

Chronotop und Körperzeit in Tolstojs Roman *Anna Karenina*

Dissertation

Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Fakultät III: Sprach- und Kulturwissenschaften

vorgelegt von:

Gisela Gloor

Erstreferent: Prof. Dr. Rainer Grübel

Koreferentin: Prof. Dr. Gun-Britt Kohler

Tag der Disputation: 17. Februar 2012

Inhaltsverzeichnis

0 Einleitung.....	1
<i>Theorie</i>	
1 Chronotop-Theorie.....	4
1.1 Zum Verhältnis von Raum und Zeit.....	4
1.1.1 Philosophische Konzeptionen des Raum-Zeit-Verhältnisses.....	5
1.1.2 Raum und Zeit in der Literatur.....	10
1.2 Bachtins Theoriegerüst.....	12
1.2.1 Die Dialogizität.....	13
1.2.2 Der Chronotop.....	15
1.3 Weiterentwicklung der Bachtinschen Vorgaben.....	19
1.4 Bachtin und Tolstoj.....	21
2 Körperzeit.....	24
2.1 Körperkonzepte.....	24
2.1.1 Körper und Reproduktion.....	24
2.1.2 Geschlecht und Zeit.....	26
2.2 Definitionen von <i>Körperzeit</i>	28
2.2.1 Die Körperzeit in der Lebenswelt.....	28
2.2.2 Die Körperzeit in der Prosa.....	29
2.3 Exposition der Analyseebenen.....	31
2.3.1 Handlungsebene.....	32
2.3.2 Kompositorischen Ebene.....	33
2.3.3 Symbolische Ebene.....	34
<i>Analyse</i>	
3 Verfahren der Zeitrepräsentation.....	36
3.1 Auf der Mikroebene.....	37
3.1.1 Zeitbezogene Konnotationen von Motiven und Namen.....	37
3.1.2 Suggestive Iteration.....	39
3.1.3 Achronizität von Ereignissen.....	40
3.1.4 Bezeichnungen zur zeitlichen Orientierung.....	41
3.1.5 Tempovariationen.....	44
3.2 Auf der Makroebene.....	46
3.2.1 Suggestive Parallelität: „Zeitfalten“.....	46
3.2.2 Montage.....	51
3.3 Räumliche Analogien als Metonymie der Verfahren.....	53
4 Der Körper in Bewegung.....	57

4.1 Statik vs. Dynamik: Der motivische Chronotop als Motor.....	57
4.1.1 Statische Chronotope	58
4.1.1.1 Das Haus	58
4.1.1.2 Die Familie	63
4.1.1.3 Die Idylle	65
4.1.2 Dynamische Chronotope.....	68
4.1.2.1 Der Weg.....	68
4.1.2.2 Die Eisenbahn	73
4.1.2.3 Das Pferderennen	75
4.1.2.4 Der (Eis-)Tanz	78
4.1.3 Schnittpunkte von statischen und dynamischen Chronotopen	79
4.1.3.1 Der Empfangssalon: Bewegung im Haus.....	79
4.1.3.2 Der Bahnwaggon: Das fahrende Haus	81
4.1.3.3 Der Gasthof: das Haus am Weg	83
4.2 Statische vs. dynamische Personages	86
4.2.1 Dynamizität der Personages	86
4.2.1.1 Anna.....	87
4.2.1.2 Dolli	90
4.2.1.3 Kiti	92
4.2.1.4 Levin	93
4.2.1.5 Stiva	95
4.2.1.6 Karenin.....	97
4.2.1.7 Vronskij	99
4.2.1.8 Nebenfiguren.....	102
4.2.2 Ermittlung eines Dynamizitätsfaktors	105
4.2.3 Die Personages im Text	107
5 Körper und Ethik	111
5.1 Die Struktur der Körperzeit	112
5.1.1 Statik: Der Zu-“stand“	112
5.1.1.1 Körpersprache und –attribute.....	112
5.1.1.2 Sinneswahrnehmung.....	114
5.1.2 Dynamik: Veränderungen	116
5.1.2.1 Zyklisch strukturierte Veränderungen.....	116
5.1.2.2 Telisch strukturierte Veränderungen	118
5.1.2.3 Veränderungen der Wahrnehmung	119
5.1.3 Der Tod.....	123
5.1.3.1 Anordnung von Geburt und Tod im Text.....	125

5.1.3.2	Perspektivierung von Geburt und Tod	126
5.1.3.3	Der „Eisenmann“	129
5.2	Tolstojs axiologische Quellen	131
5.2.1	Platon: Körper und Reproduktion	131
5.2.1.1	Platonische vs. physische Liebe	132
5.2.1.2	Das Essen als zeitlich regulierter, sozialer Akt	133
5.2.2	Biblische Bezüge	135
5.2.2.1	Das Motto: „Mein ist die Rache...“	136
5.2.2.2	Ehebruch und -scheidung	139
5.2.2.3	Arbeit, Anstrengung und Kraft	144
5.2.3	Jean Jacques Rousseau: Das Zeitmodell der kultivierten Natur	147
5.2.3.1	Der männliche Samenkult	150
5.2.3.2	Die weibliche Erde	151
5.2.3.3	Die Dynamik des Wassers	152
5.3	Der Bauer Levin: Nicht nur Tolstojs Sprachrohr	155
5.3.1	Kairos: Vom günstigen Zeitpunkt	156
5.3.2	Anna als axiologischer Gegenpol zu Levin	157
<i>Interpretation</i>		
6	Kompositorische Relevanz von Chronotop und Körperzeit	159
6.1	Zur Semantik der Textarchitektur	159
6.1.1	Der erste Satz	159
6.1.2	Der letzte Teil	161
6.1.3	Symmetrie, Asymmetrie und Brüche	162
6.1.4	Dominanz der Metonymie	163
6.2	Strukturen der moralischen Ordnungsprinzipien	166
6.2.1	Männlich vs. Weiblich	167
6.2.2	Telisch vs. Zyklisch: Das Leben ist keine Reise	169
6.2.3	Stadt vs. Land	170
6.3	Dialogizität der Textaussagen	173
6.3.1	Ethik vs. Ästhetik	174
6.3.2	Autor- vs. Textintention	175
7	Kontextualisierung	178
7.1	Besprechung der Strukturmerkmale	178
7.1.1	Invarianten des Romans im Realismus	178
7.1.2	Körperzeit und Chronotop	180
7.1.3	Zeitgenössische Stoffe	182
7.2	Intertextualität und Universalität	183

7.2.1 Prätexte	184
7.2.2 Posttexte	186
7.2.3 Zeitgenössische Texte	189
7.3 Die Romangattung	193
7.3.1 Der Roman bei Bachtin	193
7.3.2 Der Chronotop <i>Anna Karenina</i> – Versuch einer Gattungszuweisung	195
7.3.3 Vision in die Moderne?	197
Schlusswort	199
Bibliographie	201
Anhang: Episodenverzeichnis	221

0 Einleitung

Der Roman *Anna Karenina*, von Graf Leo N. Tolstoj in den Jahren 1874-77 verfasst, schrittweise während des Schreibprozesses in der Zeitschrift *Russkij Vestnik (Der russische Bote)* veröffentlicht und schließlich 1878 erstmals als dreibändiges Buch herausgegeben, hat von Beginn an viel Aufmerksamkeit bekommen. Das Werk genießt einen unbestrittenen Platz im Kanon der Weltliteratur und ungebrochene Präsenz als Lektüre innerhalb und außerhalb Russlands. Während Neuübersetzungen, Verfilmungen, Vertonungen und Bühneninszenierungen seine Popularität belegen, erweist es sich in der Wissenschaft als Gegenstand anhaltend umfangreicher Untersuchung. Die hier vorliegende textimmanente Arbeit soll dazu einen weiteren Beitrag leisten, indem sie der Bedeutsamkeit von Raum, Zeit und dem menschlichen Körper sowie deren Interaktion, also *Chronotop* und *Körperzeit*, für die Komposition, Aussage und Intention des Textes nachzugehen versucht.

Im ersten Kapitel erfolgt nach einem Überblick über die relevanten philosophischen Vorstellungen innerhalb des unermesslichen Themenkomplexes *Raum und Zeit* eine Einführung in die Konzeptionen des russischen Kulturphilosophen Michail Bachtin (1895 – 1975), insbesondere mit Blick auf seinen Begriff *Chronotop*. Im darauffolgenden Kapitel 2 schließt sich eine Diskussion zur Idee und Wortbedeutung der *Körperzeit* innerhalb und außerhalb der Literatur an. Der Körper, zunächst eine räumliche Erscheinung, ist bedingt durch Entstehung, Veränderungen, Verfall usw. einer zeitlichen Konditionierung unterworfen. Dadurch ähnelt die Körperzeit in der Prosa dem Chronotop. Die beiden werden, wie der Titel dieser Arbeit andeutet, in einer gewissen Analogie zueinander stehen und die Basis des weiteren Vorgehens bilden. Da der Körper aber vor allem auch eine biologische Größe ist, liegt die Thematik der Geschlechterverteilung und damit verbundener Konzepte nahe. Eine Hypothese der vorliegenden Arbeit lautet, dass das weibliche Geschlecht - im Gegensatz zur historischen Tradition - in *Anna Karenina* das unmarkierte ist. Präferiert werden die weiblichen Konzepte, seien sie zeitlich, psychologisch o.ä. motiviert. Die jeweils männlichen Gegenkonzepte werden ethisch abgewertet, weil sie zu

Misserfolg führen. Dies gilt für alle Personages des Romans, und zwar unabhängig von ihrem biologischen Geschlecht.

Im dritten Kapitel wenden wir uns der Verfahrensebene zu. Um über Chronotop und Körperzeit Axiome nachdrücklich transportieren zu können, bedient sich Tolstoj auf der Mikro- wie auf der Makroebene einer Vielzahl an Verfahren, die er miteinander kombiniert und dadurch eines seiner viel beachteten Markenzeichen, die *жизнеподобие* („Lebensähnlichkeit“) konstruiert. Dazu gehören beispielsweise die „Zeitfalten“, wie wir sie nennen werden, die es ihm ermöglichen, verschiedene Personages einerseits gleichzeitig und miteinander agierend, andererseits unterschiedlich schnell „leben zu lassen“.

Daraufhin widmet sich die Textanalyse in Kapitel 4 dem Chronotop und der Körperzeit als Motive von statischer oder dynamischer Qualität. Die Daten dafür werden größtenteils im Close Reading Verfahren ermittelt und anschließend sinnbringend gebündelt exponiert. Es lassen sich daraus Prototypen von statischen resp. dynamischen Personages ermitteln und daraus ihre moralische Rolle sowie der Erfolg ihres Handelns ableiten. Im fünften Kapitel werden Strukturen von Körperzeit, nämlich die Körpersprache, Veränderungen sowie die Begrenzung durch Geburt und Tod untersucht. Drei moralische Wertspender Tolstoj's, nämlich Platon, die Bibel und Rousseau werden hinzugezogen und deren Spuren in *Anna Karenina* nachvollzogen. Schließlich lenken wir den Fokus auf die Personage Konstantin Levin, der einerseits der Titelheldin konträr gegenübersteht, andererseits allenthalben Lev Tolstoj's „Alter Ego“ genannt wird, und betrachten diese Verortung kritisch.

Im interpretatorischen Teil wird zunächst in Kapitel 6 aufgezeigt, wie es Tolstoj gelingt, über Raum, Zeit und Körper sowie deren Platzierung im Text ethische Konzepte zu modellieren. Dabei zeigt sich, dass die hauptsächlich binär strukturierten Basiskonzepte, wie z.B. Stadt vs. Land, häufig durch Brüche relativiert werden und dadurch nach komplexeren Modellen verlangen. Diese Erkenntnis führt zu Konflikten auf verschiedenen Ebenen, vor allem zwischen Autor- und Textintention, und unterstützt ein weiteres Anliegen dieser Arbeit, nämlich den häufig an Tolstoj herangetragenem Vorwurf der Monologhaftigkeit zu widerlegen.

Zum Schluss sollen im siebten, der Kontextualisierung gewidmeten Kapitel aufgrund der festgestellten Strukturmerkmale exemplarisch einige der zahlreich vorhandenen intertextuellen Vernetzungen sichtbar gemacht werden. Außerdem wird *Anna Karenina* zu etwa zeitgleich entstandenen, vergleichbaren Prosatexten aus anderen Literaturen in Bezug gesetzt. Dies geschieht vor allem mit Blick auf den Stoff *Ehebruch* bzw. des von der Norm abweichenden Verhaltens verheirateter Frauen zu ihren Ehemännern und ihrer Liebe zu anderen Männern. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert bringen viele europäischen Literaturen Werke zu diesem Themenkomplex hervor. *Anna Karenina* hebt sich durch die thematische Vielschichtigkeit von allen anderen ab. Vor diesem Hintergrund muss seine traditionelle Verortung als *Familienroman* in Frage gestellt und ein Wechsel in das Genre *Gesellschaftsroman* geprüft werden. Abschließend soll noch geklärt werden, ob aufgrund der vorliegenden Erkenntnisse die Positionierung des Textes innerhalb des russischen Realismus gerechtfertigt ist.

Arbeitsgrundlage bildet der Text *Anna Karenina* aus Band 18 und 19 von Tolstoj's Gesammelten Werken (*Polnoe Sobranie Sočinenij*), abgekürzt PSS, von 1929-64 in 90 Bänden. Auf den Primärtext wird, da der Leser möglicherweise Übersetzungen oder andere Ausgaben benutzt, nicht mit Seitenzahlen verwiesen, sondern mit Teil (römische Zahl) und Kapitel (arabische Zahl), z.B. (VI, 5). Auf andere Bände dieser Ausgabe wird mit PSS und der Bandnummer sowie anschließender Seitenzahl verwiesen.

Transliteriert werden nur Werkstitel und Namen, ansonsten wird aus ästhetischen Gründen die kyrillische Schrift verwendet.

Alle Übersetzungen sind meine eigenen.

1 Chronotop-Theorie

Das Kompositum aus den griechischen *chronos* („Zeit“) und *topos* („Ort, Raum“) ist als Denkanstoß keine moderne Erscheinung, da Raum und Zeit schon seit dem Altertum zueinander in Bezug gesetzt, miteinander verglichen und aneinander geknüpft wurden. Erst etwa achtzig Jahre alt ist hingegen das literaturwissenschaftliche Konzept *Chronotop* von Michail Bachtin, dem raumzeitliche Überlegungen zu Grunde liegen. Um dieses zu erläutern, sei zunächst auf einige der wesentlichen historisch-wissenschaftlichen Eckpunkte zu Raum und Zeit verwiesen, z.B. die Konzepte von Kant und Bergson, die für Bachtin bzw. auch für die vorliegende Arbeit von herausragender Relevanz sind.

1.1 Zum Verhältnis von Raum und Zeit

Zweifelsohne dominiert in der menschlichen Wahrnehmung der Raum aufgrund seines geringeren Abstraktionsgrades über die Zeit. Dies erkennt man unter anderem daran, dass im Falle von Metaphorisierungen zeitliche in räumlichen Konzepten dargestellt werden, z.B. die Dauer als Ausdehnung, und nicht umgekehrt. Der Raum ist über die Sinne wahrnehmbar, wobei der visuelle für die meisten Menschen der wichtigste ist, die Zeit hingegen nicht. Tatsächlich lassen ethnologische Forschungsergebnisse vermuten, dass dem Menschen der Raum früher bewusst war als die Zeit (Reichel, 1987: 1f). Die Ausbildung eines umfassenderen Zeitgefühls begann wohl erst mit der ackerbaubetreibenden Gesellschaft. Der Zyklus der Landbearbeitung, Jahres- und Tageszeiten, Wachstumsstadien von Vieh und Pflanzen bildeten die Grundlage für die Zeitgliederung des sozialen Alltags. Die Zeit war durch die Arbeit bestimmt und auf Saat und Ernte ausgerichtet. Feste und Riten ordneten sich in diese temporale Ordnung ein. Dieses zyklisch organisierte Zeitkonzept ist in vielen Kulturen, insbesondere den frühen europäischen, das grundlegende.

Die eindimensionale Zeit steht dem dreidimensionalen Raum gegenüber. Für ihre Bestimmung ist die Zeit immer auf räumliche Hilfsmittel angewiesen, denn ohne diese ist sie nicht messbar. Einen fundamentalen Unterschied zwischen den beiden Größen macht vor allem die Irreversibilität der Zeit aus; während es grundsätzlich möglich ist, an einen Raumpunkt zurückzukehren, ist das für einen Zeitpunkt ausgeschlossen. Die Zeit ist also zwingender. Dieses asymmetrische

Verhältnis gestaltet die Annahme der Zeit als vierte Dimension, wie es die Relativitätstheorie vorschlug, problematisch.

1.1.1 Philosophische Konzeptionen des Raum-Zeit-Verhältnisses

Bereits für das alte Ägypten, d.h. ab ca. 2000 v.Chr. kann aufgrund von Wortschatzanalysen eine Philosophie der Zeit ausgemacht werden (Assmann, 1989: 193). Längstes Zeitmaß und linear verlaufend war das Jahr („das sich Verjüngende“), kürzestes die Stunde mit zyklischer Struktur („die Vergehende“). In der Vorstellung machte das Jahr jeweils dem nächsten Platz; bei einer neuen Thronbesteigung fing man wieder bei Eins an zu zählen. Die Stunde hingegen ließ 23 andere passieren, bevor sie selbst wieder zum Zuge kam. Sie war je nach Jahreszeit unterschiedlich lang, da zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang immer zwölf Stunden lagen. Das Zeitmaß unterlag hier Schwankungen, die zwar natürlich gegeben sind, aber eine absolute Zeit bezweifeln. Der Begriff „neheh“ steht für den ewigen Lauf der Gestirne, ist virtuell und wird von einer männlichen Gottheit dargestellt. Dagegen steht „djet“ als resultatives, statisches Konzept wie Gestein, und wird von einer weiblichen Gottheit verkörpert. Dem entspricht auch das grammatische Geschlecht der zwei Substantive (Assmann, 1989: 202). Wir können hier also eine Zweigliederung mit den Korrelaten dynamisch/männlich vs. statisch/weiblich konstatieren, wobei die erste zyklisch oder linear strukturiert sein kann.

In Griechenland differenzierten antike Dichter wie Homer, Heraklit oder Pindar bereits vor Platon und Aristoteles zwischen verschiedenen Begriffen, die man im Deutschen mit „Zeit“ wiedergeben kann.¹ Wichtig ist dabei vor allem die Unterscheidung zwischen Kontinuum (z.B. „chronos“) und diskretem Punkt (z.B. „kairos“), während eine Zuordnung zum Männlichen bzw. Weiblichen nicht auszumachen ist. Das bei den Griechen dominierende Zeitempfinden, das wesentlich durch den Planetenumlauf bestimmt und damit zyklisch strukturiert war, suggerierte eine gleichermaßen zyklisch organisierte Weltgeschichte. Das „Platonische Jahr“ umfasste gut 25'000 Jahre, nämlich den Zeitraum, den die sieben Planeten unseres Sonnensystems benötigen, um wieder dieselbe

¹ Kreuzer (2003, 2f) findet in der griechischen Dichtung neun verschiedene Begriffe.

Konstellation einzunehmen (zitiert nach Borges, 2003: 183). Kreuzer (2003) beobachtet eine Wende von der „erlebten“ Zeit Homers zur „gezählten“ Zeit bei Aristoteles, im Grunde eine Art „Säkularisierung“ der Zeit.

Die Diskussion darüber, ob die Zeit aus Punkten bestehe oder nicht, findet sich dann bei Aristoteles:

Der Jetztpunkt aber ist kein Teil; der Teil ist eine Messgröße (mit der man das Ganze, zu dem er gehört, messen kann) und das Ganze muss aus den Teilen bestehen; es sieht aber nicht so aus, als ob die Zeit aus den Jetztpunkten besteht. (1972: 109)

Aristoteles' Erkenntnisse über Raum und Zeit haben das europäische Denken über viele Jahrhunderte hinweg dominiert. Es sei deshalb in extenso zitiert, wie sich bei ihm Raum und Zeit aus der Bewegung erschließen:

Aber andererseits ist Zeit auch ohne Veränderung wieder nicht möglich. Denn wenn wir in unserem Denken keine Veränderung durchmachen oder aber einer solchen nicht gewahr werden, dann haben wir nicht den Eindruck, es sei Zeit vergangen [...] Wie es also keine Zeit gäbe, wenn die Jetztpunkte nicht verschieden wären und es nur einen einzigen Jetztpunkt gäbe, so wirkt hier die Zwischenzeit, als wäre sie nicht gewesen, weil man es nicht merkt, dass die Jetztpunkte verschieden sind. Wenn demnach unser Zeitbewusstsein dann ausfällt, wenn wir keine Veränderung festzustellen vermögen, die Seele vielmehr an einem und demselben Zeitpunkt zu beharren scheint; wenn wir andererseits ein Zeitbewusstsein dann haben, wenn wir (Veränderung) bemerken und feststellen, so beweist diese Sachlage, dass Prozess und Veränderung Bedingungen der Zeit sind. (1972: 111)

Wie schon in Ägypten zeigt sich auch bei den Griechen, dass Zeit nicht wie der Raum unmittelbar physikalisch messbar ist, sondern ihrer Wahrnehmung eine gewisse Subjektivität innewohnt. Die nahezu monopolische Stellung allen aristotelischen Wissens in der christlichen und islamischen Welt bis ins 14. Jahrhundert ist ein Grund dafür, dass sich das Primat der Bewegung über Raum und Zeit über Jahrhunderte hinweg gehalten hat. Erst Kant brach mit diesem Grundsatz und definierte Raum und Zeit in der *Transzendentalen Ästhetik* von 1787 als a priori Urteile von gleichwertiger Bedeutung. Jegliche Wahrnehmung wird durch sie überhaupt erst ermöglicht. Sie sind dem Subjekt ursprünglich anhängende Bedingungen (Kant 1911:43), zwei Quellen der sinnlichen Erkenntnis, wobei erst die Kombination der beiden eine Wahrnehmung ermöglicht. Jede für sich genommen wäre lediglich Anschauung. Dieses ist ein entscheidender Punkt, an den Bachtin in seiner Chronotop-Theorie anknüpft.

Ende des 17. Jahrhunderts war die rein naturwissenschaftliche Vorstellung von Newton, dass Raum und Zeit etwas Absolutes und völlig für sich selbst stehende unabhängige Größen seien, die nicht durch andere Erscheinungen bestimmt würden. Demzufolge hätten Raum- und Zeitpunkte eine eigene Existenz, bildeten ein absolutes Bezugssystem und wären theoretisch nummerierbar. Gegenteiligere Ansicht war der Rationalist und Philosoph Leibniz, der Newton heftig widersprach. Für ihn waren Raum und Zeit nur Relationen, die keine eigene Substanz besitzen. Unter der Prämisse des hinreichenden Grundes widerlegte er Newtons Theorie, indem er die Frage, warum die Welt gerade hier und jetzt angeordnet sei, ihres Sinnes entthob: Raum und Zeit bilden lediglich die Ordnung der Dinge (Leibniz 1991: 38f).

Für Bergson hingegen sind Raum und Zeit keinesfalls homogene Kategorien. Während der Raum eine physikalische Größe ist, die er dem *temps* zuordnet, gilt ihm die Zeit als subjektiv empfundene und dadurch psychische Erscheinung, *durée* genannt (Grübel, 2008: 337). Bergson sieht die Zeit nicht als eine Abfolge, sondern als eine innere Verbindung der Phänomene, und im Zusammenhang damit keinesfalls als vierte Dimension des Raumes. Bei Bachtin findet die Bergson'sche Zuordnung eine Fortsetzung, indem er die Korrelaten um die soziale Komponente ergänzt: Der Raum steht in Form des Leibes als „Ich“ der Zeit als Seele, als „Anderem“, gegenüber. Die Einwirkung des Anderen von außen auf das Ich formt meine Seele, während der Geist des Ich auf den anderen einwirkt. Dieses Nehmen und Geben ist die Grundlage für das Dialogizitätskonzept (s. Kap. 1.2.1), das Bachtin für die Literaturwissenschaft entwickelt hat. Zur inneren Struktur der Zeit liefert er uns zwei verschiedene Konzepte: Die kollektive „Folklorezeit“ hat zyklischen Charakter und wiederholt sich folglich immerwährend (Bachtin 1986: 243), sie zeigt nicht die Tendenz vorwärts bzw. voran zu kommen. Demgegenüber gibt es eine individuelle Zeit, deren grundsätzliches Ende der Tod ist (1986: 249). Bezogen auf das Bewusstsein sind der eigene Raum und die eigene Zeit nicht begrenzt, diejenigen der anderen aber schon, weil deren Anfang und Ende beobachtbar sind. Durch diese Abweichung ergibt sich eine binäre dialogische Struktur (z.B. Selbst vs. Andere, Gleichheit vs. Verschiedenheit), die nur mit Hilfe der Koordinaten Raum und Zeit modelliert werden kann. Andere berichten uns über unsere Geburt, und unser Tod wird auch nur noch von anderen wahrgenommen werden: „Consciousness for

itself in Bakhtin's thinking knows neither beginning nor end: it unfolds only from within and thus is, by its nature and for itself, infinite." (Shukman, 1984: 63). Bei Bachtin korreliert die *Zeit* (i.S.v. *durée*) mit der Seele, dem Inneren, dem Ich, und der Raum (i.S.v. *temps*) mit dem Leib, dem Äußeren, dem Anderen. Abweichend davon steht Blumenbergs *Lebenszeit*, die begrenzt ist, und die *Weltzeit*, die ewig dauert und somit Bachtins Folklorezeit entspricht. Das Individuelle sehen Bachtin und Blumenberg also aus verschiedenen Perspektiven: die Grenzen sind bei Blumenberg sichtbar, während Bachtin sozusagen eine persönliche Ewigkeit aus der Innenperspektive sieht, bei der nur die Grenzen des individuellen Anderen sichtbar sind. Bachtin unterscheidet also stärker zwischen der Wahrnehmung des eigenen und des andern individuellen Lebens.¹

Der Neokantianismus, im Zuge dessen philosophische und naturwissenschaftliche Erkenntnisse wieder verstärkt zueinander in Bezug gesetzt wurden, ermöglichte unter anderem auch Einsteins Relativitätstheorie², bei der es um die Perzeption von sich bewegenden Objekten geht. Im konkreten Fall betrachtet ein Mensch beispielsweise einen vorbeifahrenden Zug. Der Beobachter sieht die Bewegung, weil er seine Position gegenüber einem anderen Körper, in diesem Fall dem Zug, verändert. Die Bewegung hat deshalb eine relative Bedeutung, sie kann nur durch die Beziehung zu einem anderen Körper hergestellt werden. Daraus kann geschlossen werden, dass alle Bedeutung relativ ist, insofern sie ein Resultat der Beziehung zwischen zwei Körpern ist, die gleichzeitig verschiedenen Raum einnehmen. Die Relativitätstheorie geht von einem Urknall, dem Beginn von Raum und Zeit, sowie einem Endkollaps aus. Hawking (1993: 155) kritisiert daran, dass die Singularität³ genauso wie die Religion alles nicht Erklärbare ausklammere. Er schlägt stattdessen die Annahme einer endlichen Raumzeit ohne Grenze vor (1993: 174), vergleichbar der Erdkugel, die zwar über eine limitierte Fläche verfügt, aber an keiner Stelle zu Ende ist.

1 Auf diesen Bruch wird in Kapitel 5.1.3.2 im Zusammenhang mit der Perspektivierung des Todes näher eingegangen.

2 hier die allgemeine von 1915

3 Punkt, an dem alle physikalischen Gesetze außer Kraft treten

Im Zusammenhang mit der Zeit treten typisch philosophische Probleme auf, die nicht rein physikalisch lösbar sind. Eines davon ist z.B. die Gegenwart, die im Gegensatz zu Vergangenheit und Zukunft kein Gegenstück hat. Graphisch darstellbar ist dieses Verhältnis anhand des Kegelmodells von Hawking (1993: 43), bei dem sich die Vergangenheit auf einen Punkt hin verjüngt, nämlich die Gegenwart, aus der heraus sich die Zukunft wie ein Lichtkegel öffnet. Ein weiteres Phänomen ist die Anisotropie der Ereignisse, die stets nur in eine Richtung laufen. Jedes Ereignis kann in ein System von vier Koordinaten eingeordnet werden; drei räumliche und eine zeitliche, wobei letztere in eine Richtung verläuft. Diese Richtung ist vorgegeben und naturwissenschaftlich begründet durch mindestens drei Zeitpfeile, die Hawking (1993: 183f) wie folgt angibt: einen thermodynamischen, mit dem die Unordnung zunimmt (Entropie-Satz)¹; einen psychologischen, insofern wir uns an die Vergangenheit, nicht aber an die Zukunft erinnern können; sowie als dritten einen kosmologischen, mit dem das Universum sich stetig ausweitet. Diese drei Pfeile verlaufen alle in dieselbe Richtung und bedingen sich möglicherweise gegenseitig².

Hawkings reduktionistisches Konzept wird in neuerer Zeit von Deuschs Idee des „Multiversums“ bedrängt. Deutsch geht davon aus, dass parallele Universen als Kopien voneinander bestehen. Diejenigen Universen, die das unsere beeinflussen, empfinden wir als Vergangenheit, und diejenigen, die wir beeinflussen, sind im Prinzip die Zukunft. Es besteht für jede potentielle Möglichkeit jeweils eine Raumzeit, von der jedoch immer nur eine einzige eintritt. Damit hebt Deutsch den Vorwurf des Determinismus aus und vergleicht sein Modell mit einem Puzzle, bei dem es egal ist, in welcher Reihenfolge die Teile eingefügt wurden (1996: 260). Deutsch bricht dadurch erstmals mit der lang tradierten Metapher des „Zeitflusses“.

1 Als Beispiel führt Hawking die sehr viel höhere Wahrscheinlichkeit an, dass aus einer herunter fallenden (geordneten) Tasse ein (ungeordneter) Scherbenhaufen wird, als aus einem Scherbenhaufen eine Tasse.

2 Hawking behauptet, dass die Umkehrung des thermodynamischen Pfeils (d.h. Unordnung > Ordnung) auch den psychologischen (d.h. Erinnerung an die Zukunft) mit sich führen würde.

1.1.2 Raum und Zeit in der Literatur

Wenn man das „Text machen“ als Ordnungsprozess versteht, mittels dessen eine riesige Anzahl verfügbarer Zeichen ausgewählt und in eine bestimmte Reihenfolge gebracht werden, wird der thermodynamische Zeitpfeil von Hawking umgedreht. Der ursprüngliche Verlauf (Ordnung > Unordnung) wird umgebogen und ist somit bereits einen Akt der Auflehnung gegen die vorgegebene Richtung. Insofern ist Schreiben immer eine Manipulation des Zeitpfeils, nicht nur um des Konservierens willen. Abgesehen davon ist die Irreversibilität der Zeit in der Narration grundsätzlich aufgehoben: die Richtung des Zeitpfeils kann umgedreht, d.h. die Abfolge von Ereignissen mittels Sprüngen nach vorne oder zurück frei arrangiert werden. Wie noch zu zeigen sein wird, können z.B. durch unterschiedliche Raffung und Dehnung oder suggerierte Parallelität „Zeitfalten“ entstehen, die in der Lage sind, Ereignisse in der erzählten Zeit zu verbergen oder aufzufächern (vgl. Kap. 3.2.1).

Bezogen auf die Kunst stellte Lessing in seinem Traktat *Laokoon* von 1766 die Dominanz der Zeit in der Literatur der Dominanz des Raums in der Malerei gegenüber. Auf ihn bezieht Bachtin (1986: 283) sich, indem er ihn als Entdecker des Prinzips einer künstlerisch-literarischen Raumzeit bezeichnet. Lessing geht von einem ikonischen Verhältnis von Form und Inhalt aus:

[...] wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Teile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen. (1990: 116)

Uspenskij (1975: 91) ergänzt, dass das literarische Werk zeitlich meist konkret fixiert sei, räumlich jedoch mehr Unbestimmtheiten zulassen könne¹. Die bildende Kunst hingegen sei mehr räumlich als zeitlich gebunden. Dies ist eine Erweiterung der Ikonizitäts-These Lessings und würde bedeuten, dass wir von einem literarischen Text eher in Erfahrung bringen können, *wann* die Handlung stattfindet, als *wo*.

¹ Dies dürfte primär für die Prosa zutreffen.

Der nun möglicherweise aufkommenden Vermutung, dass demzufolge der Raum in der Literatur eine zweitrangige Rolle spielen könnte, hält Bachelard (1964: 7f) den Begriff der "poetischen Macht" entgegen, den Widerhall des dichterischen Bildes, das sich kausalen Untersuchungen entzieht. Ähnlich verhält es sich auch mit der Zeit. Ricœur (2000: 156) meint, die Illusion der Abfolge sei durch tiefere Zeiterfahrungen bedingt, und er negiert das Vorhandensein einer physikalischen (und insbesondere linearen) Zeit für die Literatur. Gleichwohl betont er ein reziprokes Verhältnis zwischen Narrativität und Zeitlichkeit, wenn auch in einer anderen Form. Analog zu Heidegger empfindet er die Vorstellung einer Aufreihung von Jetztpunkten als hinderlich, stattdessen spricht er von „Innerzeitigkeit“. Die Zeit in der Prosa nehme nicht mehr primär auf natürliche Maße Bezug und sei deshalb eine phänomenologische Erfahrung (Ricœur 2000:169).

Fiktionen im Sinne von Abweichungen von der Realität treten also sowohl im räumlichen wie im zeitlichen Kontinuum auf. Goethe als Überträger des naturwissenschaftlichen Denkens in die Geisteswissenschaften erkannte, dass die Morphologie der Natur nicht mit derjenigen von Dichtung übereinstimmt. Die Bildungsgesetze sind abgewandelt. Sich darauf beziehend, unterscheidet Müller zwischen physikalischer und biologischer Zeit:

Die dichterische Zeit, d.h. die in Dichtungen waltende Zeit, ist der biologischen verwandter, und das kann nicht wundernehmen, wenn „Kunst eine andere Natur“ ist, wie Goethe überzeugt war. Das gilt auch von der erzählenden Dichtung, der sprachlichen Vergegenwärtigung von Begebenheiten. (Müller 1974: 250)

Zwar räumt Müller ein, dass die physikalische Zeit, also die Uhrzeit, in der Prosa wichtiger sei als in der Lyrik, die sich zwar in der physikalischen Zeit bewege, diese aber nicht vergegenwärtige. Auf der anderen Seite grenzt sich die Prosa von historischen Texten ab, bei denen chronologisch Tag für Tag notiert wird. Müller zieht also eine Trennlinie durch die Naturwissenschaft, zwischen die Physik und die Biologie, welche der Kunst näher steht. Damit meint er die Plausibilität der literarischen Zeit, ihre „Lebensechtheit“, die auch von Nabokov, Slivickaja und anderen thematisiert werden.¹

¹ Der Begriff *жизнеподобие* („Lebensechtheit, Lebensähnlichkeit“) wird uns noch öfter begegnen

Die Reduktion der sozialen Zeit mittels literarischer Technik ist sozusagen eine Erörterung der Verhältnisse von Fiktion und Realität. Vor allem aus dieser Diskrepanz schöpft Bachtin sein Interesse an Raum und Zeit und entwickelt davon ausgehend seine maßgebendsten Konzepte.

1.2 Bachtins Theoriegerüst

Michail Michajlovič Bachtin (1895-1975) sah sich selbst vor allem als Philosoph und erst in zweiter Linie als Philologe (Holquist 1990: 15). Seine Philosophie ist eine pragmatische Theorie des Wissens. In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wich er ab vom Weg der Dialektik, indem er der Hegelschen absoluten Einheit des Bewusstseins entgegentrat. Hierin sind Parallelen zu Ernst Cassirer (1874-1945) erwähnenswert: der deutsche Philosoph, Erweiterer des Neukantianismus in Richtung Phänomenologie, bezog die Kraft von Mythos und Symbol in der Sprache in seine übergreifende Kulturphilosophie mit ein und verabschiedete sich von einfachen Gegenüberstellungen wie „Zeichen“ und „Bezeichnetem“, „Bild“ und „Sache“ (1964: 109) oder auch „Seele“ und „Leib“ (ebenda: 110). Stattdessen sprach er von „jenem realen Dritten, von dem es kein unmittelbares Bewusstsein gibt“ (ebenda: 114). Diese Triade wird uns im weiteren Verlauf bei der Besprechung der Analyseebenen (Kap. 2.3) noch beschäftigen.

Als Sprachphilosoph versuchte Bachtin unter anderem, das menschliche Verhalten über den Sprachgebrauch zu erklären (Holquist 1990: 15). Gleichwohl gab Bachtin neue Anstöße in der Literaturwissenschaft, zunächst vor allem durch sein Konzept der Dialogizität in *Ěstetika slova* („Die Ästhetik des Wortes“). Sein Interesse konzentrierte sich im weiteren Verlauf auf die Autoren Rabelais und Dostoevskij.

Als Kritiker der Formalisten, die die Bedeutung der konstruktiven Mittel hervorhoben, lehnte Bachtin deren abstrakten Objektivismus ab. Die Formalisten verstanden den literarischen Text als ein in sich geschlossenes Objekt. Die Wörter seien Bausteine des unpersönlichen, niemandem gehörenden Codes. Für Bachtin hingegen können Äußerungen bzw. Wörter in der spezifischen Situation nicht von bestimmten Subjekten gelöst werden. Der literarische Text hängt vom Autor und der Produktionszeit, also z.B. von sozialen und historischen Faktoren ab, ebenso vom Zeitpunkt der Rezeption. Ein und dasselbe Wort hat, je nachdem wann und wo es verwendet wird, eine unterschiedliche Bedeutung. Also ist Bedeutung

nichts Absolutes, sondern wird durch das Vorwissen des Rezipienten mitbestimmt. Bachtin versteht Literatur als Aktivität, die die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft widerspiegelt. In seinen Gedanken zur karnevalistischen Literatur sieht er die Möglichkeit, die „Andersheit“ auszuleben. Literatur ist Kommunikation, eine Form von Wissensvermittlung, die verschiedene Erfahrungen zueinander in Dialog setzt. Sie kann auch als dynamische Interaktion zwischen linguistischer und textstruktureller Form einerseits und schematischer Repräsentation der Welt andererseits definiert werden. Literatur und Leben sind keine prinzipiellen Gegensätze, sondern haben beide eine analoge interne Organisation.

Bachtins Grundannahmen sind einerseits der Dialog als Ausgangsform menschlicher Rede (nicht nur der literarischen Kommunikation) und andererseits die Prosa als Ort des zweistimmigen Wortes. Zwei von Bachtins zentralen Konzepten, die für die vorliegende Arbeit relevant sind, sind die Dialogizität und der Chronotop.

1.2.1 Die Dialogizität

Die Relativitätstheorie hat zur Schau getragen, dass Beziehungen zwischen Körpern wechselseitig sind, die Körper stehen im Dialog zueinander. Dialogizität ist somit eine Art von Relativität. Der Begriff „Körper“ wird von Bachtin erweitert und nicht mehr nur rein physisch verstanden, sondern schließt auch beispielsweise politische oder ideologische Körper mit ein (Holquist, 1990: 21). Genauso stehen Literatur und Realität in einem dialogischen Verhältnis zueinander.

Die Welt wird immer durch Kontraste wahrgenommen¹. Es gibt also keine Figur ohne Hintergrund. Dabei ist die Beobachterposition von entscheidender Bedeutung. Sie bildet das Zentrum, von dem aus die Bewegungen der Körper selbst wahrgenommen werden. Bei Bachtin ist dieses Zentrum nicht statisch, sondern ein aktiver Teilnehmer in der gleichzeitigen Relation. Die Realität wird

¹ Ähnliches kennen wir aus anderen Bereichen, z.B. aus der Phonologie: das Phonemsystem ergibt sich nicht primär aus den einzelnen Lautwerten, sondern aus der Distanz zwischen den Lauten.

„erfahren“, nicht nur wahrgenommen. Die Dialogizität wird dadurch in erster Linie zu einer Erkenntnistheorie, nicht nur zu einer Wissenstheorie.

Im Gegensatz zu den Formalisten war Bachtin der Auffassung, dass literarische Äußerungen nur vor dem Hintergrund sozialer und geistiger Aktivitäten von Leser und Autor gesehen werden können. Er misstraute dem rein sprachlich-logischen Prinzip des Erzählens, wie es die Formalisten und Strukturalisten annahmen. Infolgedessen setzte Bachtin die Struktur des literarischen Textes in Bezug zu anderen Strukturen, z.B. geschichtlichen oder gesellschaftlichen (Kristeva 1972, 388). Durch die Überlagerung von Text-Ebenen ergebe sich eine Dynamisierung. Damit erschuf er eine neue Form von Literaturwissenschaft, die nicht mehr rein subjektzentrierte Konzepte verfolgte, sondern etwa auch die ethische Sicht von *разноречие* („Heteroglossie“) und *полифония* („Polyphonie“). Erstere bezeichnet den Konflikt innerhalb einer Stimme, letztere denjenigen zwischen den Stimmen (Durey, 1992: 366). Objekt der Forschung waren nicht mehr Sätze im Sinne von Propositionen, sondern sinnvoll abgeschlossene Äußerungen.

Ein zentrales philosophisches Anliegen von Bachtins Metalinguistik war, nicht nur wissenschaftlicher Logik zu folgen, sondern der Logik der poetischen Sprache, welcher ein Dialogismus inhärent ist. Autor und Leser lassen nämlich, sobald sie sich in einen Dialog begeben, die Bereitschaft erkennen, den anderen in seiner Andersheit zu akzeptieren. Die Dialogizität der literarischen Kommunikation tritt aber nicht nur zwischen Produzent und Rezipient, sondern auch zwischen Vergangenheit und Gegenwart oder zwischen verschiedenen Kulturen auf (Jauss, 1982: 12). Im Dialog steht der Autor syntagmatisch, also sozusagen horizontal, mit dem Adressaten sowie paradigmatisch, also vertikal, mit den anderen Texten. Neben dieser externen kann auch von einer internen Dialogizität gesprochen werden, die zwischen den Personages oder zwischen Personages und Autor auftritt. Es ergibt sich also folgendes Schema:

	Syntagmatisch	Paradigmatisch
Intern	Personnage– Personnage	Personnages – Impliziter Autor
Extern	Konkreter Autor – Konkreter Leser	Konkreter Autor – Tradition / andere Texte

Basis für Bachtins Theorie ist die Tatsache, dass das Ich („я“) und der Andere („другой“) nicht identisch sind und darin der Grund für alle Nichtübereinstimmungen der Welt liegt. Es ergibt sich daraus eine Beziehung zwischen dem Zentrum und dem Nicht-Zentrum. Bachtin geht der Frage nach, wie das Anderssein des Anderen durch dichterische Rede erschlossen werden kann (Jauss, 1982: 19). Sein Konzept ist im Wesentlichen eine wechselseitige Fremd- und Selbsterfahrung. Bachtin sieht das Ich als etwas Unbegrenztes an: innerhalb unseres Bewusstseins hat es keinen Anfang und kein Ende (vgl. Kap. 1.1.1). Als Zwischenstufe zur ästhetischen Erfahrung ist die Einfühlung in das Andere erforderlich. Die Bewegung nach außen wird zur Distanznahme und ermöglicht erst eine Rückwirkung auf das eigene Selbst. Diese ästhetische Exzentrizität nennt Bachtin *внеаходимость* („Außerhalbbefindlichkeit“). Diese ist nötig, um die Einheit eines Körpers in Abgrenzung zu anderen Körpern überhaupt erfassen zu können (Tihanov, 2001: 112).

1.2.2 Der Chronotop

Der Terminus *Chronotop* (gr. für „Raumzeit“, russ. Хронотоп) stammt eigentlich aus der Naturwissenschaft, wo er zunächst vor allem im Zusammenhang mit der Relativitätstheorie benutzt wurde. Michail Bachtin übernahm den Begriff von dem Biologen Uchtomskij in die Literaturwissenschaft zur Bezeichnung der zusammenhängenden künstlerischen Erfassung von Zeit und Raum. Dem liegt die Überzeugung zugrunde, dass zeitliche und räumliche Merkmale zu einer Einheit koordiniert werden. Zwar ist seit Kant die Erkenntnis darüber nichts Neues mehr, aber Bachtin präzisiert für die Kunst und Literatur:

Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-

ценностно окрашены. [...] Искусство и литература пронизаны хромотопическими ценностями разных степеней и объемов. Каждый мотив, каждый выделяемый момент художественного произведения является такой ценностью. (1986: 275)

Alle raumzeitlichen Bestimmungen in der Kunst und Literatur sind voneinander untrennbar und immer emotional-werthaft gefärbt [...] Die Kunst und die Literatur sind von chronotopischen Werten verschiedenen Grades und Umfangs durchdrungen. Jedes Motiv, jedes einzelne Moment des Kunstwerks ist solch ein Wert.

Es handelt sich beim Chronotop-Begriff also um eine Zusammenführung der Einsteinschen, der Bergsonschen und der Kantschen Theorien, die für die Kulturwissenschaften fruchtbar gemacht werden. Bachtin schuf ein Ordnungsprinzip für die zeitlichen und räumlichen Faktoren im Prosatext, in dem diese beiden als reziproke Bestandteile einer Einheit auftreten. Im Chronotop treten Raum und Zeit miteinander in Dialog und beleuchten sich gegenseitig. Sierak (1996: 35) nennt die Chronotopik deshalb den „Zwilling der Dialogizität“. Diese Wechselwirkung gebe eine kombinatorische Wirkkraft, die es ermöglicht, den Plot in bestimmte Richtungen zu lenken, ihn zu behindern oder zu beschleunigen. Insofern sind sich Chronotop und Dialogizität weniger ähnlich als vielmehr komplementär. Bei beiden Konzepten bildet der Rückgriff auf Bergson, nämlich die Zuordnung der Zeit zum Ich (*durée*) und des Raums zum Anderen (*temps*), den Kern.

Davon ausgehend, dass Literatur als Interaktion von Texten einerseits und dem Vorwissen von Lesern und Autor andererseits verstanden wird, sind Chronotope für Bachtin nicht einfach semantische Textelemente, sondern in erster Linie kognitive Strategien. Seine Chronotope stehen damit der phänomenologischen Auffassung über Kognition entgegen. Mentale Prozesse sind jeglicher literarischen Kommunikation inhärent. Chronotope sind kognitive Invarianten, die vom Autor und dann auch vom Leser genutzt werden, um semantische Elemente in ihrem Wechselverhältnis zu strukturieren.

In der Literatur als einer temporalen Kunstform wird die Zeit in aller Regel verdichtet, wodurch der Raum an Intensität gewinnt:

Время здесь сгущается, уполняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. (1986: 121)

Hier verdichtet sich die Zeit, sie wird aufgefüllt und künstlerisch sichtbar: der Raum hingegen wird intensiver und in die Bewegung der Zeit, des Sujets und der Geschichte hineingezogen.

Im künstlerischen Chronotop offenbaren sich die Merkmale der Zeit im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt. Die zeitliche Verschiebung innerhalb des Raumes ergibt eine Differenzierung, die wiederum erst eine Bedeutung ermöglicht. In Übereinstimmung mit Kants Aussage zu Raum und Zeit wird Bedeutung somit erst über den Chronotop erzielt. Der Prosatext wird zum Komplex von Chronotopen. Diese bestimmen die künstlerische Einheit und determinieren maßgeblich das Genre, denn der Raum hat seine funktionelle Begründung im perspektivischen Gesamtcharakter des Werkes.

Um die immense Anzahl von Chronotopen ansatzweise zu typologisieren, trifft Bachtin eine Unterscheidung, indem er von „großen“ und „kleinen“ Chronotopen spricht, die, textlinguistisch ausgedrückt, den Ebenen der Handlungsstruktur und der Superstruktur entsprechen.

Мы говорим здесь только о больших объемлющих и существенных хронотопах. Но каждый такой хронотоп может включать в себя неограниченное количество мелких хронотопов: ведь каждый мотив может иметь свой особый хронотоп, о чем мы уже говорили. (1986: 284)

Wir sprechen hier nur über große, umfassende und wesentliche Chronotope. Aber jeder solche Chronotop kann in sich eine unbegrenzte Zahl kleiner Chronotope bergen: denn jedes Motiv kann, wie wir bereits gesagt haben, seinen besonderen Chronotop haben.

Aus Bachtins Formulierung geht hervor, dass Genres, z.B. Romane, obligatorisch Chronotope *sind*, während Motive fakultativ Chronotope *haben*. Auf der Ebene der Themen oder Stoffe hingegen sind Chronotope zurückgedrängt; sie können sehr abstrakt sein und bedürfen nicht immer einer raumzeitlichen Modellierung (z.B. *Liebe, Treue, Eifersucht*).

Auf der Handlungsebene befinden sich die motivischen Chronotope; sie sind Elemente der Mikrostruktur. Der Chronotop wirkt hier als Auslöser (Keunen, 2000: „textual trigger“). Im Grunde ist jedes Motiv chronotopisch, da Raum und Zeit nur durch Abstraktion zu trennen wären. Beispiele dafür können einfache Motive wie *Straße, Schwelle, Haus, Theater* oder *Marktplatz* sein, aber auch

umfassendere wie *Idylle* (z.B. in der Bukolik), *Alltag* oder *Metamorphose*.¹ Es gibt also auch innerhalb der motivischen Chronotope verschiedene Komplexitätsgrade. Motivische Chronotope ermöglichen dem Leser, genrebildende sprachliche Schemata, die er mit bestimmten Motiven assoziiert, zu konkretisieren bzw. zu reproduzieren. Hansen Löve (1994:31) spricht von einem supraindividuellen Pool zeit-räumlicher Archetypen, aus denen der Autor sich – bewusst oder unbewusst – bedient und somit eine Kontinuität herstellt. Die literarische Kommunikation basiert auf Stereotypen, die aufgerufen werden können. So verweist etwa der Chronotop *Quelle* auf Jugend, Schönheit, Frische, Klang etc. Ebenso sind manche Chronotope Archetypen, die ihre mythologischen und archaischen Konnotationen bewahrt haben (z.B. *Wald*, *Fluss*). Es handelt sich um ein Zusammenspiel von Gegenwart und Vergangenheit, wobei dem Wort auch noch seine vergangenen, nicht mehr aktuellen Bedeutungen anhaften. Auch motivische Chronotope sind an generische Strukturen gekoppelt; sie sind organisierende Zentren, die die fundamentalen narrativen Ereignisse des Romans transportieren. Sie dienen als Vehikel für den Plot und können also nicht von ihm isoliert werden, ebenso wenig wie vom genrebildenden Chronotop.

Das Vorwissen über eine literarische Gattung («жанровая память») beinhaltet alte Erinnerungen an Prototypen. Diese Superstrukturen bilden einen Rahmen als konventionelles Gebilde. Dabei handelt es sich um eine Strategie sowohl der Produktion als auch des Leseprozesses, denn das Prinzip wird vom Autor bei der Konstruktion und vom Leser bei der Rekonstruktion angewandt. Superstrukturen stellen weniger inhaltliche als vielmehr formale Anforderungen. Von einer bestimmten Textgattung erwarten wir einen bestimmten Ablauf. Nehmen wir auf der Handlungsebene den Fall einer Familientragödie mit tödlichem Ausgang an. Wenn uns das Geschehen in einem klassischen Drama präsentiert wird, erfolgt zunächst eine Exposition, dann die Schürzung des Knotens, die Katastrophe und erst dann die Lösung des Knotens. Wenn wir von einem solchen Ereignis hingegen in einem Zeitungsbericht hören, wird die Handlung in einer ganz anderen Reihenfolge wiedergegeben: in der Regel wird zuerst die Katastrophe

¹ Alle Beispiele stammen von Bachtin (1986).

selbst genannt, erst dann erfolgt eine Erläuterung des Tathergangs und allenfalls eine Evaluation.

Genrebildende Chronotope zeigen sich also auf der Ebene der Superstruktur und sind im Grunde selber schon Genres (s.o.) wie z.B. der Abenteuerroman, die Robinsonade etc. Bachtin hat sich vor allem mit dieser Art von Chronotopen beschäftigt. Sie entstehen dadurch, dass Superstrukturen genutzt werden, um Vorwissen zu strukturieren und neue Informationen zu organisieren. Spezifische Textklassen verbinden sich aber auch mit motivischen Chronotopen, die dadurch wiederum pragmatische Strukturen herstellen. Beispielsweise ist für die Robinsonade eine Insel unabdingbar, während im Abenteuerroman der Zufall ein typischer Chronotop ist. In letzterem Fall sind Raum und Zeit nicht realistisch; die Figuren treffen zur selben Zeit am selben Ort zusammen. Solche Elemente sind in anderen Genres undenkbar. Der Chronotop bestimmt so auch das Verhältnis des literarischen Werks zur Realität (Bachtin, 1986: 275). Genres haben also typische Raum-Zeit-Verbindungen. Wir speichern solche zeitlich und räumlich geordneten Schemata in unserem individuellen und kollektiven kulturellen Gedächtnis ab.

Eine Diskussion der in Frage kommenden genrebildenden Chronotope wird in Kapitel 7.1.3 gegeben. Im analytischen Teil dieser Arbeit wird es zuvor hingegen vor allem um motivische Chronotope gehen. Wenn aber Handlungs- und Superstruktur - und damit auch motivische und genrebildende Chronotope – wie oben behauptet, nicht völlig getrennt voneinander wirken, muss *Anna Karenina* auch aufgrund von motivischen Chronotopen, z.B. statischer oder dynamischer Art, einem bestimmten Genre zugeordnet werden können.

1.3 Weiterentwicklung der Bachtinschen Vorgaben

Die internationale Bachtin-Diskussion, als deren prominentestes Moment Kristevas Intertextualität hervorgehoben sei, ist in den letzten Jahrzehnten so umfangreich geworden, dass eine adäquate Erörterung außerhalb der für diese Arbeit relevanten Ansätze hier nicht erfolgen kann. Als Universalie ist allgemein der Vorwurf der Vagheit von Bachtins Arbeiten zu beobachten. Diese bilden eine Art „schwimmendes Konstrukt“, das in sich fest ist, sich aber nicht recht an textuellen Gegebenheiten festmachen lässt. So steht etwa eine griffige Kategorisierung von Chronotop-Typen auf verschiedenen Ebenen des Prosatextes nach wie vor aus und stand womöglich gar nie in Bachtins Absicht. Vor allem

ging es ihm um die Genese und Typologisierung von Romangattungen, wobei er nur vereinzelt auf Motive zurückgriff. Deshalb ist Bachtins Chronotop-Arbeit als historische Poetik zu verstehen und wird im Untertitel auch so genannt.

Trotz des großen Interesses am Chronotop-Konzept besteht immer noch keine systematische Theorie darüber. So kritisiert z.B. Freise (1993: 221) eine Unbestimmtheit auf der Ebene des Untersuchungsgegenstands: Bachtin spreche zunächst von der Kunst allgemein, verenge dann seinen Fokus auf die Literatur, dann auf die Prosa und habe schließlich stillschweigend nur noch den Roman im Visier. Keunen (2000) bemängelt, dass der Begriff Chronotop zu vage und für die Literaturwissenschaft wenig zweckmäßig sei. Raum und Zeit seien zwar verwoben, aber eine klare Beschreibung dieser Verwobenheit liefere Bachtin nicht. Eine Invariante sei lediglich, dass er für die Kodierung und Dekodierung von literarischen Texten verwendet werde. Wichtig wäre aber herauszuarbeiten, wie zeitliche und räumliche Wahrnehmung im Einzelfall miteinander verknüpft seien, anstatt sich auf visuelle Assoziationen zu verlassen. Keunen hält deshalb interdisziplinäre Forschung an Raum-Zeit-Modellen für nötig, um chronotopische Konstruktionen angemessen zu beleuchten. Aufgrund der unbefriedigenden Situation macht er einen Versuch der Typologisierung und unterscheidet zwei Arten von Chronotopen, die jedoch im Wesentlichen auf der bereits von Bachtin vorgenommenen Differenzierung basiert: die motivischen und die generischen.

Although his definitions are not rigid, a case could be made for saying that Bakhtin conceives of chronotopes as fictional world models and that this happens at two levels: at the level of genology (...) and at the level of the semantic structures of a text. (Keunen, 2000)

Die Typologisierung von Chronotopen, wie Keunen sie vornimmt, ist jedoch nicht ausreichend. Die deterministische Kategorisierung suggeriert einen binär strukturierten Pool von Chronotopen. Aufgrund der Wechselbeziehungen ergibt sich jedoch eine Dialoghaftigkeit zwischen einzelnen Motiven untereinander, zwischen Motiven und dem Genre usw., wie Bachtin bereits konstatierte: «Общий характер этих взаимоотношений является *диалогическим*» (1986: 284, „Der allgemeine Charakter dieser Wechselbeziehungen ist *dialogisch*“). Gleichwohl ist es zweckmäßig, von motivischen und genrebildenden Chronotopen zu sprechen, wenn man dabei im Auge behält, dass erstens die Grenzen hybrid sind und zweitens auch Zwischenstufen wie stoffliche oder thematische

Chronotope existieren. Die motivischen und genrebildenden Chronotope bilden sozusagen die äußeren zwei Enden einer Skala vom Kleinen zum Großen, wobei Bachtins Forschungen sich auf das letztere (d.h. genrebildende) konzentrierten.

Bachtins Theorien werden nicht nur in der Literaturwissenschaft, in der Linguistik und Semiotik angewandt, sie finden auch ihren Niederschlag in der Kultur- und Kunsttheorie. Das Chronotop-Konzept ist vor allem im angelsächsischen Raum sehr populär, beispielsweise in der audiovisuellen Kunst (Sierek, 1996: 23). Sierek betont in diesem Zusammenhang mit Blick auf das Dialogizitätsmodell, dass nicht nur belebte Kategorien (d.h. Autor, Leser, Held) zueinander in Dialog treten, sondern auch andere „Momente“: Semantik und Syntax, Bild und Wort, Text und Leser etc. (1996: 30).

Den Vorwurf, dass er den Chronotop nicht konsequent genug bearbeitet und durchdacht habe, hebt Bachtin selbst im letzten Absatz seiner Schlussbemerkungen (1986: 290)¹ aus, indem er seine Arbeit lediglich als ersten Anstoß zu raumzeitlichen Beziehungen in der Kunst versteht und zur weiteren literaturwissenschaftlichen Bearbeitung auffordert.

