOJ, *Krieg und Frieden*, 2. Bd, aus dem Russischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Barbara Conrad, München: Carl Hanser 2011.

Leo TOLSTOJ, *War and Peace*, translated, annotated and introduced by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky, London: Vintage Books 2007 (= Vintage Classics). Diese Ausgabe in einem Band (1273 Seiten) ist die bestkommentierte und enthält ein ausführliches Inhaltsverzeichnis sowie einen »Historical Index« mit Ortsnamen und historischen Persönlichkeiten.