1.4 Bachtin und Tolstoj

Einen Schwerpunkt unter Bachtins Interessen bildeten die Texte Dostoevskijs, denen er mehrere umfangreiche Werke widmete und auf die er sich auch an anderer Stelle immer wieder bezog. Zahlreich sind aber auch seine Verweise auf Dostoevskijs Antipoden Tolstoj, wie Shukman (1984: 57) anmerkt: „Tolstoy is constantly in Bakhtin’s mind as a source for examples or for contrasts“. Ein hier relevanter Kontrast ist die Polyphonie Dostoevskijs, die Bachtin Tolstoj abspricht und dessen Rede er als monologisch wertet, u.a. mit Bemerkungen wie der folgenden:

Толстому важно это свободное и существенное повествовательное слово для осуществления своей авторской точки зрения, авторской оценки, авторского анализа, авторской суда, авторской проповеди. (2000: 177)

¹ Im Gegensatz zu dem 1937/38 verfassten Haupttext wurden die Schlussbemerkungen erst 1973 hinzugefügt (Bachtin 1986: 533).

Tolstoj ist diese eigenständige und wesentliche Erzählerstimme wichtig für die Umsetzung seines eigenen Autorstandpunkts, der Autorwertung, der Autoranalyse, des Autorurteils und der Autorbotschaft.

Der zunächst allenthalben erhobene Vorwurf, Bachtin halte Tolstojs Prosa deshalb keiner weiteren Betrachtung für würdig, ist nicht haltbar. Während seiner Inhaftierung verfasste Bachtin zwei Vorworte zu den Bänden „Auferstehung“ und „Dramen“ der Gesamtausgabe der künstlerischen Werke Tolstojs. Zudem sind Aufzeichnungen über seine literaturwissenschaftlichen Vorlesungen, die Bachtin von 1922-27 anlässlich seines philosophischen Hauskreises hielt (2000: 428), von Hörern aufgezeichnet worden. Das Repertoire umfasst Dutzende von vornehmlich russischen Autoren, unter anderem Tolstoj, von dem er im Jahre 1924 elf Werke besprach. *Anna Karenina* verortet er als den letzten Text der ersten von zwei Schaffensperioden in Tolstojs Leben und stimmt damit mit vielen Wissenschaftlern überein, die den Roman an einer Übergangsphase sehen. Bachtin geht zunächst auf die Komposition ein, die er mit derjenigen einer antiken Tragödie vergleicht (2000: 249).¹ Im weiteren Verlauf der nur wenige Seiten umfassenden Aufzeichnungen folgt eine Zusammenfassung der Handlung, die mit einer Charakterisierung der Hauptfiguren kombiniert ist.

Gegen den Monologitätsvorwurf wehrt sich insbesondere Durey (1992: 388), die diesen erweicht, indem sie darauf verweist, dass Tolstoj, der die nonverbale höher als die gesprochene oder gar geschriebene Sprache werte, in verstärktem Maße paralinguistische Möglichkeiten ausschöpfe, wie etwa die Mimik oder das angedeutete Schreiben in der Kreideszene (IV, 13). Außerdem führt sie Tolstojs Bezugnahme auf Geschichte, Kunst, Religion und die zeitgenössische Gesellschaft an. Absolute Äußerungen würden dadurch relativiert, und Aphorismen kämen *ausschließlich* in der Figurenrede vor, meist um eine ironische oder gekünstelte Wirkung zu erzielen (Durey, 1992: 377). Dieser Konstatierung muss allerdings widersprochen werden, da bereits der erste Satz des Romans entschieden eben eine solche Äußerung ist. Aufgrund ihrer Beobachtungen verwirft Durey den Monologitäts-Vorwurf für den Realismus im

¹ Allerdings werde die Schuldfrage anders gelöst: Während in der antiken Tragödie für eine Schuld bezahlt werden muss, muss bei Tolstoj der Sünder die Verantwortung übernehmen.

Allgemeinen und Tolstoj im Speziellen: „his mimetic image often reflect counterbalanced conceptions by selected protagonists [...] that it would be difficult to testify unequivocally to authorial intentions and origins” (1992: 390f). Tatsächlich sind Gegengewichte bzw. „Brüche“ in *Anna Karenina* vorhanden, die verhindern, dass eine Erzählerposition allzu dominant werden kann (vgl. Kap. 6.2.4). Dureys These soll deshalb im Laufe der analytischen Arbeit nicht außer Acht gelassen werden.

2 Körperzeit

In neuerer Zeit tauchte in der russistischen Literaturwissenschaft der Begriff *Körperzeit* bei Goller (2002) in einer Arbeit zu Gedichten Marina Cvetaevas und als russisches Äquivalent als *Telesnoe Vremja* bei Grübel (2004) mit Blick auf den Roman *Vojna i mir* (Krieg und Frieden) auf.

Im Folgenden soll die Körperzeit hinsichtlich ihrer Relevanz für unseren Interessenbereich näher erläutert werden, indem zunächst der Fokus auf dem ersten Kompositabestandteil Körper liegen soll. Der zweite, Zeit, wurde bereits im vorangegangenen Kapitel eingehend mitbesprochen. Schließlich wird dann die Handhabung auf den verschiedenen Analyseebenen geklärt.

2.1 Körperkonzepte

Das seit der Antike vieldiskutierte Leib-Seele-Problem wird von Tolstoj im Sinne Platons aufgegriffen. Als moralische Instanz folgte er ihm hinsichtlich der Überlegenheit des Geistes über den Körper, wie sie beispielsweise in *Phaidon* und *Timaios* dargelegt wird: Der Leib sei das Fahrzeug der Seelen, von denen es im Körper zwei gebe: im oberen, besseren Teil diejenige der Vernunft und des Mutes – dem Kopfe näher – und im unteren, schlechteren Teil diejenige der Begierden (Platon, 1968:191). Der Sexualtrieb lässt organisches Leben entstehen, während der Todestrieb dieses wieder in den leblosen Zustand zurückführt. Freud (1940, 269) verortet Eros und Tanatos deshalb als komplementäre Funktionen um den Fortbestand des Lebens zu gewährleisten. Körperliche Genüsse wie z.B. das Essen oder die Sexualität liegen in einem Spannungsfeld zwischen Körper und Geist und sind aufgrund ihrer zyklischen Struktur für uns von Interesse.

2.1.1 Körper und Reproduktion

In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung etablierte sich in Griechenland die Ehe als universale Regel, die körperliche und soziale Neigung vorteilhaft bündelte (Foucault 1986, II: 200f). Der kontinuierliche Bestand einer menschlichen Gemeinschaft wurde auf diese Weise gewährleistet. Den Gedanken, dass sexuelle Aktivität überhaupt dem Moralischen zugeordnet wird, sieht Foucault (1986, II: 129) jedoch schon bei den alten Griechen eingeleitet, die das monogame Eheleben propagierten, insbesondere Platon und Hippokrates. Die Vorstellung, dass Exzesse schädlich seien, insbesondere Hirn und Rückenmark

schwinden ließen, erzog zur Mäßigung. Übermäßige sexuelle Verausgabung hätte zum Tode führen können. Für den sexuellen Akt als Schnittpunkt zwischen individuellem Tod und Unsterblichkeit der Spezies Mensch musste ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Enthaltbarkeit (= Schonung) und Betätigung (= Fortpflanzung) bestehen.

Dabei waren die Verpflichtungen der Eheleute unausgeglichen (Foucault 1986, II: 192). Eine Asymmetrie bestand beispielsweise bei der Anbahnung der Ehe: der Mann hatte die Möglichkeit, aktiv und selbstbestimmt zu wählen, während auf Seiten der Frau die Familie den Bewerber annahm oder ablehnte. Begünstigend auf dieses Verfahren wirkte sich das unterschiedliche Alter der Heiratspartner aus, das Platon als ideal mit 16-20 Jahren für Frauen bzw. 30-35 Jahren für Männer angibt; ein reiferes Alter legitimiert aufgrund von Lebenserfahrung zur klugen Wahl. Interessanterweise erfüllen die Romanfiguren Levin und Kiti, als sie schließlich heiraten, diese Kriterien exakt; er ist 33, sie 19 Jahre alt. Das Alter der Brautleute weicht damit zudem nur geringfügig von den zeitgenössischen demografischen Durchschnittswerten in den höheren Bevölkerungsschichten ab¹ und widerspiegelt damit ein realistisches Bild.

Der Platonischen Vorzüglichkeit des Geistes gegenüber dem Körper steht die Figur des Stiva Oblonskij diametral entgegen; er liebt seine eigene Physiognomie (I, 2) und vernachlässigt seinen Geist (I, 3). Er lebt allenfalls die von Irigaray (nach Biti, 2001: 477) propagierte These, wonach Erotik erst frei jeglicher Reproduktionspflicht zustande komme – wenngleich Irigaray hier wohl eher die Frau im Blick hat. An der Personage Stiva lässt sich auch die Verwandtschaft zwischen sexueller Betätigung und Essen (vgl. Kap. 5.2.1.2) beobachten. Beide sind Bedürfnisse, die in zyklischer Form auftreten und dem Körper durch die natürliche Notwendigkeit einen Rhythmus auferlegen.

¹ Für Europa zwischen 1850 und 1900 gibt Peller (1965: 88) ein durchschnittliches Heiratsalter von 22,5 Jahren für Frauen und 29,95 für Männer an. Hajnal (1965: 109) konstatiert den Unterschied zwischen Ost- und Westeuropa, mit einer Trennungslinie St. Petersburg – Triest, wobei er das Heiratsalter der Frauen mit durchweg unter 23 Jahren angibt, für Männer jedoch keine Zahl liefern kann.

Als eine weitere Richtschnur für die herrschenden Werte und Vorstellungen zur Entstehungszeit des Romans dient der zeitgenössische Hygiene-Diskurs. Dieser war geprägt von den antiken Körperkonzepten und etablierte sich vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf populärwissenschaftliche Art. Die Sorge, das Kümern, die Einflussnahme auf die körperliche Gesundheit war seit der Aufklärung für die höheren Gesellschaftsschichten ein Thema. Sarasin (2003: 356ff) schildert die allmähliche Konstruktion von Geschlechtergegensätzen im Zuge dieser Epoche. Er führt Beispiele an wie *Gehirn* vs. *Uterus* als Nervenzentrum, die Beschreibung der Frau als „Uterus mit Organen darum herum“ und die Frau als im Grunde defizitärer Mann (371) – ein Modell, wie es auch Laqueur (1990) oder Irigaray (1991) aufgefunden haben. Grundsätzlich war die Reproduktion der wichtigste Lebenszweck der Frau. Seit dem Mittelalter war der eigentliche Mensch der Mann, zu dessen Erhaltung und Fortpflanzung die Frau beisteuerte. Laqueur spricht vom „Ein-Geschlecht-Modell“, bei dem das Männliche als unmarkiert und das Weibliche lediglich als davon abweichende Variante angenommen wird. De Groot (1989, 96) konstatiert noch für das 19. Jahrhundert eine Bewertung der biologischen Unterschiede zuungunsten der Frau, die das Abweichen vom Männlichen als das Nichterreichen des Mannes ausdrückte und deshalb als mangelhaft betrachtet wurde.

Eine Hypothese der vorliegenden Arbeit lautet, dass dieses Modell in umgekehrter Form genutzt wird, d.h. das weibliche Geschlecht in *Anna Karenina* das unmarkierte ist. Präferiert werden die weiblichen Konzepte, seien sie zeitlich, psychologisch o.ä. motiviert. Die jeweils männlichen Gegenkonzepte werden insofern geringer bewertet, als sie zu Misserfolg führen. Dies gilt für alle Personages des Romans, unabhängig von ihrem biologischen Geschlecht.

2.1.2 Geschlecht und Zeit

Als grundsätzlichsste Kategorien sind für das Geschlecht die biologischen eindeutig gegeben: männlich vs. weiblich. Dass das Weibliche dem Statischen zugeordnet wird, ist biologisch bedingt. Traditionell ist die Frau als Schwangere, Gebärende und dann auch Erziehende eher an einen bestimmten Ort gebunden als der Mann. Ihre Umstände erfordern eine gewisse physische Trägheit, und so übernimmt der Mann die mobileren Tätigkeiten. Ausgehend davon, dass diese

Verteilung Auswirkungen über die Biologie hinaus hat, lassen sich weitere Korrelationen in diese dualistische Struktur einfügen.

Für die Gender Studies ist die Physis traditionell ein Kernbereich der Forschung. Darin wird zunächst der Raum als physische Dimension erfasst, für die Zeit jedoch muss der Bezug erst geschaffen werden. Kristeva weist in ihrem Aufsatz *Women's Time* auf die Dominanz des Raumes über die Zeit hin und liefert dazu eine psychoanalytische Argumentation:

Subsequent studies on the acquisition of the symbolic function by children show that the permanence and quality of maternal love condition the appearance of the first spatial references which induce the child's laugh and then induce the entire range of symbolic manifestations which lead eventually to sign and syntax. (1981: 15)

Sie vermutet eine unterschiedliche Kulturerfahrung von Männern und Frauen, wobei die weibliche noch stärker am Raum orientiert sei:

[...] when evoking the name and destiny of women, one thinks more of the space generating and forming the human species than of time, becoming or history. (ebenda)

In Anlehnung an die Anthropologie stellt sie damit eine Verbindung zwischen Zeit und Körper her. Für Kristeva sind diese „zyklische“ Zeit im Sinne von Wiederholung und Reproduktion - ebenso wie die „monumentale“, ewige Zeit - weibliche Konzepte. Sie stehen im Gegensatz zur „linearen“ Zeit, die historisch und politisch ist und in den modernen Gesellschaften dominiert. Hansen Löve stellt die These auf, dass die zyklische Zeit mythisch sei, die lineare hingegen nicht-mythisch (1994: 88). Zurückgreifend auf die Modelle aus Kapitel 1 können wir folgende Korrelationsreihen aufstellen:

	Weiblich	Männlich
Ägypten	Statisch, ewig	Dynamisch
Bergson	Temps	Durée
Bachtin	Folklorezeit	Individuelle Zeit
Blumenberg	Weltzeit	Lebenszeit
Kristeva	Zyklisch, monumental	Linear

Hansen Löve	Mythisch	Nicht mythisch
-------------	----------	----------------

2.2 Definitionen von *Körperzeit*

Der Terminus *Körperzeit* erfordert zunächst eine Definition, da bei Komposita in der deutschen Sprache das Verhältnis zwischen Bestimmungswort („*Körper*“) und Grundwort („*Zeit*“) nicht formal gekennzeichnet ist. Es gibt kaum Restriktionsregeln (vgl. Duden Band 4 Grammatik, 1998: 483f), so dass sich eine Vielzahl an Varianten ergibt, von denen nur einige für diese Arbeit sinnvoll sind. Im Folgenden soll das hier verwendete Konzept von *Körperzeit* in der menschlichen Lebenswelt, also der außerliterarischen Realität, sowie in der Prosa erläutert werden.

2.2.1 Die Körperzeit in der Lebenswelt

Das primäre Verhältnis zwischen Körper und Zeit ist dergestalt, dass der Körper der Zeit ausgeliefert ist. Aufgrund der Entwicklung lässt sich Zeit am Körper ablesen. Der Körper dient als Maßstab für den Zeitverlauf und materialisiert die Zeit sozusagen. Aufgrund körperlicher Merkmale ist primär einschätzbar, wie lange ein Körper schon existiert, d.h. wie alt ein Mensch ist. In Anlehnung an das Naturmodell (vgl. Kap. 5.2.2.3) dient z.B. schütteres Haar als Anzeichen nachlassender Kraft und als Symbol für zunehmendes Altern. Zwar erfolgt die Einschätzung subjektiv und keinesfalls physikalisch exakt, kann jedoch durch zunehmende Lebenserfahrung des Wahrnehmenden präzisiert werden; sie basieren auf Vergleichen und sind damit keinesfalls absolut, sondern relativ.

Eine sekundäre, auf bestimmte Kontexte beschränkte Einschätzung ist diejenige, wie lange ein Körper noch existieren wird. Dieser Maßstab kann insbesondere bei Kranken und dem Tode nahen Menschen angelegt werden und ist ebenso subjektiv wie der primäre.

In der außerliterarischen Wirklichkeit¹ nehmen wir unter *Körperzeit* den Zeitraum an, währenddessen ein Körper lebt oder organisch selbständig existiert, d.h.

¹ die wir selbstverständlich als Gradmesser der Realitätsnähe in die Erzählzeit hineintragen können

zwischen Zeugung und Auflösung. Diese Definition von Körperzeit lehnt sich also nur bedingt an Blumenbergs *Lebenszeit* an, die eher die geistige Zeit zwischen Geburt und Tod im Blick hat, obschon sie naturgemäß zwingend vom Körper abhängt. Die vorgeburtliche Phase hat für uns mit Blick auf das an Rousseau angelehnte Naturmodell (Kap. 5.2.3) eine nicht unerhebliche Bedeutung, allerdings nicht in Bezug auf das Individuum, sondern auf ihren Stellenwert innerhalb der Weltzeit. Nach dem Tod ist der Körper noch vorhanden und durchläuft eine Zeit, in der er einem Prozess des Verfalls, z.B. der Verwesens, Verbrennens o.ä. unterliegt. Wenngleich solches im untersuchten Roman, abgesehen von der Erwähnung der aufgebahrten Leiche der Titelheldin, nicht explizit vorkommt, ist es gleichwohl als Ellipse von Bedeutung: Dem einmal verstorbenen Körper und dessen Fortschaffen wird keinerlei Aufmerksamkeit zuteil.

2.2.2 Die Körperzeit in der Prosa

Für die Textanalyse und -interpretation kann nicht die lebensweltliche Vorstellung greifen, sondern diejenige der künstlerischen Welt, die sich aufgrund der frei gestaltbaren Chronologie innerhalb der erzählten Zeit grundlegend vom zielgerichteten realen Zeitverlauf unterscheidet. In der synchronen Lyrik ist beispielsweise kein Altern nötig, die zeitliche Dimension kann irrelevant sein, wohingegen im Prosatext aus Partikeln, welche Einzelbewegungen oder Chronotope sein können, stets eine Körperzeit generiert wird. Die Personages werden als in der Zeit agierend verstanden.

Die zwei Geburten in *Anna Karenina* sind zentrale Ereignisse, die beide Male nicht von den Gebärenden, sondern von deren Familienmitgliedern perspektiviert werden. Hier wirkt deutlich die Perspektive des „Anderen“, der Blick von außen (Bachtin, vgl. Kap. 1.1.1). Es sterben Personages sowohl durch eine langwierige Krankheit als auch unverhofft durch Unfall oder Selbstmord, so dass die sekundäre Einschätzung der Körperzeit einmal möglich ist und einmal nicht. Andererseits wird Annas Reise in den Selbstmord narrativ vorbereitet (z.B. durch Tempobeschleunigung), deshalb kann im Gegensatz zur Realität in der Prosa sehr wohl eine vorbereitende Einleitung in den unerwarteten Tod stattfinden. Die lineare Prosa arbeitet in ihrer Eindimensionalität mit Voranklängen, die über die Möglichkeiten der mehrdimensionalen Realität hinausgehen. Sie kann ihre

vorgeblich limitierten Mittel dadurch kompensieren, dass sie die Wahrscheinlichkeit des baldigen Todes vorausdeutet, wie es in der menschlichen Lebenswelt nicht möglich ist bzw. nicht wahrgenommen wird.

In der hier vorliegenden, vorwiegend textimmanent angelegten Arbeit soll der Begriff *Körperzeit* analog zum Chronotop-Konzept eine Erscheinung in der gestalteten Welt bezeichnen, wobei sich hier die beiden Komponenten „Körper“ und „Zeit“ wie dort „Raum“ und „Zeit“ wechselseitig beeinflussen und bedingen. Es kann bedingt durch die Räumlichkeit des Leibes durchaus zu Überlappungen mit Chronotopen kommen. Wir werden hier die Beteiligung des Leibes, eines organischen Körpers, voraussetzen, da wir ansonsten eine annähernde Deckungsgleichheit mit dem Chronotop-Begriff, zumindest aber eine kaum handhabbar hybride Situation herstellen würden; *Körperzeit* und *Raumzeit* (=Chronotop) wären nahezu synonym. Aus diesem Grund wird hier als Invariante immer ein organischer Körper vorausgesetzt.

Ein generischer Unterschied zwischen Chronotop und Körperzeit zeigt sich darin, dass Motive keine Körperzeit *sind*, wie das bei Chronotopen der Fall sein kann (vgl. Kap. 1.2.2), sondern sich die Körperzeit in ihnen manifestiert. Chronotope können Körperzeit enthalten, sofern ein leibliches Element im o. e. Sinne enthalten ist, wie dies z.B. beim Pferderennen der Fall ist. Anders ausgedrückt wird in der Literatur die Körperzeit durch Chronotope konstituiert, aber nicht notwendigerweise umgekehrt.

Genres und Motive sind bei Bachtin obligatorisch und stets Chronotope, Stoffe und Themen¹ sind es aufgrund ihres höheren Abstraktionsgrades jedoch nicht. Zur Körperzeit sollten neben den Motiven auch Teile des Plots (z.B. Annas Zugfahrt), Setting (z.B. der mit Menschen gefüllte Theatersaal) und Stoffe (z.B. die Hochzeitszeremonie) zählen. Jedoch ist auf der Ebene der Gattungen für die Körperzeit allenfalls die Biografie denkbar.²

1 „im engeren Sinne“, nach Frenzel 1970: 22

2 Allerdings bietet sich diese Idee aufgrund der Diskrepanz zwischen weltlicher und literarischer Körperzeit auch nur bedingt an.

Am Konzept *Körperzeit* bleibt zugegebenermaßen vieles offen, wie auch schon für den Chronotop skizziert (vgl. Kap. 1.3), so dass die etwas vage Definition sicherlich kritisiert werden kann. An dieser Stelle kann lediglich eine Typologisierung von Körperzeiten angeregt werden.

2.3 Exposition der Analyseebenen

Wir begegnen der Körperzeit auf drei Ebenen, die wir in den Kapiteln 3-5 besprechen werden. Diese Triade entspricht der Peirce'schen¹ Semiotik wie folgt:

	Handlungsebene	Kompositorische Ebene	Symbolische Ebene
Peirce	Object	Sign Itself	Interpretant

Mit Blick auf die Textanalyse wird hier exemplarisch Funktion und Relevanz des Motivs *Pferderennen* auf den jeweiligen Analyseebenen veranschaulicht:

Ebene:	Funktion:	Textrelevanz:
Handlungsebene	Stellenwert für die Personages	Ereignis mit Bedeutung für den Plot
Kompositorische Ebene	Stellenwert im Text	Beschleunigendes Element
Symbolische Ebene	Übertragung, Weiterführung, Vorwegnahme	Vergleich Pferd - Frau, Tod

Die anschließende Analyse (Kapitel 3-5) wird nicht nach Ebenen geordnet durchgeführt werden, sondern folgt den Motiven und Erscheinungen im Text um thematisch sinnvoll abgearbeitet zu werden. Chronotope sowie Körperzeiten werden deshalb jeweils in Abhängigkeit von ihrer Relevanz zugleich auf den verschiedenen Ebenen besprochen werden.

¹ nach Pape (1998: 2024)

2.3.1 Handlungsebene

Körperzeit lässt sich in *Anna Karenina* nicht im abbildenden Sinne als vollständiger Verlauf, wie in Kap. 2.2.1 beschrieben, beobachten; keine Personage wird von der Geburt bis zum Tod begleitet. Dazu ist die Handlungszeit von wenigen Jahren zu kurz. Wir lernen einige am Anfang ihres Lebens, andere am Ende kennen, aber die meisten sind weder Geburt noch Tod nahe und befinden sich in einer ähnlichen, nämlich der mittleren Lebensphase; alle Hauptfiguren gehören derselben Generation an.¹ Bei den zahlreichen Nebenfiguren – Familienmitglieder, Angestellte und Bekannte der Hauptfiguren – ist das Spektrum weiter gefasst. Es kommen Kinder zur Welt und Menschen sterben, wenngleich nicht die ältesten. Die Körperzeit muss also vom Leser mosaikartig aus verschiedenen Personages von der Geburt bis zum Tod zusammengesetzt werden.

Körperliche Merkmale und Körpersprache nehmen in *Anna Karenina* bei der Profilierung der Personages eine zentrale Rolle ein. Unter anderem mit dieser Beobachtung untergräbt Jill Durey (vgl. Kap. 1.3) den (nicht nur Bachtin'schen) Vorwurf der Monologhaftigkeit, der ihrer Meinung nach zu Unrecht an Tolstoj herangetragen wird. Das „wahre Ich“ zeige sich in der Aktion bzw. Reaktion des Körpers und nicht darin, was und wie sich eine Person verbal äußere.² Narrativ aufgegriffene Körperreaktionen, z.B. Erröten, Weinen etc. transportieren demnach Konzepte und können insofern als Zeichen bestimmt werden. Die Körpersprache kann entweder als genuines oder als transformiertes Kommunikationssystem gelten. Gegenüber der verbalen Sprache kann diejenige des Körpers als die überlegene (i. S. v. eigentlich, echt, wahr und ursprünglich) angesehen werden oder umgekehrt als bloße Ergänzung zum mündlich oder schriftlich Geäußerten, künstlich aufgesetzt und nachgemacht. Bei Tolstoj trifft generell sicherlich das erste zu. Zu bedenken ist dabei allerdings, dass sich im Körper sowie dessen Bewegungen und Reaktionen eine Kultur materialisiert, die immer auch einer sozialen oder situativen Etikette verpflichtet ist, und die Phänomene also nicht

1 Für die Trennung der Generationen tritt explizit der alte Fürst Ščerbackij ein; seiner Meinung nach sollen die jungen Leute unter sich bleiben (VI:6).

2 Dieser Idee hätte Tolstoj sicherlich zugestimmt.

etwa nur naturgegeben, sozusagen in Reinform, hervortreten. Dies gilt nicht nur für Mimik und Gestik, Lachen oder Weinen. Selbst bei vegetativen Reaktionen wie z.B. dem Erröten liegt eine sozial festgelegte Bedingung zu Grunde, die durch die Scham hervorgerufen wird.

Zwar hat schon in den 1770-er Jahren Johann Caspar Lavater eine erste systematische semiotische Beschreibung der Körpermerkmale, insbesondere des Gesichts, vorgenommen, aber eine Typologie der Körpersprache liegt bis heute nicht vor. Diese müsste Teilbereiche wie Syntax, Stilistik, ja sogar Etymologie und Dialekte einschließen, so dass Krejdlin (2005, 21) die Beteiligung von Biologie, Ethnologie, Soziologie, Linguistik und Psychologie für eine angemessene Wissenschaft der Körpersprache fordert. Bis dahin bewegt sich die Interpretation der Körpersprache in ihrer Gesamtheit weitab wissenschaftlicher Evidenz und kann fast ausschließlich mit dem „gesunden Menschenverstand“ im Rahmen der jeweiligen gesellschaftlichen Vereinbarung erfasst werden. Für den hier vorliegenden transkulturellen und diachronen Kontext – Russland im 19. Jahrhundert – müssen darum punktuell vorliegende Arbeiten aus den o.e. Wissenschaften herangezogen werden.

2.3.2 Kompositorische Ebene

Der Körperzeit wird auf der kompositorischen Ebene die Rolle des Signifiant zugewiesen. Impulse aus der Lyrikanalyse, wie sie Mirjam Goller an einem Gedicht Cvetaevas liefert, sind äußerst interessant: „Zeit, die anthropomorph erscheint und [...] ein ästhetisches Faktum entstehen lässt“, 2002: 287). Goller konstatiert eine Somatisierung der Zeit und eine Temporalisierung des Körpers als Frucht der wechselseitigen Beziehung zwischen Zeit und Körper.

Jedoch ist solches in einem komplexen und umfangreichen Prosatext weniger explizit ausgestellt als in einem relativ kurzen Gedicht. Während die dreidimensionale Welt in der Malerei und in der Lyrik auf zwei Dimensionen gebracht wird, erfährt sie in der Prosa eine weitere Reduktion auf eine einzige Dimension, einen linearen Pfeil. Hier wirken Chronotope, vor allem wenn sie als Leitmotive auftreten, vermittels ihrer Körperzeit gestaltend auf den Text ein, sei es unterstützend oder verändernd. Leitmotivisch agiert in *Anna Karenina* die Eisenbahn; sie bringt Tempo in den Text, das von der Idylle wiederum gebremst

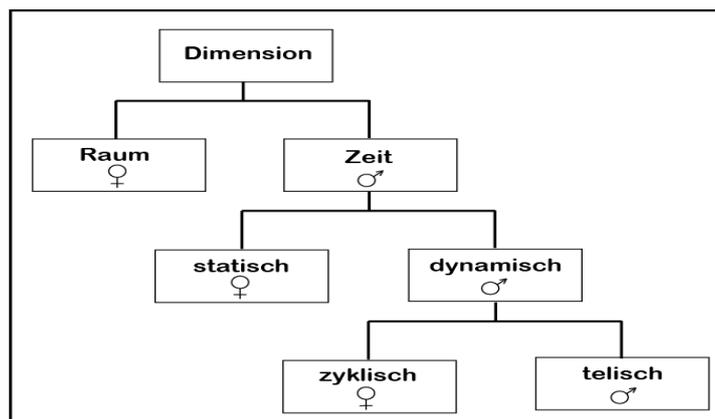
wird. Doch nicht nur die Geschwindigkeit selbst, sondern auch deren Zielgerichtetheit wird mit der Eisenbahn „transportiert“.

Schließlich kann auch der Text selbst als ein Körper identifiziert und hinsichtlich seiner Körperzeit untersucht werden, wie dies Grübel (2004: 137) zeigt, wenn er der (außergewöhnlichen) Entstehungsgeschichte von *Vojna i mir* („Krieg und Frieden“) Rechnung trägt und ihn neben die Körperzeit der Personages und diejenige des Motivs Krieg stellt. Auf diesen Aspekt soll hier zugunsten einer synchronen, textimmanenten Bearbeitung nur dann eingegangen werden, wenn die Argumentationslinie dies erfordert, wie z.B. die mehrfache Änderung des Romantitels. Ansonsten soll lediglich der vorliegende, abgeschlossene Text zugrunde liegen.

2.3.3 Symbolische Ebene

Auf der symbolisch-mythischen Ebene wirken einerseits Metaphern, die beispielsweise axiologische oder ideologische Konzepte in räumliche übertragen. Gerade für Mythen, in deren Bereich die Geschlechteropposition verortet werden kann, sind diejenigen des Typs links vs. rechts, oben vs. unten kennzeichnend.

Aus dem oben besprochenen Geschlechter-Zeit-Konzept (Kap. 2.1.2) abgeleitet ergeben sich mythologische Grundannahmen, die sich in einem klar strukturierten Muster darstellen lassen:



Die binäre Struktur verzweigt sich mehrfach, wobei sich jeweils im Falle des männlichen Korrelats eine Teilung in wiederum ein weibliches und ein männliches Subkorrelat ergibt. Das jeweils weibliche Produkt der Abspaltung bleibt hingegen unproduktiv. Das Modell realisiert sich sozusagen selbst, da ja

wiederum das Männliche die dynamische Rolle übernimmt. Vor allem in Kapitel 4 werden wir diese Grundlage fruchtbar machen.

Komplementär zu dieser strukturalistisch motivierten Aufgliederung soll aber auch die phänomenologische „Philosophie der symbolischen Formen“ von Ernst Cassirer herangezogen werden. Cassirer negiert die Gegenüberstellung von Begriffspaaren wie „Form und Inhalt“ oder „Leib und Seele“ zur Erkenntnisgewinnung und geht stattdessen von einem geistig-seelischen Gehalt eines jeden Ausdrucks aus (1964: 109). Er führt dazu aus:

[...], dass die symbolische Funktion der „Darstellung“ und die der „Bedeutung“ erst den Zugang zu jener „objektiven“ Wirklichkeit schaffen, in der von Dingbeziehungen und ursächlichen Beziehungen mit Fug gesprochen werden kann. Und so ist es die geistige Trias der reinen Ausdrucksfunktion, der Darstellungs- und der Bedeutungsfunktion, kraft deren uns die Anschauung einer gegliederten Wirklichkeit erst möglich wird. (1964: 118)

Ähnlich wie wir es bei Bachtins Chronotopkonzept beobachteten, ist bereits bei Cassirer das Verhältnis, bzw. die damit gemeinten Interaktionen, Schwingungen o.ä., das eigentlich konzeptmodellierende Element und nicht die absoluten „Dinge“. Dieses erklärt er wie folgt:

Das Verhältnis der „Erscheinung“ zu dem seelischen Gehalt, der sich in ihr ausdrückt; das Verhältnis der Wortes zu dem Sinn, der durch dasselbe dargestellt wird, und schließlich das Verhältnis, in dem ein beliebiges abstraktes „Zeichen“ zu dem Bedeutungsgehalt steht, auf den es hinweist: dies alles hat in der Art, wie Dinge im Raume nebeneinander stehen, wie Ereignisse in der Zeit aufeinander folgen oder wie reale Veränderungen auseinander hervorgehen, nicht seinesgleichen; sein spezifischer Sinn kann nur ihm selber entnommen, nicht aber durch Analogien aus der Welt, die durch diesen Sinn selbst erst „ermöglicht“ wird, verdeutlicht werden. (1964: 118)

Wir wollen deshalb bei der folgenden Analyse die Beobachtungen im Text auch unter diesem phänomenologischen Aspekt der Erkenntnis dienend nutzen um sie schließlich für die Interpretation fruchtbar zu machen. In Analogie zu dem in Kapitel 6 festzustellenden Einsatz von binären und komplexeren Strukturen als kompositorische und axiologische Elemente in unserem künstlerischen Text, wollen wir hier für die wissenschaftliche Analyse ebenfalls komplementäre Verfahren zulassen.

3 Verfahren der Zeitrepräsentation

Die Handlungsgegenwart in *Anna Karenina* umfasst einige wenige Jahre, deren genaue Anzahl aufgrund von „Zeitfalten“ (s. Kap.3.2.1) nicht festgestellt werden kann. Es liegt eine zeitlich relativ geschlossene Form vor, da der Text von Rückblenden in die Vergangenheit nahezu frei ist; lediglich einige kurze Skizzen zu den Biografien der Hauptfiguren kommen vor. Da im ganzen Roman keine Jahreszahl erscheint, muss der Handlungszeitpunkt aufgrund des gesellschaftspolitischen Kontextes erschlossen werden¹. Insbesondere die Bauernbefreiung von 1861 und deren Folgen geben hier einen Hinweis: der Roman muss frühestens einige Jahre danach, d.h. etwa Ende der Sechziger Jahre, spielen. Als Begrenzung nach hinten haben wir den Beginn des serbisch-montenegrinischen Krieges gegen die Türken 1876. Die Handlungsgegenwart stimmt also im Wesentlichen mit der Entstehungszeit des Romans überein; Tolstoj schuf im Gegensatz zu seinen beiden anderen Romanen *Vojna i mir* („Krieg und Frieden“, 1869) und *Voskresenie* („Auferstehung“, 1899) mit *Anna Karenina* einen Gegenwartsroman, der zeitgenössische gesellschaftliche, politische, ökonomische und religiöse Themen aufgriff.

Tolstoj's originäre Techniken der erzählten Zeit geben Anlass zu zahlreichen Überlegungen. Zunächst nämlich erscheint das Verhältnis der Personages zur Zeit als sehr „realistisch“, im Sinne von „plausibel“; die Bewegung der Figuren wirkt zeitlich wohlgeformt und besonders lebensnah². Bei genauerer Analyse erweist es sich, dass diese Wirkung aber nicht dadurch erzielt wird, dass ein

¹ Nabokov(1981: 148) gibt als Beginn der Handlung Freitag, den 11. Februar 1872 an, den er vom Ende (Juli 1876) her zurückrechnet. Diese Berechnung kann aufgrund der Ergebnisse in Kap. 3.2.1 nicht ohne weiteres gelten.

² Vgl. dazu auch Dneprov (1980:191): «эффект присутствия» („Dabei-Seins-Effekt“); Nabokov (1981: 141): „What really seduces the average reader is the gift Tolstoy had of endowing his fiction with such time-values as correspond exactly to our sense of time“; sowie Slivickaja (2002: 28): «эффект максимального жизнеподобия» („Effekt größtmöglicher Lebensähnlichkeit“).

objektiver Zeitplan eingehalten wird, sondern im Gegenteil dadurch, dass ein allgemein verbindliches Zeitmaß ignoriert oder gar negiert wird¹.

Der Versuch einer chronologischen Rekonstruktion der narrativen Welt zum Zwecke einer zweifelsfreien zeitlichen Einordnung ist gescheitert. Verschiedene narrative Verfahren bewirken eine Achronizität der Ereignisse. Setzen wir die Erzählzeit und die erzählte Zeit des Romans in Bezug zueinander, stoßen wir sehr schnell auf Probleme, die durch zeitliche Ungereimtheiten² in der erzählten Zeit – nicht nur Verwischungen, sondern auch explizite Widersprüche - verursacht werden. Die Kombination der Verfahren bewirkt, dass das Geschehen³ sowohl auf der Makro- wie auch auf der Mikroebene⁴ zeitlich nicht mehr nachvollziehbar ist. Daran gekoppelt sind vereinzelt analoge unstimlige Phänomene der räumlichen Art zu beobachten, die eine raum-zeitliche Metonymie bilden.

3.1 Auf der Mikroebene

An dieser Stelle werden Einzelphänomene ausgesucht, die im Gegensatz zu Erscheinungen der Makroebene nicht den Text global umfassen und die stattdessen punktuell beobachtbar sind.

3.1.1 Zeitbezogene Konnotationen von Motiven und Namen

Wie bei der Diskussion der Chronotope erwähnt wurde, beeinflussen Konnotationen, die durch Motive aufgerufen werden, den Zeitpfeil (im Sinne von Hawking, vgl. Kap. 1.1.1) soweit, dass sie diesen beschleunigen, verlangsamen oder gar deaktivieren können. Solche Verfahren müssen nicht unbedingt metaphorisch oder metonymisch motiviert sein, d.h. ersetzen oder verschieben, sondern können eine Entwicklung etwa durch einen Parallelismus aufzeigen. In *Anna Karenina* bringt z.B. das Fehlen von fließenden Gewässern eine gewisse

¹ Eine interessante Parallele dazu bieten Aufnahmen von Digitalkameras, die durch ihre „hyperrealistische“ Wiedergabe, d.h. Scharfstellung des ganzen Bildes, im Vergleich zu herkömmlichen Fotos nicht zu überzeugen vermögen. Eine gewisse Diffusität wird also als realistischer wahrgenommen.

² Vgl. dazu Nabokov (1981: 142): „terrific skiddings on the frozen road of time“

³ i.S. von Schmid (2005: 241)

⁴ Die Begriffe *Mikroebene* und *Makroebene* sind angelehnt an Van Dijks Macrostructres (1980).

Statik in den Text. Gerade in den Hauptstädten sind große Flüsse zwar geradezu unübersehbar präsent - in Moskau die Moskva und besonders in Petersburg die Neva mit ihren zahlreichen Nebenarmen – sie werden aber narrativ nicht aufgegriffen; eine signifikante Leerstelle. Goller (2002: 308) verweist auf die Analogie der Bergson'schen *durée* zum Fließen. Ziehen wir diese Korrelation weiter, so entspricht *temps* dem Stillstand. In der Tat siegt am Ende des Romans die *große* Zeit über die *kleine* Zeit. Die Vorbereitung dieser Textaussage erfolgt über die Darstellung von stehenden Gewässern, insbesondere von Sümpfen. Als dynamisches Element erleben wir das Wasser nur durch den natürlichen Kreislauf zwischen Himmel und Erde in Form von Niederschlägen, Eis, Schmelzwasser, Dunst, Nebel oder Ähnlichem. Die Dynamik findet eher in der Vertikalen als in der Horizontalen statt.

Andererseits treiben einige wenige, dafür aber umso gewichtigere, äußerst bewegungsreiche Chronotope, wie z.B. die Eisenbahn oder das Pferderennen, die Erzählung¹ voran. Sie bilden die Vordergrundshandlungen, die sich kontrastiv von der statisch geprägten Folie abheben, und suggerieren nicht nur eine schnelle Handlung, sondern transportieren diese auch durch den Raum, wie etwa am Schluss von der Stadt aufs Land

Konnotationen hinsichtlich Bewegung erwecken auch die sprechenden Namen der drei Landgüter: Levins *Pokrovskoe* (Покров: „Schutzdecke“), Vronskijs *Vozdviženskoe* (Воздвижение: „Errichtung, Bau“; enthält außerdem das Wort движение: „Bewegung“) und Oblonskij's *Ergušovo* (ергать [heute: ерзать]: „sitzend rutschen, zappeln, ruckeln“). Alle drei repräsentieren Konzepte, die hinsichtlich der Kategorie Bewegung distinktiv sind und entsprechende Aussagen über ihre Besitzer treffen: Bei Levin spielen sich idyllische Momente im Kreise der in sich ruhenden Großfamilie ab, während es bei Vronskij voran geht und zahlreiche Menschen mit dem Um- und Anbau des Anwesens beschäftigt sind. Oblonskij, gleichsam die Bewegungen seiner vielen kleinen Kinder metonymisch nachahmend, ist zwar ständig in Bewegung, kommt aber dennoch nicht voran.

¹ Erzählung i.S.v. Schmid 2002

3.1.2 Suggestive Iteration

Des Öfteren wird in Dialogen die Wiederholung einer körperlichen Erscheinung oder einer verbalen Äußerung durch **опять** („wieder“) angemerkt, obwohl diese zuvor entweder gar nicht stattgefunden hat oder nicht erzählt worden ist. Dies ist beispielsweise bei Levins Bruder Nikolaj und dessen Lebensgefährtin der Fall, als Levin sie in Moskau besucht:

- Ты, я ведь вижу, всё понял и оценил и с сожалением относишься к моим заблуждениям, - проговорил он **опять**, возвышая голос.
 - Николай Дмитрич, Николай Дмитрич, - прошептала **опять** Марья Николаевна, приближаясь к нему. (I, 25; meine Hervorhebungen)

„Ich sehe doch, dass du alles verstehst und bewertest und mitleidig auf meine Verirrungen blickst“, sagte er **wieder**, und erhob dabei die Stimme.

“Nikolaj Dmitrič, Nikolaj Dmitrič“, flüsterte Mar’ja Nikolaevna **wieder** und näherte sich ihm.

Dabei hat zuvor weder Nikolaj einen inhaltlich vergleichbaren Satz gesagt, noch hat Mar’ja geflüstert. Bei einem Gespräch zwischen Kiti und Varen’ka in der Kur in Bad Soden geht es um eine Frau, deren Bekanntschaft Kiti gemacht hat. Vermutlich ist die Frau wegen ihres Ehemannes auf Kiti eifersüchtig, was diese nun bemerkt. Kitis Mutter hört dem Gespräch zu: И княгиня заметила, что Кити **опять** покраснела. (II, 33; „Und die Fürstin bemerkte, dass Kiti **wieder** errötete.“) Es ist jedoch das erste Mal, dass Kiti hier errötet. Über Stiva wird beispielsweise nach dem Waldverkauf gesagt: **опять** умылся (II, 17; „**wieder** wusch er sich“), obschon er dies vorher nicht getan hatte, jedenfalls nicht seit der vorangegangenen Schnepfenjagd. An anderer Stelle, als Stiva Levin in dessen Hotelzimmer besucht, wird gegen Ende des Gesprächs angemerkt: вставая в десятый раз (IV, 7; „als er zum zehnten Mal aufstand“), obwohl Stiva, nachdem er sich erst einmal hingesetzt und den Mantel ausgezogen hat, eine ganze Stunde lang mit Levin in ein angeregtes Gespräch vertieft ist. Entweder sind die vorangegangenen Male elliptisch, oder er steht tatsächlich zum ersten Mal auf und der Erzähler ist unzuverlässig.

Hier werden iterative Wirkungen erzielt, die bei flüchtigem Lesen nicht bemerkt werden und zu einer Verschleifung der Ereignisse auf der Mikroebene führen. Andererseits vertieft die Figur aber gerade selbst diesen Eindruck, indem sie sich in der direkten Rede wiederholt:

- Да, он замечательный человек; немножко консерватор, но славный человек, - заметил Степан Аркадьич, - славный человек. (I, 17)

„Ja, er ist ein bemerkenswerter Mensch; ein bisschen konservativ, aber ein prächtiger Mensch“, bemerkte Stepan Arkad'ič, „ein prächtiger Mensch.“

Für dynamische Personages (vgl. Kap. 4.2) ist zu beobachten, dass das Verfahren auf sie öfter angewandt wird, während statische nahezu frei davon sind. Gerade durch die detaillierte Darstellung von alltäglichen Tätigkeiten bis hin zu kleinsten Handgriffen wird ein permanentes Handeln suggeriert, das den Eindruck von Emsigkeit erweckt. Insbesondere auf Stiva, den dynamischsten von allen, trifft das zu.

3.1.3 Achronizität von Ereignissen

Die folgende Szene zeigt Anna im Bahnabteil, als sie den Rückweg von Moskau nach Petersburg antritt. Einige Tage zuvor hat sie Vronskij kennen gelernt und reist nun seinetwegen überstürzt ab.

Анна с удовольствием и отчетливостью устроилась в дорогу; своими маленькими ловкими руками она отперла и заперла красный мешочек, достала подушечку, положила себе на колени и, аккуратно закутав ноги, спокойно уселась. (I, 29)

Anna richtete sich zufrieden und sorgsam auf die Reise ein; mit ihren kleinen, flinken Händen öffnete und schloss sie einen roten Beutel, nahm ein kleines Kissen heraus, das sie sich auf die Knie legte, und nachdem sie die Beine sorgfältig eingehüllt hatte, setzte sie sich ruhig hin.

Ihre vordergründige Ruhe wird mittels der durchweg gemäßigt positiven Adjektive bzw. Adverbien zum Ausdruck gebracht. Verfolgt man aber den Ablauf ihrer Bewegungen, täuscht dieser Eindruck: Wie kann sie den Beutel wieder schließen, bevor sie das Kissen herausgeholt hat, und wie kann sie sich das Kissen auf die Knie legen, bevor sie sich hingesetzt hat? In dieser Reihenfolge müsste sie sogar das Kissen mit in die Decke eingewickelt haben, was doch eher unwahrscheinlich ist. Die Abfolge der einzelnen Handlungen ist vertauscht: eigentlich müsste Anna zuerst den Beutel öffnen, dann das Kissen herausnehmen,

den Beutel schließen, die Beine¹ einwickeln, sich setzen und erst dann das Kissen auf die Knie legen. Der Gegensatz zwischen der vordergründigen Ruhe und dem aufgewühlten Gefühlsleben wird mittels der Kombination der beiden Verfahren plastisch gemacht. Hier bemächtigt sich die Titelfigur des Erzählers: Er lässt sich von Annas psychischem Zustand – innerem Wanken und äußerlicher Ordnungsliebe - so beeinflussen, dass er die Ereignisse chaotisch wiedergibt.

Diese Empathie bringt der Erzähler nicht nur für die Titelheldin auf. Ihr Bruder Stiva, der in der Eingangsepisode ganz offensichtlich in einem äußerlichen Chaos steckt (I, 1: Все смешалось в доме Облонских, „Im Hause Oblonskij ging alles drunter und drüber.“), bleibt innerlich ruhig. Seine Handlungen am Morgen, das Aufstehen und Anziehen sowie seine Körperpflege werden detailliert und in korrekter Abfolge beschrieben (I, 1 und 2); diese Rituale des zivilisatorischen Lebens bieten ihm Halt. Offensichtlich findet hier die gleiche Erzählstrategie Anwendung, allerdings umgekehrt, da für eine gegensätzliche Situation: die Unruhe im Vordergrund wird von der inneren Ausgeglichenheit bzw. Gleichgültigkeit der Personage abgesetzt.

Dies zeigt sich auch in der subjektiven Wahrnehmung der Personage Anna, die ihre Körperzeit anders einschätzt als Vronskij. Die glaubt, ihr Alter, der Verfall, mache sie nicht mehr begehrenswert. Das ist jedoch eine Selbsttäuschung, denn Vronskij liebt sie deswegen nicht weniger, sondern leidet mit ihr unter ihren Stimmungsschwankungen. Er hat auch keine neue Geliebte, wie sie es ihm unterstellt, diese wäre nur von seiner Mutter gewollt. Die weibliche Wahrnehmung unterscheidet sich hier deutlich von der männlichen.

3.1.4 Bezeichnungen zur zeitlichen Orientierung

In der Stadt und auf dem Land werden unterschiedliche Arten zeitlicher Bezeichnung verwendet, wobei dies nicht konsequent durchgehalten wird. Die folgenden Beobachtungen werden gelegentlich gebrochen, so dass eher von einer Dominanz der einen oder anderen Bezeichnungsart gesprochen werden kann:

¹ Auch wenn man ноги mit „Füße“ (statt „Beine“, wie es aus dem Russischen möglich ist) übersetzt, ist die Abfolge nicht möglich.

Zeitlicher Fokus	Stadt	Land
<p>Weit Monat/Jahr</p>	<p>Kalendarisch/numerisch</p> <p>1a) Stiva zu Karenin (über Anna): И вот в Москве она живет уже шесть месяцев. (VII, 18) Und in Moskau lebt sie schon seit sechs Monaten.</p> <p>Kirchlich</p> <p>1b) vor der Hochzeit in Moskau: княгиня согласилась сделать свадьбу до поста (V, 1) die Fürstin willigte ein, die Hochzeit noch vor der Fastenzeit auszurichten</p>	<p>Jahreszeitlich</p> <p>2a) Levin im Februar: Но когда в <i>нынешнем</i> году, в начале зимы, Левин приехал в Москву после года в деревне (I, 6; m.H.); Aber als Levin nach einem Jahr auf dem Land <i>dieses</i> Jahr zu Beginn des Winters nach Moskau kam</p> <p>2b) Anna und Vronskij auf dem Land: мы приехали раннею весной (VI, 23) wir kamen zu Beginn des Frühlings; прожили всё лето и часть осени (VI, 25) sie blieben noch den ganzen Sommer und einen Teil des Herbstes</p> <p>Kirchlich</p> <p>2c) Levin berechnet Tage: от Святой до заговень (VII, 2) von der Osterwoche bis zumletzten Tag der Petri-Fasten</p>
<p>mittel Woche/Tag</p>	<p>Kalendarisch/numerisch</p> <p>3) Kiti in ihrer Verlobungszeit in Moskau: уже полтара месяца; в продолжение этих шести недель; эти шесть недель; еще шесть недель тому назад (V, 4) schon eineinhalb Monate; im Verlauf dieser sechs Wochen; diese sechs Wochen; noch vor sechs Wochen</p>	<p>Kirchlich</p> <p>4) Dolli auf ihrem Landgut: Петровками, в воскресенье, Дарья Александрова ездила к обедне (III, 8) Während der Petrifasten, am Sonntag, fuhr Dar'ja Aleksandrovna zur Mittagsmesse</p>

eng	Kalendarisch/numerisch	Dem Tagesverlauf folgend
Stunde	5) Stiva in Petersburg: в обычный час, то есть в 8 часов утра, проснулся... (I, 1) zur gewohnten Zeit, das heißt um 8 Uhr morgens, wachte er auf...	6a) bei Dolli auf dem Landgut: Левин остался до чая (III,10) Levin blieb bis zum Tee 6b) Sergej Ivanovič bei Levin: Утренняя роса еще оставалась на густом подседе травы (III, 2) Der Morgentau lag noch auf dem dichten Unterwuchs des Grases

Im ländlichen Kontext fehlen numerische Angaben wie Datum oder Uhrzeit weitestgehend. Favorisiert werden als grobe Angaben die Jahreszeiten (в конце зимы, „am Ende des Winters“) und Monatsnamen (в начале ноября, „Anfang November“). Es dominiert neben dem jahreszeitlichen auch der kirchliche Kalender (пост, „Fastenzeit“) bzw. Tagesheilige und damit die Namenstage. Die Tageszeit wird am Zustand der Natur oder am Sonnenstand abgelesen.

Uhrzeiten kommen hingegen in der Stadt, wo das gesellschaftliche Leben mit den zahlreichen Begegnungen zeitlich präziser und allgemein verbindlich geregelt werden muss, recht häufig vor. Hier werden auch Uhren erwähnt, z.B. bei Oblonskijs (I, 4: часовщик Немец заводил часы, „der Uhrmacher Nemes [„der Deutsche“] zog die Uhr auf) oder beim Arzt der Familie Ščerbackij (II, 1: крупные золотые часы, „eine mächtige goldene Uhr“). Hingegen wird bei der genauen Beschreibung von Levins Kabinett (II, 12) keine Uhr erwähnt. Er hat sein eigenes Zeitgefühl, das ihm auch ohne Uhr anzeigt, wann ein Zug auf der Station ankommen muss (II, 14: самое время московского поезда, „jetzt ist genau die Zeit des Moskauer Zuges“)¹.

Die Zeit wird also in Abhängigkeit vom Setting unterschiedlich bezeichnet. Zunächst ist anzunehmen, dass dies von den Personages ausgeht, wie in Beispiel 2c): der Landmensch in der Stadt, der sein Zeitmaß mitnimmt. Für ihn gehört im

¹ Vgl. dazu Dostoevskijs Held Myškin in *Der Idiot*, der keine Uhr besitzt.

Februar der letzte Winteranfang, also etwa November, noch zu „diesem“ Jahr, obschon in der Zwischenzeit der Kalender um eine Jahreszahl vorgerückt ist. Jedoch befinden sich im Falle von Beispiel 2b) und 6b) Stadtmenschen in ruraler Umgebung, und letztere setzt sich gegen sie durch. Auf dem Land wird dem Menschen das Zeitempfinden durch die „natürliche“ Kraft aufgezwungen, während die „künstliche“ Zeit in der Stadt von einem „natürlichen“ Menschen nicht unbedingt übernommen werden muss. Bei einer Konfrontation von „natürlich“ und „künstlich“ setzt sich das Natürliche durch.

In der abgeschlossenen Welt der Kranken und Kurgäste gibt es wiederum eigene Zeitbezeichnungen: Уже перед концом курса вод (II, 34; „Schon vor dem Ende der Badekur“) oder Скоро после приезда Щербачских на утренних водах (II, 30; „Bald nachdem Ščerbackijs zum morgendlichen Bad erschienen waren“). Hier wird die Zeit klar durch den Badebetrieb strukturiert, der Mikrokosmos hat seinen eigenen Rhythmus, für den die zeitlichen Verhältnisse außerhalb des Badeortes keine Bedeutung mehr haben.¹

3.1.5 Tempovariationen

Tolstoj bevorzugt die Dauer und die Langsamkeit; bei ihm steht die „biographische Zeit“ (Bachtin, 1986: 281) im Mittelpunkt. Punktuelle Ereignisse sind lediglich darin eingebettet. Oft geht es um langwierige Prozesse und Entwicklungen, wie z.B. bei Levin, hin zu einer Erkenntnis. Infolgedessen ist der Augenblick weniger interessant.

Tatsächlich kommt das Wort вдруг („plötzlich“) nur sehr selten vor², und wenn, dann durchweg in negativen Kontexten. Durch den seltenen Gebrauch ist das Wort besonders markiert und hat die Bedeutung von „schlagartig“. Es taucht unmittelbar vor allen Todesfällen auf; z.B. beim Bahnarbeiter: „вдруг несколько человек с испуганными лицами пробежали мимо“ (I, 18; „plötzlich rannten einige Leute mit erschreckten Gesichtern vorbei“). Anna fasst den Entschluss zum Selbstmord erst auf dem Bahnsteig: „И вдруг, вспомнив о раздавленном

1 Ein Phänomen, zu dessen Erforschung Thomas Manns *Der Zauberberg* gründlich Anlass gab.

2 Im Gegensatz zu Dostoevskij, der es sehr oft benutzt; ein Faktor, der zur Polarisierung der beiden Autoren mit Sicherheit beiträgt.

человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать.“ (VII, 31; „Und plötzlich erinnerte sie sich an den überfahrenen Mann an dem Tag, als sie Vronskij zum ersten Mal begegnet war, und sie begriff, was sie tun musste.“) Ebenso wird die briefliche Ankündigung, dass Levins Bruder dem Tod nahe sei, davon begleitet: „Лицо Кити вдруг переменилось.“ (V, 16; „Kitis Gesicht veränderte sich plötzlich.“) Im folgenden Verlauf wird der langsame Tod von Nikolaj Levin abrupt beschleunigt: „И вдруг исчезли все надежды и в окружающих его и в нем самом.“ (V, 20; „Und plötzlich verschwand alle Hoffnung bei den Anwesenden und bei ihm selbst.“) sowie einige Sätze weiter: „вдруг успокоительно протянул он, как будто все разрешилось для него“ (V, 20; plötzlich streckte er sich ruhig aus, als ob für ihn nun alles entschieden sei). Selbst vor dem Tod des Rennpferdes schießt es Vronskij durch den Kopf: „Вдруг положение его изменилось, и он понял, что случилось что-то ужасное. (II, 25; „Plötzlich veränderte sich seine Lage und er begriff, dass etwas Schreckliches passiert war.“) Auch bei Vronskijs Selbstmordversuch taucht das Wort auf:

[...] приложив револьвер к левой стороне груди и сильно дернувшись всей рукой, как бы вдруг сжимая ее в кулак, он потянул за гашетку. (IV, 18)

[..]er setzte den Revolver auf die rechte Brustseite, hielt ihn mit der ganzen Hand fest, ballte diese plötzlich zur Faust und zog am Abzug.

Auffallend ist, dass nur die (potentiellen) Selbstmörder, aber nicht die vom Tod bedrohten Menschen erschrecken.

Eine Episode zu Beginn der Geburt von Kitis Sohn zeigt die Konfrontation von unterschiedlichem Zeitempfinden. Levin muss frühmorgens in der Apotheke Opium besorgen und den Arzt ins Haus holen. Er ist höchst nervös und ungeduldig, während die Handlungen des Apothekergehilfen und des Arztes akribisch beschrieben werden. Immer wieder muss er warten: Прошло минуты три; Левину казалось, что прошло больше часа. (VII, 14: „Es vergingen etwa drei Minuten; Levin schien es, als sei über eine Stunde vergangen.“) Hier wird die objektive, messbare Zeit als Kontrast zu Levins subjektiv empfundener herangezogen. Auch Anna kann die Zeit nicht mehr einschätzen, als sie zum letzten Mal auf Vronskij wartet – und zwar vergeblich:

По времени он уже мог вернуться. Но расчет мог быть неверен, и она вновь стала вспоминать, когда он уехал, и считать минуты. (VII, 27)

Um diese Zeit hätte er schon zurück sein können. Aber die Rechnung mochte falsch sein, und sie fing erneut an, sich in Erinnerung zu rufen, wann er losgefahren war, und die Minuten zu zählen.

In glücklichen Momenten gibt es aber auch die gegenteilige Empfindung, z.B. mit Levin bei der Heuernte:

Левин не замечал, как проходило время. Если бы спросили его, сколько времени он косил, он сказал бы, что полчаса,- а уже время подошло к обеду. (III, 5)

Levin merkte nicht, wie die Zeit verging. Wenn man ihn gefragt hätte, wie lange er schon mähte, hätte er gesagt, eine halbe Stunde – dabei ging es schon auf Mittag zu.

Dieses Verfahren wendet der Autor aber nur für Personages an, die ihm der Empathie des Erzählers würdig scheinen, d.h. bei den beiden Hauptfiguren Anna und Levin, außerdem nur auf der Mikroebene. Auf der Makroebene gibt es kein allgemein gültiges Zeitmaß mehr, auf der Mikroebene vereinzelt schon.

3.2 Auf der Makroebene

Unter Makroebene wollen wir in Anlehnung an Van Dijks Konzept der Makrostrukturen den globaleren Rahmen bezeichnen, der den Mikrostrukturen übergeordnet ist und größere Sequenzen beherbergt. Hier werden Phänomene beobachtet, deren Auswirkungen den Gesamttext überspannen.

3.2.1 Suggestive Parallelität: „Zeitfalten“

Nabokov hat für *Anna Karenina* den Versuch einer genauen zeitlichen Verortung gemacht. Den Beginn der Handlungszeit vermochte er aufgrund von historisch rekonstruierbaren Anlässen auf das Jahr 1872 zu datieren (1981: 148). Schon Nabokov musste aber eingestehen: „There exists a tell-tale difference between the Anna physical time on one side and the Lyovin spiritual time on the other.“ (1981: 196). Das hier begonnene Vorhaben, die Ereignisse in *Anna Karenina* kalendarisch zu ordnen, scheiterte an zahlreichen zeitlichen Widersprüchen. Bereits der erste Tag ist ein Problem: zunächst ist es ein Freitag (I, 4; „была пятница“) und wie immer zieht der Uhrmacher die Esszimmer-Uhr auf. Dann aber ist Donnerstag, wie Levin und die Fürstin Ščerbackaja verlauten lassen:

- Четверги, как всегда, мы принимаем.

– Стало быть, нынче? (I, 9)

„Wir empfangen wie immer donnerstags.“

„Dann also heute?“

Die spontane Vermutung, dass Levin in seiner Aufregung den Wochentag verwechselt haben könnte, wird widerlegt, da er tatsächlich noch am selben Abend der Familie Ščerbackij einen Besuch abstattet. Dabei trifft er auf weitere Besucher, so dass es sich sicherlich um den regulären Empfangstag handelt. Hier wird eine emotional geprägte, „subjektive Zeit“ (Levins Donnerstag) mit der physikalischen, kalendarischen, „objektiven“ Zeit (Freitag), die zusätzlich durch das Erscheinen des Uhrmachers betont wird, konfrontiert. Bergsons *durée und temps* finden sich hier wieder, einander gegenübergestellt.

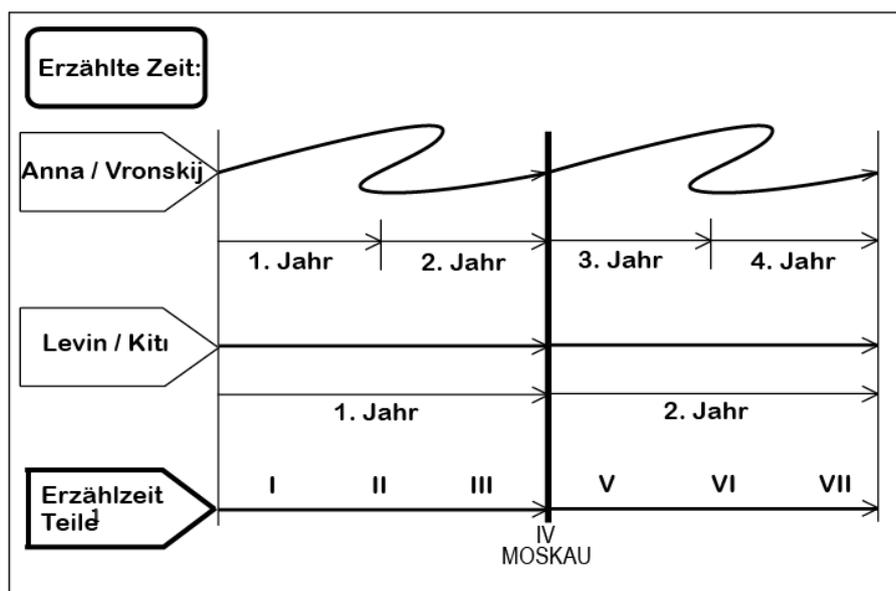
Die Verlobungszeit von Kiti und Levin ist unterschiedlich lang:

Княгиня Щербацкая находила, что сделать свадьбу до поста, до которого оставалось пять недель, было невозможно (V, 1)

Die Fürstin Ščerbackaja fand, dass man die Hochzeit unmöglich noch vor der Fastenzeit, die in fünf Wochen begann, ausrichten konnte.

Schließlich willigt sie aber doch ein, so dass die Verlobungszeit weniger als fünf Wochen gedauert haben muss. Kiti denkt aber schon vor der Hochzeit dreimal explizit an ihre sechswöchige Verlobungszeit (V, 4; vgl. Bsp. 3 in Kap. 3.1.4).

Da diese zeitliche Verzerrung aber auf einen Handlungsstrang beschränkt ist, hat sie keine Auswirkungen auf die Komposition und ist zunächst eine Erscheinung der Mikroebene. Das Verfahren, die Zeit auf diese Art zu verzerren, taucht aber im weiteren Verlauf mit weit reichenden Folgen immer wieder auf. Es soll *Zeitfalten* genannt werden:



Die Handlungsstränge um Levin, Anna und Stiva gehen getrennte Wege, und zwar in unterschiedlichem Tempo. Bis zur Mitte des Romans, d.h. bis kurz vor dem Ende von Teil IV, gehen sie um ein ganzes Jahr auseinander: vom ersten Zusammentreffen in Moskau vergehen bis zum nächstenmal – wiederum in Moskau, beim Mittagessen im Hause Oblonskij (IV, 9) – für Levin etwa ein Jahr, für Anna hingegen zwei Jahre. Diese Differenz kommt zustande, weil Levin nach dem ersten Zusammentreffen aller Hauptfiguren im Winter (anlässlich des ersten Heiratsantrags) den Frühling und den Sommer auf dem Land verbringt und im Herbst ins Ausland fährt, bevor er im Winter wieder nach Moskau kommt und seinen zweiten Antrag macht. Für Anna und Vronskij vergeht nach ihrem Kennenlernen fast ein Jahr (II, 11; „почти целый год“), bis sie miteinander schlafen, im Sommer darauf ist Anna schwanger (sie teilt ihm das am Tag des Pferderennens mit) und bekommt im nächsten Winter das Kind, nämlich dann, als Karenin in Moskau weilt und dort auf Levin trifft. So ist der Stand in der Mitte des vierten Teils.

Entweder müssen wir annehmen, dass Levin über ein Jahr lang im Ausland war, was unwahrscheinlich ist, zumal Kiti vor dem zweiten Antrag zu Levin sagt: »прошлую зиму, скоро после того... как вы у нас были« (IV, 11; „letzten Winter, kurz nachdem... Sie bei uns waren“). Oder wir ignorieren die Information, dass Vronskij und Anna sich so lange Zeit gelassen haben (s.o.), was zwar plausibler wäre, aber gerade durch die explizite Erwähnung ausgeschlossen werden muss.

Im weiteren Verlauf klafft die zeitliche Lücke noch weiter auseinander: Levin und Kiti begleiten im Frühjahr nach ihrer Hochzeit Nikolajs Tod (V, 17-20), zeitgleich wird Kitis Schwangerschaft festgestellt. Sie bringt das Kind im Winter darauf zu Welt (VII, 13-15), einen Tag nachdem Levin und Anna einander begegnet sind (VII, 10 - übrigens das einzige mal im Roman). Anna hat aber inzwischen schon zwei Sommer verbracht: im ersten reiste sie nach Italien ab, wo sie mit Vronskij mehrere Monate lang blieb. Danach weilte sie im Frühjahr in Petersburg und verbrachte den folgenden Sommer auf Vronskijs Landgut Vozdviženskoe. Wieder sind für Levin und Kiti also nur ein Jahr, für Anna und Vronskij zwei Jahre vergangen.

Der These Nabokovs „the mated move faster than the mateless“ (1981: 195) muss also widersprochen werden. Das Tempo des Vorankommens hängt nicht davon ab, ob jemand alleine ist oder nicht, denn Kiti und Levin sind zusammen genauso langsam wie zuvor jeder für sich. Nabokov hat übersehen, dass auch in der zweiten Hälfte wiederum zwei Anna-Jahre einem Levin-Jahr entsprechen. Die Differenz kumuliert so auf insgesamt zwei Jahre.

Auf einer mittleren Zeitebene bewegt sich der Handlungsstrang um Dolli und Stiva. Er passt sich zunächst, d.h. bis zum vierten Teil, eher dem ersten an, da zur Karenin-Linie kaum Kontakt besteht. Danach folgt er eher Annas Strang: Während Dolli im ersten Sommer nach der Hochzeit bei der schwangeren Kiti zu Besuch ist (d.h. in Kitis insgesamt zweitem Sommer), besucht sie Anna in Vozdvizenskoe, also in deren zweitem Sommer nach der Geburt der gleichnamigen Tochter, die kurz vor Kitis Hochzeit stattgefunden hat (d.h. in Annas insgesamt viertem Sommer). Während der Kutschfahrt denkt Dolli daran, dass sie in der Zwischenzeit einen neugeborenen Sohn zu begraben hatte (VI: 16), so dass sie das zusätzliche Jahr wohl benötigt. In Kontrast zu Dolli steht ihr Ehemann Stiva. Er taucht zwar immer wieder auf, z.B. bei Levin zur Jagd (II, 14-17 und VI, 6-14) oder auf dem Pferderennen (II, 24), kann aber zeitlich weder vorwärts noch rückwärts an einem anderen Ereignis fixiert werden; ein Zeichen für seine Haltlosigkeit und unverbindliche Geselligkeit.

Es ist gerechtfertigt, Stiva und Dolli einen eigenen Handlungsstrang zuzuteilen, da sie keinem der beiden anderen fest zugeordnet werden können. Der dritte Strang wirkt als Pufferzone zwischen der Anna- und der Levinlinie und ist in der Lage, die zeitlichen Interferenzen aufzufangen und zu kaschieren. Seine Funktion ähnelt damit derjenigen der Nebenfiguren: er dient der Modellierung einer auf Metonymien basierenden Gruppenzeit. Aber auch innerhalb dieses Stranges kommt es zu erheblichen Differenzen: Dolli denkt auf der Fahrt zu Anna über ihre 15 Ehejahre nach (VI, 16; эти пятнадцать лет замужества), während es zu Beginn des Romans, d.h. zwei bis vier Jahre zuvor, in Dollis Erinnerung acht Jahre (I, 19) bzw. in Stivas neun Jahre (I, 1) waren.

Ein Versehen Tolstojs mag im Falle der Fürstin Ščerbackaja passiert sein, die vor 30 Jahren geheiratet hat (I, 12), während ihre älteste Tochter Dolli zu diesem Zeitpunkt schon 33 Jahre alt ist (I, 2). Man ist geneigt, dies als Lapsus des Autors

hinzunehmen, der die kalendarische Zeit nicht für wichtig genug hält, um mit der nötigen Sorgfalt nachzurechnen. Diese Geringschätzung besitzt allerdings eine eigene Aussagekraft, nämlich die objektive Zeit einer subjektiv empfundenen unterzuordnen. Der Zweifel daran, dass es sich tatsächlich um eine Nachlässigkeit des Autors handelt, wächst, als ein vergleichbarer Fall auftaucht: Das Alter von Sereža ist ebenfalls unklar. Zu Beginn ist er acht Jahre alt, so wird auf Annas Moskau-Reise zweimal erwähnt (I, 18 und I, 20). Drei Jahre später, als er schon mit seinem Vater alleine lebt und Anna ihn nach ihrer Italienreise besuchen will, ist er erst neun Jahre alt (V, 17). Ebenso verhält es sich mit der Anzahl der Ehejahre der Karenins. Am Tag des Pferderennens, nach Annas Geständnis, denkt Karenin über seine Ehe nach: во время своей восьмилетней счастливой жизни с женой (II, 26; „während seines achtjährigen glücklichen Zusammenlebens mit seiner Frau“). Allerdings müssten bis hierhin mindestens zehn Ehejahre vergangen sein, denn Sereža ist zu diesem Zeitpunkt, wenn wir der ersten Annahme (s.o) folgen, schon neun Jahre alt. Rechnen wir aber von der zweiten Annahme rückwärts, so wäre er jetzt erst sieben Jahre alt, und eine achtjährige Ehe erschiene plausibel. Karenin und Anna haben zwei verschiedene Zeiten, die in den jeweils durch sie perspektivierten Textpassagen Gültigkeit haben. Auch hier ist Anna die schnellere; Karenin und sein Umfeld, in das Sereža nach der Trennung gehört, folgen ihr mit zwei Jahren Abstand.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die beiden „großen“ Figuren, nämlich Anna und Levin, je einen Zeitstrang an sich ziehen, in den dann ihr nächstes Umfeld mit eingebunden wird. Dass Karenin zu diesem Umfeld nicht (mehr) zählt, zeigt sich darin, dass er Annas Tempo nicht folgt. Eine gemeinsame Zeit zu haben ist ein Ausdruck der emotionalen Verbundenheit unter den Personagen.

Bei den Haupt-Handlungssträngen lässt sich eine sorgfältig konstruierte, symmetrische Zeit-Verzerrungs-Architektur erkennen. Levin und Kiti kommen bedächtig voran, während Anna und Vronskij voranpreschen, indem sie Zeitschlaufen durchleben, die die anderen nicht zur Verfügung haben bzw. übersehen; sie leben intensiver, verdichteter und mit größerer Beschleunigung. Am Ende verlassen jedoch die Langsamen nach zweieinhalb Jahren als „Sieger“, die Schnellen nach viereinhalb Jahren als „Verlierer“ den Text.

Tolstoj's Montagetechnik, jeweils zopfartig einen der drei Handlungsstränge über einige Kapitel lang zu verfolgen und dann wieder einen anderen aufzugreifen, ist nötig um die Zeitfalten herzustellen und verborgen zu halten. Wesentlich ist nicht primär die Verteilung der Erzählzeit an die Personages, sondern der Umfang an erzählter Zeit, die sie durchlaufen. Die Objektivität der Zeit wird damit negiert.

Dieses Verfahren widerlegt den Monologitätsvorwurf gegen Tolstoj (s. Kap.1.3) in eklatanter Weise. Wenn die Personages dazu in der Lage sind, sich der Zeit zu bemächtigen und den Erzähler von ihrer Eigenzeit zu überzeugen, lässt sich dieses individuelle Zeitempfinden nicht nur als Innenperspektive deuten. Unbestreitbar liegt hier eine polyperspektivische und damit polyphone Erzählweise vor. Allerdings handelt es sich um einen anderen Typus von Polyphonie als der bei Dostoevskij auftretende und von Bachtin besprochene. Im Gegensatz zu Dostoevskij's intellektueller, weil diskutierter, geistig motivierter Ideologie, wird die Polyphonie bei Tolstoj nicht thematisiert. Sie entsteht sozusagen „vordialogisch“, aus der Vielfalt der Natur heraus und ist eher „physischer“ Art.

3.2.2 Montage

Abgesehen davon, dass die einzelnen Episoden in unterschiedlichem Maße gerafft sind, wird unterschiedlich viel Zeit dazwischen ausgespart. Als physikalisches Maß für die strukturelle Erfassung der *Erzählzeit* eignet sich die Länge des Textes, die etwa 850 Druckseiten umfasst und als eine verlässliche Konstante zugrunde gelegt werden kann. Andere Zählmaße sind zwar denkbar, bergen aber die Schwierigkeit in sich, dass sie nicht konstant sind. Die Lesedauer kann individuell sehr verschieden sein; die Entstehungszeit des Textes ist schwer bestimmbar, da sie in der Regel eine Vorgeschichte einschließt, die unter Umständen auch mündliche Traditionen beinhaltet (vgl. Müller 1974: 257). Die *erzählte Zeit* ist die Abfolge von Jahren, Monaten, Tagen in der fiktionalen Welt, an denen die Ereignisse stattfinden. Sie können durch kalendarische Daten gekennzeichnet sein, müssen es aber nicht. Obwohl der Text nicht an Jahreszahlen gebunden ist, bilden einzelne Zeitbezeichnungen, wie etwa Wochentage oder Tageszeiten, Fixpunkte, die sozusagen ein zusammenhaltendes, zeitlich „schwimmendes“ Gerüst bilden.

Der Autor hat die Möglichkeit genutzt, je nachdem, welche Strategie er verfolgt, Informationen zurückzuhalten oder vorwegzunehmen. Durch diese ästhetische

Organisation der Fabula¹ erreicht er eine neu verteilte Ordnung von Ereignissen. Der Leser muss diese Unterscheidung erkennen, um den Text zu verstehen. Die aktive Teilnahme des Lesers am Geschehen besteht in der Reorganisation der Fabula in der ursprünglichen Chronologie. Um die Transformation des Autors rückgängig zu machen, muss er den Text in Episoden zerlegen und zunächst Anfang und Ende einer solchen erkennen. Da die Realitätsnähe nicht unbedingt in der natürlichen zeitlichen Ordnung liegt, d.h. ein Text auch chronologisch invers geordnet sein kann, benötigt er eine kausale Verkettung.

Der auktoriale Erzähler hat in *Anna Karenina* dem Leser gegenüber keinen Wissensvorsprung, d.h. es gibt keine Vorausschau. Zeitliche Überlappungen ergeben sich durch die weitgehend getrennte Behandlung der einzelnen Handlungsstränge, die jeweils bis zu einem wichtigen Ereignis hin durchgehalten werden. Der zeitliche Ablauf wird hier dem Plot untergeordnet und folgt einer logischen Ordnung, wie z.B. in Teil I: Anna bleibt bis zum Ball in Moskau, erst dann wird Levins Handlungsstrang mit seiner Rückkehr aufs Land wieder aufgenommen, obwohl diese schon etwa eine Woche vor dem Ball stattfindet. Solche Überschneidungen dienen der besseren Übersicht und werden zunächst nicht als gezielt eingesetzte narrative Elemente erkannt, denn es ergibt sich keine Spannung aus der Interferenz zwischen Erzähler- und Leserwissen. Slivickaja (2002: 33) nennt das *Blockerzähltechnik* („повествование блоками“).

Aus der Zusammensetzung von Vormittagen, Nachmittagen und Abenden kann sich der Leser eine Woche im Leben jeder Personage durchaus detailgetreu vorstellen. Von Karenin wird der Tagesablauf genau beschrieben (II, 26), während Oblonskijs Alltag aus verschiedenen Episoden rekonstruiert werden kann. Auch diese Verfahren lassen auf die Charaktere schließen: die sozusagen „geschlossene“ Form wird für den verschlossenen Karenin, die „offene“ Form für den etwas flatterhaften Oblonskij gewählt.

Mehrere Kapitel beginnen mit einem auktorialen Teil, in dem beispielsweise eine Personage eingeführt wird oder weltanschauliche Aussagen gemacht werden (z.B. II, 1: über Ärzte). Dieses Erzählen ohne Plot (бесфабульное

¹ Hier i.S. der Formalisten (Erlich 1987: 268) „die Gesamtsumme der in einem Erzählwerk zur Darstellung kommenden Ereignisse“

повествование) erfordert keine Modellierung in Raum und Zeit. Es handelt sich hier im Grunde um paradigmatische Informationen (van Baak, 1988: 101), wobei trotz der Achronizität Bewegung im Raum vorkommen kann, z.B. durch motivische Chronotope wie Wind o.ä. Solche Abschnitte können aber nur als integrierte Teile eines größeren Textes auftreten, da in ihnen selbst kein Übergang von einer Struktur zu einer anderen stattfindet.

Danach erst setzt die Handlung jeweils wieder aus der personalen Perspektive ein. Die Personages tauchen für einige Episoden auf, dann entschwinden sie im Hintergrund. Nach einigen Kapiteln erscheinen sie wieder, dann meistens in einem anderen Umfeld. Levin ist nach seinem Besuch im Hause Ščerbackij (I, 14) zunächst außerhalb des Erzählerhorizontes, taucht dann bei seinem Bruder Nikolaj (I, 24) auf, und zwanzig Kapitel später (II, 12) treffen wir ihn bei sich zu Hause wieder an. So ergibt sich eine ausgesprochen plastische Verflechtung der Handlungsstränge, eine „spiralförmige epische Entwicklung“ der drei Handlungsstränge um einander herum (Dneprov, 1980: 195). Die erzählte Zeit spiegelt also überzeugend die fiktive Wirklichkeit wieder, obwohl sie objektiv nicht mit ihr übereinstimmt. Der Leser weiß zwar, dass er im Raum hin- und hergeschickt wird, dieser Bewegung in der Zeit ist er sich hingegen nicht unbedingt bewusst. Bachelards These von der Subjektivität des Raumes (vgl. Kap. 1.2.) ist in diesem Fall auch auf die Zeit auszudehnen. Die traditionelle Gegenüberstellung von Raum und Zeit mündet bei Tolstoj in eine Analogisierung. Diese Art „Physiologisierung“ der Zeit taucht zuvor schon in *Vojna i mir* auf, wo Geschichte anhand der Personages verkörperlicht konzeptualisiert wird.¹

3.3 Räumliche Analogien als Metonymie der Verfahren

Die Gegenüberstellung von Stadt und Land evoziert diejenige von städtischer und ländlicher Lebensweise und ist ein wesentliches Fundament des Romans. Zwei Handlungsstränge, nämlich die um die Familien Karenin und Oblonskij, verlaufen hauptsächlich im städtischen, diejenige um Levin im ländlichen Milieu. Gleichwohl bewegen sich alle Personages auch in der jeweils anderen Umgebung. Dies ist in unterschiedlichem Maße der Fall: während manche Städter

¹ Hinweis von Prof. Dr. Rainer Grübel

regelmäßig zur Sommerfrische auf die Landgüter fahren, beschränkt sich Karenins Kontakt mit dem Land auf einen kurzen Besuch bei Anna auf der Dača bei Petersburg (II, 27).

Die beiden Metropolen Moskau und Petersburg stehen in Russland traditionell in Konkurrenz zueinander¹. Dabei symbolisiert Moskau den traditionsreichen, slavophilen Part, während Petersburg für den Fortschritt und als „Okno v Evropu“ („Fenster zu Europa“) für die Aufgeschlossenheit gegenüber dem Westen steht. Diese Einschätzung teilt z.B. Oblonskij, der Moskau einen „stehenden Sumpf“ (VII, 20: стоячее болото) schimpft, ganz im Gegensatz zum lebensfrohen Petersburg. Vom Standpunkt des Erzählers aus gibt es eine solche Wertung allerdings nicht. Die Personages verhalten sich in Moskau nicht wesentlich anders als in Petersburg. Völlerei, Ehebruch und andere moralische Untugenden kommen in beiden Städten vor. Die Verteilung des Städtischen auf zwei verschiedene Orte dient eher der Distanzierung der Personages untereinander. Sie werden zum Reisen, einer in Russland seit jeher aufgrund der immensen Distanzen und schlechten Wege ungeliebten Tätigkeit², gezwungen. Die großen räumlichen Abstände zwischen den Handlungsorten müssen mühsam mit Fahrzeugen, v.a. Kutschen und Eisenbahnen, überwunden werden. Sie sind gleichzeitig Kluften zwischen den Personages und verstärken den Eindruck, dass diese nur schwer zueinander finden.

Abgesehen von den beiden Hauptstädten und dem russischen Land kommt als weiterer Raum auch dem Ausland eine gewisse Bedeutung zu. Levin reist ins Ausland, weil er sich davon Anregungen für seine wissenschaftlichen Studien verspricht. Anna und Vronskij entfliehen der Unnade der Petersburger Gesellschaft nach Italien, wo sie als Unbekannte ihre Liebesbeziehung leben und sich nebenbei der Kunst widmen können. Kiti fährt mit ihren Eltern zur Badekur nach Deutschland, wo sich auch Levins Bruder Nikolaj als Schwerkranker aufhält. Karenin erholt sich jedes Jahr einige Wochen ohne seine Familie im Ausland. Alle Personages erhoffen sich positive Impulse vom Ausland, die jedoch kaum erfüllt werden.

1 Bis heute werden sie „die Hauptstädte“ genannt.

2 Vgl. dazu Kap. 4.1.2.1 (Der Weg)

Vereinzelt treten Ungereimtheiten räumlicher Art auf, die zunächst ein Versehen des Autors vermuten lassen. Da sie aber mit denjenigen der Zeit, insbesondere den „Zeitfalten“ korrelieren, lohnt eine nähere Betrachtung. Anlässlich der Wahlen im Gouvernement Kašin treffen Vertreter aller drei Handlungsstränge – Levin, Vronskij und Stiva – aufeinander (VI, 30-31). Dort liegt das Landgut des letzteren sowie 50 Werst (III, 7) bzw. 30 Werst (III, 24) davon entfernt dasjenige von Levin. Alle drei sind innerhalb einiger Stunden mit Pferd und Wagen untereinander erreichbar, wie die Besuche belegen; so fährt Levin von Pokrovskoe nach Ergušovo zu Dolli (III, 9) und Dolli von Pokrovskoe aus nach Vozdviženskoe zu Anna (VI, 16). Wir können also annehmen, dass es sich um keine anderen als die bekannten Landsitze - Levins Hauptwohnsitz Pokrovskoe sowie die nur zeitweise bewohnten Vozdviženskoe und Ergušovo – handelt, die die drei Männer zur Wahl im Gouvernement Kašin berechtigen. Die Kreisstadt Kašin liegt ca. 200 km nördlich von Moskau. Im achten Teil besteigen Vronskij und Sergej Ivanovič Koznyšev aber denselben Zug auf dem Kursker Bahnhof in Moskau (VIII, 2). Also fährt nicht nur Vronskij, der nach Serbien will, sondern auch Sergej Ivanovič zu seinem Bruder in die Sommerfrische in Richtung Süden. Daraus ergibt sich eine räumliche Verzerrung, die der zeitlichen nicht unähnlich ist.

Es wird gelegentlich darauf hingewiesen, dass Levins Pokrovskoe ein Abbild von Tolstoj's Wohnsitz Jasnaja Poljana sei, das ca. 200 km südlich von Moskau im Gouvernement Tula liegt.¹ Möglich wäre auch hier eine Art subjektiver „Eigenraum“, bzw. Bachelards „gestimmter Raum“, indem nämlich gerade der idyllische Schluss, zu dem Koznyšev fährt, im Süden angesiedelt wird, während die leidigen politischen Angelegenheiten in den Norden verbannt werden. Dieser Eigenraum ist allerdings nicht nach Personages getrennt, sondern nach Lebensbereichen.

Auffällig ist hier die räumliche Symmetrie: Nehmen wir Moskau als Mittelpunkt, liegen Kašin und Tula einander auf der Landkarte genau gegenüber. Gehen wir -

1 z.B. von Nabokov (1981: 193). Allerdings wurde Lev Tolstoj zusammen mit seinen Geschwistern von der Tante Pelageja erzogen, deren Gut in der Nähe von Kazan' ebenfalls Pokrovskoe hieß. Sie hatte alle fünf Kinder zu sich genommen, nachdem diese nicht nur verwaist waren, sondern auch die erste Pflegemutter gestorben war.

analog zur Zeit - von einer „Raumfalte“ aus, so wäre Moskau die Knickstelle. Ebenso liegt die Bahnstation Bologoe, auf der sich Anna und Vronskij auf der Rückfahrt von Moskau nach Petersburg nachts begegnen, geographisch auf der Strecke zwischen den Hauptstädten genau in der Mitte.

Da sowohl die zeitlichen Phänomene auf der Makroebene als auch die räumlichen symmetrisch aufgebaut sind, ist zu vermuten, dass die räumlich geprägte Repräsentation von binär strukturierten Axiomen in *Anna Karenina* auch durch eine zeitliche unterstützt wird, so dass beide gemeinsam die *intentio operis* zu transportieren vermögen. Welche zeitlichen Modelle dafür in Frage kommen, soll im folgenden Kapitel geprüft werden.

4 Der Körper in Bewegung

Für den Roman *Anna Karenina* ist besonders augenfällig, dass der Plot voller Bewegung ist: Die Personages sind ständig unterwegs, besuchen oder begegnen sich häufig in ihren verschiedenen Lebensräumen, wenngleich nicht alle im selben Maße mobil sind. Es sind aber vor allem die Chronotope, die regeln, ob Episoden statisch oder dynamisch verlaufen; sie sind die eigentlich bewegenden Faktoren im Text.

4.1 Statik vs. Dynamik: Der motivische Chronotop als Motor

Aus der Besprechung im theoretischen Teil ist klar geworden, dass die Zahl der motivischen Chronotope nahezu unbeschränkt ist. Es ist deshalb erforderlich, eine Auswahl zu treffen und paradigmatisch vorzugehen. Grundsätzlich ist eine Unterscheidung von dynamischen und statischen Chronotopen sinnvoll, denn die Verknüpfung von Raum und Zeit beinhaltet immer eine Art von Bewegung bzw. Nicht-Bewegung (vgl. Kap. 1.1.1).

Zwei archetypische einander gegenüberstehende Motive, nämlich das *Haus* und der *Weg*, sind für eine Analyse hinsichtlich Stabilität und Dynamik äußerst fruchtbar. Beide Begriffe sind durch ihre Schlichtheit vielseitig semantisch aufladbar und ausbaufähig, wie die Wörterbücher belegen. Sie stellen Schlüsselkonzepte dar, die in verschiedene untergeordnete bzw. damit assoziierte Aspekte aufgefächert werden können. Dann haben beide auch archaische Konnotationen, die teilweise bis in die Mythologie zurückreichen. Solche Mythen gibt es in jeder Kultur; sie vermitteln den Mitgliedern einer Kulturgemeinschaft, dass die Individuen einen gemeinsamen Ursprung und eine gemeinsame Identität haben.

Neben diesen beiden prototypischen Chronotopen von übergeordnetem Charakter tauchen in *Anna Karenina* eine Reihe von spezifischen Motiven auf, die sich als chronotopologisch relevant für den Roman erweisen. Wir haben (zusätzlich zu den oben erwähnten) von den statischen die *Familie* und die *Idylle*, die beide recht komplexer Art sind gewählt. Von den dynamischen Chronotopen bieten sich die *Eisenbahn*, das *Pferderennen* sowie der *(Eis)-Tanz* zur Diskussion an, da sie an den entscheidenden Stellen des Romans präsent sind.

Eine Abgrenzung ist jedoch nicht immer möglich oder sinnvoll, deshalb wird eine dritte Gruppe als Schnittpunkte zwischen dynamischen und statischen Chronotopen besprochen.

4.1.1 Statische Chronotope

Den statischen Chronotopen kann das Primat des Raumes über die Zeit eingeräumt werden. In einem statischen Zustand findet wenig bis gar keine Bewegung statt, so dass viel Zeit vergehen kann, ohne dass eine größere Menge an Raum beansprucht werden muss. „Viel Zeit und wenig Raum“ bedeutet also, dass nicht die Quantität an Bewegung für die Wahrnehmung entscheidend ist. Im Gegenteil, es ist das Rare, das zum Stimulus wird. Daraus folgend dominiert der Raum als die markierte von den beiden Determinanten primär das Konzept.

4.1.1.1 Das Haus

In Abhängigkeit vom jeweiligen zugrundeliegenden Weltmodell wird das Haus in verschiedenen Epochen unterschiedlich behandelt. Wichtiger als häusliche Angelegenheiten ist der kulturhistorische Hintergrund für die Deutung des Mythos: altslavische religiöse und mythologische Konzeptionen müssen in unserem Fall berücksichtigt werden. Van Baak (1993: 29) verweist auf die zwei einander gegenüberstehenden Konzeptionen des *Domostroj* als "zakrytyj dom" („geschlossenes Haus“) und des *Okno v Evropu* als "otkrytyj dom" („offenes Haus“), die die russische Kulturgeschichte der letzten dreihundert Jahre wesentlich geprägt haben. Letztendlich beruht auch die im 19. Jahrhundert aktuelle Diskussion zwischen Slavophilen und Zapadniki, also den Gegnern und Befürwortern einer Öffnung zum Westen hin, auf eben diesen zwei Positionen.

Das Haus ist eine der großen Integrationsmächte für die Gedanken, Erinnerungen und Träume des Menschen. Es ist ein Verband von Bildern, die dem Menschen eine Stabilität beweisen oder vortäuschen. Jeder bewohnte Raum trägt in sich das Wesen des Hausbegriffes. Es verkörpert damit auch eine Form von Schutz und sogar mütterlicher Geborgenheit (Bachelard, 1964: 27). Die Beschreibung des Raumes *Haus* kann deshalb sehr subjektiv ausfallen, wenn sie weniger auf Fakten als auf Impressionen beruht. Es entspricht nicht mehr nur dem menschlichen Bedürfnis nach Schutz, sondern symbolisiert die Identität des Bewohners; es ist dessen Mikrokosmos. So fühlt sich Levin nach seiner Rückkehr aus Moskau

wieder selbstsicherer auf seinem Gut: Он был дома, а дома стены помогают. (II, 17: „Er war zu Hause, und zu Hause helfen einem die Wände.“) Die metonymische Beziehung besteht darin, dass anstelle des Innenlebens des Menschen dasjenige des Hauses beschrieben wird. Deshalb ist die Topo-Analyse eines Hauses interpretatorisch besonders ergiebig. Die Vertikalität des Hauses vom Keller bis zum Dachboden mag beispielsweise auf die Vertikalität des Menschen verweisen.¹ Es liefert außerdem verschiedene Einzelbilder und zugleich ein Gesamtbild, so dass es sowohl als Einheit als auch als Zusammengesetztheit aufgefasst werden kann (Bachelard, 1964: 22).

Das Haus wird also nicht nur im Sinne eines Gebäudes verstanden, sondern verkörpert das Zusammenleben seiner Bewohner. Über den unerwünschten Gast Veslovskij wird gesagt: Вообще он нам не к дому. (VI, 15; „Er passt überhaupt nicht zu uns [wörtlich: zu unserem Haus]“). Nachdem er des Hauses verwiesen worden ist, stellt sich unter den Verbliebenen eine besonders erleichterte und heitere Stimmung ein, ihr Zusammenhalt im Hausverband ist gestärkt.

Etwas Ähnliches verdeutlicht auch Vronskijs englischer Pferdetrainer, der sich im Stall wie ein Gastgeber benimmt: er läuft dem Besucher entgegen und geht voran in den Stall (II, 21). Seine Körperhaltung weist ihn durch растопыривая локти („die Ellbogen gespreizt“) und размахивая локтями („mit den Ellbogen fuchtelnd“) als Hausherrn aus, der „seinen“ Besitz vor dem ungebetenen Besucher – dem eigentlichen Besitzer – beschützen will.

Als die Beziehung zwischen Anna und Vronskij schon so belastet ist, dass sie in ständigem Streit miteinander liegen (VII, 26: 6. Absatz bis Ende), irren sie unruhig durchs Haus. Es kommen in diesem Textabschnitt folgende Räume vor: 5-mal комната („Zimmer“), 4-mal кабинет („Schreibstube“), 3-mal гостиная („Salon“), 2-mal лестница („Treppe“), ferner передняя („Vorflur“), крыльцо („Vortreppe“), столовая („Speisezimmer“), сени („Vorraum“), dazu aus demselben semantischen Feld noch 3-mal окно („Fenster“), 2-mal дверь („Tür“), 2-mal потолок („Zimmerdecke“), 2-mal карниз („Sims“), ferner постель („Bett“), подъезд („Aufgang“) und schließlich дом („Haus“) selbst. Die Personages werden so

¹ Hierbei handelt es sich m.E. um eine Möglichkeit, und nicht, wie Bachelard suggeriert, um eine Tatsache, die zwangsläufig immer so sein muss.

metonymisch anhand ihrer Räume charakterisiert; Komplexe Personages erfordern komplexe Räume. Deshalb ist *Anna Karenina* mit einer gewissen „Ständeklausel“ behaftet. In einem einfachen Raum wie einer Izba („Holzhaus“) halten sich die Personages deshalb höchstens für kurze Zeit auf, z.B. auf der Jagd (VI, 11). In solchen Momenten kommt ein Gefühl des Wohlbefindens auf, das einfache Bedürfnisse wie Essen oder Schlafen nach sich zieht, aber beispielsweise keine tiefgreifenden Gespräche.

Aber nicht nur die gehäufte Aufzählung von Räumen ist wichtig, sondern die Bewegung der Personages darin. Im o.e. Textabschnitt kommen an Bewegungsverben (und deren Komposita) vor: 27-mal идти/ходить („gehen“), 7-mal ехать/ездить („fahren“), 5-mal бежать/бегать („rennen“) sowie an anderen Verben, die eine Bewegung implizieren: 4-mal вернуть(ся) („umdrehen, umkehren“), außerdem течь („fließen“), колебаться („schwanken“), подвинуться („sich bewegen“). Dazu gibt es noch Substantive aus diesem Feld: 4-mal шаги („Schritte“), ferner отъезд („Abgang“), возвращение („Rückkehr“), поездка („Reise“). Es ist erstens das Haus, das mittels Unterteilung in viele einzelne Zimmer eine Abgegrenztheit vermittelt, und zweitens lösen die Personages durch ihr Verhalten im Chronotop ein Unruhegefühl aus: physische Bewegung steht hier metaphorisch für psychische.

Eine besonders komplexe Art von Haus ist der Palast, zu dem Baudelaire sagt: Dans un palais, il n' y a pas un coin pour l' intimité. („In einem Palast gibt es keinen einzigen Winkel für Intimität“; zitiert nach Bachelard, 1964: 44)¹ Anna und Vronskij beziehen in Italien ein prächtiges Haus, einen Palazzo, der seine italienische Bezeichnung beibehält, obwohl es auch das russische Wort дворец geben würde (V, 9). Es handelt sich um einen fremden Raum, den zu „beseelen“ sie auf Dauer nicht in der Lage sind. Auch der Maler Michajlov, dessen Studio sich in einem neuen schönen Haus befindet (V, 9), fühlt sich in Vronskijs Palazzo unwohl:

В чужом доме и в особенности в палатце у Вронского Михайлов был совсем другим человеком, чем у себя в студии. Он был

¹ Dies ist wiederum eine sehr absolute Behauptung, die wir nicht uneingeschränkt teilen können.

неприятно почтителен, как бы боясь сближения с людьми, которых он не уважал. (V, 13)

In einem fremden Haus, und besonders im Palazzo bei Vronskij, war Michajlov ein ganz anderer Mensch als bei sich zu Hause im Studio. Er war auf eine feindselige Art ehrerbietig, als ob er befürchtete, sich den Leuten, die er nicht achten konnte, zu sehr zu nähern.

Emblematisch wird hier gezeigt, dass sein Unbehagen nicht primär auf den Räumen des Palazzo, sondern auf seiner Abneigung gegen die Bewohner gründet.

Abgesehen von der inneren Struktur des Hauses und deren Relevanz für die Psyche der Personages ist aber auch die Einbindung des Hauses in seine äußere Umgebung zu beachten. Der Standort wirkt sich auf das Haus und damit seine Bewohner aus. Gerade in der Großstadt wird die Getrenntheit der Personages deutlich. Die Bewohner sind nicht mehr genötigt, sich innerhalb ihres Hauses gemeinsam gegen die Natur zu verbinden. Der physische Schutz ist durch die vielen Mauern gegeben und täuscht eine Sicherheit vor, die weniger zwischenmenschlicher Zuwendung bedarf. Dem Haus fehlt hier der kosmische Bezug, wie er in der Natur gegeben ist. Dazu sagt Bachelard:

Et la maison ne connaît plus les drames d' univers [...], ne tremble plus sous les coups du tonnerre. Elle ne tremble pas avec nous et par nous. Dans nos maisons serrées les unes contre les autres, nous avons moins peur. La tempête sur Paris n'a pas contre le rêveur la même offensivité personnelle que contre une maison de solitaire. (1964 : 43)

Und das Haus kennt die Dramen des Universums nicht mehr [...], erzittert nicht mehr unter dem Donnerschlag. Es zittert nicht mehr mit uns und durch uns. In unseren Häusern, die dicht aneinander stehen, haben wir weniger Angst. Der Sturm über Paris hat nicht die gleiche persönliche Angriffskraft wie gegen ein einzelnes Haus.

Van Baak beobachtet bei Tolstoj einen negativen Urbanismus («отрицательный урбанизм», 1993: 35), der insbesondere der Familie schlecht bekommt und unweigerlich ins Unglück, hier in den Tod, führt. Dem steht die heile rurale Welt von Kiti und Levins „Nest“ auf dem Lande gegenüber. Die Stadt steht für moralische Verderbnis, Dekadenz, oberflächliche zwischenmenschliche Beziehungen und übertriebene Affinität zum Ausland. Eine Ausnahme bildet die Familie L'vov, Schwester und Schwager von Kiti und Dolli. Sie haben ihr ganzes Leben in den Hauptstädten und im Ausland verbracht (VII, 4) und trotzdem gelingt ihnen die Erziehung ihrer zwei Söhne prächtig und zum Wohlgefallen aller, selbst Levins. Dieser Bruch mit der Regel hat eine Art aufweichende Funktion, die

verhindert, dass die Positionen allzu polemisch zementiert werden. Solche Beispiele treffen wir noch häufiger im Text an. (vgl. Kap. 6.1.3)

Die Familienbande in der Stadt sind offensichtlich auf rein gesellschaftliche Aktivitäten beschränkt und bieten wenig Raum für Zuneigung. Braun bemerkt dazu:

Ob die räumliche Trennung auch symbolische Bedeutung hat (als Hinweis darauf, dass glückliches und gesundes Familienleben nur in der naturnahen Umwelt möglich ist), bleibt fraglich; in jedem Fall ist sie für den Aufbau des Romans von entscheidender Bedeutung. (1978: 231)

Die Handlungsstränge um die beiden Familien Oblonskij und Karenin werden zusammen als Komplex missglückter Ehen in der Stadt derjenigen Levins als glücklicher Familie auf dem Lande gegenübergestellt. Dort herrscht Harmonie, das Familienleben ist intakt. Deshalb muss die Ehe von Kiti und Levin auf dem Lande beginnen und gedeihen. Als glückliches Vorzeichen kann gewertet werden, dass Kiti sofort nach der Hochzeit aufs Landgut fahren will, anstatt die übliche Hochzeitsreise ins Ausland anzutreten:

И потому она знала, что их дом будет в деревне, и желала ехать не за границу, где она не будет жить, а туда, где будет их дом. (V, 6)

Und da sie wusste, dass ihr Zuhause auf dem Lande sein würde, wollte sie auch nicht ins Ausland fahren, wo sie nicht wohnen würde, sondern dorthin, wo ihr Zuhause sein wird.

Levins Haus strahlt nach seiner Eheschließung mit Kiti Harmonie und Wärme aus. Die Verwandtschaft schätzt das Landgut als Ort der Ruhe und Erholung, die Bediensteten sind in den Alltag integriert und werden in Gespräche mit einbezogen, z.B. Agafja Michajlovna (V, 16). Als sie sich an der Hand verletzt, kümmert sich Levin selbst um ihre Versorgung (III, 6).

Wiederum gleichsam als Bruch der Idee des Landlebens als glücksverheißendem Topos herrscht auf Vronskijs Landsitz Vozdviženskoe eine andere Atmosphäre, obwohl auch hier Frau und Kind dabei sind, aber eben nicht in einem legitimierten Verhältnis. Das Haus ist ein traditioneller Familienbesitz, und der junge Hausherr bewahrt sorgfältig den alten Stil (VI, 18). Trotzdem fühlt die Besucherin Dolli sich unwohl, ebenso ihr Kutscher (VI, 24). Es wird dort ein Hospital gebaut, jedoch nicht für Wöchnerinnen (VI, 20), was aber gerade am dringendsten nötig wäre. Es herrscht eine deutliche Distanz zwischen der Herrschaft und ihrem Personal, was

keine familiären Gefühle der Zusammengehörigkeit aufkommen lässt. Paradoxerweise empfindet der Gast Veslovskij aber gerade dieses nicht so, wenn er bei Levin erzählt:

Очень у них хорошо, - рассказывал Васенька про Вронского и Анну. – Я, разумеется, не беру на себя судить, но в их доме чувствуешь себя в семье. (VI, 7)

„Es ist sehr schön bei ihnen“, erzählte Vasen’ka über Vronskij und Anna. „Ich maße mir natürlich kein Urteil an, aber in ihrem Haus fühlt man sich wie in einer Familie.“

Der dandyhafte Veslovskij ist allerdings in Familienfragen keineswegs kompetent, wie sich kurz darauf herausstellt: er selbst provoziert durch das unbedachte Kokettieren mit der schwangeren Kiti Levins Eifersucht und stört dadurch den Frieden in der jungen Familie (VI, 14). Vor diesem Hintergrund ist es wiederum plausibel, warum er Annas und Vronskijs Familienleben als derart harmonisch empfindet.

Diese Beispiele zeigen, dass die Verankerung der Personages in ihrem Umfeld, sei es Stadt oder Land, dem rein Geographischen übergeordnet und eher individuell bedingt ist. Jeder nimmt seine Sphäre mit und empfindet einen bestimmten Raum auf seine subjektive Weise analog zu Bachelards Idee vom „erlebten Raum“ (s. Kap. 1.1.2). Aufgrund seiner inneren Struktur und seiner sozialen Eingebundenheit bildet das Haus eine Metonymie zum Menschen selbst. Insofern ist es in vielerlei Hinsicht vom Chronotop *Familie* nicht leicht abzugrenzen.

4.1.1.2 Die Familie

Lev Tolstoj erwähnte kurz nach der Fertigstellung des Romans seiner Frau gegenüber, dass er den Familiengedanken in *Anna Karenina* besonders möge (Tolstaja, 1978, Band 1: 502). Das Thema Familie ist sicherlich eines der zentralen des Romans, wie gleich zu Beginn der Lektüre deutlich wird.¹ Schon die ersten zwei Abschnitte des Romans (1.-16. Zeile) sind intensiv beladen mit Begriffen aus dem semantischen Feld "Familie", das auf diese Weise in seinem ganzen Ausmaß metonymisch ausgeschöpft wird. Es kommen darin folgende Wörter vor: 5-mal семья („Familie“), 5-mal дом („Haus“), 2-mal жена („Ehefrau“), 3-mal муж

¹ Zum ersten Satz des Romans „Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.“ vgl. Kap 6.1.1

(„Ehemann“), 3-mal домохозяева („Hauspersonal“) sowie супруги („Eheleute“) und дети („Kinder“).

Primär determinierend für die Familie sind biologische Bande, die moralisch am höchsten bewertet werden. Als Anna heimlich ihren Sohn besuchen will, helfen ihr die Hausangestellten dabei (V, 30), obwohl sie damit gegen die Vorschriften des Hausherrn verstoßen. Sie folgen ihrer menschlichen Regung und lassen Mutter und Kind zusammen kommen. Falsch ist hingegen Annas Beziehung zu ihrem Pflegekind; das englische Mädchen wird nur kurz erwähnt, als es Anna schon schlecht geht, wobei keinerlei emotionale Bindung erkennbar ist (VII, 9).

Gerade auch in der glücklichen Ehe von Kiti und Levin wird die Möglichkeit künftiger Probleme nicht grundsätzlich ausgeschlossen. Obwohl die Familie noch jung ist, gibt es nicht nur Einklang. Dadurch wird eine realistische, glaubwürdige Ebene hergestellt. Im letzten Kapitel (VIII, 19) kehrt Levin zu der philosophischen Frage zurück, wie das Zusammenleben in der für die Menschheit wichtigsten Form Ehe praktisch bewältigt werden könne. Šul’c (1998: 37) sieht in dieser Anlehnung an Rousseau einen Ersatz für die bei Tolstoj nicht vorkommenden Mythen: das irdische Paradies. Levin findet den Sinn des Lebens in der Verwurzelung in der Familie. Die Familie ist die Basis allen sozialen und moralischen Tuns, garantiert den Fortbestand des menschlichen Lebens, und ihre Intaktheit ermöglicht erst ein produktives wirtschaftliches Auskommen in Tolstojs Sinne. Stenbock-Fermor (1975: 80) merkt dazu an:

The good life could only be life connected with agriculture, and this was feasible only if there was a family to help with household chores and work in the fields. Marrying was the right thing to do in order to carry out one's sacred duty, to make the earth productive so that mankind could live contentedly, but not in idleness and luxury.

Die Familie ist eine Schicksalsgemeinschaft im geistigen, seelischen, sozialen, moralischen und wirtschaftlichen Bereich und zugleich eine Einheit als Teil der ganzen Gesellschaft.

Ganz im Gegensatz zu diesem Idealbild steht Vronskij. Gleich bei seiner Vorstellung wird der Leser gewarnt: Вронский никогда не знал семейной жизни („Vronskij hatte nie ein Familienleben gekannt“), was kurz darauf präzisiert wird:

Женитьба для него никогда не представлялась возможностью. Он не только не любил семейной жизни, но в семье, и в особенности в муже, по тому общему взгляду холостого мира, в котором он жил, он представлял себе нечто чуждое, враждебное, а всего более - смешное. (I,16)

Eine Heirat hatte er niemals in Betracht gezogen. Er mochte nicht nur das Familienleben nicht, sondern sah in der Familie, und insbesondere im Ehemann, wie es allgemein in seiner Junggesellenwelt üblich war, etwas Fremdes, Feindliches und vor allem Lächerliches.

Aber im Verlaufe des Romans akzeptiert der Erzähler die Beziehung von Anna und Vronskij als Familie, denn im Zusammenhang mit ihrem Leben in Moskau trifft er folgende Aussage:

Для того чтобы предпринять что-нибудь в семейной жизни, необходимы или совершенный раздор между супругами или любовное согласие. Когда же отношения супругов неопределенны и нет ни того, ни другого, никакое дело не может быть предпринято. Многие семьи по годам остаются на старых местах, постылых обоим супругам, только потому, что нет ни полного раздора ни согласия. (VII, 23)

Um im Familienleben etwas zu unternehmen, ist entweder völlige Zwietracht zwischen den Ehegatten oder liebevoller Einklang nötig. Wenn aber die Beziehung weder durch das eine noch das andere bestimmt wird, kann nichts unternommen werden. Viele Familien bleiben jahrelang am alten Platz, der beiden Ehegatten gleichgültig ist, nur weil es weder völlige Zwietracht noch Einklang gibt.

Diese sonderbare Aussage bezieht sich im Kontext primär auf die Unentschlossenheit des Paares, noch in Moskau zu bleiben oder aufs Landgut abzureisen. Aber da es sich um eine Gnome handelt, müsste sie eigentlich auch auf andere Paare des Romans übertragbar sein. Sie beinhaltet eine klare Aufforderung zur Bewegung, die sich aber, wenn wir die Ontologie der Paare verfolgen, eben gerade nicht günstig auf sie auswirkt. Statik ist bei niemandem die Ursache eines Problems, so dass radikale, dynamische Lösungen eigentlich nicht favorisiert werden. Die dem Text innewohnende moralische Ermahnung zur Statik, wenn es sie denn gibt, wird hier ausgebremst bzw. gebrochen.

4.1.1.3 Die Idylle

Der Idyllenbegriff ist weder lebensweltlich noch literarisch verbindlich zu definieren. Aufgrund von sozialen und technischen Entwicklungen im Industriezeitalter und die dadurch beschleunigte Veränderung der Lebenswelt ergab sich ein kritisches Verhältnis zum Fortschritt und der damit verbundenen

Entfremdung. Dieser außerliterarische Vorgang schlug sich in der Literatur nieder; die Idylle (insbesondere in der Bukolik) wurde zur historischen Wurzel für die Idealisierung des Landlebens. Bei Rousseau bedeutet Idylle einen Zustand natürlicher Ordnung in einer ursprünglichen und neidlosen Harmonie zwischen den Menschen: Die Arbeit wird nicht als Last, sondern als Vergnügen dargestellt, die Bauern werden nicht unterdrückt, sondern den Landbesitzern gleichgestellt. Prototypisch ist ein friedliches, genügsames und selbstbestimmtes Leben im Einklang mit der umgebenden Landschaft und in Abgrenzung zu äußeren Einflüssen. Es herrschen intakte individuelle Strukturen und soziale Beziehungen. Mit der zunehmenden Technisierung und Industrialisierung wurde die Gegenüberstellung von Natur und Kultur ein Markenzeichen der Literatur des 19. Jahrhunderts.

Die Idylle im modernen Sinne ist ein Psychotop, von dem der Wahrnehmende geschieden ist (Preisendanz, 1986: 91). Für Bachtin (1987: 265f) bildet die Idylle einen semantischen Raum, der dialogisch in Opposition zu anderen semantischen Räumen innerhalb des Textes sowie auch der Realität steht. Die inhaltliche Konkretisierung des Idyllischen ergibt sich dialektisch aus dem jeweiligen Oppositionsverhältnis, d.h. die Idylle ist relativiert. Sie gewinnt ihre Gegenbildlichkeit durch Vereinfachung der menschlichen Natur. Wesentliche Kriterien sind Einfachheit, Wahrheit und Natürlichkeit, die der realen Erfahrungswelt konträr gegenüberstehen. Dieser Konflikt arbeitet insbesondere in der Personage Levin.

Der Idylle ist eine ausgesprochene Statik inhärent: jeder Tag ist wie der andere, ein Jahr gleicht dem nächsten, Generationen folgen aufeinander, ohne dass große Veränderungen eintreten. Ein wesentliches Merkmal dieses Chronotops ist also das Aufeinandertreffen von viel Zeit und wenig Raum. Das Leben vieler Generationen hintereinander auf dem relativ eingeschränkten Ort eines Gutshofes ist demnach eine prototypische Idylle.

Жить семье так, как привыкли жить отцы и деды, то есть в тех же условиях образования и в тех же воспитывать детей, было несомненно нужно. [...] нужно было держать родовую землю в таком положении, чтобы сын, получив ее в наследство, сказал также спасибо отцу, как Левин говорил спасибо деду за всё то, что он настроил и насадил. (VIII, 10)

Zweifellos musste die Familie so leben, wie die Väter und Großväter zu leben pflegten, d.h. unter denselben Bedingungen die Kinder im selben Sinne erziehen. [...] man musste das eigene Land so in Ordnung halten, dass der Sohn, wenn er es einmal erbte, dem Vater genauso dankte, wie Levin seinem Großvater gedankt hatte für alles, was dieser gebaut und angepflanzt hatte.

Nicht immer muss die Glorifizierung der Tradition wie im obigen Beispiel unverhüllt ideologisch (als innerer Monolog Levins) ausgesprochen werden. Der Gedanke findet sich implizit auch in Szenen wie der folgenden:

Она [Кити] сидела на диване, на том самом кожаном старинном диване, который стоял всегда в кабинете у деда и отца Левина... (V, 15)

Sie [Kiti] saß auf dem Sofa, auf demselben alten Ledersofa, das schon immer im Arbeitszimmer bei Levins Großvater und Vater gestanden hatte...

Für solche Traditionen eignet sich vor allem das landwirtschaftlichen Milieu (vgl. Kap. 5.2.2.3), in dem der Mensch mit seiner „Scholle“ fest verwachsen ist und der Boden als stabiles, statisches Element die wirtschaftliche Lebensgrundlage bildet. Deshalb ist eine weitere Facette der Idylle, die Landarbeit nicht als harten Lebenskampf, sondern als Fest zu sehen (Burk, 1981: 78).

Zweifelsohne kommen idyllische Bilder in *Anna Karenina* fast ausschließlich auf dem Land vor, z.B. die stillende Kiti, der die Kinderfrau mit einem Birkenzweig frische Luft zufächelt (VIII, 7); Levin, der im Wald liegt und den Schäfer mit der Herde beobachtet (VIII, 14); Dolli, die mit ihrer Kinderschar im Fluss badet (III, 8). Die Städter sind jedoch nicht in der Lage, die Idylle ganzheitlich auszufüllen. Eine Karenin'sche Idylle ist allenfalls seine abendliche Lektürezeit in der Ruhe seines Kabinetts mit den Kerzenleuchtern auf dem Schreibtisch, die er jedoch stets pünktlich um Mitternacht abbricht, um sich schlafen zu legen (I, 33). Für Stiva wäre eine Idylle sicherlich eine Art Schlaraffenland voller Sinnesfreuden, auf die jedoch das Kriterium Einfachheit keinesfalls zuträfe.

Dennoch gibt es Anzeichen, dass man sich auch in der Stadt nach Idylle sehnt. Mitten in Moskau ist die Eisbahn am zoologischen Garten eine idyllische Nachahmung einer russischen Landschaft, geschmückt mit Holzhäuschen und schneebedeckten Birken (I, 9). Den Maler Michajlov hat das Bild einer Angleridylle einst monatelange Mühe gekostet, dennoch ist es ihm eher peinlich,

und er möchte davon ablenken (V, 12). Aber Anna und Vronskij sind von dem kleinen Bild so entzückt, dass sie es unbedingt kaufen möchten.

4.1.2 Dynamische Chronotope

Im Gegensatz zu den statischen Chronotopen weisen die nun folgenden ein hohes Maß an Dynamik auf. Sie beanspruchen viel Raum, den sie erwartungsgemäß innerhalb kurzer Zeit belegen oder überwinden. In der Regel sind diese Chronotopen also sehr temporeich und bringen durch engmaschige Handlungsketten Bewegung in den Text.

4.1.2.1 Der Weg

Im Russischen gibt es für das deutsche Wort *Weg* die zwei Wörter *put'* und *doroga*. Die einschlägigen Wörterbücher bieten unter beiden Einträgen sehr ähnliche Erklärungen an. Dal' definiert das eine jeweils mit Hilfe des anderen und umschreibt beide sinngemäß als „befahr- bzw. begehbaren Streifen“. Auch Ožegov gibt die beiden Lexeme in ihrer primären Bedeutung als fast synonym an. Die vier Bedeutungen von *doroga* werden alle mit Hilfe von *put'* erläutert, die sieben Bedeutungen von *put'* benötigen nur einmal *doroga*. Das lässt den Nichtmuttersprachler vermuten, dass *put'* semantisch weiter und *doroga* enger gefasst ist, wenngleich keine hyperonyme Beziehung vorliegt.¹ In der Enzyklopädie *Mify narodov mira* („Mythen der Völker der Welt“) gibt es einen Eintrag *put'*, aber keinen *doroga*, was zusätzlich auf eine weitgehende Synonymie hindeutet. Allerdings fehlt auch ein Querverweis. Lotman (1968:74) liefert für die Literatur die folgende Erklärung:

«Дорога» - некоторый тип художественного пространства, «путь» - движение литературного персонажа в этом пространстве. «Путь» есть реализация (полная или неполная) или не-реализация «дороги».

„Doroga“ ist ein Typus von künstlerischem Raum, „put“ ist die Bewegung der literarischen Personage in diesem Raum. „Put“ ist die (vollständige oder unvollständige) Realisierung oder Nicht-Realisierung von „doroga“.

¹ Die befragten Muttersprachler neigten dazu, spontan *put'* als abstrakter zu bezeichnen, wichen aber schnell davon ab, wenn ihnen Beispiele wie *putevka* („Reiseschein“), *putevoditel'* („Reiseführer“) oder auch *doroga žizni* („Lebensweg“) genannt wurden.

Im Wesentlichen entspricht das unserer Aufteilung des Begriffs *Weg* in die zwei Teilbereiche *Ort* und *Bewegung*. Allerdings ist die Lotmansche Erklärung nicht ganz haltbar: beispielsweise ist млечный путь („Milchstraße“) ein Ort und keine Bewegung. Ebenso drückt дорога жизни („Lebensweg“) eine Bewegung und sicherlich keinen Ort aus, ungeachtet dessen, dass es sich um eine Metapher handelt.

Die Textanalyse ergab, dass in *Anna Karenina* das Wort *doroga* um ein Vielfaches häufiger als *put'* vorkommt. Deshalb und aufgrund der Aussagen der Wörterbücher wird auf eine getrennte Untersuchung der beiden russischen Wörter verzichtet. Die Unterscheidung zwischen den deutschen Bedeutungen *Ort* und *Bewegung* ist jedoch sinnvoll.

a) Der Weg als Ort

Als motivischer Chronotop ist der Weg sehr fruchtbar, insofern hier Menschen verschiedener sozialer Schichten, Altersstufen, Nationen etc. mit ihren Schicksalen aufeinander treffen. Distanzen werden abgebaut, Ereignisse nehmen ihren Anfang. Deshalb ist es gerechtfertigt, den an sich statischen Weg gleichwohl den dynamischen Chronotopen zuzuordnen. Der „Streifen“ Landes (s.o.), auf dem sich Bewegung bündelt, ist eigentlich nur eindimensional, da in der Regel nur die Länge, nicht aber die Breite von Interesse ist. Zwangsläufig ist mit ihm die Dynamik des Wegbenutzers metonymisch verknüpft, hierin liegt seine Bestimmung. Interessanterweise trifft die Beobachtung Bachtins (1986: 277), „die Straße führe immer durch das Heimatland und nicht durch eine exotische, fremde Welt“ (дорога проходит по своей родной стране, а не в экзотическом чужом мире; auf *Anna Karenina* durchgängig zu; bei den Reisen ins oder im Ausland wird niemals ein Weg beschrieben.¹

¹¹ Gleichwohl bezieht sich die These eher auf die von Bachtin untersuchten historischen Romane. In der russischen Literatur befolgen tatsächlich zahlreiche Romane dieses Muster. Als Beispiele seien für das 18. Jahrhundert Radiševs *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* („Eine Reise von Petersburg nach Moskau“, PSS Band 1 [225-392]), für das 19. Jahrhundert Dostoevskijs *Idiot* („Der Idiot“, PSS Band 8), in dem Fürst Myškins Heimkehr aus der Schweiz mit der Eisenbahn erst kurz vor Petersburg beschrieben wird, genannt. Beispiele, die gegen Bachtins These sprechen sind für das 18. Jahrhundert Karamzins *Pis'ma russkogo putešestvennika* („Briefe eines russischen Reisenden“), in denen ausführlich über die Wege z.B. vor Berlin (1984: 33), im Jura (190) oder in London (336) berichtet wird, für das 19. Jahrhundert Gončarovs *Fregat Pallada* („Die Fregatte Pallada“, PSS Band 2), der Bericht von einer Weltumsegelung mit anschließender Heimkehr auf

Der Weg im Sinne von „Straße“ kann kulturanthropologisch als Gefahrenraum, als Ort möglicher Überfälle und damit drohendem Tod gewertet werden, resultierend aus der Kriegsgesellschaft (Reichel, 1987: 25). In Russland sind die schlechten Wege eine der beiden sprichwörtlichen Plagen.¹ In einem so riesigen Land kommt dem Weg eine besondere Bedeutung zu; weite Landstriche sind je nach Jahreszeit gar nicht oder nur sehr mühsam zu erreichen. Einige Male wird dieser Umstand erwähnt: ... наст был такой, что на возах ездили без дороги. (II, 12; „Die Schneekruste war so fest, dass die Fuhrwerke nicht auf dem Weg fahren“); ... слишком дурна дорога, положительно всю дорогу пешком шел (II, 16; „... der Weg ist zu schlecht, ich bin tatsächlich den ganzen Weg zu Fuß gegangen“).

Am Landgut Pokrovskoe vorbei führt eine verhältnismäßig große Straße, auf der Levin ein prägendes Erlebnis hat, das den weiteren Verlauf seiner Liebe zur ihn bisher verschmähenden Kiti sichert: Diese fährt auf dem Weg zum Landgut ihrer Schwester in einer Kutsche an Levin vorbei. Sie sieht ihn jedoch nicht, so dass sich keine Möglichkeit zu einem Gespräch ergibt. Dennoch geht Levin gestärkt aus diesem Erlebnis hervor, denn er fasst den Entschluss, seiner Liebe treu zu bleiben. Dann setzt Levin seinen Weg fort:

... и остались вокруг пустые поля, деревня впереди и он сам, одинокий и чужой всему, одиноко идущий по заброшенной большой дороге. (III, 12)

... und es blieben rundherum leere Felder, vorne das Dorf und er selbst, einsam und allem fremd, einsam auf dem wüsten großen Weg schreitend.

Seine Gefühlslage wird metaphorisch in die Landschaft übertragen: er ist ein einzelner, machtloser, winziger Mensch in einem riesigen Raum, und ein mächtiger, steiniger Weg liegt vor ihm, den er aber unverzüglich beschreitet. Der Raum sowie Levins Liebeskummer sind im Vergleich zur Personage übermächtig, aber er nimmt die Herausforderung an.

dem Landweg durch Sibirien. Zu klären wäre auch, wie weit der Begriff „Heimat“ geographisch determiniert wird. Čechovs *Ostrov Sachalin* („Die Insel Sachalin“, PSS Band 14/15) findet zwar im politischen und sprachlichen Raum Russland statt, ist dem reisenden Autor aber landschaftlich und kulturell fremd. Bachtin suggeriert eine binäre Opposition Heimat vs. Fremde, die nicht so einfach strukturiert ist, sondern weiter untersucht werden müsste.

¹ Die andere ist die Bürokratie.

Auf demselben großen Weg erlebt Levin zum Schluss des Romans eine Eingebung über den Sinn des Lebens. Sie wird ausgelöst durch die kurz davor gefallene Bemerkung eines Bauern, man solle nach Gottes Gesetz für seine Seele leben. Levin reflektiert diesen Gedanken auf dem Weg, findet zum Glauben an Gott zurück und nimmt sich ein bewussteres Leben im Einklang mit seiner Umgebung vor. Obgleich er auch diesmal alleine zu Fuß unterwegs ist, wird die Szene ganz anders gestaltet:

Левин шел большими шагами по большой дороге [...] шагая по пыльной дороге, не замечая ни жару, ни усталости и испытывая чувство утolenия долгого страдания. (VIII, 12)

Levin ging mit großen Schritten den großen Weg entlang [...] er schritt auf dem staubigen Weg, bemerkte weder Hitze noch Müdigkeit und fühlte sich wie von einem langen Leiden befreit.

Durch Levins Schritte wird der Eindruck vermittelt, dass die Personage hier den aktiven Part übernimmt, während der Raum eine untergeordnete und die Zeit kaum eine Rolle spielen.

b) Der Weg als Bewegung

Schon in der Antike wurden mit dem „Unter-Wegs-Sein“ Unruhe, Rastlosigkeit, Unbequemlichkeiten, Verlust der Heimat und Ähnliches assoziiert. Homers Odyssee zeigt; der Mensch, der unterwegs ist, ist in einer bedauerlichen Lage. *Mify narodov mira* gibt zu *put'* unter anderem die folgende Erläuterung:

Постоянное и неотъемлемое свойство П. – его трудность. П. строится по линии всё возрастающих трудностей и опасностей, угрожающих мифологическому герою-путнику, поэтому преодоление П. есть подвиг, подвижничество путника.

Eine durchgängige und unabdingbare Eigenschaft des Weges ist seine Mühsal. Der Weg geht einher mit wachsender Mühsal und Gefahren, die den mythologischen Helden und Reisenden bedrohen, deshalb ist die Bewältigung des Weges eine Heldentat bzw. das Heldentum des Reisenden.

Der Weg hat also eine kathartische Funktion: erst durch die Anstrengungen der Bewegung und die Bewältigung der damit verbundenen Gefahren erreicht der Reisende sein Ziel. Dies entspricht Keunens Hinweis darauf, dass im Bildungsroman die Statik hindernd, die Dynamik aber der Entwicklung der Figuren dienlich ist und kann also für die Gattungsklassifikation (Kap. 7.1.2) relevant werden. Obwohl die Personages in *Anna Karenina* ausgesprochen häufig unterwegs sind, ist den meisten von ihnen ein statisches Umfeld erstrebenswerter.

Es ist bequemer, weil es mehr Sicherheit und Geborgenheit bietet. Die Wege sind aber nicht nur unvermeidlich, um einander zu begegnen, sondern dienen auch dazu, dass Ereignisse überhaupt stattfinden können. Abgesehen von den Zugfahrten zwischen Petersburg, Moskau und den Landgütern werden keine längeren Reisen beschrieben. Die Fahrten ins Ausland, die mit Ausnahme der Oblonskijs von allen Hauptfiguren irgendwann im Laufe der Handlung unternommen werden, bleiben als Wege unbeschrieben, erst vor Ort - in Bad Soden oder Italien - wird dann erzählt. Diese Auswahl bewirkt gleichsam räumliche und zeitliche Sprünge, die jeweils an den Anfang eines Kapitels oder Handlungsstrangs platziert werden, so dass wir zwischen Ausgangs- und Zielort keine Verbindung herstellen können und die Isolation verstärkt wird.

Interessanterweise finden in *Anna Karenina* entscheidende Gespräche oftmals unterwegs statt, wenn sie einen ungunstigen Ausgang finden. Dies trifft nicht nur auf die vielzitierten Eisenbahnszenen zu, auf die wir im Folgenden noch eingehen werden, sondern kann auch anhand anderer Fortbewegungsmittel beobachtet werden. Anna gesteht z.B. ihrem Mann das Liebesverhältnis mit Vronskij im Wagen auf der Fahrt nach Hause (II, 29).

Nicht nur die Umstände des Reisens fallen dem Menschen schwer, unterwegs belasten ihn seine Gedanken zusätzlich. So geht es auch Anna bei ihrer Rückkehr aus Moskau:

Чувство беспричинного стыда, которое она испытывала дорогой, и волнение совершенно исчезли. В привычных условиях жизни она чувствовала себя опять твердою и безупречною.(I, 32)

Das Gefühl der grundlosen Scham, das sie unterwegs verspürt hatte, und die Unruhe verschwanden völlig. In den gewohnten Umständen ihres Lebens fühlte sie sich wieder stark und makellos.

Während Anna also anfangs noch gerne zu Hause ist (I, 33), wird ihr das Unterwegssein zunehmend angenehmer. In ihrer Beziehung mit Vronskij ist sie öfter unterwegs als vorher, die beiden reisen ins Ausland (IV, 23), aufs Land (V, 28) und wieder zurück in die Stadt. Kurz vor Annas Tod planen sie die erneute Abreise aufs Land (VII, 23). In den letzten Stunden vor ihrem Tod fährt Anna ruhelos umher, weil sie sich unterwegs inzwischen wohler fühlt als zu Hause:

Анна, при несмолкаемом грохоте колес и быстро сменяющихся впечатлениях на чистом воздухе, вновь перебирая события

последних дней, увидела свое положение совсем иным, чем каким оно казалось ей дома. (VII, 28)

Als Anna beim unablässigen Rattern der Räder und den rasch wechselnden Eindrücken an der frischen Luft die Ereignisse der letzten Tage nochmals überdachte, sah sie ihre Lage völlig anders, als sie ihr zu Hause erschienen war.

Schließlich fährt sie ziellos umher, nur um unterwegs zu sein: Она совсем забыла, куда и зачем она ехала (VII, 30; „Sie hatte völlig vergessen, wohin und warum sie fuhr“).

Die Konnotationen, die mit dem Unterwegssein im mythologischen Sinne verbunden sind, greifen in diesem Fall nicht mehr. Annas zunehmende Mobilität wird zum Indiz für ihren allmählichen Niedergang: ihre Irrfahrt gipfelt im Irrsinn. Wenn wir dem mythologischen Verständnis des Weges folgen wollen, müssen wir unsere Beobachtungen also bei den Begegnungen ansetzen. Tatsächlich ist es in *Anna Karenina* durchaus angemessen, die Personages als zentrale Topoi des Romans anzuerkennen, was wiederum bei der Gattungszuweisung bedeutend wird.

4.1.2.2 Die Eisenbahn

Seit 1830 in England der erste Personenzug verkehrte¹, herrschte unter vielen Intellektuellen in ganz Europa eine große Skepsis gegenüber dieser neuen Errungenschaft, die zum Symbol für den technischen Fortschritt schlechthin wurde. Abgesehen von einer enormen Steigerung der Transportgeschwindigkeit, die sich dann auch unmittelbar auf andere Lebensbereiche auswirkte, verkörperte die Eisenbahn das Eindringen des Städtischen in den ländlichen Raum. Wie schon in westeuropäischen Ländern wandten sich auch in Russland Schriftsteller und andere prominente Intellektuelle dagegen. In Deutschland zählten beispielsweise Heine und Eichendorff zu den Kritikern. Al'tman schließt aus seinen textanalytischen Arbeiten, dass Tolstoj eine tiefe Abneigung gegen die Eisenbahn hegte (1965: 257). Als Beleg dienen auch biographische Daten, z.B. Tolstoj's Fußmarsch von Moskau nach Jasnaja Poljana aus Protest gegen die Eisenbahn. Tatsächlich kommt die Eisenbahn auch in anderen von Tolstoj's Texten vor: Die Rahmenerzählung der

¹ Erste russische Strecken waren: ab 1837 Petersburg - Carskoe Selo, ab 1851 Petersburg – Moskau.

Kreutzer-sonate („Крейцерова соната“) findet beispielsweise in der Eisenbahn statt.

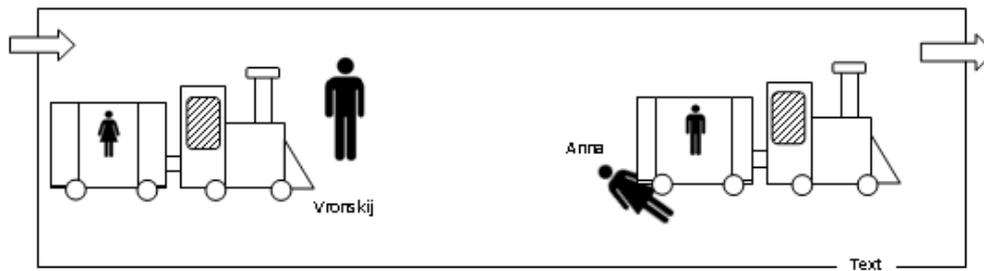
Als Chronotop steht die Eisenbahn der Idylle konträr gegenüber. Während in der Idylle wenig Raum und viel Zeit zusammentreffen, wird mit der Eisenbahn viel Raum in wenig Zeit "erfahren". Genauso wie die Idylle unterliegt die Eisenbahn aber einem zeitgeschichtlich bedingten Wertewandel. Die damalige Feindlichkeit ihr gegenüber dürfte einem Menschen unserer Zeit unverständlich sein; sie ruft im Gegenteil eher nostalgische Gefühle hervor. Tapp (2007: 345) weist auf die Analogie zwischen Eisenbahn und Sexualität hin; eine Fahrt erzeuge Lust, was in allen Szenen mit Beteiligung der Eisenbahn zum Tragen komme. Wenn also Sereža wegen des Eisenbahnspiels von seinem Erzieher mit "Я говорил, что это опасная игра." („Ich sagte es doch, es ist ein gefährliches Spiel“, VII, 19) ermahnt wird, soll eigentlich seine Sexualität unter Kontrolle gehalten werden. Er erzählt seinem Onkel Stiva von dem Spiel, woraufhin dieser so reagiert:

Да, это не шутка, - сказал Степан Аркадьич, с грустью вглядываясь в эти оживленные, материнские глаза, теперь уж не ребячьи, не вполне уже невинные. (VII, 19)

„Ja, das ist kein Spaß“, sagte Stepan Arkad'ič und schaute bekümmert in die lebendigen Augen der Mutter, die nicht mehr kindlich und nicht mehr ganz unschuldig waren.

Auch schon zu Beginn des Romans (I, 3) spielen die Oblonskij-Kinder unbeaufsichtigt Eisenbahn im Durch-einander des Haushalts. Durchweg wird die Eisenbahn als Vorbote negativer Ereignisse eingesetzt, ungeachtet der Relevanz für den Plot. Vor allem aber finden die Schlüsselszenen im Handlungsstrang um Anna fast immer in der Eisenbahn statt. Die Titelheldin trifft Vronskij in der Eisenbahn (I, 18), bekommt dort ihre erste Liebeserklärung von ihm (I, 30) und beendet schließlich ihr Leben, indem sie sich unter den Zug wirft (VII, 31). Mandelker (1993: 129) stellt eine Analogie zwischen Anna und der Eisenbahn fest: "The movement of the train is isomorphic to her progress through the text, and through life, and predictive of its end."

Die Eisenbahn transportiert aber nicht nur die Titelheldin, mit der diese durch den Text fährt. Gleichsam metonymisch wird auch ihr Geliebter eingebunden; indem ihre erste Begegnung im Zug stattfindet und auch Vronskij mit der Eisenbahn aus dem Text entschwindet.



Auch andere Personages haben mit der Eisenbahn zu tun: Stiva arbeitet bei der Eisenbahnbehörde, und Karenin als fortschrittsgläubiger Mensch verzichtet zugunsten der Eisenbahn auf das ihm zustehenden Pferdegespann für eine Reise in die Provinz (IV, 6). Hingegen bezeichnet Levin die Eisenbahn als zwar nützlich, insofern sie das Reisen ermögliche, stört sich jedoch an dem damit verbundenen unehrenhaften Gelderwerb der Eisenbahnmagnaten, die ohne zu arbeiten ihr Geld vermehrten und im Luxus lebten (VI, 11). Hier tritt er sicherlich als Sprachrohr des Autors auf.

4.1.2.3 Das Pferderennen

Das Pferderennen in Krasnoe Selo (II, 24-25) nimmt eine Schlüsselrolle im Roman ein. Der Tag des Rennens umfasst mit den Vorbereitungen und gesellschaftlichen Aktivitäten insgesamt elf Kapitel (II, 19-29). Auf der Handlungsebene ist das Rennen für die Personages in verschiedener Hinsicht interessant: für den Reiter Vronskij ist es eine persönliche sportliche Herausforderung, für Stiva ein Vergnügen und für Karenin eine gesellschaftliche Pflichtveranstaltung, der man beiwohnen muss, um bestimmte Personen zu treffen.

In Verbindung mit dem Mobilitätsgedanken, den schnelle Pferde versinnbildlichen, lässt sich eine Parallele zum Auto in unserer Zeit erkennen. Heute wie damals macht Dynamik, die weitere Vorstellungen wie z.B. Mut, Selbständigkeit oder Klugheit umfasst, den Mann für die Frau attraktiv. Einen hohen Stellenwert erlangt das Pferderennen auch durch die Analogie von Frau und Pferd. Gerade in der Männerwelt der Armee wird dieser Mythos gepflegt: sowohl die Frauen als auch die Pferde sind Ausdruck von Schönheit und wecken in den Männern Besitzerstolz.

Pferd und Reiter bilden jeweils eine Einheit, die durch eine metonymische Beziehung hergestellt wird:

Махотин улыбнулся, выставляя свои длинные зубы, но Вронский сердито взглянул на него. Он не любил его вообще, теперь же считал его самым опасным соперником, и ему досадно стало на него, что он проскакал мимо, разгорячив его лошадь. Фру-Фру вскинула левую ногу на галоп и сделала два прыжка и, сердясь на натянутые поводья, перешла на тряскую рысь, вскидывавшую седока. Корд тоже нахмурился и почти бежал иноходью за Вронским. (II, 24)

Machotin lächelte und ließ seine langen Zähne sehen, aber Vronskij sah ihn zornig an. Er mochte ihn allgemein nicht, nun aber hielt er ihn für seinen gefährlichsten Gegner, und er ärgerte sich darüber, dass er vorbeisprengte und sein Pferd erschreckte. Fru-Fru ging links in Galopp über, machte zwei Sprünge, wechselte in einen unregelmäßigen Trab, da sie sich über die angezogenen Zügel ärgerte, und schüttelte den Reiter durch. Auch Kord machte ein finsternes Gesicht und rannte fast im Passgang hinter Vronskij her.

Die Mitglieder einer Gruppe, die hier aus Pferd, Reiter und Jockey besteht, sind sich in der Gemütslage gleich. Dasselbe gilt für manche physischen Eigenschaften; sowohl Vronskij selbst als auch Fru-Fru sind von gedrungenem Wuchs, nicht schön aber trotzdem von gefälligem Aussehen.

Mandelker stellt fest, dass einzelne Details Teilaspekte des gesamten Romans reduplizieren können (1993: 10). Dies ist beim Pferderennen der Fall, bei dem einer der sieben erwähnten Reiter nicht ins Ziel kommt. Vor dem Rennen werden nämlich analog zu den sieben Hauptfiguren des Romans von den insgesamt siebzehn Reitern und ihren jeweiligen Pferden sieben genauer beschrieben:

Двое уже ехали вперед к месту, откуда должны были пускать. Гальцин, один из опасных соперников и приятель Вронского, вертелся вокруг гнедого жеребца, не дававшего садиться. Маленький лейб-гусар в узких рейтузах ехал галопом, согнувшись, как кот, на крупу, из желания подражать Англичанам. Князь Кузовлев сидел бледный на своей кровной [...] кобыле [...]. Вронский и все его товарищи знали Кузовлева и его особенность «слабых» нервов и страшного самолюбия [...]. Вронский ласково и одобрительно подмигнул ему. Одного только он не видал, главного соперника, Махотина на Гладиаторе. (II, 24)

Zwei waren schon voraus geritten zu der Stelle, von der aus gestartet werden sollte. Gal'zin, einer der gefährlichen Gegner und ein Freund von Vronskij, drehte sich um seinen braunen Hengst, der ihn nicht aufsitzen lassen wollte. Ein kleiner Leibhusar in enger Reithose ritt im Galopp, krümmte sich wie ein Kater über der Kruppe, und wollte damit die Engländer nachahmen. Fürst Kuzovlev saß bleich auf seiner Vollblutstute [...]. Vronskij und alle seine Kameraden kannten seine Eigenheit in „schwachen“ Nerven und schrecklichem Ehrgeiz. [...]

Vronskij blinzelte ihm freundlich und anerkennend zu. Nur einen sah er nicht, seinen schärfsten Gegner Machotin auf Gladiator.

Diese sieben Reiter, eine Allusion auf die Apokalypse, lassen sich aufgrund ihrer Attribute den sieben Hauptfiguren des Romans zuordnen, vor allem die beiden Rivalen Machotin und Vronskij. Die Zuordnung sieht wie folgt aus:

Reiter	Personnage im Roman	Attribut
Vronskij	Vronskij	
Machotin	Karenin	härtester Konkurrent
Gal'zin	Stiva	Freund von Vronskij
Kuzovlev	Anna	schwache Nerven
Kleiner Leibhusar	Dolli	ahmt Engländer nach
„Zwei“	Levin und Kiti	

Auf die Konkurrenz zwischen Karenin und Vronskij wird zusätzlich angespielt: Machotins Pferd Gladiator hat wie Karenin auffallend große Ohren. Ebenso wie Machotin nach dem unerfreulichen Rennen keinen glanzvollen Sieg feiern darf, kann auch Karenin am Ende nach Annas Tod nicht triumphieren. Seine Genugtuung ist lediglich, dass er Anna Vronskij nicht überlassen hat. Was aber Annas Gefühl angeht, hat er dennoch verloren gegen Vronskij. Ebenso gilt nach dem Rennen die Aufmerksamkeit des Publikums nicht dem Sieger Machotin, sondern Vronskij. Einen zusätzlichen Hinweis darauf, dass Karenin unbedingt mit einbezogen werden muss, ist seine Bemerkung: *Моя скачка труднее.* (II, 28; „Mein Rennen ist schwieriger.“), die er kurz vor dem Rennen auf den Scherz eines Bekannten hin äußert. Fru-Fru ist für Vronskij im Rennen das, was Anna für Karenin im Roman ist.

Das Rennen ist eine konzentrierte Form des Textes, wobei Vronskijs Stute Fru-Fru die Rolle Annas übernimmt. Der Unfall beim Rennen mit dem anschließenden Tod des Pferdes ist die oft genannte Vorausschau auf Annas Tod. Das Rennen transportiert den Konkurrenzkampf zwischen Karenin und Vronskij, die Opferung Annas und die Tatsache, dass am Ende niemand gewinnt: sowohl Vronskij und Karenin als auch Anna und Fru-Fru sind Verlierer.

Eisenbahn und Pferderennen haben mehrere Parallelen. Formal geht es bei beiden primär um eine schnelle Bewegung im Raum. Stets werden sie von einer großen Menschenmenge begleitet bzw. bewundert. Hinzu kommt, dass in *Anna Karenina* beide ihren Tribut in Form eines Körpers fordern, was jeweils durch Vronskijs morgendlichen Verzehr eines Beefsteaks vorweggenommen wird.

4.1.2.4 Der (Eis-)Tanz

Die erste Begegnung zwischen Levin und Kitty in der Handlungsgegenwart des Romans beginnt auf Schlittschuhen (I, 9), sozusagen im Laufen, auf der Eisbahn am Zoologischen Garten in Moskau. Die beiden kennen sich von Jugend an. Levin ist entzückt von Kitis anmutigen Bewegungen und lässt sich sogleich von Bekannten dazu überreden, sein eigenes sportliches Können zu demonstrieren. Die beiden handeln spielerisch als sich umwerbendes Paar: Verführerin und „Platzhirsch“. Die unbeschwerte, ausgelassene Art der beiden, miteinander zu laufen, ähnelt sehr einem Tanz. Die Begegnung endet mit einem Korb für Levin.

Aufgrund der natürlichen Bewegungen ist das Eislaufen eher als Tanz zu betrachten als die stark ritualisierten und formalisierten Tänze auf dem Ball, der einige Tage danach stattfindet (I, 22). Dort werden unter der Aufsicht eines Tanzmeisters genau festgelegte Choreographien eingehalten, und die Tanzpartnerinnen müssen schon weit im Voraus engagiert werden. Es werden feststehende Bewegungen ausgeführt, die durch fehlende Spontaneität jeglicher Natürlichkeit entbehren. Die Kreativität liegt ausschließlich beim Tanzmeister. Sehr negativ konnotiert sind professionelle Tänzerinnen: Während ihre künstlerischen Fähigkeiten im Theater keinerlei Aufmerksamkeit wert sind, ist ihre Moral umso fraglicher. Stiva, der gerne den Proben und Aufführungen beiwohnt, hat Affären mit mindestens einer Tänzerin (IV, 7) und schwärmt von ihnen.

Bei der Hochzeit von Kiti und Levin hingegen fehlt der Tanz, obwohl bei einem solchen Fest immer und überall getanzt wird, auch im Russland des 19. Jahrhunderts. Ob tatsächlich nicht getanzt wurde, bleibt offen, aber die ausdrückliche Vermeidung dieses dynamischen Chronotops, der zu diesem Zeitpunkt erwartet wird, bringt Statik in das Ereignis hinein. Die dynamischen Zeiten im Leben der Brautleute sind vorbei: sie werden nun alle möglichen

Turbulenzen zu vermeiden versuchen, freiwillig nicht mehr reisen und sich ausschließlich dem Nestbau widmen.

4.1.3 Schnittpunkte von statischen und dynamischen Chronotopen

An der Schnittstelle zwischen statischen und dynamischen gibt es verschiedene Chronotope, die beide Eigenschaften in sich vereinigen. Insbesondere kommen hier wieder die beiden Prototypen – das Haus und der Weg – vor. Sie bilden einige interessante Mischformen, die in *Anna Karenina* besonders prominent auftreten.

4.1.3.1 Der Empfangssalon: Bewegung im Haus

Der Empfangssalon (*gostinaja*) befindet sich zwar innerhalb des Hauses, kann aber als Verlängerung des Weges gesehen werden, denn hier ist der Ort, an dem die Hausbewohner Menschen von außerhalb empfangen und sich die Welt ins Haus holen. Dadurch kommt Dynamik in einen statischen Bereich. Auch Bachtin (1989: 196f) erwähnt den Salon als einen Ort, an dem Dialoge geführt und Entscheidungen gefällt werden. Hier findet eine Verflechtung von Privatem und Öffentlichem statt, historische und biographische Zeit werden verflochten, es „verdichten sich hier die Spuren der Zeitabläufe im Raum“ (1989: 197). Es ergeben sich spontane Zusammentreffen von einander fremden Menschen, die sich im Salon kennen lernen. Die Zufälligkeit der Begegnungen wird dadurch abgemildert, dass der Gastgeber, bzw. in den meisten Fällen die Hausfrau, die Auswahl der Gäste vornimmt. Sie ist der Filter, der spannungsreiche Auseinandersetzungen der explosiven Art von vornherein verhindert und schreitet diskret ein, wenn die Harmonie bedroht ist. Sie behält den Überblick über die Gespräche der Gäste und unterstellt somit alle Gäste ihrem persönlichen Schutz, denn sie ist letztendlich dafür verantwortlich, dass die Höflichkeitsriten sowie die erlaubten Themen eingehalten werden. Zwar hat die dekadente städtische Gesellschaft das Verlangen nach Skandalen, aber niemand duldet einen solchen im eigenen Salon. Dadurch ist es keiner Dame der Gesellschaft mehr möglich, die Ehebrecherin Anna in ihren Salon einzuladen.

Durch die dominierende Rolle der Hausfrau im Empfangssalon erhält dieser Raum eine deutlich weibliche Note. Es sind immer Frauen anwesend, während sich die Männer, wenn sie unter sich sind, im Kabinett oder außerhalb ihres eigenen Hauses, z.B. auf Versammlungen, in Klubs oder Restaurants treffen.

Die Gespräche im Empfangssalon drehen sich in der Regel um die Gesellschaft selbst. Im Hause Ščerbackij werden im Salon auch andere Themen angesprochen, z.B. der Gegensatz von Stadt und Land oder Spiritismus, wenn auch in lockerer Form (I, 14). Als nämlich Levins Gesprächsbeitrag zum Spiritismus zu sehr ins Naturwissenschaftliche abzugleiten droht, empfindet Vronskij das als zu ernst für den Salon („слишком серьезный для гостиной“, I, 14). Als Städter kennt er die Regeln des Salons besser als der Mensch vom Lande.

Ein ausführliches Salongespräch findet nach dem Theater bei Betsi Tverskaja statt (II, 6-7). Hier erregt Annas und Vronskijs Zusammensein erstmals Karenins Aufmerksamkeit. Die Gewichtung dieses Salons in der Petersburger Gesellschaft verdeutlicht metonymisch schon der einleitende Absatz mit den folgenden Ausdrücken: в большой гостиной („im großen Empfangssalon“), к ее огромному дому на Большой Морской („zu ihrem riesigen Haus in der Großen Morskaja-Straße“), широкий подъезд („breite Auffahrt“), тучный швейцар („wohlgenährter Pförtner“), эту огромную дверь („diese mächtige Tür“). Einen Hauch von Glamour und Größe vermittelt schließlich auch die Eröffnung des Salons, die einem Zeremoniell gleichkommt:

Почти в одно и то же время вошли: хозяйка [...] из одной двери и гости из другой в большую гостиную с темными стенами, пушистыми коврами и ярко освещенным столом, блестящим под огнями свеч белизною скатерти, серебром самовара и прозрачным фарфором чайного прибора.

Хозяйка села за самовар и сняла перчатки.(II, 6)

Fast gleichzeitig betraten die Hausfrau [...] aus einer Tür und die Gäste aus der anderen den großen Empfangssalon mit den dunklen Wänden, den dicken, weichen Teppichen und dem hell erleuchteten Tisch, auf dem unter dem Kerzenschein das Weiß der Tischdecken glänzte, mit dem Silber des Samovars und dem durchsichtigen Porzellan des Teegeschirrs.

Die Hausfrau setzte sich an den Samovar und zog ihre Handschuhe aus.

Unverkennbar ist in dieser Szene wiederum die „weibliche Hand“: sowohl bei der Beschreibung des Tischgedecks wie auch als angedeutete Erotik.

Die anschließenden Gespräche dieses Abends füllen zwei ganze Kapitel. Herman (1997: 15) verweist darauf, dass alle zentralen Themen des Romans an diesem Abend im Salon der Tverskaja aufgegriffen werden (1997: 15), nämlich Liebesbeziehungen und Ehebruch. Diese sind sicherlich die wichtigen Stoffe im

typisch städtischen Bereich, jedoch werden sie durch andere, z.B. die Liebe in ihrer Gesamtheit oder die Familie ergänzt.

4.1.3.2 Der Bahnwaggon: Das fahrende Haus

Der Bahnwaggon als Begegnungsstätte stellt ein Gegenstück zum Salon dar: In Opposition zu diesem besteht Statik innerhalb des dynamischen Chronotops Eisenbahn. In zweierlei Hinsicht kann man hier Geschlossenheit beobachten: einerseits eine zeitliche durch die vorgegebene Länge des Aufenthalts, nämlich die Dauer der Reise, andererseits eine räumliche durch die Wände des Waggons. Die Raumstruktur ist insofern besonders zwingend, als die Sitzplätze einer strengen Ordnung unterliegen und jeder Passagier seinen eigenen Platz einnimmt und in der Regel auch behält.

Die erste Begegnung zwischen Anna und Vronskij findet im Bahnwaggon statt:

Вронский пошел за кондуктором в вагон и при входе в отделение остановился, чтобы дать дорогу¹ выходящей даме. (I, 18)

Vronskij ging hinter dem Schaffner in den Waggon hinein und blieb am Eingang zum Abteil stehen, um einer heraustretenden Dame den Weg freizugeben.

Sofort und ohne, dass sie ein Wort gewechselt hätten, wird die erotische Anziehungskraft zwischen den beiden klar.² Der darauf folgende Absatz ist ihrer Körpersprache gewidmet, anschließend folgt das heimliche Mithören von Annas Gespräch auf dem Bahnsteig und schließlich das Kokettieren bei der Bekanntmachung.

Der Waggon erfüllt wie das Haus eine gewisse Schutzfunktion. Die Reisenden richten sich darin ein und schaffen sich kurzfristig einen persönlichen Rahmen, indem sie z.B. lesen, sich unterhalten oder zu schlafen versuchen. Dies ist insbesondere bei Annas Rückfahrt von Moskau nach Petersburg zu beobachten (I, 29): sie ist froh, den Turbulenzen in Moskau den Rücken kehren zu können, freut

¹ *Дать дорогу кому-л.* (jemandem den Weg freigegeben) ist im Russischen auch metaphorisch zu verstehen: jemandem Freiheit einräumen.

² Diese erotische Spannung zu kreieren ist Tolstoj meisterhaft gelungen. Die Szene erinnert sehr an eine ähnliche in Laurence Sternes *A Sentimental Journey* (1768), ein Werk, das Tolstoj auch tatsächlich in seiner Jugend gelesen hatte: Der Ich-Erzähler trifft eine schöne unbekannte Dame in einer Wagenremise in Calais. (Sterne 1873: 291)

sich auf ihr gewohntes Leben in Petersburg und fühlt sich wohl in ihrer Umgebung. Unter den Passagieren herrscht eine Stimmung, die durch den Gegensatz von Gemütlichkeit und Schauern bewirkt wird, einer Ambivalenz von innerem und äußerem Raum. Sie wissen um die Außenwelt und machen sich gegenseitig darauf aufmerksam mit „Gesprächen darüber, was draußen jetzt für ein schrecklicher Schneesturm tobe“ (разговоры о том, какая теперь страшная метель на дворе). Diese explizite Gegenüberstellung von Innen- und Außenraum entspricht Annas Verfassung, jedoch umgekehrt gewertet, wodurch sie sich von den anderen Passagieren abhebt.

Beim Unfall des Bahnarbeiters im Bahnhof von Moskau (I, 18) bringen Oblonskij und Vronskij zuerst die Frauen wieder in den Waggon zurück, um sie vor den Menschenmassen und dem schrecklichen Anblick zu schützen, bevor sie selbst zur Unfallstelle gehen. Auch Vronskij dient sein Bahnabteil später als Rückzugsgebiet, als er nach Annas Tod mit dem Zug an die Front fährt. Levins Bruder sieht ihn am Bahnhof und beobachtet, dass er den Vorhang zugezogen hat (VIII, 4). Diese Verslossenheit widerspiegelt Vronskijs psychischen Zustand. Bei einem Zwischenhalt kurz darauf auf einer Bahnstation wird er so beschrieben:

В косо́й ве́черней тени куле́й, наваленных на платформе, Вронский в своем длинном пальто и надвинутой шляпе, с руками в карманах, ходил, как зверь в клетке, на двадцати шагах быстро поворачиваясь. (VIII, 5)

Im schräg einfallenden abendlichen Schatten von Säcken, die auf dem Bahnsteig aufgestapelt waren, schritt Vronskij in seinem langen Mantel und in die Stirn gezogenem Hut, die Hände in den Taschen, wie ein Tier im Käfig auf und ab und wandte sich immer nach zwanzig Schritten schnell um.

Vronskij empfindet den Waggon als zu beengend und nutzt die Möglichkeit, nach draußen zu gehen. Dort schafft er sich jedoch künstliche Raumstrukturen: in der Kleidung und in der Begrenzung des von ihm durchschrittenen Abschnitts, den er sogar abzählt. Er findet keinen Halt in seiner Situation und kompensiert das durch physische Struktur.

Ebenso wie beim Haus ist also auch beim Bahnwaggon eine metonymische Beziehung zu den Personages erkennbar. Der Zustand der Unentschlossenheit widerspiegelt sich auf Annas letzter Bahnfahrt, bei der auch der Waggon schwankt:

Равномерно вздрагивая на стычках рельсов, вагон, в котором сидела Анна, прокатился мимо платформы, каменной стены,

диска, мимо других вагонов; колеса плавнее и маслянее, с легким звоном зазвучали по рельсам, окно осветилось ярким вечерним солнцем, и ветерок заиграл занавеской. Анна забыла о своих соседях в вагоне и, на легкой качке езды вдыхая в себя свежий воздух, опять стала думать: »Да, на чем я остановилась? На том, что я не могу придумать положения, в котором жизнь не была бы мученьем, [...]« (VII, 31)

Während er in regelmäßigen Abständen an den Fugen der Gleise erschauerte, rollte der Waggon, in dem Anna saß, am Bahnsteig, einer Steinmauer, einer Signalscheibe, an anderen Waggons vorbei, die Räder begannen mit leisem Geräusch schwimmender und geschmeidiger über die Gleise zu klingen, das Fenster wurde von der hellen Abendsonne beleuchtet, und ein Lüftchen begann mit dem Vorhang zu spielen. Anna vergaß ihre Mitreisenden; sie atmete beim leichten Schaukeln des Zuges die frische Luft ein und begann erneut nachzudenken: „Ja, wo war ich stehen geblieben? Dabei, dass ich mir keine Lage vorstellen kann, in der das Leben keine Qual wäre [...]“

Der Wechsel zwischen Stagnation und Bewegung von Annas Waggon ist genauso metonymisch motiviert. Die anschließende Bemerkung einer unbekanntenen Mitreisenden reißt sie aus ihren Gedanken:

На то дан человеку разум, чтоб избавиться от того, что его беспокоит, сказала по-французски дама, [...]

Эти слова как будто ответили на мысль Анны. (VII, 31)

„Der Verstand ist dem Menschen dazu gegeben, dass er sich von dem befreien kann, was ihn stört“, sagte die Frau auf Französisch [...]

Es war, als ob diese Worte auf Annas Gedanken antworteten.

Anna fühlt sich durch den Impuls einer zufälligen Begegnung, wie sie der Bahnwaggon ermöglicht, dazu aufgefordert, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Der böse „Ratschlag“ kommt von einer Fremden und kann deshalb nicht in einem rein statischen Chronotop vorkommen. Die „böse“ Konsequenz daraus, nämlich Annas Selbstmord, bedarf einer gewissen Dynamik, die hier der „Weg“-Anteil des Bahnwaggons liefert.

4.1.3.3 Der Gasthof: das Haus am Weg

Der Gast- bzw. Rasthof oder die Herberge (постоялый двор) implizieren die beiden Komponenten *Weg* und *Haus*. Angesichts der großen Strecken, die in Russland mit Pferdewagen zurückgelegt werden mussten, gab es abgesehen von den Poststationen auch noch private Höfe, die Verpflegungs- und Übernachtungsmöglichkeiten sowie einen Ausspann für die Pferde boten. Der Gasthof wurde nicht nur von Durchreisenden genutzt, sondern auch von der

lokalen Bevölkerung aufgesucht, was Levin Anlass zur Sorge gibt: *постоялый двор и питейный, хотя они и доставляли доход, надо было уничтожить* (VIII, 10; „der Gasthof und die Schenke, obwohl sie auch Geld einbrachten, sollten geschlossen werden“). Er will verhindern, dass die Bauern dort dem Alkohol verfallen und ihr Einkommen vertrinken.

Verschiedene Gesellschaftsschichten nutzen die Gasthöfe gleichermaßen. Dolli trifft auf der Reise zu Anna bei einer Rast mit einer jungen Bäuerin zusammen, mit der sie sich über Kinder unterhält (VI, 16). Deren nüchterne Ansicht über die damit verbundenen Mühen schockieren Dolli zunächst und bewegen sie im weiteren Verlauf der Reise zum Nachdenken. Es ist dies für Dolli eine ähnliche Erfahrung wie für Levin das Gespräch mit dem Bauern zum Schluss des Romans (VIII, 11): einfache Menschen regen durch ihre klaren Worte zum Nachdenken an. Das Resultat kann jedoch sehr unterschiedlich sein: für Levin bringt es Klarheit in sein gedankliches Chaos, während es in Dollis Ordnung Verwirrung stiftet. In beiden Fällen ruft die Begegnung eine Veränderung hervor.

Levins unglücklicher und kranker Bruder Nikolaj lebt immer in schäbigen Herbergen. Seine Unterkunft in Moskau wird bei Levins Besuch mit Beschreibungen wie *выходил густой дым дурного и слабого табаку* („ein dichter Qualm von schlechtem, billigem Tabak drang heraus“), *мрачная и грязная комната* („düsteres und schmutziges Zimmer“) attribuiert (I, 24). Später erkrankt Nikolaj unterwegs in einem heruntergekommenen Hotel. Die einleitende Beschreibung des Hauses enthält auf ca. 20 Zeilen fünfmal das Lexem *грязный* („schmutzig“), dazu *мрачный* („düster“), *неприятный* („unangenehm“), *пыльный* („staubig“) und die Substantive *грязь* („Schmutz“), *пыль* („Staub“) und *неряшество* („Schlamperei“). Auch Nikolajs Zimmer selbst ist in einem ähnlichen Zustand:

В маленьком грязном номере, заплеванном по раскрашенным панно стен, за тонкою перегородкой которого слышался говор, в пропитанном удушливым запахом нечистот воздухе, на отодвинутой от стены кровати лежало покрытое одеялом тело.
[V, 17]

In dem kleinen, schmutzigen Zimmer, dessen mit Panneaus verzierte Wände vollgespuckt waren, durch dessen dünne Trennwand man ein Gespräch hören konnte, dessen Luft vom stickigen Geruch nach Unreinheiten getränkt war, lag auf dem von der Wand abgerückten Bett ein Körper unter einer Decke.

Kiti erkennt, dass dieser Raum des Kranken unwürdig ist und schreitet sofort zur Tat: sie lässt das Zimmer putzen und den Kranken waschen (V, 18). Sie versprüht Parfüm und lässt einen Teppich unter das Bett legen. Als Frau spürt sie, dass hier mehr nötig ist, als dem Patienten die elementaren hygienischen Anforderungen zu erfüllen. Darüber hinaus gibt sie dem Hotelzimmer nebenan, in dem sie mit Levin wohnt, ihre persönliche Handschrift: ... все вещи были разобраны чисто, аккуратно, как-то так особенно, что номер стал похож на дом, на ее комнаты (V, 19; „... alle Sachen hatte sie auf ihre Art sauber und sorgfältig weggeräumt, so dass das Hotelzimmer ihrem Haus und ihren Zimmern ähnelte“).

Da bei Tolstoj das Haus in der Regel als Ruhepol idealisiert wird, stellt die Betriebsamkeit innerhalb der Räume eine Abweichung von der Norm dar. Als im Hause Oblonskij infolge der Probleme zwischen den Eheleuten alles außer Kontrolle gerät, wird der Haushalt mit einer Herberge verglichen:

... на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских. (I, 1)

... in jeder Herberge sind zufällig aufeinander treffende Menschen einander vertrauter als sie, die Mitglieder und das Hauspersonal der Familie Oblonskij.

Ein unruhiges Haus spiegelt die Unruhe wider, die sich auf alle Bewohner als Schicksalsgemeinschaft ausdehnt, unabhängig davon, ob sie von der Problematik persönlich und unmittelbar betroffen sind oder nicht. Die Familienmitglieder sind im Raum und im Geist entweder zusammen oder getrennt. Die Herberge, der eine höhere Dynamik eignet als dem Haus, wird hier zur Dramatisierung des Zustandes im Hause, metonymisch in der Familie, herangezogen.

Der Gasthof ersetzt keinesfalls das Zuhause, selbst wenn dieser nicht annähernd so schäbig ist wie Nikolaj Levins, denn auch Anna beschwert sich in Moskau:

Ничего нет ужаснее этих *chambres garnies*. Нет выражения лица в них, нет души. Эти часы, гардины, главное, обои – кошмар. Я думаю о Воздвиженском, как об обетованной земле. (VII, 25)

Es gibt nichts Schrecklicheres als diese möblierten Zimmer. Sie haben weder Gesicht noch Seele. Diese Uhren, die Gardinen und vor allem die Tapeten sind ein Graus. Ich denke an *Vozdviženskoe* wie an das gelobte Land.

Es ist der Mangel an Persönlichem, der die Menschen daran hindert, sich in einem Raum wohl zu fühlen. Gemietete Zimmer können deshalb nicht denselben

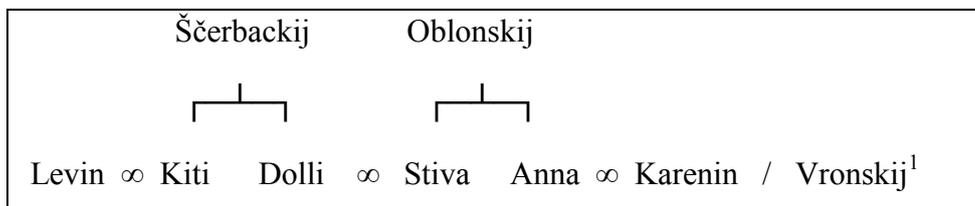
Schutzwert bieten wie die eigenen vier Wände. Imaginierte Werte sind offensichtlich wichtiger als objektiv vorhandene Wohnqualität.

4.2 Statische vs. dynamische Personages

Analog zur Chronotopenanalyse soll es im Folgenden um die Statik bzw. Dynamik der Personages gehen. Ob eine Figur eher dem einen oder anderen Typus zuzuordnen ist, lässt sich an verschiedenen Parametern festmachen. Dafür ist nicht allein ihre Mobilität relevant, sondern beispielsweise auch ihr Verhalten im privaten und öffentlichen Leben, ihre Bildung oder das Bewahren von Ordnung oder Traditionen. Die zentralen Personages werden auf diese Eigenschaften hin untersucht, wobei die bereits im Zusammenhang mit den Chronotopen gewonnenen Erkenntnisse abschließend in die Gesamtbetrachtung mit einbezogen werden.

4.2.1 Dynamizität der Personages

Der Roman lebt von einem großen Inventar an Personages, von denen sieben aufgrund ihrer Funktion als Hauptfiguren definiert seien. Im Zentrum der drei Handlungsstränge steht jeweils ein Paar, dazu kommt Vronskij als Annas Geliebter. Sie sind verwandtschaftlich wie folgt miteinander verbunden:



Während der Erzähler Vronskij und Levin beim Familiennamen nennt, benutzt er für Karenin fast durchgehend Vor- und Vatersnamen. Am meisten schwankt er bei Oblonskij: manchmal nennt er ihn beim Familien-, meistens beim Vor- und Vatersnamen und zuweilen sogar beim Kosenamen *Stiva*. So wird dieser auch von den meisten Personages genannt, seine weiblichen Züge werden durch die weibliche Endung „-a“ unterstrichen. Zwar ist diese die übliche Endung

¹ Vronskij ist weit entfernt mit Anna verwandt: seine Cousine Betsi Tverskaja ist mit einem Cousin von Anna verheiratet (II, 4).

russischer Männerkosenamen, jedoch wird etwa Levin im Vergleich dazu nur von Kiti *Kostja* genannt, und das erst nach der Heirat.

Levin ist die Personnage, die am meisten von Lev Nikolaevič Tolstoj in sich trägt, auf ihr liegt der Schwerpunkt der Autorkommentierung. Hängt man an den Vornamen *Lev* das slavische Possessivsuffix *-in* an, ergibt sich *Levin*; eine Repräsentation der Empathie des Autors zur Figur.

Die Frauen werden meistens mit ihrem Vornamen in der Kurzform (Dolli, Kiti), selten mit Vor- und Vatersnamen bezeichnet. Vor allem um Anna herum gibt es viele Ähnlichkeiten in puncto Namen. Sie nennt ihre eigene Tochter ebenfalls Anna. Die Zofe, die über den ganzen Zeitraum hinweg in ihren Diensten steht, heißt Annuška (II, 27). Einmal setzt Anna die Tatsache, dass es sich bei ihrem Namen um ein Palindrom handelt, so um, dass sie einen Brief ihres Mannes rückwärts zu lesen beginnt (III, 16). Sowohl Annas Mann als auch ihr Geliebter heißen mit Vornamen Aleksej.

Den Personages genügt ihr persönliches und verwandtschaftliches Umfeld. Sie beschäftigen sich nicht ernsthaft mit Kunst, Geschichte oder anderen Gebieten öffentlichen Interesses. Levin ist zwar die Reform der Landwirtschaft sehr wichtig, aber diese ist schließlich seine ökonomische Lebensgrundlage. Dasselbe gilt für Karenin und seine Amtsgeschäfte. Vronskij pflegt seine Leidenschaft für den Pferdesport, was aber auch mit seinem Soldatenstand zusammenhängt. Niemand richtet sein Blickfeld über seine eigene familiäre und berufliche Welt hinaus. Es liegt also eine relativ kompakte Einheit¹ vor, die nicht unbedingt den Raum, sondern eher den „Horizont“ der Personages betrifft.

4.2.1.1 Anna

Auf eine Biographie der Titelheldin, wie sie in vergleichbaren zeitgenössischen Werken durchweg vorkommt, verzichtet Tolstoj. Annas Geschichte muss stattdessen aus wenigen Angaben, nämlich dass sie von einer Tante erzogen und als junges Mädchen mit Karenin, einer guten Partie, verheiratet wurde, erschlossen werden. Reflexionen über ihre Vergangenheit stellt Anna nicht an.

¹ *Einheit* ist hier im Sinne von Aristoteles gemeint.

Sie erscheint zunächst als „Engel des Hauses“ und bringt Ordnung in die Familie Oblonskij. Deren Kinder umlagern und bewundern sie. Kurz darauf wandelt sie sich in eine Femme fatale, die von einer dämonischen Leidenschaft erfasst wird (Mandelker 1990: 56). Die Tatsache, dass Anna auf dem Ball entgegen Kitis Erwartung kein lila, sondern ein schwarzes Kleid trägt, bestätigt diese Entwicklung. Boyland (1996: 413) sieht darin eine Hierarchisierung: Anna verkörpert durch den schwarzen Samt am ganzen Körper eine Erhabenheit, die Kiti, deren Schwarz sich auf ein Samtband um den Hals beschränkt, nicht erlangen kann.

Anna ist ein natürlicher, aufrichtiger Mensch; ihre Körpersprache verrät sie und macht es ihr unmöglich zu lügen. Sehr oft errötet sie, senkt die Augen oder weint. Auch sich selbst gegenüber ist sie ehrlich, denn sie gesteht sich beispielsweise ein, ihren Sohn mehr zu lieben als ihre Tochter (V, 31). Zu dieser erkaltet ihre Beziehung immer mehr: Как она ни старалась, она не могла любить эту девочку, а притворяться в любви она не могла. (VI, 32; „So sehr sie sich auch bemühte, sie konnte dieses Mädchen nicht lieben, aber Liebe vortäuschen konnte sie auch nicht.“). Diese Gefühlskälte kann eine Folge von Annas Opium- bzw. Morphinumkonsum sein, der ihren Charakter stark beeinflusst. Bejsom (1997) stellt aufgrund von im Text beschriebenen Symptomen eindeutig eine Drogenabhängigkeit fest.¹ Erstmals nimmt sie die Droge nach der Geburt ihrer Tochter, eine durchaus übliche Praxis, denn auch zu Kitis Geburt wird Opium aus der Apotheke besorgt (VII, 14). Später benutzt Anna das Mittel als Kontrazeptivum, wie sie Dolli gegenüber in einem vertraulichen Gespräch andeutet (VI, 23).² Es erwächst daraus eine Unfähigkeit, enge Beziehungen zu den ihr am nächsten stehenden Menschen zu unterhalten, was dazu führt, dass sie auch dem Haushalt nicht mehr vorstehen kann: всё делается и поддерживается заботами самого хозяина (VI, 22; „alles wurde durch die Fürsorge des

¹ Der Aufsatz ist eher naturwissenschaftlicher Art, gibt aber wichtige Hinweise auf den Wissensstand zur Drogenabhängigkeit im 19. Jahrhundert. Es ist davon auszugehen, dass Tolstoj als interessiertem Zeitgenossen solche Erkenntnisse bekannt gewesen sein mussten, so dass er sie in den Text einarbeiten konnte.

² An dieser Stelle stehen im Text in der direkten Rede zwei Zeilen voller Auslassungspunkte anstelle des Wortlauts. Im Kommentar findet sich keine Angabe dazu, so dass eine Selbstzensur Tolstoj's, der sich scheute den Wortlaut wiederzugeben, angenommen werden kann.

Hausherrn selbst erledigt und aufrecht erhalten“). Sie zeigt auch körperliche Symptome, indem sie beispielsweise die Augen zusammenkneift, was sie früher nicht getan hat (VI, 18). Typisch für die Sucht sind außerdem Alpträume und der Wunsch nach Selbstmord (Bejsom, 1997: 152). Ihre Persönlichkeit ist durch den Morphinumkonsum so stark beeinträchtigt, dass ihr Verhalten zunehmend unergründlicher wird.

Als Zeichen der Veränderung schneidet Anna sich nach der Geburt ihrer Tochter das üppige Haar kurz (IV, 19). Die schon erwähnte Korrelation zwischen Frau und Pferd (Kap. 4.1.2.3) wird später auf dem Landsitz nochmals aufgegriffen: Анна ехала спокойным шагом на невысоком плотном английском кобе со стриженной гривой и коротким хвостом. (VI, 17; „Anna ritt ruhigen Schrittes auf einer niedrigen, vollen Stute mit geschorener Mähne und gestutztem Schwanz.“) Die Ähnlichkeit zwischen Pferd und Reiterin betrifft nicht nur die Haare und den Körperbau, sondern auch die Schritte. Annas Schritte werden einige male mit scheinbar widersprüchlichen Attributen beschrieben: решительным, легким шагом (I, 18; „entschlossenen, leichten Schrittes); быстрым, твердым и легким шагом (II, 7; „schnellen, festen und leichten Schrittes). Die Kombination dieser beinahe antonymen Adjektive bewirkt eine Feinzeichnung der Personage und unterstreicht Annas komplexe und widersprüchliche Persönlichkeit.

Die immer wieder auftauchende Leichtigkeit ihrer Bewegungen ist ein maßgebliches Merkmal ihres anmutigen Wesens. Bis zuletzt bewahrt Anna ihre Grazie; sogar der Selbstmord behält die ihr eigene Ästhetik, in dem außerdem die Symmetrie eingehalten wird:

И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она откинула красный мешочек и, вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и легким движением, как бы готовясь тотчас же встать, опустила на колена. (VII, 31)

Und genau in dem Moment, als die Mitte zwischen den Rädern auf ihrer Höhe war, warf sie den roten Beutel weg, zog den Kopf zwischen die Schultern und fiel auf die Hände unter den Wagen. Als ob sie sogleich wieder aufstehen wollte, ließ sie sich mit einer leichten Bewegung auf die Knie nieder.

Anna bleibt bis zum Tod, der sie im Sinne der Körperzeit in den Zustand absoluter Statik versetzen wird, ein dynamischer Mensch. Damit eignet sie sich besonders als chronotopischer Kern eines (in gewissem Sinne umgekehrten)

Entwicklungsromans. Ihre Körpersprache verrät, dass sie sich innerlich gegen ihre Tat wehrt. «Где я? Что я делаю? Зачем?» (VII, 31; „Wo bin ich? Was mache ich? Wozu?“): dieser anschließende kurze Gedankenblitz belegt ihre sofortige Reue.

4.2.1.2 Dolli

Dass Dolli zu den Hauptfiguren gezählt wird, rechtfertigt sich nicht nur durch ihre Funktion als verwandtschaftliches Bindeglied zwischen Kiti und Levin einerseits und Stiva und Anna andererseits, sondern auch durch ihre zentrale Rolle in den Kapiteln 16-24 des sechsten Teils, anlässlich ihres Besuches auf dem Landgut Vozdvizenskoe. Hier werden die Ereignisse aus ihrer Perspektive verfolgt und ihr eigenes Innenleben thematisiert.

Dar'ja Aleksandrovna ist der Prototyp einer Ehefrau und vor allem Mutter. So wird sie im ersten Kapitel zunächst als жена („Ehefrau“) von Stiva Oblonskij eingeführt. Als solche wird sie auch noch einige Male bezeichnet, bevor ihr Name fällt. Sie verfügt über typisch weibliche Instinkte: дар предвидения (I, 10; „die Gabe vorherzusehen“) und wacht с своею материнскою, семейною привычкою (II, 2; „mit ihrer mütterlichen, familiären Routine“) über ihre Familie, in die sie auch Kiti mit einschließt.

Dolli ist die einzige unter den Stadtmenschen, die dem Landleben nichts abgewinnen kann und keine romantischen Vorstellungen hegt. Als sie zum ersten Mal wieder zur Sommerfrische ihren geerbten Landsitz Ergušovo aufsucht, reist sie vor allem aus praktischen Gründen; um die Lebenshaltungskosten zu senken und um der Gesundheit ihrer sechs Kinder willen: жизнь там хотя и некрасива [...], зато дешева и удобна (III, 7; „mag das Leben dort auch nicht schön sein [...], so ist es doch billig und bequem“). Sie macht sich keine Illusionen, wird aber dennoch enttäuscht vom schlechten Zustand des Hauses und den widrigen Umständen. Später verbringt sie den Sommer bei Kiti und Levin in Pokrovskoe, da ihr Haus völlig zerfallen ist (VI, 1). Sie genießt dort aber vor allem die Gesellschaft ihrer Familie, d.h. ihrer Schwester und ihrer Eltern.

In der Stadt hält sie sich fast immer zu Hause auf und geht nicht mit ihrem Mann aus, nicht einmal, um Anna vom Bahnhof abzuholen oder sie dorthin zurück zu begleiten, schon gar nicht ins Theater oder zu Empfängen. Sie ist deshalb

unerfahren in der Gesellschaft und ungeschickt im Umgang mit Gästen in ihrem Haus (IV, 9). Dennoch getraut sie sich, bei ihrem Schwager Karenin, der selbst innerhalb der Verwandtschaft als Respektsperson gilt, ein gutes Wort für Anna einzulegen (IV, 12). Da sie genau wie Karenin betrogen worden ist, versucht sie über diese Äquivalenz Anna zu helfen, die einst ihre Ehe gerettet hat. Auch später hält sie zu Anna, als dies kaum mehr jemand tut, und besucht sie auf Vronskijs Landgut Vozdviženskoe. Während der neun Kapitel dieser Reise, die am aufschlussreichsten sind für die Interpretation von Dollis Charakter, erfolgt die Perspektivierung aus ihrer Sicht. Sie wird hier durchgehend Dar'ja Aleksandrovna genannt; der Erzähler wählt eine respektvollere Bezeichnung als die sonst fast immer verwendete Koseform ihres Namens. Bei ihren Gastgebern wird sie zu einem ernstzunehmenden Gesprächspartner; sowohl Anna als auch Vronskij besprechen ihre Probleme mit ihr. Darüber hinaus ist sie sogar zu erotischen Phantasien fähig: vor dem Einschlafen denkt sie an Veslovskijs schönen Körper (VI, 22). Da sie zum ersten Mal etwas ohne ihre Kinder unternimmt, wird es ihr möglich, über ihr Leben zu reflektieren und die Mühsale und Abhängigkeiten zu erkennen, die ihr die Familie aufbürdet:

И ей пришла мысль о том, как несправедливо сказано, что проклятие наложено на женщину, чтобы в муках родить чада.
(VI, 16)

Und ihr kam der Gedanke, wie ungerecht es war, dass der Frau der Fluch auferlegt war, unter Schmerzen Kinder zu gebären.

Dolli verfügt über ein besonderes Einfühlungsvermögen, sie beobachtet aufmerksam und kritisch die Vorgänge in Vozdviženskoe (VI, 22) und zweifelt daran, dass Anna wirklich glücklich ist (VI, 21). Deshalb fühlt sie sich während des ganzen Aufenthalts nicht recht wohl. Die kurz aufgekommenen Zweifel an ihrem eigenen Leben zerschlagen sich schnell wieder und sie reist früher als geplant ab, um zu ihrer Familie zurückzukehren. Letztlich ist ihr die eigene Familie doch am wichtigsten. Das zeigt sie auch, als sie Anna kurz vor deren Selbstmord abweist (VII, 28), weil Kiti mit ihrem Kind anwesend ist und diese vor der unglücklich Umherirrenden geschützt werden muss. Sie hält am Familienstolz auch darüber hinaus fest und schämt sich für die Fürstin Varvara, eine Tante ihres Mannes, die ebenfalls bei Anna zu Besuch ist und sich auf dem Landgut von Vronskij, einem fremden Menschen, aushalten lässt (VI, 17).

Dolli fungiert insbesondere bei diesem Besuch als statisches chronotopisches Element im Hintergrund, vor dem sich die Dynamik Annas abhebt. Im Alltag hat sie einen ähnlichen Effekt auf ihren ebenfalls äußerst dynamischen Ehemann Stiva.

4.2.1.3 Kiti

Von allen Personages macht Kiti die größte Veränderung durch; sie wandelt sich vom naiven Mädchen zur Hausfrau und Mutter, die mit Sinn für das Praktische dem Haushalt vorsteht. Sie vertritt damit gleichsam den figuralen Chronotop des traditionellen Entwicklungsromans.

Zunächst wird Kiti als ein zartes Wesen charakterisiert, was vor allem aufgrund ihres Namens geschieht, der sehr an ein kleines Kätzchen (engl. *kitten*) erinnert. Dazu kommen Wortnester wie z.B. розовый, розетки, роза und розовенький, die bei der Beschreibung ihres Zimmers (II, 3) und ihres Kleides (I, 22) auftreten. Auf dem Ball hat Kiti in ihrem rosa Kleid mit Blättern auf dem Kopf lediglich dekorative Funktion neben Anna, denn sie sieht wie eine Blume aus (I, 22). In ihrer Naivität hätte sie Anna gerne als gleichwertige lila Blume neben sich gesehen (I, 20). Da sie ein eher langweiliges Geschöpf ist, wird sie während Annas Anwesenheit nicht nur von Vronskij, sondern sogar von den Oblonskij-Kindern völlig ignoriert (I, 20).

In unglücklichen Momenten sucht sie Zuflucht in Schutzräumen, z.B. als sie nach einem Scherz ihres Vaters weinend aus dem Zimmer rennt (II, 2) oder auf dem Ball: Она зашла в глубь маленькой гостиной и опустилась на кресло. (I, 23; „Sie zog sich in die Tiefe des kleinen Salons zurück und ließ sich auf einem Sessel nieder.“). Als sie Levin zum ersten Mal nach dem ersten Heiratsantrag wiedersieht, nämlich bei dem Mittagessen im Hause Oblonskij, schirmen sich die beiden vom Rest der Gesellschaft ab: Все принимали участие в общем разговоре, кроме Кити и Левина. (IV, 2; „Alle nahmen am allgemeinen Gespräch teil außer Kiti und Levin.“). Auch später sucht Kiti die Nähe ihres Mannes, als sie sich aus einem peinlichen Gespräch flüchtet: - Да, - еще более краснея, отвечала она Весловскому, встала и подошла к мужу. (VI, 7; „Ja“, antwortete sie Veslovskij und errötete noch mehr, stand auf und ging zu ihrem Mann hinüber).

Vor allem ihre Bekanntschaft mit Varen'ka in der Kur verändert Kiti. Sie ahmt ihre Freundin nach und beteiligt sich an der Krankenpflege. Was sie dabei lernt, ist Verantwortung zu übernehmen und sich von den vorher allgegenwärtigen Eltern abzulösen. Sie merkt, dass sie gestärkt in eine neue Lebensphase eingetreten ist und will nun den Auslandsaufenthalt beenden: ей [...] поскорее захотелось на свежий воздух, в Россию (II, 35; „sie [...] wollte so schnell wie möglich an die frische Luft, nach Russland“). Die frische Luft steht sowohl dafür, dass sie sich fortan nicht mehr selbst betrügen will, als auch für die echte, ursprüngliche Umgebung, in die sie als Russin hineingehört. Wie Rebekka zu Isaak nach Kanaan (Genesis 24, 57-58) will sie sofort die Reise antreten, ohne vom Bräutigam zu wissen.

4.2.1.4 Levin

Als männlicher Protagonist stellt Konstantin Levin das chronotopische Gegenstück zu Anna dar. Er ist gleichzeitig das Sprachrohr des Autors, wenn es um gesellschaftliche und moralische Themen geht (vgl. Kap. 5.3) Von allen Hauptfiguren ist Levin diejenige, die am engsten mit dem Land verbunden ist. Sein Landgut stellt er sich im traditionellen Chronotop der Idylle vor:

... дом этот был целый мир для Левина. Это был мир, в котором жили и умерли его отец и мать. Они жили тою жизнью, которая для Левина казалась идеалом всякого совершенства и которую он мечтал возобновить с своею женой, с своею семьей. (I, 27)

[...] dieses Haus war für Levin die ganze Welt. Das war die Welt, in der sein Vater und seine Mutter gelebt hatten und gestorben waren. Sie hatten ein Leben geführt, das Levin als Ideal aller Vollkommenheit erschien, und er träumte davon, es mit seiner Frau und seiner Familie wieder aufzunehmen.

Levin muss einige Male in Familienangelegenheiten nach Moskau fahren: Um Kiti den Antrag zu machen, seine Brüder zu besuchen und schließlich um bei der Geburt des Kindes dabei zu sein. In der Stadt fühlt er sich nicht wohl und tritt entsprechend unsicher auf: im Salon muss er das Gespött der Gräfin Nordston über sich ergehen lassen (I, 14) und im Büro seines Halbbruders Sergej Ivanovič wird er wegen des mangelnden Engagements in der Zemstvo-Verwaltung gerügt und von diesem im Tonfall eines Verhörs zurechtgewiesen (I, 8).

Trotz seines eher von praktischen Dingen geleiteten Lebens fühlt er sich in glücklichen Momenten in eine andere Welt versetzt. Beim gemeinsamen Essen

mit Stiva, der ihm von Dollis Prophezeiung berichtet, dass Kiti ihn heiraten werde, empfindet Levin einen solchen Moment:

Но Левин не мог сидеть. Он прошелся два раза своими твердыми шагами по клеточке-комнате, помигал глазами, чтобы не видно было слез, и тогда только сел опять за стол. (I, 10)

Aber Levin konnte nicht sitzen. Er ging mit seinen festen Schritten zweimal durch das zellenartige Zimmer, kniff die Augen zusammen, damit man seine Tränen nicht sehen konnte, und setzte sich erst dann wieder an den Tisch.

Sein Körper stimmt nicht mehr mit seiner Umgebung überein; die Schritte sind der engen Umgebung nicht angemessen, denn sie sprengen den Raum. Die Freudentränen sind ein körperliches Symptom, das in scheinbarem Widerspruch zu seinen festen Schritten steht. Das widerspiegelt, ähnlich wie bei Anna, ein kompliziertes Innenleben.

Levins Arbeitszimmer in Pokrovskoe zeigt nicht nur metonymisch den Charakter seines Besitzers, seiner Beschäftigungen und seiner Vorlieben; der Raum und die Gegenstände sind hier so dominant, dass sie als Agierende auftreten und keiner Personage bedürfen:

Кабинет медленно осветился принесенною свечой. Выступили знакомые подробности: оленьи рога, полки с книгами, зеркало печи с отдушником, который давно надо было починить, отцовский диван, большой стол, на столе открытая книга, сломанная пепельница, тетрадь с его почерком. Когда он увидел всё это, на него нашло на минуту сомнение в возможности устроить ту новую жизнь, о которой он мечтал дорогой. Все эти следы его жизни как будто охватили его. (I, 26)

Das Arbeitszimmer erhellte sich langsam unter der mitgebrachten Kerze. Die bekannten Einzelheiten tauchten auf: das Hirschgeweih, die Regale mit Büchern, der Ofenspiegel mit dem Abzug, der schon lange repariert werden sollte, das Sofa des Vaters, der große Tisch, auf dem Tisch ein aufgeschlagenes Buch, der zerbrochene Aschenbecher, das Heft mit seiner Handschrift. Als er das alles sah, kamen ihm für einen Augenblick Zweifel an der Möglichkeit, jenes neue Leben aufzubauen, von dem er unterwegs geträumt hatte. Es war, als ob all diese Spuren seines Lebens ihn ergriffen.

Levin unterliegt der Macht seiner Gewohnheiten und seiner Umgebung, in die er sich einordnet. Er stößt bei der Umsetzung seiner Ideen auf Widerstände: der Verwalter fügt sich Levin nur widerwillig, viele seiner Anweisungen werden nicht befolgt und der Hof wirkt insgesamt vernachlässigt (II, 13). Obgleich Levin als alleiniger Besitzer über sein Landgut frei verfügen kann und ihm auch noch einige

andere Güter der Familie zur Bewirtschaftung anvertraut sind, kann er seinen Willen nicht ohne weiteres durchsetzen. Die Vorstellung, dass er selbstbestimmt und frei handle, täuscht. Er macht sich viele Gedanken zu einer Veränderung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse und hat Pläne für die Umstrukturierung nicht nur seiner eigenen Landwirtschaft. Dennoch vertritt er vor allem konservative Werte, z.B. was die Familie oder den Wald angeht, und wird von Stiva deshalb als *репоppaд* („Reaktionär“) bezeichnet (II, 17).

Levins Eingebundenheit in den Chronotop des naturnahen Lebens charakterisiert ihn als beständigen Menschen.

4.2.1.5 Stiva

Annas Bruder ist, obwohl durch und durch ein Stadtmensch, kein Kosmopolit und reist nie ins Ausland. Stattdessen ist er innerhalb Russlands mobil, denn obwohl er in Moskau wohnt, taucht er mehrmals ohne erkennbaren Beweggrund in Petersburg auf, z.B. auf dem Pferderennen, bei dem er urplötzlich in der Zuschauermenge „entdeckt“ wird (II, 28). Sein Erscheinen nimmt jedoch keinerlei Einfluss auf den weiteren Verlauf der Handlung, weshalb das einzig als Illustration seiner Dynamik zu interpretieren ist. Einige Male fährt er auch aufs Land, beispielsweise zu Levin auf die Schnepfenjagd, wobei er sich bei seinen kurzen Besuchen jeweils erstaunlich gut zurechtfindet.

Stiva ist von allen Männern derjenige mit den weiblichsten Attributen, denn trotz seines Leichtsinns ist er ein sehr emotionaler und bisweilen rühriger Mensch. Er bringt seiner Frau aus dem Theater eine Birne mit (I, 1), hat ein einfühlsames Herz und bezeichnet sowohl Karenin als auch Levin als im Grunde schwache Menschen (I, 17). Dazu kommt, dass er sehr oft mit den Tränen kämpfen muss. Ein anderes Merkmal ist sein Lächeln, das ihn oft verrät, ähnlich wie Annas Erröten. Das passiert ihm zu den unpassendsten Gelegenheiten, z.B. als er von Dolli beim Ehebruch ertappt wird (I, 1) oder als Kiti und Levin bei der Hochzeit die Ringe vertauschen: *Ему чувствовалося, что всякая улыбка оскорбит их.* (V, 4; „Es dünkte ihn, dass jedes Lächeln sie beleidigen würde.“)

Er wird von jedermann gemocht, auch wenn er, wie im Falle des Ehebruchs, objektiv schuldig ist. Der Sympathie der Hausangestellten kann er sich sicher sein (I, 2). Obwohl er sich zu bessern verspricht, ist und bleibt er ein Lebemann:

Как ни старался Степан Аркадьич быть заботливым отцом и мужем, он никак не мог помнить, что у него есть жена и дети. У него были холостые вкусы, и только с ними он соображался. (III, 7)

Wie sehr Stepan Arkad'ič auch versuchte, ein fürsorglicher Vater und Ehemann zu sein, so konnte er doch nie daran denken, dass er Frau und Kinder hatte. Er hatte die Vorlieben eines Junggesellen, und nur danach richtete er sich.

Sein Lebenswandel ist dem eines Familienvaters nicht angemessen: Степана Аркадьича никогда почти не было дома, денег тоже никогда почти не было (II, 2; „Stepan Arkad'ič war fast nie zu Hause, und Geld gab es auch fast nie“). Das zeigt sich darin, dass er seiner Frau kein Geld für dringend benötigte Kinderkleidung geben kann (IV, 6), am Tag darauf aber einer Tänzerin im Theater eine Korallenkette schenkt (IV, 7). Sein Handeln beschränkt sich lediglich darauf, seinen Leidenschaften nachzugehen ohne es als Mann seines sozialen Ranges für nötig zu erachten, Standpunkte oder Prinzipien zu vertreten.

И, несмотря на то, что ни наука, ни искусство, ни политика собственно не интересовали его, он твердо держался тех взглядов на все эти предметы, каких держалось большинство и его газета, и изменял их, только когда большинство изменяло их, или лучше сказать, не изменял их, а они сами в нем незаметно изменялись. (I, 3)

Und obwohl ihn eigentlich weder Wissenschaft, Kunst noch Politik interessierten, hielt er auf allen diesen Gebieten an denjenigen Ansichten fest, an denen die Mehrheit und seine Zeitung festhielt und änderte sie nur, wenn die Mehrheit sie änderte, oder besser gesagt, er änderte sie nicht, sondern sie selbst änderten sich unbemerkt in ihm.

Stattdessen ist Fürst Oblonskij in der Lage, mit jedem beliebigen Menschen, unabhängig von dessen gesellschaftlichem Status, Gespräche zu führen. Er ist gewandt und beliebt in den Salons und ein hervorragender Gastgeber (IV, 9). Er kann sich sowohl mit höhergestellten Personen als auch mit Untergebenen gleichermaßen zwanglos unterhalten. Allerdings sind seine Gespräche eher oberflächlicher Art, wozu seine Kommunikationsform passt: страсть телеграфировать (VII, 25; „die Leidenschaft zu telegraphieren). Von einer unbekanntem Fürstin wird er als typischer Russe gelobt: Вот именно вполне Русская, Славянская натура! (VIII, 2; „Das ist eine echte russische, slavische Natur!“). Einerseits spottet er auf den Stammesbegründer Rjurik (I, 3) andererseits beruft er sich aber auf seine rjurikide Abstammung, als er sich von dem Juden

Bolgarinov wegen ungebührlich langer Wartezeit vor dessen Büro gedemütigt fühlt (VII, 17).

Stiva Oblonskij lässt sich aufgrund seiner Ambivalenzen keine klassische chronotopische Rolle überstülpen; zwar ist er ausgesprochen dynamisch, für einen Abenteurer aber entschieden zu feige und zu weiblich.

4.2.1.6 Karenin

Der einzige Bürgerliche unter den Hauptfiguren, ein Vertreter des statischen Bürokraten, hat das höchste gesellschaftliche Ansehen. Dieses hat er sich durch Bildung, Fleiß und Disziplin erarbeitet. In den Salons ist Karenin nicht beliebt, aber er wird wegen seiner Intelligenz geschätzt und geachtet. Sein Ehrgeiz macht ihn zu einer „ministeriellen Maschine“ (министерская машина, Anna über ihn: IV, 3), dessen „unpoetisches Äußeres“ (непоэтическое наружность, Kiti über ihn: I, 20) in schroffem Gegensatz zur Anmut seiner Frau steht.

Einmal, als er Annas Affäre gewahr wird, irrt Karenin ruhelos von Zimmer zu Zimmer im Haus herum, auf Annas Rückkehr aus Betsi Tverskajas Salon wartend, um sie wegen ihres Verhaltens zu warnen. Er schreitet durch das Esszimmer, den Salon und das Arbeitszimmer und ringt mit seinen Gedanken: Мысли его, как и тело, совершали полный круг, не нападая ни на что новое. (II, 8; „Seine Gedanken liefen wie sein Körper im Kreis und verfielen auf nichts Neues.“) Dann fühlt er sich, als ob er von einer Brücke herunter Wasserstrudel beobachte: Пучина эта была – сама жизнь, мост – та искусственная жизнь, которую прожил Алексей Александрович. (II, 8; „Dieser Strudel war das wirkliche Leben, die Brücke war jenes künstliche Leben, das Aleksej Aleksandrovič führte.“). Dieses Bild symbolisiert für die Situation Karenins, der sich seines Außenseiterdaseins bewusst ist (vgl. Grafik in 5.1.2.1). In emotionalen Momenten verfällt er, wie ihm unterschwellig bewusst wird, der Kreisfigur.

Karenin ist ein einsamer Mensch: er wuchs als Waise auf, sein Bruder ist verstorben und sein einziger Freund, ein ehemaliger Kommilitone, lebt weit weg (V, 21). Zu seinem Sohn hat er ein kühles Verhältnis, seine Fürsorge besteht darin, pädagogische Theorien zu studieren und einen Erziehungsplan aufzustellen (V, 24). Ein zärtliches Gefühl hat er nur zu Annas Tochter, deren leiblicher Vater er nicht ist, wie er selbst weiß. Seine Besuche im Kinderzimmer (IV, 19) werden

mehr zeitlich als räumlich erfasst; das Zimmer wird nicht beschrieben, stattdessen tauchen innerhalb von drei Sätzen die folgenden Zeitadverbiale auf: по несколько раз в день („mehrmals täglich“), подолгу („längere Zeit“), иногда по полчаса („manchmal eine halbe Stunde lang“) und в такие минуты („in solchen Augenblicken“). Für Karenin, der mit seiner Zeit äußerst ökonomisch umgeht, bedeutet dies ein hohes Maß an Zuwendung, das er dem Kind zukommen lässt.

Die Leitstruktur Karenins ist weniger vom Raum als von der Zeit geprägt. Sein Tagesablauf folgt einem strengen Zeitplan, den er niemals verändert. Er hat seine Devise: Без поспешности и без отдыха (I, 33; „Ohne Hast und ohne Rast“). Selbst in außergewöhnlichen Situationen sind seine Schritte (II, 8) und seine Stimme (II, 28) gleichmäßig. Jedes Frühjahr fährt er zur Kur ins Ausland (II, 26). Er glaubt an die Wirkung der Zeit und daran, dass eine Rückkehr zu früheren Zuständen wahrscheinlich ist:

«Да, пройдет время, всё устрояющее время, и отношения восстановятся прежние, - сказал себе Алексей Александрович, - то есть восстановятся в такой степени, что я не буду чувствовать расстройств в течении своей жизни. Она должна быть несчастлива, но я не виноват и потому не могу быть несчастлив». (III, 13)

„Ja, die Zeit vergeht, die alles ordnende Zeit, und die frühere Beziehung wird sich wieder einstellen“, sagte sich Aleksej Aleksandrovič, „das heißt, bis auf eine bestimmte Stufe, so dass ich in meinem Lebenslauf keine Störung verspüren werde. Sie soll unglücklich sein, aber ich habe keine Schuld und kann deshalb nicht unglücklich sein.“

Trotz seiner Souveränität im Dienst ist Karenin im privaten Leben nicht Herr der Lage. Zwar versucht er wie im Amt zu reagieren, doch hilft ihm das im Umgang mit Anna nicht. Verdeutlicht wird seine Hilflosigkeit durch das Wort положение („Lage“), das Statik impliziert. Es taucht sehr häufig im Zusammenhang mit Karenin auf, z.B. nach Annas Geständnis: ... я только должен найти наилучший выход из того тяжелого положения, в которое она ставит меня. (III, 13; „... ich muss nur den besten Ausweg aus dieser schwierigen Lage finden, in die sie mich versetzt.“) oder Дело только в том, как наилучшим образом перенести это положение. (III, 13; „Es geht nur darum, diese Lage auf die bestmögliche Art zu ertragen.“). Eine Häufung dieses Wortes findet sich auch in den Kapiteln nach der Geburt der Tochter (IV, 19-20) und als er um die Einwilligung zur Scheidung

gebeten wird (V, 21-22). In einer Rückblende wird deutlich, dass er selbst auch nicht ganz freiwillig geheiratet hat:

Во время его губернаторства тетка Анны, богатая губернская барыня, свела хотя немолодого уже человека, но молодого губернатора со своею племянницей и поставила его в такое положение, что он должен был или высказаться или уехать из города. (V, 21)

Während seiner Zeit als Gouverneur führte Annas Tante, eine reiche Gutsherrin im Gouvernement, den zwar nicht mehr jungen Mann, aber dennoch jungen Gouverneur mit ihrer Nichte zusammen und brachte ihn in eine solche Lage, dass er gezwungen war, entweder einen Antrag zu machen oder aus der Stadt abzureisen.

Karenin ist sehr unerfahren im Umgang mit Frauen und wird unbewusst ein Opfer seines vornehmlich weiblichen Umfeldes. So versucht auch Lidija Ivanovna nach Annas Auszug, Macht über ihn zu übernehmen. Sie ist sehr an ihm interessiert (VII, 21), erreicht aber keine Annäherung, die außerhalb des Freundschaftlichen liegen würde. Karenin fühlt sich durch Gefühlsausbrüche anderer verunsichert, da er insbesondere keine Frauen oder Kinder weinen hören und sehen kann, ohne dabei seinen klaren Verstand zu verlieren (III, 13). Er ist zudem unfähig und unwillig, sich in jemand anderen hineinzusetzen: Он считал это душевное действие вредным и опасным фантазерством. (II, 8; „Er hielt dieses seelische Tun für schädliche und gefährliche Fantasterei.“) sowie ein Kopfmensch, der seine aufkommenden Gefühle rational zu analysieren versucht. Karenin ist die „unweiblichste“ aller Personages. Gleichwohl konnten wir feststellen, dass seine Zielgerichtetheit zuweilen ausgehebelt wird.

4.2.1.7 Vronskij

Als Offizier von lockerem Lebenswandel verkörpert Alexej Vronskij den Chronotop des Abenteuers. Er erscheint zunächst als leichtsinniger Verführer der unschuldigen Kiti; er ist jedoch selbst unerfahren im Umgang mit Töchtern der höheren Gesellschaft in Moskau (I, 16), fühlt sich geschmeichelt von Kitis Verliebtheit und ist sich der Konsequenzen nicht bewusst.

Er kokettiert mit seiner Freiheit: Я рожден Цыганом и умру Цыганом. (I, 34; „Ich bin als Zigeuner geboren und werde als Zigeuner sterben.“) Seine Freiheitsliebe bleibt immer bestehen, auch als er mit Anna zusammenlebt, weshalb deren zunehmende Eifersucht zum vordringlichen Problem in der

Beziehung wird: Во всяком случае я всё могу отдать ей, но не свою мужскую независимость. (VI, 25; „Jedenfalls kann ich ihr alles opfern, aber nicht meine männliche Unabhängigkeit.“). Ob er dabei an Affären mit Frauen denkt, ist fraglich, denn schließlich fährt er zu einer reinen Männerveranstaltung nach Kašin (VI, 27). Auch die Verbindung mit der Sorokina ist nur ein Wunsch seiner Mutter, den Vronskij nicht zu erfüllen gedenkt (VII, 23).

Vronskij entpuppt sich als zuverlässiger Mensch mit durchaus festen Prinzipien, von denen er nicht alle erst im Laufe des Romans entwickelt. Er hält Ordnung in seinem turbulenten Leben:

Вронский, несмотря на свою легкомысленную с виду светскую жизнь, был человек, ненавидевший беспорядок. (III, 19)

Vronskij war trotz seines dem Anschein nach leichtsinnigen gesellschaftlichen Lebens ein Mensch, der Unordnung hasste.

Der Erzähler deutet hier mit *с виду* („dem Anschein nach“) an, dass Vronskij nur scheinbar ein oberflächlicher Mensch ist. Regelmäßig macht er Kassensturz und ordnet seine Verpflichtungen. Er verliebt sich ernsthaft in Anna, quittiert ihretwegen den Dienst und nimmt Auseinandersetzungen mit seiner Mutter in Kauf, die finanzielle Einbußen mit sich bringen. Außerdem verfügt er über ein gutmütiges, hilfsbereites Wesen gepaart mit praktischem Verstand: Алексей уступил старшему брату весь доход с имений отца, выговорив себе только 25000 в год. (III, 19; „Aleksej überließ dem älteren Bruder alle Einkünfte aus dem Gut des Vaters und bedingte für sich selbst nur 25‘000 aus.“). Dieser Verzicht ermöglichte es seinem Bruder seinerzeit, eine verarmte Frau, die Tochter eines Dekabristen, zu heiraten. Trotz dieser Unterstützung hegt er keine familiären Gefühle für seine nächsten Verwandten: Он в душе своей не уважал матери и, не отдавая себе в том отчета, не любил ее ... (I, 17; „In seiner Seele verehrte und liebte er seine Mutter nicht, ohne sich selbst darüber Rechenschaft abzulegen ...“). Er fühlt sich umso wohler in der Gesellschaft; Seine Petersburger Wohnung ist von Gästen bevölkert, als er aus Moskau zurückkommt (I, 34), dasselbe gilt für seine Unterkunft im Heerlager bei Carskoe Selo (II, 20) und für den Landsitz Vozdvizenskoe, auf dem zahlreiche Gäste zur Sommerfrische weilen. «Алексею нужна публика» (VI, 19; „Aleksej braucht Publikum“), sagt Anna über ihn. «Я должен иметь занятия» (VI, 21; „Ich brauche Beschäftigung“) sagt Vronskij über sich selbst und meint damit nicht Arbeit, sondern Zerstreuung.

Im Salon der Familie Ščerbackij schwärmt er vom russischen Landleben im Vergleich zu ausländischen Städten. Doch der Erzähler relativiert die Aussage sofort: Он говорил, очевидно, что приходило в голову. (I, 14; „Offensichtlich redete er, was ihm gerade in den Kopf kam.“). In Wirklichkeit hat er viele Affinitäten zum Ausland: beispielsweise verbringt er mit Anna einen Sommer in Italien, die Tochter hat englisches Spielzeug (VI, 19), und der Verwalter auf seinem Landgut ist ein Deutscher (VI, 22).

Dennoch hat er ein gewisses Traditionsbewusstsein, denn das väterliche Gut lässt er trotz Renovation äußerlich unverändert (VI, 18). Auch möchte er nun gerne entgegen seiner früheren Einstellung in geregelten Familienverhältnissen weitere Kinder mit Anna haben:

И завтра родится сын, мой сын, и он по закону – Каренин, он не наследник ни моего имени, ни моего состояния, и как бы мы счастливы ни были в семье, и сколько у нас ни было детей, между мною и ими нет связи. (VI, 21)

Und wenn morgen ein Sohn geboren wird, mein Sohn, dann ist er nach dem Gesetz auch ein Karenin; er ist weder Erbe meines Namens, noch meines Besitzes. Und wie glücklich wir auch wären in der Familie und wie viele Kinder wir auch hätten, gäbe es keine Verbindung zwischen mir und ihnen.

Vronskij macht sich plötzlich ernsthafte Gedanken darum, die Familientradition weiter zu führen. Dieser Zug an ihm steht in krassem Gegensatz zu seiner früheren Einstellung.

Er und Anna verbringen zwar viel Zeit auf dem Land, adaptieren aber ihren Lebenswandel nicht an das Landleben. Vielmehr schaffen sie sich eine Insel mit Gewohnheiten, die eher in die Stadt passen. Anna gesteht vor Dolly: – Да, мы здесь очень чопорны, - сказала она, как бы извиняясь за свою нарядность. (VI, 22; „Ja, wir halten es hier sehr gepflegt“, sagte sie, als ob sie sich für ihren Putz entschuldigen wollte.“). Man trägt beim Essen elegante Garderobe, die Konversation am Tisch wird in drei Sprachen geführt, nämlich auf Deutsch, Russisch und Französisch. Zusammen mit den erlesenen Speisen und der luxuriösen Ausstattung erweckt dies einen mondänen Eindruck.

Die zahlreichen Erzählerbrechungen, von denen hier nur zwei erwähnt wurden, machen Vronskij zu einer der interessantesten Personages im Roman. Bei niemand anderem lohnt sich die genaue Lektüre so sehr wie bei Vronskij, dessen

Charakter sich sehr stark von demjenigen Eindruck unterscheidet, der bei flüchtiger Lektüre entsteht. Allenthalben interpretierte Oberflächlichkeit¹ sollte nicht mit dem Umstand verwechselt werden, dass der Personage Vronskij die „Schuld“ an der Entgleisung Annas zukommt. Seine Liebe zu ihr verursacht ihr Ausbrechen aus den sozialen Konventionen; wäre er darin weniger konstant gewesen, hätte Anna das Angebot ihres Ehemannes (III, 23) noch lange Zeit annehmen und zu ihm zurückkehren können.

4.2.1.8 Nebenfiguren

Obwohl die Handlungsstränge durch die Hauptfiguren bereits verwandtschaftlich und freundschaftlich miteinander verbunden sind, treten zahlreiche Nebenfiguren auf, deren Funktion mehrschichtig ist. Sie dienen als Hintergrund, vor dem sich die Hauptfiguren plastisch abheben, und haben teilweise eine Zusatzrolle als „Duplikate“ hinsichtlich bestimmter Charaktereigenschaften (vgl. Kap. 6.1.4). Grundsätzlich bereichern sie die Kommunikation unter den Personages, schaffen Querverbindungen und bevölkern in ihrer Fülle den Roman, wodurch sie auch gattungsbestimmend auf den Text einwirken. Am dominantesten sind die Familienmitglieder; dazu gesellen sich Angestellte, Bekannte und Freunde, so dass etwas über dreißig Figuren aktiv in die Handlung eingreifen. Dazu gibt es noch etwa die gleiche Zahl an Personen, u.a. Kinder, die nur erwähnt werden².

Häufig anzutreffen ist das Fürstenpaar Ščerbackij, die Eltern von Dolli und Kiti. Bei ihnen fällt vor allem die Verteilung von Sozialkompetenz zwischen Mann und Frau auf. Während die Mutter darauf bedacht ist, für ihre jüngste Tochter eine vorteilhafte Partie zu machen, hat der Vater eher deren persönliches Glück im Auge. Auch als es um Kitis Gesundheit geht, steht er den ärztlichen Maßnahmen skeptisch gegenüber, weil er erkennt, dass das Problem psychische Ursachen hat, und deshalb durch überflüssigen Aufwand nicht gelöst werden kann. Mit seiner reduktiven, minimalistischen Einstellung passt er nicht recht in die adlige Gesellschaft. Er bekommt schließlich in allen Punkten Recht, und seine Tochter

¹ z.B. von Hodel 2010

² Eine Aufstellung der Figuren, die jedoch Lücken aufweist, liefert Nabokov (1981: 205ff)

belohnt ihn, indem sie ihn auf kindliche Art liebt, womit die zwischen den beiden herrschende Beziehung deutlich metonymisch geprägt wird.

Kontrastiv zum familiären Syntagma und zur Markierung desselben werden entfernte Bekannte herangezogen: Stivas Freund Veslovskij beispielsweise ist ein naiver Lebemann, der auf Levins und Vronskijs Landgut zu Besuch erscheint. Dadurch, dass er den Damen den Hof macht, soll er bei seinen Gastgebern, die beide Hauptfiguren sind, Eifersucht provozieren. Er trägt zur Modellierung der Charakterzüge bei: Levin wird prompt eifersüchtig (VI, 15), während Vronskij gelassen bleibt.

Der Waldhändler Rjabinin veranschaulicht Levins und Stivas unterschiedlichen Umgang mit Geld, als er auftaucht um Dollis Wald aufzukaufen. Rjabinin wird zunächst metonymisch über seinen Wagen eingeführt:

У крыльца уже стояла туго обтянутая железом и кожей тележка с туго запряженной широкими гужами сытою лошадыю. В тележке сидел туго налитой кровью и туго подпоясанный приказчик, служивший кучером Рябинину. (II, 16)

Auf der Auffahrt stand schon der stramm mit Eisen und Leder bezogene Wagen mit einem mit breitem Zaumzeug stramm angespannten, wohlgenährten Pferd. Im Wagen saß ein praller, gedrungener und enggegürteter Gehilfe, der Rjabinin als Kutscher diente.

Rjabinin ist ein geschäftstüchtiger Wucherer, der seinen Besitz zusammenhält. Auch sein Personal ist knapp bemessen, denn der Gehilfe ist gleichzeitig Kutscher. Allerdings leiden weder er noch das Pferd an Hunger. Dies und der gute Zustand des Wagens lassen darauf schließen, dass Rjabinin seinen Eigenen gegenüber nicht geizig ist. Schließlich dienen Wagen, Pferd und Kutscher seiner Mobilität und unterstützen seine Geschäftstüchtigkeit, so dass er sie nicht vernachlässigen darf. Zwei Seiten später bricht Rjabinin, nachdem das Geschäft erledigt ist, auf. Neben seiner Kleidung wird erneut der Wagen erwähnt:

Через час, купец, аккуратно запахнув свой халат и застегнув крючки сюртука, с условием в кармане сел в свою туго окованную тележку и поехал домой. (II, 16)

Nach einer Stunde setzte sich der Kaufmann, nachdem er seinen Rockschoß akkurat übereinandergeschlagen und die Haken an seiner Jacke zugeschnallt hatte, mit dem Vertrag in der Tasche in seinen stramm beschlagenen Wagen und fuhr nach Hause.

Nicht nur Rjabinin wird metonymisch durch die mehrfache Verwendung des Wortes *мызо* („stramm“) und die enge Kleidung charakterisiert. Ebenso ist die Zeitspanne, die der Verkauf des Waldes dauert, sehr kurz. Diese temporale Knappheit wird durch die verschiedenen räumlichen Einengungen noch ergänzt, indem der Raum metaphorisch für die Zeit steht.

Darüber hinaus bringen Nebenfiguren auch Ähnlichkeiten herbei, wie in diesem Dialog zwischen Kiti und Levin, in dem die Verbindung zwischen Kitis Freundin Varen'ka und dem im Russischen graphisch ähnlichen Wort *варенье* („Marmelade“) weiter gedeutet werden kann:

- Ты знаешь, про что мы говорили, когда ты вошел?

- Про варенье?

- Да, и про варенье; но потом о том, как делают предложение. [...]

И о Сергее Ивановиче и Вареньке. (VI, 3; Kursivsetzung von mir)

„Weißt du, worüber wir gesprochen haben, als du hereinkamst?“

„Über die Marmelade?“

„Ja, auch über die Marmelade, aber dann darüber, wie man einen Antrag macht. [...] Und über Sergej Ivanyc und Varen'ka.“

Varen'ka nimmt keine eigentliche Schlüsselrolle im Roman ein, so wie Marmelade auch nur eine Beigabe zur Ernährung ist, denn sie ist kein essentielles Lebensmittel. Nicht nur in der literarischen Welt ist die Krankenpflegerin Varen'ka eine Helferin, denn sie unterstützt auch den Text mit Hilfeleistungen, z.B. um Kitis Abnabelung vom Elternhaus plausibel zu erklären oder die Charakterzeichnung einer weiteren Nebenfigur, Levins Halbbruder Sergej Ivanovič, zu ergänzen. Im letzteren Fall bleibt sie aufgrund des nicht stattfindenden Heiratsantrags typischerweise wiederum unbelohnt (VI, 5). Sie ist immer eine Verliererin: sowohl im ausländischen Kurort als auch auf dem russischen Landgut.

Die Aufenthalte des Städters Sergej Ivanovič bei Levin auf dem Land zeigen die etwas gespannte Beziehung zwischen den beiden Halbbrüdern, auch wenn es zu keinem offenen Konflikt kommt. Die beiden empfinden die Zeit unterschiedlich; Levin ist in Eile, denn es ist Erntezeit, während Sergej Ivanovič seinen Urlaub genießt (III, 2). Nicht nur bringt letzterer seine städtische Vorstellung über das Landleben mit sich, er verunsichert damit auch den Bruder: Константин Левину было в деревне неловко с братом (III, 1; „Konstantin Levin war es

unangenehm, wenn der Bruder bei ihm auf dem Land war.“) Levin, von dem man eigentlich erwartet, dass er fest in seinen Strukturen ruhe, lässt sich also selbst in seinem „ureigenen Element“ beeinflussen.

Anders ausgedrückt siegt hier die Personage Sergej Ivanovič über den Chronotop Land. Gerade bei den Nebenfiguren wird anhand von Metonymien die Übermacht der Personage über den Chronotop deutlich. Der Tendenz, die schon bei den Hauptfiguren vorwiegend zu beobachten war, wird hier nochmals Nachdruck verliehen.

4.2.2 Ermittlung eines Dynamizitätsfaktors

Die Interpretationen in den vorangehenden Kapiteln können nun mit Blick auf ihre Funktion zur Konstituierung des Chronotops auf eine vereinfachte Gegenüberstellung reduziert werden. Die dreizehn von mir gewählten Merkmale sind aus dem Text erschließbar und dienen nun als Indikatoren für die Ermittlung des Dynamizitätsfaktors der Personages, obwohl zugegebenermaßen nicht alle Merkmale bei allen Personages gleich deutlich ausgeprägt sind und nicht jedes Merkmal in gleichem Maße relevant ist. Für die Personages werden in der Tabelle die folgenden Abkürzungen verwendet:

- L: Konstantin Dmitrič Levin
- E: Ekaterina Aleksandrovna Ščerbackaja (Kiti)
- D: Dar’ja Aleksandrovna Oblonskaja (Dolli)
- S: Stepan Arkad’ič Oblonskij (Stiva)
- A: Anna Arkad’evna Karenina
- K: Aleksej Aleksandrovič Karenin
- V: Aleksej Kirillovič Vronskij

	Indikator	Dynamik	Statik
1.	Gewandtheit in der Gesellschaft (Unterhaltung, Esprit)	+ E S A V	- D L K
2.	Familienmensch	- L S V K	+ E D A
3.	Häufiges Auftreten in der Öffentlichkeit	+ S A K V	- L E D
4.	Städter	+ E D S A K V	- L

5.	Treue	- S A V	+ L E D K
6.	Bildung	+ L K	- E D S A V
7.	Selbstbestimmtes Handeln	+ A V	- L E D S K
8.	Bewahrung von Traditionen	- S A	+ L E D K V
9.	Tüchtigkeit, Fleiß	+ L D K	- E S A V
10.	Mobilität (Reisen)	+ L S A V	- E D K
11.	Einfühlungsvermögen (allgemein, nicht nur dem Partner gegenüber)	+ D S A	- L E K V
12.	Ordnung	- L S	+ E D A K V
13.	Veränderung der Persönlichkeit im Laufe des Romans	+ L E A V	- D S K

Hieraus ergeben sich die folgende Punktzahlen für die einzelnen Personages im jeweiligen Bereich:

Personnages	Dynamik	Statik
E: (Kiti)	3	10
D: (Dolli)	3	10
K: (Karenin)	5	8
L: (Levin)	6	7
S: (Stiva)	9	4
V: (Vronskij)	9	4
A: (Anna)	9	4

Die Hauptfiguren können vereinfachend in eine statische (Kiti, Dolli), eine mittlere (Levin, Karenin) und eine dynamische Gruppe (Stiva, Anna, Vronskij) eingeteilt werden. Dabei fällt ins Auge, dass Geschwister sich jeweils zusammen in einer Gruppe befinden: die Ščerbackij-Schwwestern bilden den statischen Gegenpol zu den dynamischen Oblonskij-Geschwistern Anna und Stiva.

Interessanterweise tauchen die beiden Protagonisten Anna und Levin bei den Indikatoren bis auf ein einziges Mal immer in der gegenteiligen Spalte auf. Ohnehin ist die Konstellation der Personages bei jedem Merkmal anders. Die Dynamizität einer Personage hängt also von ganz unterschiedlichen Charaktereigenschaften ab. Es kann deshalb von einer einfachen, dualistischen Erarbeitung der Charaktere keine Rede sein. Ihre Dynamizität beruht vielmehr auf vielschichtigen psychologischen Dispositionen: eine Konsequenz, die bei der Interpretation verschiedentlich wieder wird aufgegriffen werden müssen.

4.2.3 Die Personages im Text

Mit dem Auftauchen im Text gibt die Personage einen ersten Eindruck von sich, und zwar ungeachtet der Wichtigkeit, die sie später in der Handlung einnehmen wird. Wie sie in den Text eingeführt wird bzw. „selbst eintritt“, vermittelt eine figural-chronotopische Prägung, die sich später bestätigen oder widerlegen lässt, je nachdem, ob und welche Entwicklung die Personage durchlaufen wird. Ebenso prominent kann sich der „Abschied“ vom Text gestalten. Er bleibt in spektakulären Fällen, wie bei Anna, in des Lesers Erinnerung oder er wird schlicht vergessen. In der folgenden Tabelle werden die Hauptfiguren erneut erfasst, und zwar hinsichtlich ihrer Dynamizität beim ersten und letzten Erscheinen im Text.

Personage	Eintritt in den Text	Dynamizität	Rangfolge	Austritt aus dem Text	Dynamizität	Rangfolge
Levin	Rennt die Treppe zu Stivas Büro hoch (I:5)	+	3.	Steht mit Kiti auf dem Balkon (VIII: 19)	-	7.
Kiti	Steht auf Schlittschuhen (I: 9)	-	4.	Steht mit Levin auf dem Balkon (VIII: 19)	-	6.
Stiva	Liegt auf dem Sofa (I:1)	-	1.	Läuft auf dem Bahnsteig neben Vronskij her (VIII: 2)	+	3.
Dolli	Steht im Zimmer (I: 4)	-	2.	Trinkt Tee im Haus von Levin (VIII: 18)	-	5.
Karenin	Kommt Anna am Bahnhof entgegen (I: 30)	+	7.	Spirituelle Sitzung (VII: 22)	-	1.
Vronskij	Tritt in den Salon bei Ščerbackijs (I: 14)	+	5.	Steigt in den Zug zurück (VIII: 5)	+	4.
Anna	Tritt aus dem Abteil in den Korridor (I: 18)	+	6.	Lässt sich unter den Güterzug fallen (VII: 31)	+	2.

Durch ihre exponierte Stellung geben das erste und letzte Auftreten einer Personage im Text einen zusätzlichen Hinweis auf die Dynamizität. Sie sollen hier deshalb ergänzend zur Tabelle aus Kapitel 4.2.2 als Indikatoren Nr. 14 und 15 den bisherigen Werten hinzugefügt werden.

Personnage	„Dynamik-Punkte“			„Statik-Punkte“		
	bisher	neu	gesamt	bisher	neu	gesamt
Kiti	3	0	3	10	2	12
Dolli	3	0	3	10	2	12
Karenin	5	1	6	8	1	9
Levin	6	1	7	7	1	8
Stiva	9	1	10	4	1	5
Vronskij	9	2	11	4	0	4
Anna	9	2	11	4	0	4

Die Rangliste der Dynamizität bleibt unverändert, die Werte machen das Ergebnis sogar noch eindeutiger: die statischen Personages Dolli und Kiti werden noch statischer, während die dynamischsten wiederum noch dynamischer bewertet werden können. Das Mittelfeld ist jeweils ausgeglichen mit je einem dynamischen und einem statischen Punkt.

Beachtenswert ist unter textkompositorischem Aspekt die Reihenfolge des Erscheinens im Text bzw. des Ausscheidens aus dem Text. Überraschenderweise erscheint Anna erst als Zweitletzte und verlässt schon als Zweite den Text, was für eine relativ kurze Verweildauer spricht. Ihr Ehemann Karenin ist am kürzesten dabei: er taucht als letzter auf und verschwindet als erster wieder. Wenn nur die beiden Haupthandlungsstränge um Levin und Anna berücksichtigt werden und der dritte um die Familie Oblonskij als sekundär eingestuft wird, ergibt sich ein symmetrisches Bild:

1./2. Handlungs- strang	Eintritt							Austritt							3. Handlungs- strang
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	
															Stiva
															Dolli
Levin															
Kiti															
Vronskij															
Anna															
Karenin															

Die Oblonskij's als Personages des tertiären Handlungsstrangs werden abweichend von diesem Muster als einleitender Block davor gesetzt, wenn wir die Anordnung nach dem Eintritt sortieren.

Würden wir die Grafik jedoch nicht nach dem Eintritt, sondern nach dem Austritt ordnen, würden Dolli und Stiva die Symmetrie der sieben Hauptfiguren auch vertikal herstellen:

1./2. Handlungs- strang	Eintritt							Austritt							3. Handlungs- strang
	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	
Levin															
Kiti															
															Dolli
Vronskij															
															Stiva
Anna															
Karenin															

Sie ordneten sich mit der 3. und 5. Stelle genau regelmäßig zwischen die anderen Personages ein. Eine axiologische Relevanz für die Textarchitektur wird

insofern geschaffen (vgl. Kapitel 6.1.), als symmetrische Elemente generell Statik erzeugen.¹

¹ Dieser Hinweis stammt von einer Führung durch die Ausstellung von Richard Deacon im Sprengel Museum Hannover am 17.4.2011. Obwohl das ästhetische Gesetz sich eigentlich auf die Skulpturen bezieht, scheint es auf die Literatur übertragenswert .

5 Körper und Ethik

Zweifellos „verkörpern“ die Personages in ihrer Bewegung, ihrem Verhalten und ihrer physischen Beschaffenheit Werte, die in bewusster oder unbewusster Form auf den Leser einwirken. Zugleich konstituieren sie einen Chronotop mit, der der Romanwelt einen integralen Raum- und Zeitsinn zuweist. Im Folgenden sollen hier exemplarisch solche Erscheinungen des Textes genannt werden um anschließend die Bezüge zu ihren Wertquellen herzustellen und aufzuzeigen, wie sie in den kognitiven Prozess eingebettet sind.

Im Laufe der Textproduktion hat Tolstoj Namen, Äußerlichkeiten und Alter der Personages immer wieder verändert. Die Historie von *Anna Karenina* kann hier nicht umfassend diskutiert werden¹, gleichwohl sind einige hinsichtlich der Körperzeit relevante Fakten erwähnenswert. Levins Alter erhöht sich in den verschiedenen Entstehungsstufen von 26 über 30 auf 32, schließlich auf 34 Jahre (PSS 20: 605f) um eine gemeinsame Vergangenheit mit Oblonskij herzustellen, dessen Alter hingegen von 40 auf 34 Jahre hinunter gesetzt wurde (ebenda: 606). Levin wurde in einer frühen Textfassung als красивый молодой человек лет тридцати, с небольшою черною головою и необыкновенно хорошо сложенный (PSS 20: 605f; „schöner junger Mann von etwa 30 Jahren mit einem kleinen schwarzen Kopf und außergewöhnlich gut gebaut“) bezeichnet, später hingegen als некрасивый, но чрезвычайно статный, невысокий молодой человек с небольшою бородою, густыми бровями и блестящими голубыми глазами (ebenda; „hässlicher, aber außerordentlich gut gebauter, nicht großer junger Mann mit einem kleinen Bart, dichten Augenbrauen und glänzenden blauen Augen“). In der Endfassung, die uns hier primär interessiert, wird Levin als сильно сложенный широкоплечий человек с курчавою бородою (I, 5; „kräftig gebauter, breitschultriger Mann mit krausem Bart“) eingeführt, der sich selbst als некрасивый (I, 6; „hässlich“) empfindet. Abgesehen davon, dass Levin in allen Textvarianten gut gebaut war, was physiognomisch für seine unantastbare Stabilität steht, haben alle seine Attribute sich stark verändert bzw. sich ins Gegenteil gewandelt. Ähnlich verfuhr Tolstoj mit Annas Äußerem, das zunächst

¹ Vgl. dazu Band 20 von Tolstoj's Polnoe Sobranie Sočinenii (1939), im Folgenden als PSS 20 bezeichnet.

явно некрасива (ebenda: 609; „offenkundig hässlich“) war, während die Schönheit der Titelheldin in der Endfassung von anderen Personages durchweg gerühmt wird (s. Kap. 5.1.2.3).

5.1 Die Struktur der Körperzeit

Wie in Kap. 2 erläutert, werden wir den Begriff *Körperzeit* in Analogie zum Bachtin'schen Chronotop verwenden um damit die Beziehung zwischen Zeit und menschlichem Körper sowie deren reziprokes Verhältnis innerhalb der literarischen Welt und in Bezug auf die außerliterarische Wirklichkeit zu erfassen. Die Körperzeit der einzelnen Figur konstituiert kraft der Personenkonstellation und des gesamten Handlungsgefüges eine Sinnperspektive, die erst den einzelnen Handlungen und Personenschilderungen ihren Stellenwert im Gesamtgeschehen und seiner Darstellung zuweist. Im Folgenden spielen bei der Betrachtung von Körpern wiederum vor allem dynamische bzw. statische Faktoren eine Rolle, die sich entsprechend den in 2.1.2 ausgearbeiteten Korrelaten symbolisch auswirken und axiologisch aufgeladen werden.

5.1.1 Statik: Der Zu-„stand“

Hier folgen Beschreibungen, die zunächst keine Veränderungen nach sich ziehen. Es sind Bestandsaufnahmen, der im Text häufig auftretenden physischen Erscheinungen. Die vielgepriesene Lebensnähe bzw. –echtheit („жизнеподобие“) der Tolstoj'schen Personages beruht in erheblichem Maß auf dem Reichtum an narrativ aufgegriffenen Körperattributen, Körpersprache und Wahrnehmungen. Sie in *Anna Karenina* erschöpfend zu betrachten, zu analysieren und zu interpretieren, kann hier nicht geleistet werden. Stattdessen soll dies stellvertretend für viele andere anhand einzelner ausgewählter Merkmale geschehen.

5.1.1.1 Körpersprache und –attribute

Insbesondere die Titelheldin lenkt mit deutlichem Abstand zu den übrigen Personages die höchste Aufmerksamkeit auf ihren Körper. Die Diskussion darüber, ob Anna eine schöne Frau gewesen sei oder nicht, ist sowohl beim Lesepublikum als auch in der Literaturwissenschaft bis zum heutigen Tag nicht abgeschlossen. Anna vereint die beiden nahezu als Antonyme einzuordnenden *крепко* („kräftig“) und *прелестно* („anmutig“) in sich und prägt dadurch ihre individuelle Note, die sie zur herausragenden Persönlichkeit qualifiziert. Häufige

Erwähnung finden ihre kräftigen Bewegungen, die gleichzeitig sehr weiblich und attraktiv sind: z.B. решительным легким шагом (I, 18: „mit entschlossenem, leichtem Schritt“) oder своим быстрым, твердым и легким шагом, отличавшим ее от походки других светских женщин (II, 7; „mit ihrem schnellen, festen und leichten Schritt, der sich von der Gangart der übrigen Damen der Gesellschaft unterschied“).

Dabei bildet der Körper keine Erscheinung außerhalb der Zeit, sondern agiert stets in temporaler Dimension. Dies zeigt sich besonders klar in Bewegungen, die der Körper vollzieht, beispielsweise in der Kraft, über die Anna zu Beginn des Textes noch verfügt: Sie begrüßt ihren Bruder: ... она движением, поразившим Вронсково своею решительностью и грацией, обхватила брата левой рукой за шею, быстро притянула к себе и крепко поцеловала (I, 28; „... mit einer Bewegung, die Vronskij durch ihre Entschlossenheit und Anmut verblüffte, schlang sie ihrem Bruder den linken Arm um den Hals, zog ihn schnell an sich und küsste ihn kräftig“).

Als eines der wichtigsten leitmotivisch auftretenden Körperteile sind die Hände zu nennen. Diese sieht Turner (1996, 234) bei Tolstoj als metonymischen Ausdruck dessen, was den Personages widerfährt. So stehen Annas kleine, aber kraftvollen Hände in Pars-pro-toto-Beziehung zu ihren Kräften im Ganzen, beispielsweise als sie Dollj besucht: Она пересела ближе к невестке и взяла ее руку своею энергическою маленькою рукой. (I, 19; „Sie rückte näher zu ihrer Schwägerin und nahm deren Hand in ihre energische kleine Hand). Diese synekdochische Beziehung kann auf die Füße ausgedehnt werden, die wiederum durch Schritte repräsentiert werden und dadurch zu einer weiteren Ebene von Metonymien innerhalb des semantischen Feldes der *Kraft* führen. Dafür spricht auch, dass die o.e. Textstellen ausschließlich aus den ersten Teilen des Romans stammen. Je weiter die psychische Schwäche der Titelheldin voranschreitet, umso seltener werden ihre Hände und Schritte erwähnt.

Was den reagierenden Körper angeht, sind vor allem Weinen und Erröten zu nennen. Ersteres drückt unzweifelhaft Leiden und Trauer aus, letzteres ist ein Ausdruck der Scham. Im religiösen Verständnis ist Scham mit Schuld verbunden. Säkular betrachtet ist sie negativ für die einzelne, sich schämende Person, für die Gesellschaft hingegen ein notwendiges Regulativ, das das Verhaltensrepertoire

des Individuums einschränkt (vgl. Bulanov 2001, 97) auf ein Maß, das die bestehende soziale Ordnung aufrecht erhält. Die Scham tritt jeweils bei Differenzen zwischen der eigenen und der allgemeingültigen Moral auf. Interessant ist die Beobachtung Bulanovs, dass die Scham bei Tolstoj's Personages immer gegen sich selbst gerichtet ist, während sie sich bei Dostoevskij eher für andere schämen (ebenda: 96). Tatsächlich ist in *Anna Karenina* kein Vorfall zu finden, bei dem sich eine Personage für eine andere schämt. Dies dürfte dafür sprechen, dass Tolstoj den psychologischen Fokus eher auf die Personage und ihre Innenwelt richtete, während Dostoevskij vermehrt den Rahmen der sozialen Interaktionen auslotete oder aber seinen Personages mehr gegenseitige Empathie verlieh.

5.1.1.2 Sinneswahrnehmung

In die Körperzeit gehen auch die Sinneswahrnehmungen ein, welche die Figur in Bezug auf den eigenen Körper oder auf außerhalb dessen gelegene Erscheinungen macht. Generell vertraute Tolstoj der Körpersprache in Form von Mimik, Gestik, Lachen, Tanzen oder Singen eher als dem geschriebenen Wort, behauptet Durey:

Since the written medium is the most civilised and sophisticated way of disseminating a culture it is not surprising, therefor, even though it may appear paradoxical, that Tolstoj should use literary references rarely in *Anna Karenina*. When he does employ this kind of reference, a false note seems to ring and the protagonists concerned seem to be placed in a pejorative light. (1992: 366)

Zwar liest Anna im Zug einen englischen Roman (I, 29) und beschäftigt sich auch weiterhin mit Literatur (VI, 25), aber dass deshalb Bücher negativ konnotiert seien, ist nicht haltbar. Dagegen sprechen z.B. die Heranziehung von Platons *Gastmahl* zur Erläuterung der Liebe (I, 11) und die Tatsache, dass Levin viele Bücher besitzt (I, 26).

Zweifelsohne ist in *Anna Karenina* die im Realismus typische Dominanz der visuellen vor allen anderen Wahrnehmungsarten deutlich präsent. Der Mensch wird vor allem optisch wahrgenommen und beurteilt. Wiederholt kommt es jedoch zu Kollisionen zwischen verschiedenen Wahrnehmungen. Dies ist immer dann der Fall, wenn eine innere Zerrissenheit aufzuzeigen ist, wie im Falle von Anna auf dem Pferderennen:

Когда началась четырехверстная скачка с препятствиями, она нагнулась вперед и, не спуская глаз, смотрела на подходившего к лошади и садившегося Вронского и в то же время слышала этот отвратительный, неумолкающий голос мужа. Она мучалась страхом за Вронского, но еще более мучалась неумолкавшим, ей казалось, звуком тонкого голоса мужа с знакомыми интонациями. (II, 28)

Als das Hindernisrennen über vier Werst begann, beugte sie sich nach vorne und ließ Vronskij, der an das Pferd herantrat und sich aufsetzte, nicht aus den Augen. Gleichzeitig hörte sie diese abstoßende, nicht versiegende Stimme ihres Mannes. Sie litt unter der Leidenschaft für Vronskij, aber noch mehr litt sie unter dem, wie ihr schien, nicht versiegenden Klang der dünnen Stimme ihres Mannes mit den bekannten Betonungen.

Das Visuelle ist hier positiv besetzt; es transportiert Sympathie für den Geliebten und wird aktiv als Handlung ausgeführt, während das Akustische durch die Abneigung dem Ehemann gegenüber sowie die passive, aufgedrängte Wahrnehmung negativ komplementär dazu steht. Später, bei einem Streit mit Vronskij, ist das Visuelle wiederum prominent: Она не слышала слов, но видела холодность взгляда. (V, 32; „ Sie hörte seine Worte nicht, sah aber die Kälte in seinem Blick“). Das Akustische wird ausgeblendet, obwohl es im Gegensatz zur vorangegangenen Szene hier positiver als das Visuelle gesendet wird: с нежною мольбой в голосе, но с холодностью во взгляде, („mit zärtlich bittender Stimme, aber mit kaltem Blick“). Anna traut ihrer visuellen Wahrnehmung eher als dem gesprochenen Wort.

Levin hingegen vermeidet in einer vergleichbaren Situation – er hat Streit mit Kiti, die seiner Meinung nach mit Veslovskij kokettiert - den Blick:

[...] не глядя на нее [...] услышал знакомые шаги жены [...] не смотрел на ее лицо и не хотел видеть, что она, в ее положении, дрожала всем лицом и имела жалкий, уничтоженный вид. (VI, 14)

[...] ohne sie anzusehen [...] hörte er die vertrauten Schritte seiner Frau [...] schaute ihr nicht ins Gesicht und wollte nicht sehen, wie sie in ihrem Zustand am ganzen Gesicht zitterte und einen erbärmlichen, erniedrigten Anblick bot.

Er verlässt sich auf das Gehör und im Folgenden auf die Sprache, denn das Missverständnis wird in einem klärenden Gespräch beseitigt. Levin verbessert im Laufe der Zeit seine verbale Kommunikationsfähigkeit, während Anna die ihrige einbüßt.

Wahrnehmungskollisionen kommen immer dann vor, wenn emotionale Schwankungen darzustellen sind, und dienen der metonymischen Projektion der Innenwelt der Personages, die ansonsten allenfalls über einen Stream of Consciousness abgewickelt werden kann. Dieses Verfahren wird gewöhnlich als erst seit dem Ende des 19. Jahrhundert existentes bezeichnet, ist aber bei Tolstoj bereits in Ansätzen vorhanden (z.B. in VII, 31; Annas letzte Zugfahrt) und weist damit in die Moderne voraus.

5.1.2 Dynamik: Veränderungen

Körperzeit tritt besonders evident bei Veränderungen zutage, die sich am Leib der Figur vollziehen. Physische Veränderungen werden im Gegensatz zu beständigen und sich wiederholenden Aussagen, die auktorial erfolgen (z.B. die Schönheit Stiva Oblonkijs) in der Regel durch eine oder mehrere Personages perspektiviert. Oftmals sind sie wertend kommentiert, um intendiertes Misstrauen gegenüber optischen im Vergleich zu anderen Werten zum Ausdruck zu bringen. Eine Ausnahme bilden z.B. die nach der Geburt geschorenen Haare von Anna (IV, 19), die objektiv beobachtbar sind.

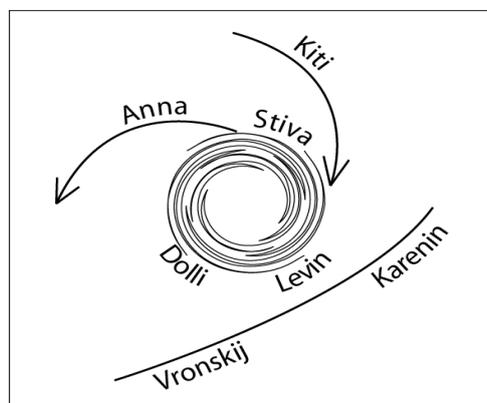
5.1.2.1 Zyklisch strukturierte Veränderungen

In der Kategorie der zyklisch strukturierten Veränderungen wollen wir auch Wiederholungen verorten, da diese naturgemäß keine Zielrichtung im engeren Sinne erkennen lassen, sondern eher zirkulär zu sehen sind. Levin denkt im letzten Teil des Romans über das Immerwiederkehrende nach, das ihm während der Erntezeit besonders bewusst wird: И каждый год это делается по всей России. (VIII, 11; „Und jedes Jahr wird das in ganz Russland gemacht.“). Im selben Kapitel kommen weitere Wörter vor, die mit Kreisläufen assoziiert werden, z.B. колесо („Rad“) oder ласточка („Schwalbe“) als Symbol für die jährliche Wiederkehr. Schließlich kommt Levin im Zusammenhang mit dem immerwährenden Wechsel von Leben und Tod zu dem Schluss: ничего не останется („nichts bleibt übrig“). Eine zyklische Note bekommt die Beziehung zwischen Kiti und Levin auch dadurch, dass Kiti jetzt so an Gott glaubt, wie Levin es einst in der Kindheit getan hat (VIII, 8). Ihr Glaube ist also nichts Neues, sondern eine Geisteshaltung, die Levin selbst auch schon durchlaufen hat und die

ihm insofern vertraut ist. Levin ist die am meisten dem Kreis verhaftete Personage und im Übrigen die einzige, die darüber reflektiert.

Als Levins Bruder stirbt, wird unmittelbar danach Kitis Schwangerschaft festgestellt (V, 20). Kiti tritt im Laufe des Romans vom Linearen in den Kreis ein, indem sie zunächst ihren Reifungsprozess mit zahlreichen Veränderungen absolviert und dann mit Levin auf dem Land dessen zirkulär organisiertes Leben begleitet. Anna hingegen bricht über die Eisenbahn aus dem Kreis aus. Zunächst ist sie in der höchsten Petersburger Gesellschaftsschicht noch an drei gesellschaftlichen Kreisen beteiligt, die zusammen einen einzigen bilden: Петербургский высший круг собственно один: (II, 4; „Die Petersburger hohe Gesellschaft bestand im Wesentlichen aus einem einzigen Zirkel“). Als sie Vronskij kennenlernt, wird sie aus dem Kreis hinauskatapultiert. Vronskij nimmt, da er sich dem Familienleben verweigert, nicht am Kreis teil. Eine kurze Annäherung, die er mit Anna und der gemeinsamen Tochter versucht, wird durch Annas Verhalten, das sich schon deutlich dem Linearen zugewandt hat, verhindert. Stiva, an dem keine Veränderung sichtbar ist, dreht sich selbst in seinem eigenen Kreis. Dolli lebt als Familienmutter den Generationen-Kreislauf genauso wie Levin, der früher sogar einmal in sie verliebt war (I, 6). Karenin gehört ebenso wie Vronskij zu den Außenstehenden, er beobachtet den Kreis metaphorisch in Form eines Wasserwirbels, den er von einer Brücke aus beobachtet (vgl. Kap. 4.2.1.6).

Grafisch dargestellt verhalten sich die Personages wie folgt zum Kreis:



Weiterführend kann aufgrund der Beobachtungen postuliert werden: Wer den Kreis lebt, wird glücklicher. Metonymien auf der Mikroebene arbeiten verstärkend diesem Axiom zu. Stellvertretend hierfür sei Levins Hund Laska

erwähnt, der sich in einem ruhigen Moment seinem Herrn zum Kreis geformt zu Füßen legt (I, 27).

5.1.2.2 Telisch strukturierte Veränderungen

Manche Veränderungen, die als einmalige Ereignisse im Leben auftreten und nicht wiederholbar sind bzw. im Text nicht wiederholt werden, können wir aufgrund ihrer Irreversibilität als zielgerichtet betrachten. Die Heirat als Sakrament, mit dem eine Ehe begonnen wird, bildet die Schwelle zur Einbettung in die Gesellschaft und ermöglicht deren Fortbestand. Anna verstößt gegen die christliche Regel, dass die Ehe nur durch den Tod aufgehoben werden könne, indem sie eine zweite Ehe mit Vronskij eingehen möchte. Wie wir noch sehen werden, sind Karenins Beweggründe, die Ehe zu erhalten, nur vordergründig in der Bibel fundiert.

Das traditionelle Handlungsschema der Liebe in der Literatur endet mit der Heirat der Liebenden. Insofern ist die Poetik von Anna Karenina antiritualisiert:

Теперь брак – абсолютное начало действия, точка отсчета развертывания сюжета, т.е. проблемность из добрачной сферы переносится в послебрачную. (Šul’c, 1988: 39)

Jetzt war die Ehe der absolute Beginn der Handlung, der Punkt, von dem aus sich das Sužet, d.h. die Problemhaftigkeit aus der vorehelichen Sphäre in diejenige nach der Heirat verlagerte.

Dies gilt jedoch nur für die beiden Handlungsstränge um Oblonskij, dessen Ehe beinahe scheitert, und Anna, deren rein formale Ehe ebenfalls unglücklich ist. Dazu tritt Levins Familienmythos in einen dialektischen Widerspruch. Sein Handlungsstrang folgt der traditionellen Poetik und nimmt den Verlauf, der beispielsweise auch in einem Märchen vorkommen könnte. Obschon Probleme angedeutet werden, endet der Roman, als die Ehe sich noch in einem Anfangsstadium befindet.

Durch den Kontakt mit vielen Kranken in Bad Soden überwindet Kiti ihren Widerwillen gegen das Körperliche. Dieser Prozess ist nötig, um sie auf Levin vorzubereiten, den sie bislang aufgrund des physisch attraktiveren Vronskij zurückgewiesen hat. Die Kapitel 30-35 in Teil II sind mit больной („krank“) geradezu gespickt, was eine insgesamt kränkliche Atmosphäre schafft. Kitis Entwicklung weg von oberflächlichen hin zu geistigen Werten ermöglicht erst ihr künftiges Glück:

Ей открылось то, что, кроме жизни инстинктивной, которой до сих пор отдавалась Кити, была жизнь духовная. (II, 33)

Ihr wurde klar, dass es außer dem instinktgeleiteten Leben, das sie bisher geführt hatte, auch ein geistiges gab.“

Diese geistige Stufe ist religiös geprägt durch die Bekanntschaft mit Madame Štal¹ und wird durch die Rückkehr von Kitis Vater aus Karlsbad fortgesetzt. Dieser macht sich nämlich über die leidende, pietistisch-frömmelnde Madame Štal¹ lustig und beeinflusst Kiti damit. Sein gesunder Menschenverstand bringt ihr zu Bewusstsein, dass sie für ein aufopferndes, selbstloses Leben in der von Varen'ka vorgelebten Form nicht geschaffen ist. Keinesfalls ist Kiti nun dem Körperlichen gegenüber aufgeschlossen oder gar zugewandt, aber sie akzeptiert es als Notwendigkeit. Dies ermöglicht ihr, die von einer Frau erwarteten Funktionen zu erfüllen, nämlich Kinder auszutragen, zu gebären und diese zu versorgen. Ein Mehr an Körperlichkeit, wie uns Annas körperliche Begierde vorführt, würde zu Unruhen führen. Sehr wohldosiert bekommt Kiti also die in der Gesellschaft erforderliche Körperlichkeit verliehen.

5.1.2.3 Veränderungen der Wahrnehmung

Eine chronotopische Entwicklung kann sich als Veränderung der Wahrnehmung bei einer Personage manifestieren. Kiti wird mit der Heirat ein Mitglied der traditionellen russischen Gesellschaft, und zwar als Aristokratin nunmehr dem Bäuerlichen zugetan. Der Städterin wird das Leben auf dem Lande gelingen, weil sie ihr eigenes Individuum nicht ausleben und sich stattdessen in die Gemeinschaft einordnen wird. Kiti erfüllt genau das Ideal der opferbereiten Braut, wie Figes (2003: 311) sie für die russische Bauernhochzeit des 19. Jahrhunderts beschreibt. Sie gibt ihre Individualität auf, reiht sich in die Gemeinschaft ein und unterwirft sich deren Lebensweise, in dem sie ihre Reize schwinden lässt:

Все говорили, что она очень задурнела в эти последние дни и была под венцом далеко не так хороша, как обыкновенно; но Левин не находил этого. [...] ему казалось, что она была лучше, чем когда-нибудь (V, 4)

¹ Die aufgrund der lautlichen Ähnlichkeit vermutete Allusion auf Madame de Staël (1766-1817), hier eingedeutscht zu госпожа Шталь („Frau Štal“¹) bzw. мадам Шталь („Madame Štal“²), ist unwahrscheinlich, da die beiden Figuren wenig Gemeinsames verbindet. Es sei lediglich auf Germaine de Staëls Schriften im Sinne Rousseaus (Barudio 1996: 29) hingewiesen.

Alle sagten, sie sei in den letzten Tagen viel hässlicher geworden und sehe mit dem Kranz bei weitem nicht so gut aus wie sonst; aber Levin fand das gar nicht. [...] sie schien ihm schöner als je zuvor.

Levins Wahrnehmung widerspricht derjenigen der übrigen Beteiligten. Objektive Kriterien in Form konkreter Attribute werden nicht angeführt, so dass ausschließlich von den wahrnehmenden Personages ausgeht, ob Kiti sich nun zum Positiven oder zum Negativen hin verändert habe.

Die Veränderungen, die die Hochzeit mit sich bringt, sind zwar einmalig, werden aber durch die Verlobungszeit abgemildert. Kitis Eindruck einer abrupten Zäsur wird durch die Erzählerinterferenz korrigiert:

[...] в душе ее в этот день и час совершился полный разрыв со всею прежнею жизнью, и началась совершенно другая, новая, совершенно неизвестная ей жизнь, в действительности же продолжалась старая. [...] И теперь вот-вот ожидание, и неизвестность, и раскаяние в отречении от прежней жизни – всё кончится, и начнется новое. (V, 4)

[...] in ihrer Seele vollzog sich an diesem Tag und zu dieser Stunde, ein vollständiger Bruch mit ihrem früheren Leben, und es begann ein völlig anderes, neues, ihr völlig unbekanntes Leben, in Wirklichkeit aber dauerte das alte an. [...] Aber die Erwartung, das Unbekannte, die Reue über den Abschied vom früheren Leben – alles geht nun zu Ende und etwas Neues beginnt.

Vor allem bei den Personages Anna, Levin und Vronskij ist eine sich verändernde Wahrnehmung zu beobachten. Erwartungsgemäß bewahrt Karenin stets Contenance und lässt auch den Erzähler nicht in sein Inneres blicken. Dolli ist im Wesentlichen konstant, aber ihre Einstellung zu Vronskij ändert sich, als sie ihn näher kennen lernt. Während sie ihn bisher nicht mochte, lässt sie sich bei ihrem Besuch auf seinem Landgut von ihm bezaubern:

Он так ей нравился теперь в своем оживлении, что она понимала, как Анна могла влюбиться в него. (VI, 20)

Er gefiel ihr nun so gut mit seiner Lebendigkeit, dass sie verstand, wie Anna sich in ihn hatte verlieben können.

Stiva verfügt über eine sehr sensible Wahrnehmung, die sich jedoch nicht verändert und die sonst dominierende Dynamizität der Personage bremst. Einmal macht er seiner Frau ein Kompliment, als er in die Sommerfrische zu Besuch kommt: „Как ты посвежела, Долленька!“ (VI: 6; „Wie frisch du aussiehst, Dollen‘ka!“). Dies merkt er aber wohl weniger aufrichtig, sondern vielmehr aus floskelhafter Höflichkeit an. Gegenüber Levin klagt Stiva: „Жена стареется, а ты

полн жизни“ (I, 11; „Deine Frau altert, während du selbst voller Leben bist“). Schon zu Beginn des Romans scheint ihm Dolli mit 33 Jahren *истощенная, состаревшаяся, уже некрасивая женщина* (I,2; „eine erschöpfte, gealterte und nicht mehr schöne Frau“). In der Retrospektion sieht es Dolli selbst etwas milder: „Я тогда еще могла нравиться, у меня оставалась моя красота“ (VI, 16; „Damals konnte ich noch gefallen, ich hatte noch meine Schönheit“). Offensichtlich ist in der Familie Oblonskij Jugendlichkeit ein wichtiges Kriterium für Schönheit und direkt an die Liebe gekoppelt.

Vronskij unterscheidet sich in diesem Punkt deutlich von seinem Freund Stiva. Bei der ersten Begegnung mit Anna dreht er sich nach ihr um:

[...] не потому, что она была очень красива [...] но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное. (I, 18)

[...] nicht weil sie besonders schön war [...], sondern weil im Ausdruck ihres lieblichen Gesichts, als sie an ihm vorbeiging, etwas ganz Zärtliches und Weiches lag.

Am Ende sieht er sie schließlich als Tote genau umgekehrt:

И на прелестном лице, [...] выражение, как бы словами выговаривавшее то страшное слово – о том что он раскается (VIII, 5)

Und auf ihrem wunderschönen Gesicht [...] ein Ausdruck, als ob sie gerade jene schrecklichen Worte aussprechen würde, nämlich dass er bereuen werde.

Er bewundert Annas Schönheit bis zu ihrem Tod zwar immer mehr, geht aber auf Distanz zu ihr: Он чувствовал, как в одно и то же время уважение его к ней уменьшалось и увеличивалось сознание ее красоты. (V, 33; „Er spürte, wie gleichzeitig seine Achtung vor ihr schwand und das Eingeständnis ihrer Schönheit wuchs“).

Anders als bei Stiva korrelieren bei Vronskij Schönheit und Liebe keinesfalls:

Он видел всю красоту ее лица и наряда, всегда так шедшего к ней. Но теперь именно красота и элегантность ее были то самое, что раздражало его. (V, 32)

Er sah die ganze Schönheit ihres Gesichts und der Kleidung, die ihr immer so gut stand. Aber jetzt waren gerade ihre Schönheit und Eleganz das, was ihn so aufbrachte.“)

Angesichts der Beziehungskrise differenziert er immer mehr zwischen Vergangenheit und Gegenwart:

[...] в речи и движениях была та нервная быстрота и грация, которые в первое время их сближения так прельщали его, а теперь тревожили и пугали. (V, 32)

[...] in der Sprache und den Bewegungen lagen jenes nervöse Tempo und die Anmut, die ihn in der ersten Zeit ihrer Annäherung so entzückt hatten, ihn jetzt aber beunruhigten und erschreckten.

In Vronskijs Augen hat sich Annas innere in eine äußere Schönheit sowie der gute sich in einen bösen Ausdruck gewandelt. Kitis und Dollis Wandel stehen im Gegensatz zu Annas bzw. dem von ihren Partnern empfundenen. Die zugrundeliegende Ethik durch die wahrgenommenen Frauen und die wahrnehmenden Männer ist doppelt komplementär und arbeitet der platonischen Frage nach dem Verhältnis zwischen Schönem und Gutem zu. Vronskijs Wahrnehmung ändert sich auch in Bezug auf den Palazzo in Italien:

[...] палаццо вдруг стал так очевидно стар и грязен, так неприятно пригляделись пятна на гардинах, трещины на полах, отбитая штукатурка на карнизах [...] (V, 13)

[...] der Palazzo war plötzlich ganz offensichtlich alt und dreckig; ganz unansehnlich waren die Flecken auf den Gardinen, die Risse in den Fußböden, der abbröckelnde Putz auf den Fenstersimsen [...]

Was er einst für schön hielt, ist es jetzt nicht mehr. Der Palast steht hier daher in dieser kurzen Lebensphase als Metapher für Vronskijs Leben, das dem Verfall preisgegeben ist, wenn er nicht tätig wird und es einer Erneuerung unterzieht (vgl. Kap. 4.1.1.1).

Abgesehen von der veränderten Wahrnehmung von Körpern und der tatsächlichen physischen Veränderung der Personages kommt auch eine für die Analyse der Körperzeit besonders aufschlussreiche modifizierte Zeitwahrnehmung vor, die abweichend von den in Kap. 3 besprochenen Textstellen in der personalen Perspektive geschildert wird.

Frisch verliebt, nachdem Kiti seinen zweiten Antrag angenommen hat, verhält Levin sich ganz außergewöhnlich, denn es handelt sich um ein einmaliges Ereignis, das nicht in sein sonstiges Zeitmodell hineinpasst. Plötzlich kommen nun – untypisch für Levin - viele Zeitadverbiale vor:

Всю эту ночь и утро Левин жил **совершенно** бессознательно и чувствовал себя **совершенно** изъятым из условий материальной жизни. Он не ел *целый день*, не спал *две ночи*, провел *несколько часов* раздетый на морозе и чувствовал себя не только свежим и здоровым как *никогда*, но он чувствовал себя **совершенно**

независимым от тела: он двигался без усилия мышц и чувствовал, что всё может сделать. Он был уверен, что полетел бы вверх или сдвинул бы угол дома, если б это понадобилось. Он проходил *остальное время* по улицам, *беспрестанно* посматривая на часы и оглядываясь по сторонам. (IV: 15, meine Hervorhebungen)

Die ganze Nacht und den Morgen war Levin **völlig** besinnungslos und fühlte sich dem materiellen Dasein **völlig** enthoben. Er hatte *den ganzen Tag* nichts gegessen und *zwei Nächte lang* nicht geschlafen, hatte sich *mehrere Stunden* (entkleidet?) dem Frost ausgesetzt und fühlte sich nicht nur frisch und gesund wie *nie zuvor*, sondern (fühlte sich) **völlig** unabhängig vom Körper: er bewegte sich ohne Muskelanspannung und fühlte sich zu allem im Stande. Er war überzeugt, dass er in die Luft fliegen oder eine Hausecke wegschieben könnte, wenn es nötig wäre. Er ging die *verbleibende Zeit* durch die Straßen, blickte *immerzu* auf die Uhr und sah sich nach allen Seiten um.

Das dreimalige *современно* („völlig“, „vollständig“) markiert im Russischen zudem eine Endgültigkeit und verdeutlicht die Einmaligkeit eines Ereignisses, so dass ihm eine zäsurhafte Bedeutung zugewiesen werden kann. Der Chronotop der Stetigkeit wird hier unterbrochen durch Momente, in denen derjenige des Unsteten dominiert.

Wir können konstatieren, dass Veränderungen die Wahrnehmung bzw. die zeitliche Determinierung der Personages beeinflussen. Besonders Levin ist in Situationen emotionaler Anspannung anfällig für solche Beeinträchtigungen, wenngleich er in der Regel das Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit, das demjenigen von Weltzeit und Lebenszeit (Blumenberg 1986: 87) entspricht, gut einzuschätzen weiß. Sein Bewusstsein darüber, dass die Stammfamilie vor ihm da war und nach ihm noch sein wird, ist ein Beweis dafür, dass er die Divergenz der beiden Zeiten (Blumenberg 1986: 99) im Blick behält.

5.1.3 Der Tod

Der Tod bedeutet die Veränderung hin zum absolut Statischen. Im traditionellen Volksglauben der Slaven¹ wird der Unausweichlichkeit des Todes mit einer Kategorisierung desselben entgegengetreten (Vinogradova 2008: 49). Die vier Kriterien für einen „guten“ Tod sind: erstens ein angemessenes Alter erreicht zu haben; zweitens zu Hause, bei den Lieben, in Frieden zu sterben; drittens formale,

¹ Es erfolgt keine nähere Spezifizierung.

althergebrachte Rituale zu durchlaufen und schließlich viertens schmerzfrei zu sterben. Der Tod hat bei Erfüllung dieser vier Bedingungen eine positive Wertigkeit, so dass die Gleichungen Leben = gut vs. Tod = schlecht außer Kraft gesetzt werden können. Da aber bei den Todesfällen in Anna Karenina jeweils nur eine davon erfüllt wird (Nikolaj wird mit den religiösen Ritualen versorgt, Anna und der Bahnarbeiter sterben wahrscheinlich schmerzfrei), können diese als deutlich tragische Ereignisse betrachtet werden.

Lampert (1978, 134) zählt in Tolstojs Werken rund 25 zentrale Sterbeszenen und führt die Lebensechtheit der Personages ausdrücklich mit darauf zurück. Im Angesicht des Todes lässt der Mensch nämlich alle Masken fallen und ist ganz sich selbst. Bei Tolstoj ist mit dem Tod des Individuums dessen Zeit vorbei. Abgesehen von Vronskijs Erinnerung an den im Bahnhof aufgebahrten Leichnam Annas, erfahren wir nichts über den Verbleib von Toten. Was mit den sterblichen Überresten passiert, ob und wie die Körper, die ja immer noch bestehen, begraben werden, bleibt unerzählt. Dies zeigt eine Limitierung der Körperzeit, die auf die Phase des Lebens begrenzt wird und anders als etwa bei Dostoevskij¹ die Körperzeit des Leichnams einschließt.

Immerhin wäre es denkbar, auch diese letzte Phase der physischen Anwesenheit des organisch toten Menschen noch in die Körperzeit mit aufzunehmen. Analog dazu ist auch bei den Naturbeschreibungen niemals Rede von morschen, verdorrten oder verrotteten Pflanzen. Dies ergibt sich daraus, dass die Natur hauptsächlich in der Landwirtschaft präsent ist, so dass der Zyklus mit der Ernte endet und also das Naturmodell deutlich als kultiviert zu erkennen ist.

Auch bei Bachtin ist der Tod das grundsätzliche Ende. Er ist ein umso wichtigeres Ereignis, je individueller und in sich geschlossener, d.h. vom gesellschaftlichen Ganzen abgelöst, der Verlauf des Lebens ist (Bachtin 1989: 160). Annas Sterbeszene, unzweifelhaft eine der besterinnerten literarischen Episoden überhaupt, wird sehr genau beschrieben, dass damit der Einzigartigkeit ihres Lebens Rechnung getragen wird. Dasselbe geschieht mit Nikolaj, der ebenfalls ein Individualist war. Hingegen nimmt der Tod des Bahnarbeiters, der aufgrund

¹ z.B. in der Erzählung *Bobok* (1873) oder *Krotkaja* („Die Sanfte“, 1876)

seines niedrigen gesellschaftlichen Standes einer unter vielen war, nur wenig Raum ein. Der Fokus des Romans liegt deutlich auf der Psychologie des einzelnen Menschen und nicht auf der Gemeinschaft, wie wir schon beim Tolstoj'schen Umgang mit der Scham festgestellt haben. Die Körperzeit des Individuums wird gegenüber der kosmischen Zeit aufgewertet.

5.1.3.1 Anordnung von Geburt und Tod im Text

Mit dem Übergang vom Tod zu neuem Leben werden wir im Laufe des Romans durch vier Todesfälle und zwei Geburten konfrontiert. In der Erzählzeit finden die Ereignisse in dieser Reihenfolge statt:

Tod		Geburt	
Bahnarbeiter	I, 18		
Pferd Fru-Fru	II, 25	Anna schwanger	II, 22
		Geburt v. Annas Tochter	IV, 17
Nikolaj Levin	V, 20	Kiti schwanger	V, 20
		Geburt von Kitis Sohn	VII, 15
Anna	VII, 31		

Die beiden Schwangerschaften werden jeweils am selben Tag bekannt, an dem der zukünftige Vater des Kindes einen Todesfall zu verkraften hat. Bei Vronskij ist es zwar „nur“ sein Lieblingspferd, es wird aber für lange Zeit die quälendste Erinnerung seines Lebens sein (II, 25). Bei Levin handelt es sich um seinen einzigen Vollbruder und darum zugleich Lieblingsbruder. Umgekehrt ist jedoch auch der Tod bei den Geburten präsent, so dass das Wechselspiel nicht ausschließlich optimistisch verläuft. Bei der Geburt von Annas Tochter glaubt Karenin an eine erneute Täuschung und wünscht seiner Frau den Tod, den sie selbst in diesem Moment befürchtet (IV, 17). Vronskij begeht einen Selbstmordversuch (IV, 18). Als Kiti in den Wehen liegt, befürchtet Levin ihren Tod und wünscht, mit ihr zusammen zu sterben (VII, 15).

Die Männer reflektieren in diesem Roman nicht darüber, dass der Tod sogleich durch neues Leben ersetzt wird und die Weltzeit zyklisch weiterläuft. Im jeweiligen Moment fokussieren sie Anfang und Ende eines Individuums, die

lineare Biogenese des Menschen und denken damit typisch männlich. Die Anordnung der Ereignisse im Text zeigt jedoch eine zirkuläre, also weiblich geprägte Struktur. Damit schließt sich der implizite Autor dem zirkulären Modell der Körperzeit an und stellt das in der russischen Kultur weibliche Zeitmodell in den Vordergrund.

5.1.3.2 Perspektivierung von Geburt und Tod

Kitis Schwangerschaft findet zahlreiche Erwähnungen, zunächst auf dem Landgut und später in Moskau, wohin sie mit ihrem Mann zur Entbindung fährt. Die Zeit vor der Geburt wird von ihrem Umfeld als sehr lang empfunden:

Уже давно прошел тот срок, когда, по самым верным расчетам людей знающих эти дела, Кити должна была родить; а она всё еще носила, и ни по чему не было заметно, чтобы время было ближе теперь, чем два месяца назад. (VII, 1)

Nach den glaubhaftesten Berechnungen der Leute, die sich damit auskennen, war der Termin, an dem Kiti hätte entbinden müssen, längst verstrichen. Aber immer noch passierte nichts und man hatte nicht den Eindruck, dass die Zeit jetzt näher sei als noch vor zwei Monaten.

Der Zeitraum der Geburt umfasst drei ganze Kapitel (VII, 13-15), die vor allem Levin fokussieren. Nachdem Kiti ihr Kind zur Welt gebracht hat, fühlt Levin sich, als ob „hundert Jahre vergangen seien“ (Точно сто лет прошло с тех пор; VII, 16), während die Geburt in Wirklichkeit 22 Stunden gedauert hat (VII, 15). Die Zahl Hundert hat eine zyklische Konnotation, da immer nach hundert Jahren wieder mit der Zählung bei Null angefangen wird und ein neues Jahrhundert beginnt. An Umfang übersteigen hundert Jahre in der Regel ein Menschenleben und da sie somit kaum mehr am eigenen Leibe erfahrbar sind, erhalten sie den Charakter von Bachtins chronotopischer Folklorezeit.

Von Annas Geburt erfahren wir über ein Telegramm, das Karenin nach Petersburg zurückruft (IV, 17), weil Anna mit Kindbettfieber im Sterben liegt. Das Kind ist zu diesem Zeitpunkt also bereits geboren, wird aber überhaupt nicht wahrgenommen, obwohl schon drei Tage vergangen sind (IV, 18). Erst später erfahren wir, dass es sich um eine Tochter handelt (IV, 19). Wie schon während Annas Schwangerschaft nehmen die Beziehungsprobleme der drei Beteiligten Anna, Vronskij und Karenin viel Raum ein und lassen dem Neugeborenen keine

Aufmerksamkeit. Aufgrund der von Anna angeordneten Versöhnungsakte der beiden Rivalen erinnert die Szenerie eher an ein Sterbebett als an eine Geburt.

Die Geburtsszenen selbst werden aus der Außenperspektive wahrgenommen. Die Leiden und Empfindungen der beiden Gebärenden Anna und Kiti dringen ausschließlich durch den Filter der anwesenden Helfer und Familienmitglieder nach draußen, wobei sicherlich die Schamhaftigkeit bzw. auch Unkenntnis der physiologischen Vorgänge eine realistische Darstellung der Geschehnisse verhindert. Auch aus der Retrospektion erfahren wir davon nichts von den Müttern. Die Frauen bekommen wenig Aufmerksamkeit, stattdessen werden die Emotionen und Handlungen der Männer während der Geburten in den Vordergrund gestellt.

Der Tod durch Unfall oder Krankheit wird immer von den Umgebenden dargestellt, analog der Bachtinschen Vorstellung von der unbegrenzten individuellen Zeit (vgl. Kap. 1.1.1), die den eigenen Tod nicht mehr wahrnehmbar macht. Bei Annas Selbstmord übernimmt der Erzähler die Beobachtung allerdings erst im letzten Moment. Den zwei ersten Todesfällen geht jeweils eine zunächst positiv gestimmte Handlung mit einer Zeitdehnung voraus; die Begrüßungsszene am Moskauer Bahnhof bzw. der erfolversprechende Verlauf des Pferderennens. Ihren Anfang nimmt die Wendung jeweils mit dem Wort *вдруг* („plötzlich“, vgl. Kap. 3.1.5). Beim Bahnarbeiter perspektivieren einerseits Stiva durch seine Berichte und die Umstehenden durch ihre Diskussion, ob das Opfer einen besonders schweren oder besonders leichten Tod gehabt habe, das Unglück. Vronskij entfernt sich von der Rennstrecke, nachdem sein Pferd Fru-Fru sich aufgrund eines Reiterfehlers den Rücken gebrochen hat und bevor es erschossen wird. Der Tod selbst wird in beiden Fällen nicht dargestellt.

Der Tod von Levins Bruder Nikolaj hingegen umfasst ein ganzes Kapitel, das als einziges im Roman übertitelt ist mit *Смерть* („Der Tod“; V, 20), und beginnt mit dem Ritual des Abendmahls und der letzten Ölung, beschreibt den körperlichen Verfall, die Kälte und die Verbitterung des Sterbenden über die ihn umgebenden Gesunden. Sehr deutlich ausgemalt wird der Blick von außen, der den Tod zu einem Ereignis im Leben anderer machen lässt. Abgesehen vom mit etwa sieben Seiten außergewöhnlich großen Umfang dieses Kapitels tauchen darin sehr viele Zeitadverbien auf. Dadurch wird die Zeitdehnung zusätzlich mit Blick auf eine

Verlangsamung der erzählten Zeit hin unterstützt. Die erzählte Zeit beträgt zehn Tage und innerhalb dieser wird der Totgeglaubte dreimal als мертвец („Leichnam“) bezeichnet. Immer wieder bäumt er sich auf in seinem Todeskampf. Schließlich, als Kiti sich krank fühlt, ahnt er, dass sie schwanger ist:

Он строго посмотрел на нее, когда вошла, и презрительно улыбнулся, когда она сказала, что больна.

Er schaute sie streng an, als sie hereinkam, und grinste verächtlich, als sie erzählte, sie sei krank.

Nikolaj weiß nun um den Weiterbestand der Welt, ihm wird seine Unbedeutsamkeit in der Weltzeit bewusst und aufgrund dieser Erkenntnis kann er sterben:

И через минуту лицо просветело, под усами выступила улыбка и собравшиеся женщины озабочено принялись убирать покойника.

Und nach einer Minute wurde sein Gesicht freundlicher, unter dem Schnurrbart erschien ein Lächeln und die versammelten Frauen machten sich geschäftig daran, den Toten herzurichten.

Das letzte Kapitel (31) des siebten Teils erzählt von Annas Fahrt zum Bahnhof, auf dem sie sich schließlich unter einen Güterzug werfen wird. Die ersten zwei der insgesamt vier Seiten sind ein innerer Monolog Annas, in dem sie die Außenwelt, insbesondere ein gegenüberstehendes Ehepaar, wahrnimmt. Abgesehen von dem Lärm, der sie sehr belästigt, beschreibt sie die Menschen um sich herum mit ausgesprochen groben Wörtern wie уродливый („hässlich“), изуродована („missgebildet“), отвратительный („abstoßend“), безобразие („Abscheulichkeit“), глупости („Dummheiten“), уроды („Scheusal“), ненавидеть (2x, „hassen“) und Ähnlichem mehr. Sie versucht dann auch, den Menschen auf dem Bahnhof Obiralovka¹ auszuweichen. Erst als ihr Vronskijs Mitteilung, dass er erst abends zurück sein werde, übergeben wird, entschließt sie sich zum Selbstmord: «Нет, я не дам тебе мучаться себя.» („Nein, wegen mir wirst du dich nicht quälen müssen.“). Auf welche Art sie sich umbringen will, fällt ihr erst ein, als sie sich an den Unfall des Bahnarbeiters erinnert, der an dem Tag passierte, an dem sie Vronskij zum ersten Mal begegnet war.

¹ Eine lautliche Äquivalenz zu обирать („abpflücken, plündern“). Mit den Worten «Стал обирать себя» (V, 20; „Er hat mit dem Abpflücken begonnen“) bekundet die Lebensgefährtin von Nikolaj Levin am letzten Tag, dass er nun endgültig sterben werde, da er an sich und seiner Kleidung herumzupfe, wie um etwas abzustreifen.

Auf der letzten Seite wird die Zeit noch mehr verlangsamt: Der Güterzug fährt schon heran, Anna beobachtet den ersten Waggon und den Boden darunter, lässt ihn vorbeiziehen, weil sie die Mitte verpasst hat. Sie denkt kurz an glückliche Momente in ihrer Jugendzeit, aber das Auge hat schon die Mitte des zweiten Waggons fixiert. Sie lässt sich darunter fallen, spürt noch, wie der Kopf und der Rücken erfasst werden. Länger kann ihre Wahrnehmung in diesem Fall nicht mehr gehen, sie wird bis zum allerletzten Moment, dem Bruchteil einer Sekunde, ausgeschöpft. Die Körperzeit ist zu Ende, aber sie wird noch von einem Gedankenblitz der Reue und Erleuchtung erfasst, bevor sie endgültig stirbt.

In allen besprochenen Szenen Geburts- und Sterbeszenen erfolgt zunächst eine zeitliche Dehnung, um das Erzähltempo zu drosseln. Am extremsten ist dies bei Annas Tod der Fall.

5.1.3.3 Der „Eisenmann“

Ein Leitmotiv, von dem der Text als Vorbote des Todes durchzogen wird, ist der „Eisenmann“, wie wir ihn nennen wollen. Möglicherweise repräsentiert er zugleich die Technikfeindlichkeit des Autors. Zu Beginn wird ein Bahnarbeiter im Bahnhof von Moskau vom Zug überrollt. Die Gefahr des Außergewöhnlichen liegt in der Luft und verbreitet Schrecken unter allen Anwesenden:

Пробежал и начальник станции в своей **необыкновенного** цвета фуражке. Очевидно, **что-то** случилось **необыкновенное**. (I, 18, meine Hervorhebungen)

Auch der Stationsvorsteher mit seiner Uniformmütze von **ungewöhnlicher** Farbe rannte vorbei. Offensichtlich war **irgendetwas Ungewöhnliches** passiert.

In der Folge taucht ein Eisenmann in zunehmend abstrakter Form immer wieder bei Gefahr in Annas Nähe auf. Im Zug zurück nach Petersburg erscheinen ihr im Halbschlaf der Heizer mit einer unbestimmbaren Tätigkeit (принялся грызть **что-то** в стене, I, 29, m.H., „begann **irgendetwas** an der Wand abzunagen“) und der Schaffner mit einer unbestimmten Äußerung (прокричал **что-то** ей над ухом, I, 29, m.H. „schrie **irgendetwas** dicht über ihrem Ohr“). Das Verworrene setzt sich dann draußen mit einer unbestimmbaren Gestalt auf dem Bahnsteig fort: Согнутая тень человека проскользнула под ее ногами, и слышались звуки молотка по железу. (I, 30, „Der geduckte Schatten eines Menschen glitt unter ihren Füßen durch und ein Hämmern auf Eisen war zu hören.“) Dann wird Anna,

als sie im Streit mit Vronkij liegt und bereits daran denkt, sich umzubringen, aus einem Traum aufgeweckt:

Старичок с взлохмаченной бородой **что-то** делал, нагнувшись над железом, приговаривая бессмысленные французские слова [...] (VII, 26, m.H.)

Ein Alter mit zerzaustem Bart machte **irgendetwas**, beugte sich übers Eisen und sprach dabei sinnlose französische Wörter [...].

Vor ihrer letzten Bahnfahrt begegnet ihr vor der Abfahrt auf dem Bahnhof Nižgorodskaja erneut ein solcher Eisenmann:

Изпачканный уродливый мужик в фуражке, из-под которой торчали спутанные волосы, прошел мимо этого окна, нагибаясь к колесам вагона. «Что-то знакомое в этом безобразном мужике», подумала Анна. И, вспомнив свой сон, она, дрожа от страха, отошла к противоположной двери. (VII, 31)

Ein schmutziger, missgebildeter Kerl mit Mütze, unter der wirre Haare heraushingen, ging an ihrem Fenster vorbei und beugte sich über die Wagenräder. „Irgendwas kommt mir an diesem hässlichen Kerl bekannt vor“, dachte Anna. Und sich an ihren Traum erinnernd, ging sie zitternd vor Entsetzen zur gegenüberliegenden Tür hinüber.

Schließlich erscheint ihr im Moment des Todes noch einmal ein solcher Mann: Мужичок, приговаривая **что-то**, работал над железом. (VII, 31, m.H. „Ein Männlein bearbeitete das Eisen und sprach **irgendetwas**.“)

Zunächst ist also tatsächlich ein Bahnarbeiter anwesend, nämlich der Überfahrene in Moskau. Dann folgen, verstärkt jeweils durch das Indefinitpronomen *что-то* („irgend-“, oben hervorgehoben), zunehmend verworrene Figuren: der Heizer, der Schaffner und der Schatten des Bahnarbeiters in Bologoe. Schließlich werden sie immer wirrer und führen nur noch die Tätigkeiten von Bahnarbeitern aus. Er erscheint Anna immer als böses Vorzeichen von Gefahr, und stets in Situationen, in denen Annas ihren roten Beutel mit sich führt.

Der Eisenmann lässt sich als Verkörperung des Spiels zwischen Eros und Tanatos interpretieren. Anna oszilliert zwischen den beiden Polen Liebe und Tod. Die unverständlichen Worte bzw. Geräusche symbolisieren das Irrationale der Liebe, das Eisen hingegen die „harte“ Realität mit ihrem tödlichen Ausgang. Dass gerade ein Mann als Vehikel für diese Tätigkeiten auftritt, verdeutlicht das Gefahrenpotential: Sowohl die Verführung als auch das Verderbnis gehen für Anna von einem solchen aus. Für Slivickaja (2003, 388) ist klar, dass sich einerseits die Verknüpfung von Leidenschaft und Tod und andererseits diejenige

von Leidenschaft und Unerreichbarkeit, die sich aus Annas Kompromisslosigkeit speist, verheerend auswirkt und ein glückliches Ende verhindert.

5.2 Tolstojs axiologische Quellen

Die ethischen Werte in *Anna Karenina* basieren im Wesentlichen auf drei moralischen Instanzen: Platon, der Bibel und der Naturphilosophie Jean-Jacques Rousseaus. Tolstoj hatte von der Kindheit bis zur Entstehungszeit des Romans deren wichtigste Texte gelesen und ihnen in seinem 1891 niedergeschriebenen Verzeichnis gelesener Werke (PSS 66: 66-72) großen Einfluss auf seine Person zugeschrieben. Während die in *Anna Karenina* am unmittelbarsten mit dem Körper verbundenen Motive von Platon geprägt sind, ist die Bibel für geistiges und emotionales Handeln und Rousseaus Naturphilosophie für die zeitgenössischen sozialen und lebenspraktischen Belange maßgebend. Im Folgenden soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie die Bezüge hergestellt werden. Intertextuell bedingt kommt es zwischen den drei Instanzen naturgemäß zu Überlappungen.¹

5.2.1 Platon: Körper und Reproduktion

Schon in jungen Jahren, zwischen 20 und 35 Jahren, hatte Tolstoj Platons Werke *Symposion (Das Gastmahl)* und *Phaidon* in französischer Übersetzung gelesen (PSS 66: 68, 71). Bis ins hohe Alter gibt es Tagebucheinträge darüber, z.B. dass Platon „Embrionen des Idealismus“ hervorgebracht habe (PSS 53: 121). Aufgrund der Umbruchsituation in Russland hatte auch *Der Staat* Relevanz für Tolstoj hinsichtlich der Modernisierung der staatlichen Strukturen, an denen Personages wie Sergej Ivanovič, Karenin und auch Levin arbeiten. Der Staat sollte in einer rationalen und dabei möglichst naturgemäßen Ordnung gehalten werden, wie Levin es vorlebt. Die Verurteilung des die Gesellschaft zerstörenden Konsums und des damit verbundenen Potentials an Warentransport wurde bereits von Platon vorgenommen und von Tolstoj beispielweise im Zusammenhang mit der Eisenbahn thematisiert (vgl. Kap. 4.1.2.2).

¹ Rousseau beispielsweise bezieht Motive, Themen und Werte aus der Bibel.

5.2.1.1 Platonische vs. physische Liebe

Die platonischen Vorstellungen aus *Phaidon* überträgt Tolstoj für das Idealpaar Levin und Kiti fast in Reinform (vgl. Kap. 2.1.1): Beide haben das richtige Alter, sie mäßigen sich in ihren sexuellen Aktivitäten und Levin ist der aktiv Werbende. Zwar ist Kiti diejenige, die entscheidet, ob sie die Anträge annimmt oder ablehnt. Tatsächlich steht sie aber unter dem Einfluss ihrer Eltern und lehnt den ersten Antrag ab, weil sie noch sehr mit ihrer Mutter verbunden ist, die eine Heirat mit Vronskij favorisiert hätte. Später wird sie „klug“, indem sie dem heimlichen Wunsch ihres Vaters folgt und Levin akzeptiert. Offensichtlich irrt die Mutter, während der Vater Recht hat; es geht also nur gut, wenn der männliche Part entscheidet. Dasselbe Muster gilt für den Beinahe-Antrag von Sergej Ivanovič an Varen'ka. Dieser gleicht Karenin sehr; er ist derart in seiner geistigen Arbeit gefangen, dass er für die Ehe ungeeignet ist. Seine Begegnung mit Varen'ka wird aber so sorgfältig aufgebaut, dass die Lesererwartung ganz in Richtung eines Heiratsantrages geht – spätestens, als Sergej Ivanovič einen großen Pilz in Varen'kas Körbchen legt (VI, 4,5). Die Enttäuschung über das Verstreichenlassen dieser Gelegenheit kann nur mit der Erklärung gerechtfertigt werden, dass es sich um einen Gnadenakt des Autors handeln muss, dass er die Ehe nicht zustande kommen lässt. Die empfindsame Varen'ka hätte mit einem Mann schwerlich glücklich werden können, dessen Ratio schlussendlich doch über eine kurzzeitige Emotion gesiegt hat.

Für das Geschwisterpaar Anna und Stiva, die beide kein dauerhaftes Glück zu erhalten vermögen, besteht die eigentliche Attraktion zwischen den Ehepartnern im Körperlichen. Als Anna aus Moskau zurückkehrt, fallen ihr zunächst die großen Ohren an ihrem Mann auf (I, 30). Zurück in der Ruhe ihres Zuhauses ist sie wieder zufrieden mit ihrer Situation und besinnt sich auf die positiven Eigenschaften ihres Mannes. Doch als er sie „mit einem besonderen Lächeln“ (особенно улыбаясь; I, 33) ins Schlafzimmer bittet, tritt die Abneigung unleugbar wieder hervor. Anna als sinnlicher Mensch gibt charakterliche Werte, über die Karenin in höherem Maße als Vronskij verfügt, zugunsten von körperlicher Attraktion auf. Insofern gleicht sie ihrem Bruder, der keiner Sinnesfreude abgeneigt ist. Dieser jedoch kennt im Gegensatz zu ihr keine moralischen Skrupel und pflegt auch nach der Ehekrise weiterhin Bekanntschaften mit Frauen zweifelhaften Rufs. Beispielsweise kauft er einer

Tänzerin eine Korallenkette, obwohl nicht einmal mehr Geld für dringend benötigte Kinderkleidung im Haus ist (IV, 6,7).

Eine Allusion auf Platons *Gastmahl* ist das gemeinsame Mittagessen von Stiva und Levin in einem Moskauer Restaurant (I, 10-11). Zunächst ist das Essen als ritualisierte Zeit zu verstehen, die sich als Austausch des Körpers mit seiner Umwelt ereignet. Dann sprechen beide Männer – wie im *Gastmahl* – über die Liebe, weil Levin, der den Text namentlich in seiner Erläuterung zur geistigen und körperlichen Liebe erwähnt, über seinen bevorstehenden Heiratsantrag an Kiti reden möchte. Deshalb ist ihm das Gespräch wichtiger als die Speisen. Im Gegensatz zu Stiva, der die Verbindung der beiden Anteile nicht zu einer einzigen Frau herzustellen vermag, liegt Levins Interesse auf der „reinen“, platonischen Liebe. Die Personages Stiva und Levin personifizieren in dieser Episode selbst die Anteile Körper und Seele.

Im *Gastmahl* ist für unseren Kontext insbesondere die Frage nach der Verbindung zwischen dem Guten und dem Schönen (Phaidros in 185c, Diotima in 210b) relevant. Durch die von Sokrates in Frage gestellte Einheit von *gut* und *schön* (201c) ergibt sich eine ethische Qualität im Physischen.¹ Der von Platon konstruierte Gegensatz zwischen Idee und sinnlicher Welt drückt sich für den Menschen selbst in der Wechselbeziehung von Seele und Körper aus. Der sterbliche Körper hält die Seele dergestalt gefangen, dass sinnliche Wahrnehmung ohne ihn nicht möglich ist. Der Mensch solle sich jedoch, um Weisheit und Unsterblichkeit für die Seele zu erlangen, vom Körper befreien und Erkenntnis ausschließlich aus Ideen und nicht aus Gegenständen (also auch Körpern) erlangen. Wahrhaftigkeit lasse sich ausschließlich auf diesem Wege gewinnen (210a-e). Tolstoj übernimmt für seinen Text diese Hierarchisierung der Seele über den Körper.

5.2.1.2 Das Essen als zeitlich regulierter, sozialer Akt

Wie die Reproduktion ist das Essen ein in zyklischer Form auftretendes Bedürfnis, ein zeitlich regulierter und sinnlicher Akt, dessen Notwendigkeit den Rhythmus des Körpers mitbestimmt. Insofern sind die Mahlzeiten, zu denen sich

¹ Vgl. dazu Fußnote 74 in Thomas Paulsens Anmerkungen (Platon, 2008: 90)

die Personages versammeln, ein weiterer zu beachtender Chronotop. Für Bachtin (1989: 157) sind Essen und Trinken, Fortpflanzung, Geburt und Tod zunächst der Folklorezeit zuzurechnen. Einerseits handelt es sich um eine soziale Tätigkeit, andererseits um eine physische Notwendigkeit. In *Anna Karenina* wird das Essen als alltägliche Angelegenheiten zuweilen genau beschrieben. Das Individuelle tritt dadurch in den Vordergrund, eingebettet aber in einen kollektiven Hintergrund. Beispielsweise zeichnet Levin seine Vorliebe für frugales Essen als Landbewohner aus (Щи и Каша, I, 10; „Kohlsuppe und Grütze,“), während der städtische Genussmensch Stiva ein üppiges, mehrgängiges Menü bestellt, das aus ausländischen Lebensmitteln besteht und mit fremden Namen bezeichnet wird.

Sobald die Essenden sich nicht nur innerhalb der Familie versammeln, sondern auch mit entfernteren Verwandten, Bekannten oder ihnen Unbekannten speisen, bekommt das Essen eine dynamische Komponente, so dass es Ähnlichkeiten zum Salon (vgl. Kap. 4.1.3.1) gibt. Gemeinsam von der Familie eingenommene Mahlzeiten sind idealtypische Momentaufnahmen, vor allem wenn sich mehrere Generationen am Tisch versammeln. Am Ende des Romans essen Kinder und Erwachsene im Bienengarten Brot, Honig und Gurken (VIII, 15). Diese Speisen ergänzen das harmonische Bild; es ergibt sich eine typisch russische Idylle mit eigenen Erzeugnissen aus Feld, Wald und Garten. Das Zusammengehörigkeitsgefühl unter den Personages wird dadurch metonymisch verstärkt.

An anderer Stelle treten aber auch Metaphern auf, z.B. im inneren Monolog Annas auf ihrer letzten Fahrt: Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити так: не Вронский, то Левин. (VII, 29; „Wir möchten alle Süßes, Leckeres. Wenn keine Pralinen, dann schmieriges Eis. Und Kiti ist genauso: wenn nicht Vronskij, dann Levin.“) Anna vergleicht Vronskij mit Pralinen und Levin mit Eis - erste und zweite Wahl.

Signalwirkung kann von einer bestimmten Speise ausgehen. Vronskij frühstückt am Tag des Pferderennens ein „Bifštek“ (damals ein Rinderfiletsteak, vgl. Dal' 1912; II, 19). Diese Speise taucht nicht mehr auf bis zum Vortag von Annas Tod (VII, 25), als Vronskij erneut ein Bifštek frühstückt. Und tatsächlich nimmt das Geschehen einen ähnlichen Verlauf: noch einmal gibt es ein problematisches Gespräch zwischen Anna und Vronskij ohne wirkliche Lösung – damals über die

Schwangerschaft, diesmal ein eifersüchtiger Streit. Dann folgt ein gewaltsamer Tod – damals Fru-Fru, jetzt Anna. Der Verzehr des Beefsteaks ist die Vorwegnahme der Zerfleischung Annas. Für Barthes ist das Beefsteak Fleisch im Reinzustand, das die Kräfte des Rindes assimiliere und:

[...] das unter den Zähnen sich auf eine Weise mindert, dass man zugleich seine ursprüngliche Kraft und seine Fähigkeit zur Verwandlung und zum Sichergießen in das Blut des Menschen spürt. Das Bluthafte ist der Daseinsgrund des Beefsteaks [...]. (1964: 36)

Tatsächlich werden metonymisch Vronskijs kräftige weiße Zähne beschrieben (VI, 17) und mehrfach wird darauf hingewiesen, dass er nach Annas Tod neuerdings unter Zahnschmerzen leide (z.B. in VIII, 4-5).

Generell werden die Frauen eher mit süßen Speisen in Verbindung gebracht; eine Birne für Dolli (I,1), die marmeladenkochende Agafja Michailovna (VI, 2), während die Männer – nicht überraschend mit Ausnahme des „weiblichen“ Stiva Oblonskij - zu Herzhafterem neigen. Kabakova verweist auf die Symbolik der Geschmacksrichtungen: Süß für Kindheit und Jugend in Richtung Höhepunkt der Aktivität; Sauer für Statik, Reifen und Altern (2008: 77). Das Süße steht für kulinarisches oder sexuelles Wohlgefallen und erweckt damit erotische Konnotationen (ebenda: 69). Ethnologen sehen die Hochzeitsvorbereitungen einer Frau analog zur Zubereitung einer Speise oder z.B. des Bierbrauens. Sauer werden steht hingegen für das Altern und Kränkeln.

Stiva und Anna trinken gerne Kaffee, im Gegensatz zu allen anderen Personages, die Tee konsumieren. Im 19. Jahrhundert war das Kaffeetrinken in Europa in der höheren Gesellschaft weit verbreitet, in Russland jedoch deutlich weniger (Smith, 2006: 755). Eine solch unrußische Sitte verstärkt metonymisch die Entfremdung vom moralisch und gesellschaftlich Akzeptierten und die Übernahme von fremden, importierten Gewohnheiten auf dem Gebiet des Körperlichen generell. Teuteberg (1980: 38) verweist darüber hinausgehend auf den unsittlichen und heidnischen Ruf des Kaffees, der wegen seiner schwarzen Farbe „von höllischer Abkunft“ und damit auch im biblischen Wertebezug negativ konnotiert ist.

5.2.2 Biblische Bezüge

Wertvorstellungen zu zentralen Stoffen des Romans bezieht Tolstoj aus der Bibel, die er in verschiedenen Sprachen las, wobei sein besonderes Interesse der

Bergpredigt galt (PSS 66: 67). Die Analyse zeigt, dass Tolstoj sich insbesondere der Schriften des Neuen Testaments als axiologischer Grundlage bedient. Exemplarisch für viele andere werden an dieser Stelle die Stoffe *Rache*, *Ehebruch und –scheidung* sowie *Arbeit* beobachtet.

5.2.2.1 Das Motto: „Mein ist die Rache...“

Das Motto des Romans «Мне отмщение, и Аз воздам.» (Die Rache ist mein, und Ich werde vergelten.) ist kein zeitgenössisches Russisch, sondern Kirchenslavisch, wie das Personalpronomen der 1. Person Singular (Аз anstelle von Я) zeigt. Der exakte Wortlaut erscheint zweimal im Neuen Testament.¹

Im Römerbrief des Apostels Paulus gibt es die Mahnung, dass der Mensch Vergeltung nicht selbst ausüben, sondern diese Gott überlassen solle:

Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: «Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь».

Rächt euch nicht selbst, Freunde, überlasst das Gott. Denn es steht geschrieben: „Die Rache ist Mein, Ich werde vergelten, sagt der Herr.“ (Röm 12,19).

Noch einmal wird der Satz von Paulus im Brief an die Hebräer ausgesprochen:

Мы знаем Того, Кто сказал: «у Меня отмщение, Я воздам, говорит Господь». И ещё: «Господь будет судить народ Свой».

Wir kennen doch den, der gesagt hat: Mein ist die Rache, ich werde vergelten, und ferner: Der Herr wird sein Volk richten.“ (Hebr 10,30):

Beide Stellen referieren eine Aussage Gottes im Alten Testament, die sich dort aber lediglich sinngemäß findet und nicht wie häufig behauptet wortwörtlich vorkommt. Sie stammen aus dem fünften Buch Mose und geben Gottes Stimme wieder, die sich in Form einer von Moses gehaltenen Rede an die widerspenstigen Israeliten wendet:

У Меня отмщение и воздаяние, когда поколеблется нога их, ибо близок день погибели их, скоро наступит уготованное для них.

Mein ist die Rache und die Vergeltung, wenn sie wanken; der Tag ihres Endes ist nah, bald beginnt ihr Untergang. (Dtn 32,35)

¹ Im Folgenden werden die Bibelstellen in modernem Russisch wiedergegeben. Der deutsche Text ist derjenige der Einheitsübersetzung.

Видите ныне, что это Я, Я – и нет Бога, кроме Меня: Я умерщвляю и оживляю, Я поражаю и Я исцеляю: и никто не избавит от руки Моей.

Jetzt seht: Ich bin es, nur ich, und kein Gott tritt mir entgegen. Ich bin es, der tötet und der lebendig macht. Ich habe verwundet; nur ich werde heilen. Niemand kann retten, wonach meine Hand gegriffen hat. (Dtn 32,39)

Im Alten Testament ist unter den Einträgen zu *Rache* und *Strafe* zu beobachten, dass Gott häufig droht. Er kündigt dem ungehorsamen Volk strenge, vor allem physische Strafmaßnahmen an und realisiert diese auch. Dass jemand anderes als Gott selbst Strafen androhen oder ausführen könnte, wird im Alten Testament noch gar nicht thematisiert. Im Neuen Testament hingegen haben die Textstellen eher Appellcharakter, beispielsweise Gutes nicht aus Furcht vor Strafe sondern aus Gewissensgründen zu tun (Röm 13,4f). Die Strafen werden abstrakter formuliert und die Vollmacht zu strafen teilweise auf andere übertragen, z.B. auf Paulus (Apg 22,5) oder auf die Mehrheit (2 Kor 2,6). Durch die Propheten warnt Gott die Menschen aber davor, eigenmächtig Rache zu nehmen.

Es mag häretisch wirken, die Worte *Мне отмщение, и аз воздам* Anna zuzuschreiben. Gleichwohl begünstigt die unmittelbare räumliche Nähe des Titels *Anna Karenina* und des Mottos zueinander auf dem Titelblatt, noch vor der ersten Kapitelnummerierung, eine Lesart, bei der der Titelheldin diese Worte sozusagen in den Mund gelegt werden. Nach einem Streit mit Vronskij denkt Anna nämlich daran, sich durch Selbstmord an ihrem Ehemann zu rächen:

«И стыд и позор Алексея Александровича, и Сережи, и мой ужасный стыд – всё спасается смертью. Умереть – и он будет раскаиваться, будет любить, будет страдать за меня.» (VII, 24)

„Und die Schande und Schmach für Aleksej Aleksandrovič und Sereža und meine furchtbare Schande – das alles wird durch den Tod gesühnt. Sterben – und er wird bereuen, wird lieben, wird für mich leiden.“

Damit erhebt Anna Anspruch auf grundsätzliche Verfügbarkeit über ihre eigene Körperzeit bis hin zu ihrer Vernichtung. Kurz vor ihrem Tod bestätigt sie den Gedanken und führt die Tat vor allem aus Rachegefühlen gegen Vronskij aus:

И смерть, как единственное средство восстановить в его сердце любовь к ней, наказать его и одержать победу в той борьбе, которую поселившийся в ее сердце злой дух вел с ним, ясно и живо представилась ей.

Теперь было всё равно: ехать или не ехать в Воздвиженское, получить или не получить от мужа развод – всё было ненужно. Нужно было одно – наказать его. (VII, 26)

Und der Tod als einziges Mittel, in seinem Herzen die Liebe zu ihr wiederherzustellen, ihn zu bestrafen und den Sieg in diesem Kampf zu erringen, den ein böser Geist in ihr Herz gesetzt hatte, erschien ihr klar und lebendig.

Jetzt war alles egal: ob sie nach Vozdviženskoe fahren oder nicht, ob ihr Mann in die Scheidung einwilligte oder nicht – alles war unnötig. Nötig war nur eins: ihn zu bestrafen.

Obwohl Rache das Hauptmotiv für ihren Selbstmord ist, will Anna dennoch Vronskijs Liebe erhalten, wie in beiden Passagen deutlich wird. Sie hegt nur vordergründigen Hass gegen ihn. Die gesellschaftlichen Umstände verhindern, dass sie als Paar zusammenleben können, und die Probleme die sich daraus ergeben, sind der eigentliche Grund für Annas psychische Erkrankung. Im Text lässt sich an keiner Stelle ablesen, dass Vronskij Anna nicht mehr liebt.

Hinsichtlich des Mottos sind zwei Interpretationen möglich: Spricht Gott die Worte, so hat er Anna wegen Ungehorsams gegenüber biblischen Werten mit dem Tode bestraft und alttestamentlich die Strafe ausgeführt. Die Todesart spielt hier eine untergeordnete Rolle, denn der Selbstmord erfährt in der Bibel keinerlei moralische Verurteilung¹. Anna hätte auch auf jede andere Art umkommen können. Spricht jedoch Anna, ist kein anderer Tod denkbar, denn sie eignet sich, indem sie selbst zur Rache an Vronskij und möglicherweise der Gesellschaft schreitet, ein ihr laut neutestamentlicher Ethik nicht zustehendes Recht an und versündigt sich dadurch. Sie würde also zusätzlich zu den von ihr begangenen Sünden mit einer mehr aus der Welt gehen.

Dass Anna ein Opfer der Gesellschaft ist, ist nur eine mögliche Interpretation, denn ihr wirklicher Beweggrund ist sehr persönlicher Natur: sie will sich an Vronskij rächen für die ihm unterstellten Anschuldigungen:

И смерть, как единственное средство восстановить в его сердце любовь к ней, наказать его и одержать победу в той борьбе, которую поселившийся в ее сердце злой дух вел с ним, ясно и живо представилась ей. (VII, 26)

¹ Es gibt im Alten Testament nur drei Bibelstellen mit Selbstmord bzw. der Absicht dazu (2 Sm 17,23; Ijob 7,15; Ri 16,29)

Und der Tod stellte sich ihr deutlich und lebhaft als einziges Mittel dar, in seinem Herzen die Liebe zu ihr wieder zu erwecken, ihn zu bestrafen und den Sieg davonzutragen in diesem Kampf, den der böse Geist, der in ihr wohnte, mit ihm ausführte.

Diese Passage macht deutlich, dass nicht in erster Linie die Angst vor einer unsicheren Zukunft Annas Handlungsweise bestimmt. Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen mögen zwar belastend sein, ausschlaggebend ist aber Annas Gefühl, also ihre Innenwelt. Sie hat ihren Tod selbst gewählt, vielleicht sogar gegen den Willen des Autors?

5.2.2.2 Ehebruch und -scheidung

Zwei Ehen werden im Roman gebrochen: Zu Beginn hat Stiva Oblonskij soeben seine Frau mit einer früheren Gouvernante des Hauses betrogen, und kurze Zeit später verliebt sich Anna in Aleksej Vronskij. Bezeichnenderweise sind die beiden Ehebrecher Geschwister, was die beiden Fälle metonymisch zusammenrücken lässt. Die beiden Ereignisse unterscheiden sich dennoch deutlich voneinander: Stivas mehrfache Affären spielen eine untergeordnete Rolle im Vergleich zu Annas einzigem außerehelichen, aber ernsthaften Verhältnis. Die axiologische Differenz ergibt sich auch dadurch, dass der eine Ehebruch von einem Mann, der andere von einer Frau begangen wird, was erwartungsgemäß unterschiedlich bewertet, aber auch von Erzähler und Personages verschieden perspektiviert wird.

Zunächst folgen Textpassagen, in denen Stiva seinen Treuebruch selbst reflektiert:

Он не мог овманывать себя, что он раскаивается в своем поступке. Он не мог теперь раскаиваться в том, что он, тридцати-четырёхлетний, красивый, влюбчивый человек, не был влюблен в жену, мать пяти живых и двух умерших детей, бывшую только год моложе его. Он раскаивался только в том, что не умел лучше скрыть от жены. (I, 2)

Er konnte sich nicht einreden, seine Handlung zu bereuen. Er konnte jetzt nicht bereuen, dass er, ein vierunddreißigjähriger, schöner Mann, der sich leicht verliebte, nicht in seine Frau verliebt war, die Mutter von fünf lebenden und zwei verstorbenen Kindern, die nur ein Jahr jünger war als er selbst. Er bereute nur, dass er es nicht besser vor seiner Frau hatte verbergen können.

Stiva ist sich selber gegenüber völlig aufrichtig. Ob er seine Frau überhaupt jemals geliebt hat, bleibt offen. Diese überrascht ihn allerdings mit ihrer Reaktion:

Ему даже **казалось**, что она, истощенная, состаревшаяся, уже некрасивая женщина и ничем не замечательная, простая, только добрая мать семейства, по чувству справедливости должна быть снисходительна. **Оказалось** совсем противное. (I, 2; meine Hervorhebung)

Es schien ihm sogar, dass sie als ausgezehnte, alternde, nicht mehr schöne Frau, die überhaupt nichts Besonderes sondern nur eine schlichte, gute Familienmutter war, aus einem Gefühl der Gerechtigkeit heraus nachsichtig sein sollte. Das Gegenteil war der Fall.

oder

Aus Gründen der Gerechtigkeit schien ihm sogar, dass sie als ausgezehnte, alternde, nicht mehr schöne Frau, die überhaupt nichts Besonderes, sondern nur eine schlichte, gute Familienmutter war, nachsichtig sein sollte. Das Gegenteil war der Fall.

Die Interferenz zwischen Stiva und dem Erzähler wird durch die Ähnlichlautung von *казалось* („schien“) und *оказалось* („erwies sich“) im Russischen betont. Wer das Gefühl der Gerechtigkeit empfindet bzw. empfinden müsste – Stiva oder Dolli – bleibt aufgrund der Formulierungsmöglichkeit im Russischen offen.

Die ihn umgebenden Personages beurteilen Stivas Fehltritt nachsichtiger. Man kennt allgemein seine Leichtlebigkeit und hegt trotzdem uneingeschränkte Sympathien für ihn, selbst das eigene Hauspersonal:

Несмотря на то, что Степан Аркадьич был кругом виноват перед женой и сам чувствовал это, почти все в доме, даже нянюшка, главный друг Дарьи Александровны, были на его стороне. (I, 2)

Obwohl Stepan Arkad'ič rundherum schuld war vor seiner Frau und es auch selbst wusste, waren fast alle im Haus, selbst die Kinderfrau als Vertraute Darja Aleksandrovnas, auf seiner Seite.

Seine Schwester Anna verharmlost das Fehlverhalten, als sie Dolli tröstet und die Wogen zu glätten versucht. Ihre nachsichtige Beschreibung des Bruders wird durch interferierende Einwürfe des Erzählers unterbrochen:

– Главное, что меня тронуло... – (и тут Анна угадала главное, что могло тронуть Долли) – его мучают две вещи: то, что ему стыдно детей, и то, что он, любя тебя...да, да, любя больше всего на свете, – поспешно перебила она хотевшую возражать Долли, – сделал тебе больно, убил тебя. [...] Я его сестра, я знаю его характер, эту способность всё, всё забыть (она сделала жест пред лбом), эту способность полного увлечения, но зато и полного раскаяния. Он не верит, не понимает теперь, как он мог сделать то, что сделал.

– Нет, он понимает, он понимал! – перебила Долли. (I, 19)

„Am meisten berührte mich“, und nun erriet Anna, was Dolli am meisten berühren mochte, „dass ihn zwei Dinge quälen: dass er sich vor den Kindern schämt und vor dir, die er liebt ... doch, doch, die er mehr als alles auf der Welt liebt“, fügte sie schnell hinzu, als Dolli ihr widersprechen wollte, „dass er dich verletzt hat.“ [...] „Ich bin seine Schwester und kenne seinen Charakter, diese Fähigkeit, alles, alles zu vergessen.“ Sie machte eine Geste vor der Stirn. „Diese Fähigkeit zur völligen Begeisterung und darum auch zur völligen Reue. Er weiß jetzt nicht mehr, wie er das, was er getan hat, überhaupt tun konnte.“

„Doch, er weiß es und er wusste es!“ fuhr Dolli dazwischen.

Dolli schätzt die Lage ungeschöner ein, während Anna, deren Geste vor der Stirn am ehesten als Abwinken zu interpretieren ist, offensichtlich lügt. Sie will deshalb zunächst erraten, was ihre Schwägerin fühlt, bevor sie ihr einen Rat erteilt. Dann ist auch ihre Argumentation nicht schlüssig: es besteht keine logische Folge von Reue zu Begeisterung, was Anna aber durch das *зато* („darum“) suggerieren will. Schließlich fügt sie noch hinzu, dass Stiva Dolli über alles liebe und malt diese Aussage mit einem unglaubwürdigen Bericht aus:

Я видела Стиву, когда он был влюблен в тебя. Я помню это время, когда он приезжал ко мне и плакал, говоря о тебе, и какая поэзия и высота была ты для него, и я знаю, что чем больше он с тобой жил, тем выше ты для него становилась. (I, 19)

Ich habe Stiva gesehen, als er in dich verliebt war. Ich erinnere mich an die Zeit, als er zu mir kam und weinte, wenn er über dich sprach, welche Poesie und Größe du für ihn warst, und ich weiß, je länger er mit dir lebte, umso größer wurdest du für ihn.

Angesichts der vorausgegangenen Textpassagen aus Stivas Perspektive ist diese Bewertung der Lage unglaubwürdig. Seine Verliebtheit, sollte es sie jemals gegeben haben, ist erloschen. Der Schwund seiner Liebe geht mit dem körperlichen Verfall seiner Frau einher. Als Genussmensch verschafft er sich Ersatz, im konkreten Fall bei der französischen Gouvernante, wie Dolli einzuschätzen weiß:

- Она ведь молода, ведь она красива, - продолжала она. – Ты понимаешь ли, Анна, что у меня моя молодость, красота взяты кем? Им и его детьми. Я отслужила ему, и на этой службе ушло всё мое, и ему теперь, разумеется, свежее прошлое существо приятнее. (I, 19)

„Sie ist doch jung und schön“, fuhr sie fort. „Verstehst du, Anna, dass mir meine Jugend und Schönheit genommen wurden? Und von wem? Von ihm und seinen Kindern. Ich habe für ihn ausgedient, und dabei habe ich mich verausgabt, und nun ist ihm natürlich so ein frisches, peinliches Wesen lieber.“

Bei Annas Ehebruch hingegen wird durch den Erzähler über die Innenperspektive das Empfinden der beiden Beteiligten wiedergegeben. Das Ereignis selbst wird lediglich im Nachhinein kommentiert: Это желание было удовлетворено (II, 11; „Dieses Verlangen war gestillt worden“). Insofern ist hier Beschönigung oder gar Lüge ausgeschlossen:

Она, глядя на него, физически чувствовала свое унижение и ничего больше не могла говорить. Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишненное им жизни. Это тело, лишненное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этой страшной ценой стыда. Стыд перед духовною наготою своей давил ее и сообщался ему. Но, несмотря на весь ужас убийцы перед телом убитого, надо резать на куски, прятать это тело, надо пользоваться тем, что убийца приобрел убийством. (II, 11)

Als sie ihn ansah, fühlte sie ihre Erniedrigung körperlich und konnte nichts mehr sagen. Er fühlte das, was ein Mörder fühlt, wenn er den Körper sieht, den er des Lebens beraubt hat. Dieser Körper, des Lebens beraubt, war ihre Liebe, die erste Phase ihrer Liebe. Es lag etwas Schreckliches und Ekelhaftes in der Erinnerung an das, wofür sie mit diesem entsetzlichen Preis der Schande bezahlt hatten. Die Schande angesichts ihrer geistigen Blöße bedrückte sie und übertrug sich auf ihn. Aber trotz des ganzen Entsetzens eines Mörders vor dem toten Körper muss man diesen in Stücke schneiden, diesen Körper verstecken, man muss das ausnutzen, was der Mörder durch den Mord erworben hat.

Der Ehebruch ist für Anna moralisch belastend und schmerzhaft. Sie hegt schwerwiegende Schuldgefühle und Ängste, die ihrem Bruder nicht wiederfahren sind. Im Gegensatz zu ihm hat sie mit gesellschaftlicher Ächtung zu rechnen und fühlt sich Vronskij ausgeliefert. Die Körperzeit der Frau scheint axiologisch determiniert zur Beständigkeit, d.h. Treue einem einzigen Mann gegenüber, während diejenige des Mannes sich nicht auf die Einzahl zu beschränken braucht.

In der Bibel gilt im Alten Testament dasselbe Recht für männliche und weibliche Ehebrecher, nämlich die Todesstrafe (Lev 20,10 und Dtn 22,22); der Ehebruch ist in den zehn Geboten untersagt (Ex 20,14 und Dtn 5,18). Im Neuen Testament wird Ehebruch oft in den Lasterkatalogen aufgeführt, die vor allem Begierden und Leidenschaften erfassen: Streit, Unzucht, Habgier, Diebstahl, Neid, Trunksucht u.ä. In der Bergpredigt wird nur noch der Mann als Agierender angenommen: Er ist derjenige, der potentiell die Ehe bricht, aber auch seine Frau aus der Ehe entlassen kann (Mt 5,27-32). An dieser Stelle werden Ehebruch und Ehescheidung

in Zusammenhang gebracht, aber nicht als Konsequenz des letzteren auf ersteres, sondern umgekehrt: Wer seine Frau entlässt, obwohl kein Fall von Unzucht vorliegt, liefert sie dem Ehebruch aus (Mt 5,32). Auch im ersten Korintherbrief heißt es:

Den Verheirateten gebiete nicht ich, sondern der Herr: Die Frau soll sich vom Mann nicht trennen – wenn sie sich aber trennt, so bleibe sie unverheiratet oder versöhne sich wieder mit dem Mann - und der Mann darf die Frau nicht verstoßen. (1 Kor 7,10-11)

Diese sind zweifellos diejenigen Bibelstellen, auf die Karenin sich beruft, wenn er Anna nicht freigeben, d.h. in eine Scheidung einwilligen will. Er beharrt damit auf einer Synchronisierung ihrer beider Körperzeiten. Allerdings ist Karenins Bibeltreue eine neuere Erscheinung, zu der er sich erst unter dem Einfluss von Lidia Ivanovna bekennt. Nach Annas Weggang wendet Karenin sich noch mehr seiner Arbeit zu und denkt oft an die Stelle 1Kor 7, 32-33:

«женатый заботится о мирском, как угодить жене, неженатый заботится о Господнем, как угодить Господу»¹ (V, 24)

„Der Verheiratete sorgt sich um die Dinge der Welt, wie er seine Frau zufriedenstellen kann. Der Unverheiratete sorgt sich um die Sache des Herrn, wie er den Herrn zufriedenstellen kann“.

Karenin fühlt sich also wieder unverheiratet. Foucault (1986, III: 207) nennt Epiktet, der in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung meinte, dass Philosophen keine Familie haben sollten, als Schöpfer dieses Gedankens. Sicherlich ist Tolstoj bei Rousseau auf die folgende Textstelle, einen Brief von Mylord Édouard an M. de Wolmar, gestoßen und hat sie für Karenin umgedeutet:

L'obligation de se marier n'est pas commune à tous; elle dépend pour chaque homme de l'état où le sort l' a placé: c'est pour le peuple, pour l'artisan, pour le villageois, pour les hommes vraiment utiles, que le célibat est illicite; pour les ordres qui dominent les autres, auxquels tout tend sans cesse, et qui ne sont toujours que trops remplis, il est permis et même convenable. (Julie, 6.Teil, 3. Brief, Band 2, 293)

Die Verpflichtung zu heiraten ist nicht für alle gleich; sie hängt für jeden von der Lage ab, in die ihn das Schicksal versetzt hat; dem gemeinen Volk, dem Handwerker, dem Landbewohner, den wirklich nützlichen Menschen ist der ledige Stand unlauter; den Ständen aber,

¹ In der Bibel, sowohl der konsultierten russischen wie der deutschen, stehen die beiden Satzteile in umgekehrter Reihung: zuerst wird die Pflicht des Unverheirateten, dann diejenige des Verheirateten genannt.

die über die andern herrschen, nach welchen alles ohne Unterlass trachtet, und die immer nur zu sehr ausgefüllt sind, ist er erlaubt und sogar dienlich.

In diesem soziologischen Sinne ist Karenin also eher für die Ehelosigkeit geeignet. Aber auch im sozialen zeigt sich Ähnliches: So reagiert er keinesfalls selbstkritisch, indem er etwa über mangelndes Engagement an seiner Frau nachdenken würde. Er konzentriert sich stattdessen auf den zweiten Satz und beschönigt seine Situation:

Ему казалось, что, с тех пор как он остался без жены, он этими самыми проектами более служил Господе, чем прежде. (V, 24)

Ihm schien, dass er, seitdem er ohne seine Frau lebte, mit diesen Projekten mehr als zuvor dem Herrn diene.

Karenins Blick richtet sich nicht nach hinten, um Versäumtes aufzuarbeiten, sondern steht im Einklang mit seiner telisch strukturierten Zeit. Trotz seines korrekten und sachlich belegten Verhaltens kann er schwerlich die Sympathie des Lesers erringen, ähnlich wie umgekehrt Stiva, der diese trotz seines Fehlverhaltens nicht verliert (s.o.). Es sind axiologische Bruchstellen (vgl. Kap. 6.1.3), die das Werk realistisch erscheinen lassen und verhindern, dass der Roman in den didaktisch-pädagogischen Bereich abgeleitet.

5.2.2.3 Arbeit, Anstrengung und Kraft

In der Bibel gibt es nahezu hundert Textstellen, die Bezug auf die Arbeit nehmen; der weitaus größte Teil davon findet sich im Alten Testament. Durch den Wandel der Arbeit sind allerdings viele davon nicht mehr relevant für einen Text des 19. Jahrhunderts. Wertvoll hinsichtlich Tolstojs ist die Tatsache, dass die Arbeit immer resultatbezogen ist; Ackerbau, Viehzucht und Handwerk sind die positiv besetzten Tätigkeiten, im Gegensatz zu Handel, Geldverleih oder geistiger Arbeit, wie die folgenden zwei Stellen exemplarisch zeigen:

Denn essen wirst du die Arbeit deiner Hände, glücklich wirst du sein, und es wird dir wohlgehen (Ps 128, 2)

Der Wucherer umgarne alles, was er hat, und Fremde mögen rauben seine Arbeit (Ps 109, 11)

Levin teilt diese Ansicht, da ihm der Handel zuwider ist, wie er bei der Begegnung mit dem Waldkäufer Rjabinin nicht verbirgt (II, 17). Seine Meinung ist bibelkonform, wenn er sich gegenüber Stiva zu Bankiers und Eisenbahnmagnaten äußert, jedoch weicht sie hinsichtlich geistiger Arbeit ab:

-[...] Разве это труд, чтобы довить концессию и перепродать?

- Разумеется, труд. Труд в том смысле, что если бы не было его или других ему подобных, то и дорог бы не было.

- Но труд не такой, как труд мужика или ученого. (VI, 11)

„[...] Ist es etwa Arbeit, eine Lizenz zu erwerben und sie weiter zu verkaufen?“

„Natürlich ist das Arbeit. Arbeit in dem Sinne, dass es, wenn es sie oder etwas Vergleichbares nicht gäbe, auch keine Wege gäbe.“

„ Aber die Arbeit ist nicht wie die Arbeit eines Bauern oder eines Gelehrten.“

In diesem Dialog wird deutlich, dass Arbeit also immer eine physische oder geistige Anstrengung beinhalten muss um als solche anerkannt zu werden. Levin akzeptiert das Gelehrtentum aber nur eingeschränkt als Arbeit, denn er steht dem Wirken seines Halbbruders Sergej Ivanovič kritisch gegenüber (I, 7) und ist nicht mehr gewillt, beim Aufbau der Zemstvoverwaltung zu helfen, da diese ihm nicht effizient und praktisch genug arbeitet (III, 3). Negativ denkt er auch über Zwischenhändler, Bankiers, Eisenbahnmagnaten und Verwaltungsbeamte (VI, 11), die er für nutzlose und sogar gefährliche Elemente der Gesellschaft hält. Er misstraut dem Staat und Wahlen, hält den gesamten Staatsapparat für unnützlich und erkennt im Grunde nur die Produktion als echte Arbeit an.

Levin favorisiert die patriarchalisch organisierte Familie, in der die Arbeit klar auf die einzelnen Mitglieder verteilt ist (Stenbock-Fermor, 1975: 85), und die eine produktive, elementare, d.h. in erster Linie landwirtschaftliche Arbeit verrichtet. Besonders beeindruckt ist er von einem Hof, auf dem er bei einer Reise mittags rastet: ein reiner Familienbetrieb, der offensichtlich hervorragend wirtschaftet (III, 25). Der Chronotop der Tätigkeit als Eingriff in die Umwelt kann jedoch ganz unterschiedlich aussehen, da beispielsweise der Maler Michajlov eine ganz andere Arbeitsethik an den Tag legt:

Никогда он с таким жаром и успехом не работал, как когда жизнь его шла плохо и в особенности когда он ссорился с женой. (V, 10)

Nie arbeitete er so eifrig und erfolgreich, wie wenn es ihm schlecht ging und besonders, wenn er sich mit seiner Frau gestritten hatte.

Eine harmonische Umgebung im Kreise der Familie ist also für ihn aus künstlerischen Gesichtspunkten gar nicht erstrebenswert. Ob die Arbeit eines

Künstlers überhaupt den Stellenwert produktiver Arbeit bekommt, ist fraglich.¹ Levin verspürt beispielsweise keinerlei Neigung zur Kunst, wie sich später anlässlich seines Konzertbesuches in Moskau zeigt (VII, 5).

Die Arbeit bewahrt Levin aber auch vor der Verzweiflung angesichts seiner Niederlage bei Kiti. Dank seiner "Arbeitskur" kann Levin keine tragische Figur abgeben. Er beteiligt sich zur körperlichen Ertüchtigung an der landwirtschaftlichen Arbeit. Paradeszene hierfür ist die Heuernte (III, 4-5), die von Braun (1978: 243) spöttisch als „Sensenlyrik“ bezeichnet wird. Insbesondere das Sensen selbst sieht Bendiksen hingegen als symbolisch an:

The movement of the scythes on Levin's field suggests that deep in the novel's structure is a sense of organic pace, the measure of which is Kitty and the enemy of which is Anna herself, who in her separation from it is indeed „nesčastliva po-svoemu“. (1996: 522)

Der eigene „Schrittmacher“ entspricht dem, was wir als Levin-Zeit bzw. Anna-Zeit gesehen haben (vgl. Kap. 3.2.1) In der Arbeit findet der Mensch seinen Lebensrhythmus. Speziell bei einer Tätigkeit wie dem gemeinsamen Mähen ist Levin gezwungen, sich in eine Gemeinschaft zu integrieren und deren Bewegung zu übernehmen. Als Einzelgänger muss er zunächst den sozialen Umgang lernen. Eine ähnliche Erfahrung macht auch Kiti, als sie sich während ihrer Badekur um Kranke zu kümmern beginnt (II, 33) und somit zum ersten Mal im Leben arbeitet. Beide machen dieselbe Entwicklung durch und lernen so, mit der Welt und dadurch miteinander umzugehen.

In Karenins Leben ist die Arbeit zentral und unerschütterlich: seine berufliche Tätigkeit wird von seinem Privatleben nicht tangiert. Er arbeitet genauso diszipliniert, ungeachtet dessen, ob sein Familienleben intakt ist oder nicht. Anna hingegen erliegt durch ihre geringe Arbeitsbelastung dem Müßiggang. Sie hat in beiden Beziehungen jeweils nur ein einziges Kind und ist nicht in die Hauswirtschaft eingebunden. Dadurch ist sie vielerlei Verlockungen ausgesetzt. Ihre Zeit verbringt sie bei gesellschaftlichen Anlässen oder mit der Anprobe von Kleidern. Ihre Entwicklung steht derjenigen Levins gegenüber; während er sich in die Arbeit flüchtet, sucht sie Rettung in einer „unnatürlichen“ Welt von Kunst und

¹ Tolstojs Kunstauffassung, wie sie der Aufsatz *Čto takoe iskusstvo?* („Was ist Kunst?“) von 1897 liefert, kann hier nicht erörtert und in Betracht gezogen werden.

Drogen, ohne jegliche Anstrengung. Eine ähnliche Beziehung zur Arbeit hat ihr Bruder Stiva: Er ist nicht daran interessiert etwas zu schaffen, sondern verwendet seine Lebensenergie auf gesellschaftliche und erotische Erlebnisse.

Zum Chronotop der Arbeit gehören die physischen Komponenten *Anstrengung* und *Kraft*. Als Metonymie für Annas Kraft stehen ihre einst prächtigen, üppigen Haare: “In these unruly curls, so easily becoming unkempt, there is the same tension, „the excess of something“ ever ready for passion[...]” (Merezhkovsky in Jones 1978, 85). Nun ist durch die Geburt der Tochter diese Kraft geschwunden, die Leidenschaft geerdet. Im Gegensatz zu Simson in der Bibel (Ri 13-16) ist der Verlust der Haare jedoch nicht Ursache für den Kräfteschwund, sondern Folge davon. Es besteht also in beiden Fällen eine Korrelation zwischen Kraft und Haaren. Bezeichnenderweise hat Anna am Ende ihres Lebens, das sie mit einem Kraftakt beendet, tatsächlich wieder Haare. Vronskij betrachtet ihren aufgebahrten Leichnam: ... голова с своими тяжелыми косами и вьющимися волосами на висках (VIII, 5: „...der Kopf mit seinen schweren Zöpfen und den an den Schläfen sich kräuselnden Haare“). Als weitere Übereinstimmung begehen sowohl Simson als auch Anna am Ende Selbstmord aus Rache. Der Selbstmord ist in der christlich-jüdischen Tradition insofern negativ konnotiert, als nur Gott allein über Leben und Tod entscheiden darf. Ein ausdrückliches Verbot des Selbstmordes findet sich in der Bibel jedoch nicht. Der alttestamentliche Simson ist gar ein Held, der sich und Tausende von Menschen mit Gottes Hilfe in den Tod stürzt (Ri 16,30).

Die chronotopische Ausformung der Arbeit ist mit Kraft oder einer gewissen Anstrengung, sei sie körperlicher oder geistiger Art, verbunden. Dies ist gerade für die obere Gesellschaftsschicht nicht unbedingt selbstverständlich. In anderen Werken wird Arbeit kaum thematisiert oder gar negiert, so wie im Paradebeispiel von Gončarovs *Oblomov* (1859).

5.2.3 Jean Jacques Rousseau: Das Zeitmodell der kultivierten Natur

Neben den *Confessions* (1782 und 1788) hatte Tolstoj den Briefroman *Julie ou La nouvelle Héloïse* (1761) und den pädagogischen Roman *Emile ou De l' éducation*

(1762) gelesen und als für sich bedeutsam eingestuft.¹ Der Briefroman hat auf der Figurenebene sicher auf *Anna Karenina* eingewirkt. So gleichen ungewöhnliche Partnerkonstellationen wie das Verhältnis zwischen Saint-Preux und de Wolmar demjenigen zwischen Vronskij und Karenin, da der Ehemann jeweils eine großzügige Nachsicht walten lässt, die Julie bzw. Anna jedoch missbrauchen. Beide Ehemänner verfügen zudem über wenig Leidenschaft, „lieben“ aber ihre Ehefrauen im Rahmen ihrer emotionalen Möglichkeiten (*Julie*: 4. Teil, 12. Brief; 2/109f). Die gesellschaftliche Rolle der Titelheldinnen, ihre Hingabe trotz moralischer Bedenken sowie der frühzeitige Tod der beiden sind weitere Übereinstimmungen.

Dies gilt nicht für die Verfahrensebene. Der um mehr als ein Jahrhundert ältere Text geht sehr viel freier mit Sexualität um (z.B. im 1. Teil, 54. Brief: 1/131), ist ein sprachlich manieristisches Werk, thematisch geschlossen und hinterlässt beim Leser kaum offene Fragen hinsichtlich der Moral: die Emotion siegt deutlich über den Intellekt.² Tolstoj bildet in allen diesen Punkten nahezu Antipoden, außer im letztgenannten. Sein Text vermittelt zwar eine ähnliche Moral, die aber bedingt durch das Vorhandensein eines auktorialen Erzählers beispielsweise an der Körpersprache der Personages abzulesen ist.³ Korrespondierend mit der Vielschichtigkeit der Stoffe kommt in *Anna Karenina* aber vermehrt die Ratio zum Zuge.

Der häufig geäußerten Kritik, die landwirtschaftliche Thematik sei im Roman zu umfangreich ausgeführt, können Argumente auf der stofflichen und der Verfahrensebene entgegengesetzt werden. Der Stoff Landwirtschaft dominierte im Agrarstaat Russland den zeitgenössischen Diskurs im Zuge des gesellschaftlichen Umbruchs aufgrund der Aufhebung der Leibeigenschaft von 1861 und den Konsequenzen daraus. Als Verfahren verwendet Tolstoj die Landwirtschaft als Allegorie auf das Leben schlechthin. Eine Reihe von Chronotopen bilden diese

¹ Eigentlich genoss Rousseaus Antipode Voltaire in Russland mehr Popularität durch seinen Briefwechsel mit Katharina der Großen, doch erscheint er auf Tolstoj's Lektüreliste nicht.

² Im Bereich der Pädagogik steht Rousseaus utilitaristisches „À quoi bon?“ jedoch nicht im Einklang mit dieser Priorisierung (vgl. Sakmann in Rousseau 1956: 132)

³ Im Briefroman „Julie“ meldet sich der Erzähler nur in wenigen Fußnoten zu Wort.

Allegorie leitmotivisch im Text. Der Bauer (und damit auch Levin) verkörpert in der Natur das, was religiöse und ethische Moral für das menschliche Leben sind: Kultivierer und Optimierer. Zwar blüht und gedeiht die Natur auch ohne menschliches Zutun, aber nur mit mäßig verwertbarem Ertrag für den Menschen. Wird jedoch pflegend eingegriffen, wird das Leben entscheidend begünstigt. Eine prosperierende Landwirtschaft ist zunächst materiell vonnöten, dann bringt sie aber auf einer höheren Stufe auch emotionale und geistige Werte, wie wir sie z.B. bei Sergej Ivanovič beobachten können, der sich als Intellektueller auf dem Lande erholt.

Die Natur sollte, darin stimmen die beiden Texte überein, mit Respekt zum Wohle des Menschen genutzt werden, ohne dabei Schaden zu nehmen. So äußert St. Preux sich über die Schweizer Berge:

Ce n'était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étranges si bizarrement contrastés: la nature semblait encore prendre plaisir à s'y mettre en opposition avec elle-même (1. Teil, 23, Brief, 1/52).

Es war nicht nur die Arbeit des Menschen, die diese seltsam sich abhebenden Landschaften geformt hatten: die Natur selbst schien auch noch Freude daran zu haben, sich selbst zu widersprechen.

In Russland wird analog dazu der Wildwuchs auf dem verwahrlosten Landgut Ergušovo in Ordnung gebracht, als Dolli mit ihren Kindern dort weilt, damit die Familie sich wohlfühlen und ernähren kann (III, 7). Tolstojs und Rousseaus Ideal sind deckungsgleich: nicht die reinen Naturlehre, sondern das, was sich daraus entwickeln lässt, und später von Cassirer wie folgt beschreiben wird:

Der Mensch steht hier nicht mehr der Natur einfach „gegenüber“; sie ist ihm kein Schauspiel, das er als bloßer Betrachter und Beobachter genießt, sondern er taucht in ihr inneres Leben ein und schwingt in ihren eigenen Rhythmen. Und hier liegt für ihn [Rousseau] eine Quelle des Glücks, die niemals versiegen kann. (1989: 46)

Übereinstimmend damit kann in *Anna Karenina* eine Körperzeit beobachtet werden, die stark an die kultivierte Natur angelehnt ist. Mehrere Unterasspekte arbeiten diesem Modell zu, wie im Folgenden gezeigt werden soll. Es lassen sich davon auch geschlechtsspezifische Differenzierungen ableiten, die durch die jeweiligen Perspektivierungen und Zeitmodelle determiniert werden.

5.2.3.1 Der männliche Samenkult

Zentrales Symbol am Übergangsmoment von der individuellen zur universalen Körperzeit ist der Same: durch Einnistung in einen fremden, weiblichen Körper wird das individuelle Leben fortgesetzt und trägt zur Unsterblichkeit des universellen Körpers der Menschheit bei. Diese Wichtigkeit des Samens hat ihre Entsprechung in der Aussaat auf den Acker. Er ist in der kultivierten Natur, wie Rousseau sie propagiert, ein bewusster, vom Menschen zeitlich bestimmter Akt, der sich natürlich dem Kreislauf der Natur anpassen muss und somit dem Kairos-Prinzip unterliegt. Die „Geburt“ hingegen ist allenfalls im Austreiben der Pflänzchen aus dem Boden zu beobachten und findet ohne weiteres menschliches Zutun statt.

Innerhalb der zyklischen Zeit gibt es eine für das Individuum lineare Zeit (vgl. Bachtin in Kap. 1.1.1). Letztere beginnt in *Anna Karenina* nicht, wie zunächst anzunehmen wäre, mit der Geburt sondern schon beim Samen, denn die Schwangerschaften werden jeweils narrativ aufgegriffen. Die Geburt ist lediglich die zweite Etappe auf der Zeitachse, die auf der gegenüberliegenden Seite in Krankheit und schließlich den Tod mündet.

Same → Geburt → → Krankheit → Tod

Die Geburten werden ausgiebig geschildert, und zwar aus männlicher Perspektive. Von der Geburt als einem weiblichen Akt kann bei Tolstoj keine Rede sein. Den physischen Qualen der Frauen werden die psychischen der Männer gegenübergestellt. Die Ängste von Vronskij und Karenin bzw. Levin nehmen insgesamt mehr Raum ein. Die werdenden Väter und der Erzähler berauben die Geburt durch den männlichen Standpunkt ihrer Weiblichkeit. Dies führt zu einer Entweiblichung des Geburtsaktes, bedingt durch die moralischen Grenzen, die einem männlichen Autor des 19. Jahrhunderts gesetzt waren. Dass der Erzähler an anderen Stellen durchaus in der Lage ist, solche Grenzen mit erstaunlicher Empathie zu überschreiten, lässt körperliche Differenzen zwischen Mann und Frau größer und undurchschaubarer wirken als die geistigen bzw. emotionalen.

Der männliche Anteil bei der Fortpflanzung wird höher bewertet als der weibliche. Bei der Diskussion um die gesellschaftliche Entwicklung in Russland erntet Stiva das folgende Lob von Sergej Ivanovič:

- Поэтому для обрусения инородцев есть одно средство – выводить как можно больше детей. Вот мы с братом хуже всех действуем. А вы, господа женатые люди, в особенности вы, Степан Аркадьич, действуете вполне патриотически; у вас сколько? - обратился он, ласково улыбаясь хозяйну [...] (IV, 9)

“Deshalb gibt es für die Russifizierung von Fremden nur ein Mittel: so viele Kinder wie möglich zu bekommen. Diesbezüglich sind mein Bruder und ich am schlimmsten von uns allen. Aber Sie als verheiratete Männer, und insbesondere Sie, Stepan Arkad’ič, verhalten sich völlig patriotisch; wie viele haben Sie?“ wandte er sich an den Hausherrn und lächelte ihm freundlich zu [...]

Es ist keine Rede davon, dass Stivas Frau bisher achtmal schwanger war und sich ohne seine Hilfe um die Erziehung der Kinder kümmert. Stiva nimmt das Kompliment ohne Bedenken an. Dollis mindestens drei Fehlgeburten bzw. verstorbene Neugeborene werden lediglich aufgezählt, aber nicht weiter erwähnt. Für eine Höherbewertung des Samens gegenüber der Geburt spricht zudem das Verhältnis zwischen Levin und seinen Brüdern. Konstantin Levin und Sergej Ivanovič sind Halbbrüder derselben Mutter. Sie sind emotional nicht so sehr verbunden wie Konstantin und Nikolaj, die einen gemeinsamen Vater haben (I, 8 und 24). Obgleich dieser nie erwähnt wird, verbindet er die beiden Männer offenbar mehr als der Mutterleib, der allen drei Brüdern gemeinsam war.

Der Samenkult stellt einen der wenigen Axiome dar, die deutlich männlich determiniert sind und trotzdem favorisiert werden. Es wird in diesem Punkt das ansonsten überwiegend weibliche Konzept der Körperzeit ethisch unterhöhlt.

5.2.3.2 Die weibliche Erde

Bei Tolstoj ist die Frau das rein statische Element, der passive Boden, der den Samen aufnimmt und ihn keimen lässt. Dies steht im Gegensatz etwa zum Symbolismus, wo der Erd-Mutter auch eine aktive Rolle zugeschrieben wird, wie Hansen-Löve feststellt:

Im hermetischen Denken symbolisiert die „gebärende“ Matrix als prima materia sowohl den Stoff bzw. das Gefäß (vas) als auch die gebärende Kraft des Mütterlichen, das in Konjunktion mit dem kosmischen Schöpfergott tritt. (1989: 539)

In der symbolistischen Konzeption mit der sowohl statischen als auch dynamischen Frauenrolle wird die Erde zur Frau, während im Realismus die Frau in ihrer passiven Rolle zur Erde wird. Dieser Unterschied evoziert ein völlig unterschiedliches Wertesystem. Das Tolstojsche basiert auf einem dualistisch-

komplementären Geschlechterverhältnis. Dem entspricht etwa die unterschiedliche Bewertung von männlicher und weiblicher Sexualität außerhalb der Ehe. Um im landwirtschaftlichen Bild zu bleiben, kann der Same frei und unkontrolliert fliegen, sofern er nicht gezielt durch den Bauern auf dem vorgesehenen Boden ausgebracht wird. Dieses sehen wir bei Stiva, der sich der moralischen Verpflichtung zur Treue nicht unterordnen will. Anna als Frau hätte als Boden vorbereitet und gepflegt werden sollen, was aber nicht der Fall war. Sie wurde weder angemessen auf die Ehe vorbereitet, z.B. durch ein intaktes Familienleben in der Kindheit, noch gepflegt durch ihren Ehemann, sondern emotional vernachlässigt. Demzufolge ist sie ein „schlechter“ Boden, der weder statisch noch in der Form fruchtbar ist, wie er es sein sollte. Ihr Verhalten ist stark abweichend von der Norm und bekommt deshalb im Text weitaus mehr Aufmerksamkeit als dasjenige ihres Bruders.

Das Weibliche bildet die statische Grundlage, auf der sich das männlich-dynamische Element aufbaut. Es bedeutet, dass ein Mann im Leben nur dann erfolgreich sein kann, wenn er eine Frau als soliden „Boden“ hat. Dies ist insbesondere bei Levin der Fall, dessen Landwirtschaft sich erst dann zufrieden stellend entwickelt, nachdem er das Zusammenleben mit seiner Frau geregelt hat.

5.2.3.3 Die Dynamik des Wassers

Das Wasser mit seiner Fähigkeit, sich in flüssigem Zustand an alle umgebenden Formen anzupassen, bildet in der europäischen Kulturtradition einen eher dynamischen Chronotop. Mit ihm wird fließende, ewige Bewegung assoziiert, z.B. durch das Wort *Fluss*. Die Gewässer in *Anna Karenina* sind allerdings eher stehender Art, z.B. Sümpfe und Teiche; fließende kommen nicht vor. Selbst die großen Flüsse in Moskau und Petersburg werden nicht erwähnt. Dennoch hat das Wasser eine gewisse Dynamik, jedoch nicht zielgerichtet, sondern als Kreislauf. Es bewegt sich in einem klimatischen Zyklus: es schneit, taut, verdunstet und regnet wieder. Diese Ereignisse in der Natur widerspiegeln die Gemütslage der Personages.

Als Karenin Annas Verhältnis mit Vronskij nicht mehr länger ignorieren kann, zeigt sich, dass er mit Wasser in verschiedenen Formen nicht umgehen kann, hier zunächst auf der emotionalen Ebene:

Алексей Александрович не мог слышать и видеть слезы ребенка или женщины. Вид слез приводил его в растерянное состояние, и он терял совершенно способность соображения. (III, 13)

Aleksej Aleksandrovič konnte keine Kinder- oder Frauentränen hören und sehen. Der Anblick von Tränen brachte ihn aus der Fassung und er verlor geradezu den Verstand.

Zur selben Zeit wird Karenin im Amt mit einem Bewässerungsprojekt belastet, dem er widerwillig gegenüber steht und das er ebenfalls nicht unter Kontrolle bekommt:

Дело орошения полей Зарайской губернии было начато предшественником предшественника Алексея Александровича. И действительно, на это дело было потрачено и тратилось очень много денег и совершенно непроизводительно, и всё дело это, очевидно, ни к чему не могло привести. (III, 14)

Das Projekt der Feldbewässerung im Gouvernement Zarajsk war schon vom Vorgänger des Vorgängers von Aleksej Aleksandrovič begonnen worden. Und tatsächlich war sehr viel Geld dafür ausgegeben und völlig sinnlos verschleudert worden, und ganz offensichtlich konnte aus alledem niemals etwas werden.

Als zutiefst in der städtischen Kultur verhafteter Mensch, der zudem zu keinen Gefühlsäußerungen oder Empathie fähig ist, hat Karenin ein ungünstiges Verhältnis zum natürlichen Element Wasser.

Es wird viel geweint in *Anna Karenina*; keine Hauptfigur ist frei davon, selbst Karenin hat vor Wut auf Anna Tränen in den Augen (IV, 12). Tränen sind das menschliche Pendant zum Wasser in der Natur. So werden Mensch und Natur parallel zueinander beschrieben, wie z.B. Anna, nachdem sie von ihrer Schwangerschaft erfahren hat und sich nun für oder gegen eine Trennung von ihrem Mann entscheiden muss. Sie durchlebt eine schwierige Zeit im Wechsel-„bad“ der Gefühle:

Слезы уже текли по ее лицу, и, чтобы скрыть их, она порывисто встала и почти выбежала на террасу.

После грозových дождей последних дней наступила холодная, ясная погода. При ярком солнце, сквозившем сквозь обмытые листья, в воздухе было холодно.

Она вздрогнула и от холода и от внутреннего ужаса, с новой силою охвативших ее на чистом воздухе. (III, 15)

Die Tränen liefen ihr schon übers Gesicht, und um sie zu verbergen, erhob sie sich ruckartig und rannte fast auf die Terrasse.

Nach den Gewitterregen der letzten Tage wurde das Wetter nun kalt und klar. Trotz der grellen Sonne, die durch die abgewaschenen Blätter hindurchschien, war es kalt an der Luft.

Sie schauderte sowohl vor Kälte als auch vor innerem Entsetzen, die sie an der frischen Luft mit erneuter Kraft erfassten.

Tränen und *Regen* bilden hier ein Emblem; die unmittelbare Beistellung der *Subscriptio* (Trauer) zur *Pictura* (Wetter) geben die Interpretation bereits vor. In der Flüssigkeit als dynamischem Chronotop realisiert sich der psychische Vorgang in einem physischen Ereignis.

Interessant sind die Erfahrungen von Kiti und Levin nach dem gescheiterten Heiratsantrag. Beide machen getrennt voneinander eine kathartische Phase durch, die sie in ihrer Entwicklung voranbringt und die beide Personages durch deren gleiche Beziehung zum Wasser verbindet. Levin und Kiti befinden sich zeitgleich in einem trauernden Zustand: Er auf dem Landgut (II, 12), sie im Ausland (II, 30). In diesen beiden Kapiteln ist auffällig viel von Wasser die Rede. Alleine in der Exposition des Kapitels über Kitis Badekur taucht achtmal das Wort воды („Wasser“ im Plural) auf. Damit ist zwar primär *Bad* im Sinne von „Kurort“ gemeint, aber dennoch evoziert eine solche Worthäufung entsprechende Konnotationen. Bei Levin herrscht regnerisches, nasses Wetter und Schneeschmelze, was mit Ausdrücken wie снег („Schnee“), теплый дождь („warmer Regen“), густой серый туман („dichter grauer Nebel“), полились воды („Wasser ergoss sich“), затрещали льдины („das Eis barst“) etc. geschildert wird. Zusätzlich zur Ähnlichkeitsbeziehung zwischen den Personages kann das Wasser metaphorisch als reinigende Spülung interpretiert werden:

Эта прекрасная весна еще более возбудила Левина и утвердила его в намерении отречься от всего прежнего, с тем чтоб устроить твердо и независимо свою одинокую жизнь. Хотя многие из тех планов, с которыми он вернулся в деревню, и не были им исполнены, однако самое главное, чистота жизни, была соблюдена им. (II, 12)

Dieser prächtige Frühling rüttelte Levin noch mehr auf und bestärkte ihn in seinem Vorhaben, sich von allem früheren loszusagen und dadurch entschlossen und unabhängig sein einsames Leben aufzubauen. Wenn er auch viele der Pläne, mit denen er aufs Land zurückgekehrt war, nicht ausgeführt hatte, so hatte er doch die Hauptsache, die Reinheit des Lebens, bewahrt.

Die Dynamik des Wassers in *Anna Karenina* ist eindeutig zyklischer Art. Rufen wir uns die zeitliche Modellierung des Romans bei Bachtin in Erinnerung (vgl.

Kap. 1.1.2), so stehen sich die konstatierte vorwärtsstrebende Handlung in der biographischen Zeit der Personages und der zyklische Charakter des Chronotops Wasser gegenüber. Diese vielmehr komplementäre als konträre Brechung verursacht die besonders lebensechte Plastizität.

Das von Tolstoj in Anlehnung an Rousseau gebaute Modell sieht vor, dass Natur nur im kultivierten Raum prosperiert. Analog dazu soll der Mensch sich zwar individuell, jedoch nur innerhalb eines bestimmten sozialen Bereiches bewegen. Das physische Leben soll nicht nur hinsichtlich pflanzlicher, sondern auch menschlicher Triebe in geschütztem Rahmen stattfinden: Außerhalb der Ehe soll kein Leben entstehen.

5.3 Der Bauer Levin: Nicht nur Tolstojs Sprachrohr

Wie wir gesehen haben, vertritt die Personage mit dem Namen Levin¹ im Roman etliche Meinungen des vielseitig interessierten und streitbaren Autors Tolstoj. Dieser ging vor allem in seinen publizistischen Schriften bei der Verdammung der Zivilisation äußerst dogmatisch vor (Meakin, 1976: 65). Das schloss beispielsweise auch die Auffassung mit ein, dass die Künste durch Müßiggang gefördert würden. Dieser Gedanke Tolstojs (vgl. dazu Kap. 6.3.2), der schon bei Platon auftaucht, setzt sich in Levins Erfahrungen fort: Er kann dem Kunstbetrieb in Moskau nichts abgewinnen (VII, 5).

Von Dostoevskij gibt es diesbezüglich einen Kommentar (insbesondere zum achten Teil), der in Richtung Autorintention geht. In seinem Tagebuch von 1877 bemerkt er: „... что в лице Левина автор во многом выражает свои собственные убеждения и взгляды“ (1983: 194, „dass der Autor in vielerlei Hinsicht seine eigenen Überzeugungen und Ansichten in der Figur des Levin ausdrücke“). Jedoch werden Levin keinesfalls nur einfach die Meinungen des Autors beispielsweise zu den oben besprochenen Themen in den Mund gelegt, er hat auch autonome Standpunkte, die ihn zur männlichen Hauptfigur qualifizieren.

¹ Zur Namensgebung vgl. Kap. 4.2.1

5.3.1 Kairos: Vom günstigen Zeitpunkt

Aus der griechischen Antike, nämlich von Pindar, stammt die Vorstellung, dass es einen mythisch begründeten Punkt in Raum und Zeit gebe, der für bestimmte Vorhaben besonders günstig sei. Eine Gottheit bzw. die Natur gibt eine schicksalhafte Symmetrie vor, in der ein solcher Punkt eingebettet liegt und der, in unserem Sinne gesprochen, eine Synchronisation von Körperzeit und kosmischer Zeit darstellt. Im zeitgenössischen Denken war es widersprüchlich, einerseits an einen Mythos zu glauben, wenn andererseits die Natur verantwortlich sein sollte. Hier treten Positivismus und Naturwissenschaft in Konflikt mit der Mythologie: ein typisches zeitgenössisches Problem des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts.

Levin ist außerordentlich abhängig vom Kairos, da er in der Landwirtschaft den Vorgaben der Natur ausgesetzt ist, sich in deren Zyklus einfügen und auf die Abweichungen davon reagieren muss. Aber auch in seinem Liebeswerben um Kiti ist er davon betroffen; der erste Heiratsantrag kommt zum falschen Zeitpunkt. Zunächst erscheint Levin zu früh zur Verabredung (I, 13), auch ist sein Nebenbuhler Vronskij noch im Vorteil, da nur wenige Tage bis zum Ball fehlen, auf den Kiti große Hoffnungen setzt. Levin hat sich hier der stoischen Handlungsmaxime, sich den Naturabläufen anzupassen, widersetzt, wenngleich nicht wissentlich.

Ein Zeitmodell, in dem Kairos berücksichtigt wird, soll zwar zirkulär verlaufen, denn zyklisch kehren die günstigen Momente wieder, dennoch wird es durch abrupte Ereignisse beeinflusst. In der Natur sind dies beispielsweise Unwetter oder Missernten, die im Leben des Menschen Katastrophen oder einem vorzeitigen Tod entsprechen. Die „weibliche“ Harmonie des Kreises wird durch Elemente der „männlichen“ gerichteten Zeit gestört.

Auch Anna passt den richtigen Zeitpunkt in ihrer allerletzten Handlung exakt ab, verschiebt ihn sogar noch einmal, bis er ihr günstig erscheint:

Она хотела упасть под поравнявшийся с ней серединою первый вагон. Но, красный мешочек, который она стала снимать с руки, задержал ее, и было уже поздно: середина миновала ее. Надо было ждать следующего вагона. [...] Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона. И ровно в ту минуту, как середина колесами поравнялась с нею, она откинула красный мешочек и, вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и

легким движением, как бы готовясь тотчас же встать, опустилась на колена. (VII, 31)

Sie wollte sich unter die Mitte des heranfahrenden Waggons fallen lassen. Aber der rote Beutel, den sie sich von der Hand streifen wollte, blieb hängen und es war schon zu spät: die Mitte zog an ihr vorbei. Sie musste auf den nächsten Waggon warten. [...] Aber sie ließ die Räder des heranfahrenden zweiten Waggons nicht aus den Augen. Und genau in jenem Moment, als die Mitte zwischen den Rädern auf ihrer Höhe war, warf sie den roten Beutel beiseite und ließ sich, den Kopf zwischen die Schultern gezogen, unter den Waggon auf die Hände fallen und mit einer leichten Bewegung, als ob sie sofort wieder aufstehen wollte, sank sie auf die Knie.

Sie nutzt das Kairos-Prinzip zu ihrer eigenen Vernichtung: Die „ausgezeichnete“ Stelle in Raum und Zeit nutzt sie präzise zum Gelingen ihres Vorhabens und erfüllt damit die Kairos-Symmetrie (vgl. die Definition von Ritter 1976, 667) mit fatalem Ausgang. Durch die zwar unfreiwillige Negierung des Kairos beim ersten Wagon bleibt sie zunächst verschont, während die Annahme des zweiten Waggons ihren Tod bedeutet. Hier wird eine Art Gegen-Kairos propagiert.

5.3.2 Anna als axiologischer Gegenpol zu Levin

Die Titelfigur steht Levin größtenteils diametral entgegengesetzt, ohne dass man bei den beiden Personages von Antagonisten sprechen könnte. Annas Umfeld ist die Stadt, sie lebt unbeständig, liebt die Kunst, integriert sich nicht in ihre Familie und hat ganz andere moralische Werte als Levin. Ihre Persönlichkeit sowie auch ihre Körperzeit erfahren innerhalb der Erzählzeit eine äußerst negative Entwicklung, während seine Lebenssituation sich langsam aber stetig verbessert. Die Chronotope *Unglück* und *Glück* werden hier einerseits anhand einer männlich geprägten weiblichen Körperzeit bei Anna bzw. einer eher weiblich geprägten männlichen Körperzeit bei Levin vorgeführt. Diese Körperzeiten der Personages werden im Wesentlichen durch die unterschiedlichen Modellierungen der Zeit, die die Personages für sich adaptieren, aufgebaut.

Anna und Levin streben beide nach ihrem persönlichen Glück. Levin stutzt seine an eine Ehe gehegten Erwartungen und Wünsche auf ein realistisches Maß herunter und erlangt so ein ausgewogenes Glück (V, 14), während Anna kompromisslos all ihre Vorstellungen erfüllt haben möchte, was die Scheidung von Karenin, ihren Sohn Serëža und eine neue Ehe mit Vronskij einschließt. Sie erkennt die „Metonymie der Liebe“ (Turner, 1996, 240) und deren synekdochale

Struktur nicht, gibt sich nicht mit Einzelteilen zufrieden und scheitert an dieser Absolutheit.

Hätte Tolstoj seine Neigungen tatsächlich Levin zugewandt, müsste er konsequenterweise Annas Handeln durchgängig verurteilen. Diesen Eindruck bekommen wir im Roman jedoch nicht. Beide Personages waren und sind bis heute populäre Sympathieträger, denn die Emotionen, wie wir sie beispielsweise bei der Untersuchung der Körpersprache gesehen haben, hebeln die Vernunft aus. Im Verlauf des Plots ist eine gegensätzliche Verteilung von Ethik und Ästhetik bei den zwei Hauptfiguren zu beobachten: Bei Levin siegt das Ethische immer mehr, während bei Anna das Ästhetische siegt.

Wie Tolstoj die Verfahren und Axiome zu einander stellt, soll zusammen mit den Erkenntnissen aus Kapitel 3 und 4 im folgenden Interpretationsteil vertieft und geordnet werden, so dass daraus die zugrundeliegenden Strukturen gerade dieses künstlerischen Textes ersichtlich werden.

6 Kompositorische Relevanz von Chronotop und Körperzeit

An dieser Stelle wenden wir den Blick zunächst auf Besonderheiten der Positionierung und der Verfahren, um die Erkenntnisse daraus und aus den vorangegangenen Kapiteln zu bündeln und anschließend axiologisch auf der Motivebene Oppositionen auszuwerten. Es formieren sich verschieden strukturierte moralische Ordnungsprinzipien, die wiederum in Konflikte zwischen Ästhetik und Ethik sowie zwischen Autor- und Textintention münden.

6.1 Zur Semantik der Textarchitektur

Eine hilfreiche graphische Darstellung des Sinngehalts von *Anna Karenina* findet sich bei Stenbock-Fermor (1975, 100), die den Text in Analogie setzt zur Konstruktion einer Kathedrale auf acht Säulen. Jeweils zwei symmetrisch angeordnete Themenblöcke tragen die (Stenbock-Fermors Meinung nach) vier zentralen Themen des Romans: *Familie*, *Sinn des Lebens*, *Gesellschaft* und *Liebe*.¹ Die Anordnung erfolgt symmetrisch und demonstriert eine sorgfältigst geplante Architektonik in der Definition von Freise: „Im Unterschied zur Komposition ist Architektonik die Sinndimension von Gestalthaftigkeit, sie ist der Sinn als Gestalt“ (1997: 291, Fußnote 295). Dazu gehört z.B. das festgestellte symmetrische Erscheinen und Verschwinden der Personages im Text (vgl. Kap. 4.2.3), das eine gewisse Statik vermittelt. Im Folgenden sollen ergänzend dazu weitere Besonderheiten der Architektonik, nämlich exponierte Stellen, untersucht werden.

6.1.1 Der erste Satz

Nach dem einleitenden Motto (s. Kap. 5.2.2.1) beginnt der Roman mit dem Satz:

Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. (I, 1)

Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, jede unglückliche Familie ist auf ihre eigene Art unglücklich.

Die exponierte Stelle, an der der Satz geäußert wird, hinterlässt einen nachhaltigen Eindruck und schürt die Erwartung, dass diese Gnome im Laufe des

¹ Zur Diskussion darüber, welches die zentralen Themen sind, vgl. Kap. 7.1.3

Romans durch die Ereignisse und Wertungen bestätigt, möglicherweise aber auch erweicht oder verworfen werden wird.

Einen Vorläufer findet Tolstojs Initialsatz möglicherweise in Rousseaus *Julie*, als Saint-Preux folgendes an M. de Wolmar schreibt:

Vous m'avez dit souvent que les petites passions ne prennent jamais le change et vont toujours à leur fin, mais qu'on peut armer les grandes contre elle-mêmes. (5. Teil, 12. Brief, 2/260)

Sie haben mir oft gesagt, dass die schwachen Leidenschaften sich niemals ändern würden und stets ihrem Ziel entgegengingen, die großen Leidenschaften aber könne man gegen sich selbst bewaffnen.

Die „kleinen“ Leidenschaften entsprechen den glücklichen Familien, die wie von alleine ihren Weg gehen, während die „großen“ zwar Unglück bringen, sich dann aber selbst zerstören. Diese Korrelaten durchlebt Anna, die anfangs ihre wenigen Emotionen zu Ehemann und Sohn aufrecht halten kann, weil sie noch in einer heilen Welt lebt und nichts anderes kennengelernt hat. Sie richtet dann aber in Vronskijs Fahrwasser nicht nur die große Leidenschaft für ihn, sondern auch noch sich selbst zugrunde. Tolstoj erweitert also die Gegenüberstellung und verändert zudem die Rousseau'schen Bewegungskonzepte: Für den Komplex der Beständigkeit und des Glücks verwendet er zyklisch anstelle von zielgerichtet („à leur fin“) und für den Komplex der Ungezügeltheit und des Unglücks telisch statt reflexiv („contre elle-mêmes“).

Tatsächlich vermittelt der erste Satz vor allem eine ästhetische Aussage, nämlich die, dass nur unglückliche Familien ausreichend Stoff für den Roman liefern können. Das Glück hingegen ist immer gleich und zu einfach, als dass es sich lohnen würde, davon zu erzählen. Aus künstlerischer Sicht ist das Unglück weitaus fruchtbarer als die Eintönigkeit des Glücks. Ethisch hingegen „siegen“ Levin und Kiti als glückliche Familie, was aber konsequenterweise nur um den Preis einer unspektakulären Ereignisarmut zu haben sein wird. Die langsam gelebte, zyklisch strukturierte Körperzeit wirkt sich wohltuender aus als die schnelle, zielgerichtete. Allerdings haben diese Wertvorstellung nicht uneingeschränkt und durchgängig Gültigkeit und die suggerierte Asymmetrie von Glück und Unglück ist nur bedingt vorhanden. Der erste Satz gibt nämlich für das Glück nur ein Modell vor, jedoch verschiedene Varianten für das Unglück. Jedoch koexistieren auf der Seite des Glücks verschiedene individuelle Lebensmodelle komplementär zueinander, ohne deshalb zwangsläufig ins Unglück zu führen.

Beispielweise macht Levins intellektueller Bruder Sergej Ivanovič einen zufriedenen Eindruck im Rahmen seines ausgefüllten Lebens, kennt aber seine Grenzen und lässt sich darum nicht auf eine Ehe ein. Auch Karenin erginge es ähnlich, wenn er nicht von seiner Frau bloßgestellt worden wäre. Ebenso wirken die Mitglieder der Petersburger Gesellschaft trotz ihres moralisch zweifelhaften Lebenswandels nicht unglücklich. Diese Beispiele gelten immer nur solange, wie keine Liebe im Sinne von echter zwischenmenschlicher Zuneigung im Spiel ist. Darum findet der Eingangssatz nur auf die Bereiche Anwendung, die konzeptionell direkt mit der Liebe verbunden sind. Tolstoj implantiert diese in seinen Familienbegriff und erfasst damit mehr als nur die geschlechtliche Liebe.

6.1.2 Der letzte Teil

Der tragische Tod der Titelheldin findet im letzten Kapitel des siebten und vorletzten Teils statt (VII, 31). Der achte und letzte Teil wird gemeinhin als problematisch bzw. überflüssig betrachtet, denn darin, so wurde und wird Tolstoj vorgeworfen, findet nichts Entscheidendes oder Überraschendes mehr statt. Mit seinen vergleichsweise wenigen 19 Kapiteln steht dieser Teil auch quantitativ hinter allen vorangegangenen zurück. Es finden zunächst Begegnungen zwischen Vertrauten und Bekannten Annas auf dem Kursker Bahnhof statt, darunter auch diejenige von Stiva und Vronskij, anlässlich derer über die Verstorbene reflektiert wird. Danach führt der Erzähler aufs Land zu Levins Familie, die sich nach anfänglichen Schwierigkeiten idyllisch eingerichtet hat.

Morson (1995: 135f) meint, dass Tolstoj vermied, den Roman durch Heirat oder Tod enden zu lassen (wie es bei Weglassen des achten Teils der Fall gewesen wäre), um zu zeigen, dass Ereignisse im Leben weder Anfang noch Ende haben. Im Prinzip könnte es immer so weitergehen. Morson verweist wie schon viele seiner Kollegen auf die Lebensechtheit (жизнеподобие) in Tolstojs Werken:

Novelists rely on death or marriage to provide strong closure, but in life, as Tolstoy observed, the death of one person is in fact an event in the lives of others, while a marriage is usually the source, rather than the end, of complications. (1995, 136)

In eben diese beiden Perspektiven auf das Leben, die äußere und die innere, werden die beiden auslaufenden Handlungsstränge gesteckt: Annas Tod wird von außen wahrgenommen, während die neu gegründete Familie mit ihren anfänglichen Problemen aus Levins Perspektive thematisiert wird. Unterstützt

wird dadurch auch unsere Beobachtung, dass Geburt und Tod aufeinanderfolgen (vgl. Kap. 5.1.3.1) um die Kreisförmigkeit des Lebens darzustellen.

Im Auge behaltend, dass der achte Teil zwar die Symmetrie der Architektur stört (vgl. z.B. die Grafik in 3.2.1), so ist er für die Sinn- und Wertgebung gleichwohl unabdingbar. Man könnte allenfalls von einem Interessenkonflikt zwischen Form und Inhalt bzw. zwischen Ästhetik und Ethik sprechen, der zugunsten letzterer ausgetragen wird. Insofern sollte dem letzten Kapitel seine Existenzberechtigung nicht abgesprochen werden.

6.1.3 Symmetrie, Asymmetrie und Brüche

Symmetrien, an denen die Textarchitektur von *Anna Karenina* reich ist, eignen sich hervorragend als strukturgebende Elemente, vor allem hinsichtlich der damit einhergehenden Statik. Sie bilden die Makrostruktur¹, die kontrastierend zu den chaotischen Abläufen im Vordergrund wirkt und die Stabilität des Romans garantiert. Hingegen finden wir auf der Mikroebene eher das Gegenteil: vordergründig geordnete Abläufe sind im Hintergrund chaotisch (z.B. durch Achronizität, vgl. Kap. 3.1.3).

Paradebeispiel dafür ist die Todesszene Annas, bei der die Heldin akkurat eine Symmetrie herbeiführt, indem sie sich genau mittig zwischen die Räder des Bahnwaggons stürzt. In dieser Szene wirkt das Kairos-Prinzip in Reinform, denn Anna verpasst zunächst den richtigen Moment, wartet auf die zyklische Wiederkehr des nächsten und nimmt ihn dann beim zweiten Waggon wahr. Ergänzt wird die zeitliche durch eine räumliche Symmetrie.

Zahlreiche haarrissartige Brüche an den vermeintlich gefestigten Axiomen der Makroebene verhindern eine Zementierung des komplexen Wertgebildes. Folgende Beispiele stehen für viele ihrer Art: Die städtische und international mobile Familie L'vov, Kitis Schwester und Schwager, ist zwar sehr dynamisch, aber dennoch deutlich positiv beschrieben (VII, 4) und freundet sich mit Levin an. Stiva ist ein äußerst dynamischer Typ, ändert seine Wahrnehmung jedoch nicht. Vronskij langweilt sich mit dem vergnügungssüchtigen, ausländischen Prinzen

¹ i.S.v. Van Dijk

(IV, 1), obwohl er selbst ein ausschweifendes Leben in Petersburg führt. Diese Aufzählung könnte durch viele weitere Beispiele von ähnlicher Tragweite ergänzt werden. Im letzten Teil betont der Handlanger Fëdor im Gespräch mit Levin zweimal: Люди разные („Die Menschen sind verschieden“; VIII, 11). Aufgrund dieser Beobachtungen kann nicht uneingeschränkt von einer Priorisierung des Kollektiven über das Individuelle die Rede sein, obwohl die Zeitstruktur das Gegenteil suggeriert (vgl. Kap. 6.2.2).

Die Brüche, die sich allenthalben feststellen lassen, sind ein Markenzeichen von Tolstoj's Schreibkunst. Obwohl er als Essayist seine äußerst konservativen Standpunkte lautstark vertritt, ist Tolstoj als Romancier wesentlich feinfühlicher. Er überlässt dem Leser einen Interpretationsspielraum, den ein stärker didaktisch motivierter Text schwerlich bieten könnte, und schafft damit ein wesentliches Merkmal seiner literarischen Qualität.

6.1.4 Dominanz der Metonymie

Nicht überraschend für einen Roman des Realismus haben wir bisher immer wieder die hohe Frequenz von Metonymien und verwandte Verfahren wie Ähnlichkeiten, Äquivalenzen etc. feststellen können. Vereinzelt sind aber auch Metaphern und Symbole zu beobachten, naturgemäß vor allem dann, wenn Oppositionen verdeutlicht werden sollen.

Curtis (2002) sieht *Metonymie* und *Metapher* in einem sehr weiten Sinn, den wir übernommen haben. Wenn von Metonymien in *Anna Karenina* die Rede ist, sind damit also nicht nur Wörter innerhalb einer Proposition gemeint. Vielmehr geht es um größere Zusammenhänge, wobei das Ersetzen des eigentlich Gemeinten durch etwas Benachbartes aus demselben semantischen Feld gleich bleibt. Dies kann auf ganze Textblöcke ausgedehnt werden oder sogar weit voneinander liegende Textstellen umfassen. Der Begriffe der Metonymie birgt in sich auch das „Benachbarte, Ähnliche“ bzw. derjenige der Metapher das „Entfernte, Andersartige“. Dadurch wird die Opposition in eine Richtung erweitert, die den phänomenologischen Gedanken Cassirers (Kap. 2.3.3) oder auch Bachtins entspricht. Curtis ordnet der Metapher auch noch das Symbol zu, denn dass Anna den Tod des Bahnarbeiters (I, 18) als böses Omen bezeichnet, ist für Curtis ein metaphorisches Element (2002: 119). Es ergibt sich also eine Gegenüberstellung

von Symbol und Metapher einerseits und Metonymie (inkl. Synekdoche) andererseits.

Metonymie in diesem Sinne impliziert Affinität. Bei Tolstoj werden benachbarte Dinge aneinandergestellt und schroffe Gegensätze in der Regel vermieden. Er gebraucht metonymische Syntagmen wie z.B. Charakter – Familie – Ort. Zu diesem Zweck kommen relativ viele Nebenfiguren vor, die fast alle Familienangehörige der Hauptfiguren sind. Dostoevskij hingegen, der mehr Metaphern verwendet, kommt dadurch mit weniger Personages aus, während Tolstoj viele Nebenfiguren braucht, um seine Protagonisten in ein metonymisches System einzubinden und sie zu charakterisieren (Curtis, 2002: 126). Curtis vergleicht den Gebrauch von Metapher und Metonymie bei Tolstoj und Dostoevskij: Während Dostoevskij mit Sprüngen arbeitet, ist Tolstoj derjenige, der sich auf Verkettungen stützt. Tolstoj's Präferenz der Zusammenstellung von Gleichem mit Gleichem zeigt sich auch darin, dass er offene Konflikte vermeidet:

Tolstoj juxtaposes like to like, he either avoids open conflict or – in the case of war – transforms that conflict into a self-self encounter [...] when death occurs during peace-time in works written during the first phase of his career, it is usually suicide rather than murder, the act that makes explicit opposition and animosity. (Curtis, 2002: 125).

Dieser Aussage legt Curtis die Tatsache zugrunde, dass in Tolstoj's Werk bis zu den 1880er Jahren kein Mord vorkommt. In seinem Sinne ist Mord metaphorisch, Selbstmord hingegen metonymisch. Ebenso führen klassische, leidenschaftliche Liebeserklärungen bei Tolstoj nie zum Erfolg. Die Kreideszene (IV, 13), d.h. der zweite Heiratsantrag Levins, ist kein heftiger Gefühlsausbruch. Vielmehr handelt es sich um eine gemeinsam bewältigte Aufgabe der Liebenden. Aufgrund der Anfangsbuchstaben muss Kiti die Botschaft rekonstruieren und ihren Teil leisten.

Gleichwohl sieht Curtis (2002, 111) bei Tolstoj einen Übergang vom Metonymischen zum Metaphorischen, wobei sich *Anna Karenina* an der Schwelle befindet. Tatsächlich gibt es Elemente, die sowohl metonymisch als auch metaphorisch interpretierbar sind. Levin irritiert der Ausschnitt am Kleid einer Frau (II, 26), die als mögliche Heiratskandidatin in Frage kommt. Einerseits kann es sich um eine Pars-pro-toto-Beziehung zwischen dem Décolleté und der Frau handeln, andererseits steht der Ausschnitt metaphorisch für Verführung und stellt eine Treueprobe Levins zu Kiti dar.

Die Personages stehen häufig, aber in unterschiedlichem Maße (vgl. Kap. 4.2.3), in einem metonymischen Verhältnis zueinander und zu den Chronotopen. Dies gilt vor allem für die Nebenfiguren. Doch auch Kiti ist immerzu von ihren Eltern, ihrer Schwester oder ihrem Mann umgeben. Die enge Bindung zu ihrem Vater wird unter anderem über Chronotope aufgebaut; beispielsweise hat ihr Vater analog zu ihrem kleinen Zimmerchen ein kleines Kabinett (I, 15). Kiti, die in einem sehr engmaschigen Netz von Tropen an ihre Umgebung gebunden ist, erfüllt eine wichtige Rolle hinsichtlich der Verfahren. Bei ihr wird die metonymische Beziehung zu ihrem Zimmer einmal auch ausgedehnt und in ein Simile umgewandelt:

Войдя в маленький кабинет Кити, хорошенькую, розовенькую, с куколкамн vieux saхе, комнатку, *такую же* молоденькую, розовенькую и веселую, *какою* была сама Кити еще два месяца тому назад, Долли вспомнила, как убирала они вместе прошлого года эту комнатку, с каким весельем и любовью. (II, 3; Kursivsetzung von mir zur Markierung des Simile)

Als sie Kitis kleinen Raum betrat, ein niedliches rosa Zimmerchen mit Porzellanpüppchen, das ebenso jung, rosig und fröhlich war wie Kiti selbst noch vor zwei Monaten, erinnerte Dolli sich daran, mit welcher Lust und Liebe sie gemeinsam im vorigen Jahr dieses Zimmerchen hergerichtet hatten.

Zwar wird vordergründig das rosa Zimmer mit der rosigen Kiti verglichen, aber zugleich treten die Porzellanpüppchen dialogisch hinzu. Sie gleichen Kiti in ihrer Art, zeigen deren noch verspielten Charakter und beeinflussen den Raum durch ihre Präsenz darin.

Von etlichen Personages finden sich „Duplikate“ im Text, die schattenhaft die Präsenz einer Hauptfigur metonymisch verbreitern können. Die Diplomategattin in Betsis Salon (II, 6) gleicht Anna verblüffend, einerseits was ihr Äußeres betrifft, andererseits als lebenslustige, attraktive Frau, die mit einem Bürokraten verheiratet ist. Sie ist anwesend, bevor Anna erscheint, und prompt wird dabei über die Karenins gesprochen. Karenin gleicht als geistig und politisch Tätiger dem Bruder Levins, Sergej Ivanovič Kosnyšev. Stiva Oblonskij hat einen Ableger im ausländischen Prinzen, den Vronskij eine Woche lang betreuen muss: er ist genussüchtig und ohne Tiefgang. Die „destruktive Beschreibung“ (Belknap 1995, 153) des Prinzen und die damit verbundene Erkenntnis, dass sinnliche, oberflächliche Freuden verwerflich seien, werden an Oblonskij vorbei auf den

Prinzen projiziert. Oblonskij erfährt dadurch vom Erzähler dieselbe Nachsichtigkeit, die ihm schon von Seiten seines Umfelds zu Teil wird. Damit wird die Grenze zwischen Verfahrens- und Motivebene, also zwischen Erzähler- und erzählter Welt, transzendiert.

Eine Stufe komplexer ist Turners Beobachtung (1996: 236), bei der ebenfalls die beiden Ebenen miteinander konfrontiert werden.

„... alternations of metaphor and metonymy define the representation of destabilized families. [...] In this way, tangling tropes not unlike the way Anna, doing crochet, tangles lace [...], Tolstoy [...] alternate[s] between metaphoric compression [...] and metonymical expansion [...].

Kombinieren wir unser Modell mit demjenigen von Turner und stellen die beiden Ebenen der Verfahren und der Motive übereinander, können wir bei beiden eine horizontale Erweiterung zwischen Metapher und Metonymie erkennen, da der Unstetigkeit des Verfahrenswechsels diejenige des Häkelns bzw. der Nachsichtigkeit auf der Motivebene an die Seite gestellt wird. In Ergänzung zu den Feststellungen über raumzeitliche Verfahrensmetonymie (s. Kap. 3.3) handelt es sich hier um ein weiteres Indiz der hochgradigen Komplexität des Textes.

6.2 Strukturen der moralischen Ordnungsprinzipien

Flankierend zu den oben festgestellten Verfahren weichen unterschiedlich strukturierte Axiome die gleichwohl bestehende Übermacht der binären Strukturen auf, die ansonsten allzu starr polarisierend auftreten würden.

In selteneren Fällen treten auf der Motivebene ternäre Strukturen auf; Anna pflegt zu Beginn in Petersburg einen dreigeteilten Bekanntenkreis: einen dienstlichen-offiziellen ihres Mannes, einen konservativ-intellektuellen ebenfalls für Karenin sowie einen weltlich-vergnüglichen eher für sich selbst (II, 4). Ebenso teilt ihr Bruder Stiva seine Bekannten in drei Gruppen ein: Freunde des Vaters, Duzfreunde sowie gute Bekannte (I, 5) und ist aus dreierlei Gründen im Amt beliebt: Er ist nachsichtig mit den Menschen, tolerant zu allen Leuten jeglichen gesellschaftlichen Standes und hat eine vollkommen gelassene Beziehung zu seiner Arbeit (I, 5). Diese Beispiele von Dreiteilungen mit ihren zugrundeliegenden Axiomen betreffen den geistig-gesellschaftlichen Bereich, nicht aber den persönlichen, intimeren, gar körperlichen. Die Beziehung zwischen

Anna, Karenin und Vronskij kann nicht als Dreieck betrachtet werden, da keiner der drei Beteiligten eine *Ménage-à-trois* in Erwägung zieht.

Im Folgenden bündeln wir die bisher gewonnenen Erkenntnisse zu unseren Kernthemen *Körper*, *Zeit* und *Raum* und verfolgen dabei die Dominanz der binären Strukturen.

6.2.1 Männlich vs. Weiblich

Naturgemäß evoziert ein Frauenname als Titel eines Romans zahlreiche feministische Ansätze in der Forschung, an denen die Wissenschaft in der Tat reich ist. Diese sind jedoch in der Regel eher soziologisch als literaturwissenschaftlich interessant; sie gelangen zu Erkenntnissen über den gesellschaftlichen Umgang mit der allmählich einsetzenden Mündigsprechung der Frau und dem zunächst noch spärlichen Maß an Selbstbestimmung bei der Partnerwahl in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine Kommentierung der Umstände, z.B. der asymmetrischen Schuldfrage beim Ehebruch, muss hier zugunsten der Textimmanenz klar zurückstehen. Selbstredend ist die Einstellung Tolstoj's zur gesellschaftlichen Rolle der Frau zumindest aus heutiger Sicht kaum mehr vertretbar, was aber nicht überrascht und uns hier deshalb nicht weiter interessieren sollte. Jedoch setzt die Fokussierung auf eine weibliche Titelheldin ein künstlerisches Interesse des Autors am zeitgenössischen Frauenleben voraus, umso mehr als dieses im Text immer dominanter wird, Sympathien trotz moralischen „Fehlverhaltens“ bewahren kann und schließlich auch den Titel erringt. Gegenläufig ist die Entwicklung von Kiti, die trotz moralischer Korrektheit immer mehr zur ästhetischen Leerstelle im Text wird.

Generell kann das Verhältnis zwischen den Geschlechtern im Text eher als komplementär denn als oppositionär bezeichnet werden. Dies zeigt sich sowohl bei den Personagen, als auch bei den Chronotopen. Davon können zwar weiblich geprägte vorkommen (z.B. der Empfangssalon), jedoch ist eine Kategorisierung von weiblichen und männlichen nicht produktiv genug für eine gesonderte Analyse.

Indes wird die Trennung der Geschlechter in ihrer prototypischen Funktion, der Liebe, am deutlichsten und infolgedessen eher metaphorisch dargestellt. Eine

räumliche Umsetzung der Zerrissenheit, die am Ende der Beziehung zwischen Anna und Vronskij existiert, findet in der folgenden Textstelle statt:

Она повернулась и медленно пошла из комнаты. Он еще мог вернуть ее, но она дошла до двери, он всё молчал, и слышен был только звук шуршания перевертываемого листа бумаги. (VII, 26)

Sie wandte sich um und ging langsam aus dem Zimmer. Noch konnte er sie zum Umkehren bewegen, doch sie ging zur Tür. Er schwieg immer noch, und nur ein knisterndes Geräusch war zu hören, als er den Papierbogen wendete.

Dreimal wird hier gewendet, dazu kommt ein Hin und Her zwischen den Personalpronomina: она – он – она – он, was einen regelrechten Ping-Pong-Effekt ergibt und eine fast feindselige Gegenüberstellung der beiden Partner beabsichtigt.

In der Regel wird jedoch im Gegenteil mit Hilfe von Ähnlichkeit eher eine Annäherung der Geschlechter aneinander bewerkstelligt. Diese betrifft nicht nur Liebespaare, sondern auch Familienmitglieder. Als Levin sich im Umgang mit Kiti unsicher fühlt, fragt er ihren Vater um Rat, denn sie hat eine engere Beziehung zum Vater als zur Mutter:

Он посоветовался со старым князем и, получив его разрешение, передал Кити свой дневник, в котором было написано то, что мучало его. Он и писал этот дневник тогда в виду будущей невесты. (IV, 16)

Er beriet sich mit dem alten Fürsten und, nachdem er dessen Entscheidung bekommen hatte, übergab Kiti sein Tagebuch, in dem aufgeschrieben war, was ihn quälte. Er hatte dieses Tagebuch schon damals mit Blick auf seine zukünftige Braut geschrieben.

Um den Bund mit Kiti zu besiegeln, übergibt Levin ihr sein Tagebuch (IV, 16) als Symbol dafür, dass ihre getrennte Vergangenheit überwunden und zu einer gemeinsamen Zukunft ausgebaut werden soll. Freundschaftlich verbunden sind auch Anna mit ihrem Bruder Stiva, Karenin mit Lidija Ivanovna, Vronskij mit seiner Schwägerin Varvara und viele andere. Bedingt durch zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen einander nahe stehenden Personages ist eine Opposition von Mann und Frau auf der Figurenebene in *Anna Karenina* nicht plausibel vertretbar.

Der in Kapitel 2.1.1 aufgrund der Präferenz des weiblichen Zeitmodells aufgeworfene Vorschlag, den Text als weiblich zu bezeichnen, kann an dieser Stelle erneuert werden. Dies ist auch den „sanften“ metonymischen Verfahren zu

verdanken. Schließlich hat eine weibliche Personnage den Titel errungen, der während der Entstehungszeit zweimal gefährdet war durch zunächst два брака („Zwei Ehen“, PSS 20: 594)¹ und später две четы („Zwei Paare“, ebenda). Der Sieg des Weiblichen ist hier ästhetisch realisiert worden, trotz der ethischen Niederlage der Titelheldin.

6.2.2 Telisch vs. Zyklisch: Das Leben ist keine Reise

Die individuelle Körperzeit manifestiert sich in einem äußerst geringen Zeitabschnitt der kosmischen Zeit, (bzw. Blumenbergs Weltzeit oder Bachtins Folklorezeit). In *Anna Karenina* wird dieser Ausschnitt weiter reduziert auf einen Lebensabschnitt des Individuums, nämlich desjenigen des Erwachsenen, so dass ein Zyklus i.S.v. „ein Kreis – ein Leben“ nicht möglich ist. Es steht lediglich ein Kressektor zur Ansicht. Dieses Faktum erwirkt eine punktuell wirksame Nahperspektive durch den Erzähler, der gleichwohl die Einbettung des Einzelnen in die Menschheit zum Ziel hat. Insbesondere bei Levin, der dem Kreis am meisten huldigt, ist sehr gut vorstellbar, dass sein Leben im weiteren Verlauf einen Kreis zur Vollendung formen und sich in den Staffellauf der Generationen nahtlos einfügen wird.

Der Kreislauf des Lebens erfordert ein durchgehendes Generationenspektrum, wie es in *Anna Karenina* evident nicht vorhanden ist. Es wird berichtet, dass Dollin neben zwei bereits vor dem Beginn der Handlungsgegenwart verstorbenen Kindern mittlerweile wiederum ein Kleinkind begraben musste (VI, 16). Der Tod des Kindes wird nur elliptisch behandelt, auf die Gründe gar nicht eingegangen. Nun ist Nikolaj Levin, dessen Sterben und Tod mehrere Kapitel einnimmt, jedoch genauso Nebenfigur wie Dollis Kinder. Daraus können wir schließen, dass erst eine erwachsene Person ein „vollwertiger“ Mensch ist. Dieses Primat basiert auf einer Ethik, die wir sowohl im Alten Testament als auch bei den Griechen finden: Der interessante Lebenssektor ist lediglich der Ausschnitt des Erwachsenen und beginnt in jenem Alter, in dem der junge Mensch zu anspruchsvolleren Reflexionen fähig ist. Die Kindheit muss ergänzt werden, um das zyklische

¹ Im ersten Entwurf sollte Karenin in die Scheidung einwilligen und Anna Vronskij heiraten. Als dieser Plan verworfen wurde, musste auch der Titel geändert werden.

Modell erklärbar zu machen, deshalb bringt Tolstoj den Sektor Kindheit aus Rousseaus Philosophie ein. Keinesfalls handelt es sich bei den Kindern aber um den Erwachsenen ebenbürtige Menschen. Sie dienen als „Stimme der Natur“ der unverdorbenen, ehrlichen, instinktiven Wahrnehmung, wenn sie auf Erwachsene reagieren. Intuitiv nähern sie sich ihnen (z.B. Anna, Kiti, Levin) oder halten sich von ihnen fern (z.B. Karenin) und nehmen damit dem Erzähler die alleinige Bewertung der Aufrichtigkeit eines Charakters ab.

Für *Anna Karenina* ist die Metapher des „Lebens als einer Reise“ gewiss nicht Grundlage. Für jene mittelalterliche Konzeption, deren Ursprung in der Pilgerreise und deren kathartischer Funktion liegt (vgl. Christen, 1999), ist eine Übernahme der räumlichen in eine zeitliche Ordnung charakteristisch. Bei Tolstoj herrscht das Primat der zeitlichen über die räumliche Struktur. Außerdem ist das Ziel bei einer Pilgerreise die Vergebung durch Gott (ebenda: 35); bei Tolstoj erfolgt keine Vergebung, sondern Rache. Schließlich bleibt bei einer Reisebeschreibung die Rückreise oft ausgespart, was eine „strukturelle Affinität zu der einsinnig fortschreitenden [...] Lebensreise“ (ebenda: 73) bekundet. In *Anna Karenina* hingegen stehen Rückreisen, insbesondere diejenige von Anna nach Petersburg, sehr wohl im Zentrum des Geschehens und betonen, wenn wir Christens Korrelate weiterziehen, dadurch die zyklische Struktur der Zeit.

Nicht der Einzelne, der für sich ein Leben führt, also eine Reise machen würde, ist wichtig, sondern seine Zeitspanne, die er zwischen der letzten und der nachfolgenden Generation einnimmt. In seinen Aufzeichnungen (PSS 26, 423) bemerkt Tolstoj: Он [разум] показывает несомненно, что жизнь эта не началась с рождением а была и есть всегда [...], („Er [der Verstand] zeigt unzweifelhaft, dass dieses Leben nicht mit der Geburt anfing, sondern immer war und ist [...]“). Damit zeigt sich seine Priorisierung der Weltzeit über die Lebenszeit: Das zyklisch strukturierte Leben des Einzelnen wird in den Zyklus des Kosmos eingebettet.

6.2.3 Stadt vs. Land

Das Setting des Romans spiegelt ein dualistisches Weltbild auf der Basis des Gegensatzes von *urban* und *rural* wider, wie er im Realismus häufig vorkommt. Über den Autor ist bekannt, dass er das Stadtleben verabscheute und stattdessen die Betätigung auf dem Land als moralisch höherstehend, sozialer und gesünder

einstufte. Diese Haltung war ihm sicherlich auch bei der Lektüre Rousseaus begegnet, der eine drastische Verurteilung der Stadt vorgenommen hatte:

Städte sind das Grab des Menschen. In wenigen Generationen sterben die Familien aus oder entarten. Man muss sie erneuern, und diese Erneuerung kommt immer vom Land. Schickt also eure Kinder auf das Land, damit sie sich dort gewissermaßen selber erneuern und inmitten der Felder die Kräfte holen, die man in der ungesunden Stadtluft verliert. (*Emil*, 1. Buch, Kapitel: Die Amme, die erste Pflege: 35)

In abgemilderter Form nutzte Tolstoj viele Gelegenheiten, die Opposition von Stadt und Land zu betonen. Primär stehen dafür die unglücklichen Ehen Karenins und Oblonskijs in der Stadt und die glückliche Ehe Levins auf dem Land. Diese klare Gegenüberstellung wird jedoch durch die Beziehung von Anna und Vronskij gebrochen, die weder auf dem Lande noch in der Stadt eindeutig glücklich oder unglücklich ist. Zwar stellt sich im Ausland und auf dem Landsitz mehr Ruhe ein, aber nur deshalb, weil der demütigende Ausschluss Annas aus der Gesellschaft, wie sie ihn in Petersburg und Moskau erlebt hat, hier nicht passieren kann.

Das scheinbar dualistische Weltbild einer Stadt-Land-Opposition mit den Korrelaten Glück vs. Unglück oder Tradition vs. Werteverfall könnte ein Trugschluss sein, denn die Gegensätze sind schwerlich durchgängig aufrecht zu halten.

Armstrong (1988, 162) erkennt stattdessen eine viergliedrige Struktur der Topoi St. Petersburg, Moskau, Land und Europa, die einerseits metaphorisch für moralische Konzepte stehen und andererseits metonymisch über Details und Personages untereinander verknüpft sind. Diese Aufteilung ist durchaus sinnvoll, da Differenzierungen zwischen dem mondänen, fortschrittlichen St. Petersburg und dem konservativen, trägeren Moskau anklingen. Das Ausland ist der Raum, den die höhere Gesellschaft zur Erholung, Inspiration und Bildung aufsucht.

Im Episodenverzeichnis (s. Anhang) sind die Schauplätze jeweils ausgewiesen. Ausgezählt ergibt sich eine ungefähre Gleichverteilung auf die Kapitel¹ zwischen dem Land (81) und Moskau (78). Etwas weniger spielen in Petersburg (67) und

¹ In den insgesamt 239 des Romans kommt es in wenigen Fällen zu jeweils zwei Schauplätzen oder Unschärfen (z.B. die Datscha bei Petersburg), die dann zweckmäßig gerundet wurden und das Resultat nur unwesentlich beeinflussen.

deutlich am wenigsten im Ausland (13), nämlich in zwei Erzählblöcken in Deutschland und Italien. Moskau verliert im Laufe der Handlung quantitativ an Bedeutung, während diejenige von Petersburg eher zunimmt, was eine steigende Dynamik bis zum siebten Teil mit sich bringt, die dann im achten Teil durch die Topoi Moskau und Land wieder abklingt.

Als Metonymie zum Ausland stehen die Fremdsprachen, zu deren Erlernen eher konservative Personages wie Levin ein ambivalentes Verhältnis haben. Einerseits muss er selbst sprachkundig sein, denn er reist zu Bildungszwecken nach England (III, 32), andererseits stört er sich daran, dass Dollis Kinder Französisch sprechen sollen (III, 10). Diese Skepsis findet einen Vorläufer bei Rousseau, der Saint-Preux in einem Brief an Édouard schreibt:

Quoi? Forcer un enfant d'étudier des langues qu'il ne parlera jamais, même avant qu'il ait bien appris la sienne [...]? (Julie 5. Teil, 3. Brief, Band II: 210)

Was? Sollte man ein Kind dazu zwingen, Sprachen zu lernen, die es niemals sprechen wird, und das sogar, bevor es die eigene gut beherrscht?

In der höheren Gesellschaft war die Umgangssprache auch im familiären Kontext, z.B. zwischen Anna und Vronskij, häufig Französisch (V, 32) und nur in emotional bewegten Situationen Russisch. Sprachkenntnisse waren also unabdingbar, vor allem in der Stadt, und waren ein Merkmal der Standeszugehörigkeit.

Die Personages sind in der Lage, sich jeder Umgebung anzupassen. Dies ist der Fall, als Levin sich vor Kitis Niederkunft über längere Zeit in Moskau aufhält und sich allmählich an das Stadtleben gewöhnt.

Нет таких условий, к которым человек не мог бы привыкнуть, в особенности если он видит, что все окружающие его живут так же. (VII, 13)

Es gibt keine Umstände, an die der Mensch sich nicht gewöhnen könnte, besonders wenn er sieht, dass alle um ihn herum genauso leben.

Allerdings ist der Hinweis auf die anderen Menschen das ausschlaggebende Moment. Levin könnte sich also nicht so leicht an die städtischen Sitten gewöhnen, wenn die anderen sie ihm nicht vorlebten.

Oblonskij findet sich auf dem Land sehr gut zurecht und ist bei seinen Besuchen stets enthusiastisch. Vronskij bewegt sich in eigens geschaffenen, manchmal künstlich anmutenden Chronotopen. So erinnert sein inszeniertes Leben in Italien oder auf dem Land an eine Idylle unter einer Glasglocke. Dolli bekommt nur einmal die Gelegenheit, sich in einer fremden Umgebung zu behaupten. Sie ist zwar mit Besuchern in ihrem eigenen Haus bereits überfordert (IV, 9), tritt aber bei ihrem Ausflug nach Vozdviženskoe (VI, 16-24) relativ sicher auf. Verunsichert wird sie dort wiederum erst durch die Menschen, die nicht ihrer engsten Verwandtschaft angehören. Für die Annahme, dass die Personages in der Lage sind, ihre Umgebung mit sich zu führen, spricht auch der Aufenthalt des Städters Sergej Ivanovič bei seinem Bruder auf dem Land (III, 1-6).

Wir haben allerdings schon festgestellt (Kap. 3.1.4), dass die städtische, mathematische Zeit der Stadt von einem Landmenschen nicht so leicht übernommen wird wie die ländliche, natürliche von einem Städter. Bei einer Konfrontation von „natürlich“ und „künstlich“ setzt sich das Natürliche durch. Da die Umgebung aber dennoch nur bedingt über das Befinden der sich darin bewegendenden Personages entscheidet, sind diese keinesfalls nur ein Produkt der Geographie, sondern haben die Möglichkeit, ihr Schicksal selbst zu gestalten. Aus diesem Grund ist eine Zuordnung Tolstojs zum Naturalismus, wie sie einige der konsultierten Nachschlagewerke vornehmen, problematisch und nur bedingt zutreffend (vgl. Kap. 7.1.1).

6.3. Dialogizität der Textaussagen

Wir haben festgestellt, dass vorwiegend binär strukturierte moralische Ordnungsprinzipien, die zwar durch Brüche destabilisiert werden, dem Text die axiologische Grundlage schaffen. Aus den drei besprochenen Feldern konnten wir insbesondere eine Priorisierung des Weiblichen gegenüber dem Männlichen und des Zyklischen gegenüber dem Telischen beobachten, in abgeschwächter Form auch des Topos Land gegenüber der Stadt. Die bisher diskutierten Ordnungsprinzipien sowie ihre Durchlässigkeiten sollen nun auf die Ebene der Textaussage transportiert werden um die evident gewordenen Gegensatzpaare *Ethik vs. Ästhetik* und *Autor- vs. Textintention* sichtbar zu machen.

6.3.1 Ethik vs. Ästhetik

In einem ausgewogenen Verhältnis zu den ethischen Grundlagen stehen die ästhetischen: Vor allem Metonymien haben eine glättende Wirkung auf Oppositionen, während eine strenge Geometrie in der Architektonik des Romans, die durch die Prägnanz des Mottos und des ersten Satzes sowie des „regelwidrigen“ Schlussteils eingerahmt wird, verleiht dem Werk seine Stringenz. Im Zusammenspiel mit den Axiomen, die beispielweise durch die reich beschriebene Körpersprache oder die Körperzeit der Personages transportiert werden, ergeben sich vielseitige hermeneutische Möglichkeiten. In diesem Sinne können zentrale Themen entweder ethisch oder ästhetisch motiviert in jeweils unterschiedlicher Weise interpretiert werden, wie hier anhand des Beispiels *Liebe und Tod*, der Verbindung zweier Leitgedanken des Romans, exemplarisch dargestellt sei:

Im Gegensatz zum phalozentrischen, d.h. auch zugleich logozentrischen Modell Freuds (1940), das die Ähnlichkeit von Sexual- und Todestrieb konstatiert, und bei dem der Tod - nach Meinung von Valverde (1998, 124) - immer siegt, vermitteln weiblich geprägte Entwürfe den Sieg der Liebe. Valverde (1998, 113) verwendet den Terminus „erozentrisch“ für eine irrationale, allmächtige, monumentale und deshalb weibliche (vgl. Kristeva 1981) Kraft einer ungezähmten Frau („mujer salvaje“), die auch für Anna gelten könnte. Der Eros besiegt durch seinen „reineren Ausdruck“ („expresión más pura“, ebenda) den Tanatos, kann aber nur *durch* diesen erreicht werden.

Freuds phalozentrisches Modell realisiert sich durch den Tod der Heldin ethisch, während das erozentrische Modell von Valverde zum Tragen kommt, wenn wir Annas Tod als Voraussetzung für das Überleben ihrer Liebe akzeptieren. Das wäre durch die Titelgebung *Anna Karenina* annehmbar, da die Figur als Symbol für die Liebe außerhalb des Textes weiterlebt. Je nach Interpretation liegt hier ein Sieg entweder des Ethischen oder des Ästhetischen vor.

Solcherart Wechselspiel ließe sich auf viele Bereiche des Romans anwenden und eröffnet damit eine erweiterte Anzahl an Lesarten, die sich naturgemäß nach den persönlichen Vorlieben der Leser oder Interpretanten richten und einer formalistisch-strukturalistisch sowie phänomenologisch motivierten Basis bedürfen um nicht in Beliebigkeit abzugleiten. Die letztere beziehen wir aus dem

Zusammenspiel der ästhetischen Größen *Chronotop* und *Körperzeit* der Personages.

6.3.2 Autor- vs. Textintention

In seinem 1897 verfassten Essay *Čto takoe iskusstvo?* („Was ist Kunst?“, PSS Band 30: 27-203) beklagt Graf Leo Nikolaevič Tolstoj vor allem den Verlust des Religiösen in der modernen Kunst, die stattdessen manieristisch, intellektuell und esoterisch überfrachtet sei. Er stimmt darin mit Rousseau überein, dessen Folgerungen er im Wesentlichen mitträgt: Die Kunst diene dem Fortschritt und schade dadurch dem Menschen, verursache Genusssucht und Vergeudung, verbreite das Laster und verwirre das Wertesystem. Sie diene, genauso wie die Wissenschaft, ausschließlich der oberen Gesellschaftsklasse. Tolstojs Prosa mag deshalb das schlechte Gewissen widerspiegeln, das die ausbeutende adlige Klasse in Zeiten der sozialen Reorganisation empfand (Shukman 1984: 67). Hingegen sieht Hanke (1993, 169) den Ursprung von Tolstojs Mystik in der Religion. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts schwankten gerade die Intellektuellen zwischen moderner Kultur und überholten christlichen Werten; ein Konflikt, der beispielsweise durch Nietzsche geweckt worden war. (ebenda: 159). Tolstojs Kulturverneinung beeinflusste das Verhältnis von Intellektualismus und Religion zugunsten letzterer und veranlasste Hanks Meinung nach zu vermehrter Lektüre der Werke Tolstojs. Dieser Erklärung liegt allerdings eine Vermengung von Essays und Romanen zugrunde. Keinesfalls wird in dem fiktionalen Text *Anna Karenina* dem Leser eine klare moralische Orientierung geboten, wie Tolstoj sie laut Hanke gefordert haben mag.

Der Autor verfügte aber neben seinen ethischen Bedenken über breite Kenntnisse der verschiedensten Ästhetiktheorien, wobei er vor allem an der philosophisch motivierten Vereinigung des Schönen mit dem Guten interessiert war. Bei all seiner Kunst- und Kulturkritik, seiner Skepsis gegenüber dem gesprochenen und geschriebenen Wort hätte Tolstoj konsequenterweise außer religiösen gar keine literarischen Werke verfassen dürfen. Dass er es aber dennoch tat, obwohl er konstant unzufrieden mit ihnen war (PSS 30: 159[Fußnote]), macht eine Unterscheidung von Autor- und Textintention dringend erforderlich. Hielscher (1997: 814) verweist auf den schreienden Widerspruch zwischen Tolstojs Haltung

zur Frauenfrage im zeitgenössischen Russland und dem „Frauenbild, wie es sich in der künstlerischen Verkettung des Romantextes herausbildet.“ Und weiter:

Die ursprünglich zugrundeliegende moralische Tendenz ist in der ungeheuren Materialfülle, in der Verkettung der verschiedenen Handlungsstränge und Motive, in der unendlichen Komplexität des vollendeten Werks kaum noch erkennbar. (ebenda: 817)

Vielleicht durch die mehrfach erwähnte Lebensähnlichkeit von Tolstoj's Schreibstil muss es im Falle von *Anna Karenina* der Titelheldin gelungen sein, sich immer mehr gegen die moralischen Absichten ihres Autors zur Wehr zu setzen. Sollte Tolstoj den Roman tatsächlich mit der Zielrichtung eines moralischen Appells hinsichtlich des Familienlebens begonnen haben, wird diese zugunsten der Ästhetik ausgehebelt, wodurch der Ehebrecherin die Sympathien der Leser gesichert werden. Aufgrund der zunehmenden Verselbständigung von Anna fällt es deshalb schwer zu glauben, dass der Autor am Ende noch die Intention hat, moralische Bedenken bezüglich Annas Leben anzumelden. Die Titelheldin bekommt bis zuletzt ein Höchstmaß an Erzählerempathie. Zwar verwirft Morson (1995, 151) diese Begründung, denn Innenperspektive bedeute nicht zwangsläufig Sympathie, ebenso wenig wie Verständnis oder Vergebung. Dem ist jedoch zu entgegnen, dass diese Haltungen sich noch weniger ausschließen als bedingen und darum sehr wohl möglich sind.

Während des vierjährigen Schreibprozesses stellte Tolstoj mehrmals seine Pläne um, bekam gar Zuschriften von Seiten der Leser und Kritiker (Dieckmann 1987: 91), die Einfluss auf den weiteren Verlauf der Handlung nehmen wollten. Anna stellt nicht nur für die männlichen Personages eine Gefahr dar, sondern auch für den Autor Tolstoj. Ihre Verselbständigung brachte seine Weltanschauung ins Wanken, weshalb sie möglicherweise „geopfert“ werden musste. Wäre Anna am Leben geblieben, hätte die Levin'sche Idylle zwar ebenso stattfinden können, aber nicht in dieser markierten Form. Hier ringen die Personages um den „Sieg“; die eine bekommt ihn ästhetisch, der andere ethisch.

Grüttemeier hinterfragt das historische „Standardmodell“ (2010: 155) der Koinzidenz von Autorintention und Rezeption bzw. Interpretation, wie es noch die Formalisten gemäß ihrem Grundsatz, Inhalt sei lediglich die Summe der Formen, voraussetzten. Aufgrund der Beobachtungen an unserem Text können auch wir selbstredend nicht mehr mit diesem Modell arbeiten. Stattdessen

interessiert Bachtins phänomenologisch-hermeneutischer Zugang zur Autorintention im Rahmen der Dialogizität als Teil der literarischen Kommunikation, den Grüber auf die Formel reduziert: „Wer ein Kunstwerk verstehen will, muss das darin repräsentierte Bewusstsein als Subjekt wahrnehmen“ (1979: 69). Neben einer werkorientierten Betrachtung steht dialogisch dazu diejenige des Autors. Ein Plädoyer für die Akzeptanz verschiedener Instanzen hält auch Grüttemeier:

Ein differenzierteres Bild von Texten und von Intentionalität ist zu erwarten, wenn die Pole Text, Autorintention und von Lesern (re-) konstruierte Intentionen je nach Text unterschiedlich im Interpretationsprozeß gewichtet werden, abhängig davon, ob man etwa Brechts Lehr- oder Becketts Theaterstücke, Dostojewskis Schuld und Sühne oder Multatulis Max Havelaar und expressionistische oder symbolistische Lyrik analysiert. (1996: 344)

Diese individuelle Vielfalt, die sich additiv nicht nur für jeden Autor oder jedes Genre, sondern jeden einzelnen Text anbietet, bewirkt eine maximale Bandbreite an Interpretation. Aus unserem Blickwinkel, und deshalb ohne Anspruch auf Absolutheit, können wir bei *Anna Karenina* eine ausgeprägte Deckungsgleichheit der Ästhetik mit der *intentio operis* sowie der Ethik mit der *intentio auctoris* ausmachen.

Wir treten deshalb dem oft geäußerten Vorwurf entgegen, Tolstoj's Prosa sei in sehr hohem Maße von dessen persönlichem Standpunkt geprägt und diene vor allem der moralischen Einflussnahme auf den Leser. Dass seine dualistische Weltsicht auf der Gegenüberstellung von simplen Konzepten basiere, haben wir bereits widerlegt. Es ist höchst zweifelhaft, ob eine in Tolstoj's Sinne verfertigte Kunst, also eine zu didaktischen Zwecken, über einen so langen Zeitraum hinweg für den Leser attraktiv geblieben wäre. Tolstoj's schriftstellerisches Talent hat ein Werk geschaffen, das es gar nicht nötig hat, auf seinen pädagogischen Nutzen hin geprüft zu werden. Das Kunstwerk zeigt sich gerade darin, dass es sich nicht in den Dienst einer bestimmten Ideologie oder der persönlichen Gesinnung des Autors stellen lässt, sondern der Ästhetik gegenüber der Ethik Vorrang einräumt.

7 Kontextualisierung

Dass es sich bei *Anna Karenina* um einen Roman des russischen Realismus handelt, ist schon alleine aufgrund der Entstehungszeit nahezu, aber nicht völlig unbestritten. Mit Blick auf die Epochen- und Gattungszuweisung sind maßgebende Strukturmerkmale sowie intertextuelle Bezüge und zeitgenössische Vergleiche zu berücksichtigen. Für die Kontextualisierung *Anna Kareninas* wenden wir uns nun den „großen“ von Bachtins Chronotopen zu, d.h. denjenigen, die im Unterschied zu den „kleinen“ nicht von Motiven geprägt sind, sondern selber Genres darstellen. (vgl. Kap. 1.2.2).

7.1 Besprechung der Strukturmerkmale

Unzweifelhaft und ganz im Sinne von Bachtins Dialogizität oder Cassirers Symbolischer Formen, macht die Vielzahl und Verwobenheit der strukturgebenden Elemente eine Betrachtung einzelner Motive, Themen oder Verfahren isoliert voneinander unmöglich. Das komplexe Geflecht der Handlungs-, Kompositions- und Symbolischen Ebene, die jeweils in sich und ineinander übergreifend, also sowohl horizontal als auch vertikal, verwoben sind, basiert im Wesentlichen auf chronotopischen Modellierungen.

7.1.1 Invarianten des Romans im Realismus

Der Realismus als Kunststepoche, umfasst in Russland ebenso wie anderswo in Europa die Literatur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert, eingefasst von der späten Romantik und dem Symbolismus. Lichačev (1973: 172ff) entwickelte für die „Großen Kunststile“ ein Modell, das hinsichtlich Stoffen und Verfahren jeweils zwischen primären und sekundären Stilen oszilliert. Ein Primärstil (Romanik, Renaissance, Klassizismus, Realismus, Moderne), dem jeweils ein relativ einfacher Charakter inhärent ist, transformiert sich hin zum komplexeren Sekundärstil (Gotik, Barock, Romantik, Symbolismus, Postmoderne) und fällt von da wieder zurück zum nächsten Stil der primären Gruppe. Lichačev vergleicht das mit einem Schaukeln, wobei sich die Bewegung im Gegensatz zu einem Pendel nicht verlangsamt, sondern immer schneller wird, denn die Stile umfassen immer kürzere Zeitspannen (1973: 178). Er beendet seine Untersuchungen beim Realismus, da seiner Meinung nach danach kein Stil mehr eine vergleichbar monopolistische Stellung innehatte (zitiert nach Hansen Löve

1991: 15). Döring/Smirnov (1980) erweiterten Lichačevs Modell jedoch um die oben genannten Stilrichtungen ins 20. Jahrhundert hinein.

Problematisch ist unter anderem die Frage, welche invarianten Merkmale jeder der zwei Gruppen aufweist. Primärstile neigen zu naturalistischer, Sekundärstile zu manieristischer Darstellung, ebenso stehen sich prototypische Motive wie beispielsweise die Sonne und der Mond gegenüber. Sofronova (2008) sieht den Fokus je nach Epoche auf dem Leben oder auf dem Tod, im Realismus jedoch auf dem Leben. Diese These muss für *Anna Karenina* allerdings hinterfragt werden, je nachdem, ob die Handlungs- oder die Symbolebene gemeint ist. Aufgrund der dargestellten Tode, und nicht der Geburten, liegt die Gewichtung auf dem Tod, während die Grundstimmung, die vor allem am Ende des Romans verbreitet wird, eindeutig für das Leben spricht. Primärstile sind in der Regel verknüpft mit Ideologien: beispielsweise die Renaissance mit dem Humanismus, der Realismus mit dem Positivismus; bei den Sekundärstilen ist solches nicht auszumachen. Die sekundären Stile strukturieren die Wirklichkeit durch Gegensätze (Döring/Smirnov 1980:7). Im Realismus als primärem Stil hingegen ist die Neutralisierung von Kontrasten typisch und stimmt mit dem überein, was wir in *Anna Karenina* beobachtet haben. Jakobson bemerkt:

Following the path of contiguous relationship, the realistic author metonymically digresses from the plot to the atmosphere and from the characters to the setting in space and time. (1971: 92)

Hansen Löve formuliert das um:

The milieu or environment – in the sociological as well as spatial sense of the word (the setting) – and the hero and his actions, are carefully attuned to each other. (1994: 23)

Das bedeutet, dass erstens Metonymien über das eigene narrative Element, z.B. Personages oder Raum hinaus vorkommen und zweitens die Determiniertheit des einen durch das andere reziprok ist: Personages stehen gleichwertig metonymisch zu Chronotopen wie umgekehrt. Daraus folgt, dass die Personages im Wesentlichen aus eigener Motivation heraus handeln können und deshalb nicht, wie es später im Naturalismus und bei Tolstojs nächstem Roman *Voskresenie* (*Auferstehung*, 1899) zunehmend der Fall sein wird, als Opfer ihrer Umgebung zu sehen sind.

7.1.2 Körperzeit und Chronotop

Personnage und Chronotop bedingen sich wie bei einem dreidimensionalen geometrischen Körper gegenseitig, sind gleichwohl aber zu einem Ganzen verbunden und ermöglichen so erst den Körper, hier den Textkörper. Die Körperzeit erweist sich als überraschend unabhängig von den Chronotopen; Man kann daher von einer zusätzlichen Dimension sprechen, die die Personnage im Textaufbau liefert. Das Verhältnis der Dimensionen zueinander ist nur für diesen einen Körper bestimmt, ansonsten ist er aber variabel. Beispielsweise können für einen Quader Breite, Länge und Höhe beliebig verändert werden; es ist dennoch ein Quader. Ähnliches geschieht mit dem Text; er wird von verschiedenen narrativen Elementen wie Raum, Zeit, Ereignissen oder Personages bestimmt. Diese machen ihn gerade zu diesem einen Text, während bei einem anderen Text die Elemente anders verteilt sind.

Für unseren Text behauptet Armstrong, dass der Raum wichtiger sei als die Zeit:

In *Anna Karenina* (by contrast with *War and Peace*) the axis of space is more significant than that of time, at least when it comes to considering how each contributes to the semiotics of morality. (1988: 162)

Zwar geben ihr die Titel der Werke Recht: mit dem Personennamen wird eher ein Körper im räumlichen Sinne evoziert, während *Krieg* und *Frieden* deutlich zeitlich determiniert sind. Es ist jedoch einzuwenden, dass Tolstoj in *Vojna i mir* die Weite des russischen Raumes als tragende Ordnungskraft einsetzte und damit einen Raumroman schuf, was bei *Anna Karenina* nicht mehr der Fall war. Die vor allem in Kapitel 3 festgestellten und untersuchten Verfahren basieren größtenteils auf dem „Spiel“ mit der Zeit, wenngleich sie auch vereinzelt metonymisch in den Raum verschoben worden sind. Im Auge behaltend, dass Raum und Zeit beide a priori Urteile, also für die Wahrnehmung erforderlich sind und auch im Chronotop beide Komponenten obligatorisch interagieren, widersprechen unsere Beobachtungen dem von Armstrong postulierten Primat des Raumes.

Als Beispiel für die Interaktion von Körper und Zeit sei der Selbstmord genannt.¹ Eher als biblische und philosophische Aspekte sollten an dieser Stelle zeitgenössische soziale Studien herangezogen werden, um Annas – obwohl literarischen - Selbstmord angemessen bewerten zu können. Hierzu stellt Baumann (2001: 202) für ganz Europa von 1830-1880 eine Verdoppelung der Selbstmordrate fest, wenngleich eine gewisse Skepsis aufgrund von verschiedenen Faktoren angemessen sei (z.B. durch eine verbesserte statistische Erfassung, Fortschritte in der pathologischen Diagnostik o.ä.). Anna als junge Frau erweist sich mit ihrem Verhalten in mehrfacher Hinsicht als Ausnahme. Die Suizide nahmen nämlich mit steigendem Lebensalter zu (ebda, 224); rund 80% wurde von Männern, nur 20% von Frauen begangen (ebda, 213). Von den Techniken wurde das Erhängen vor dem Erschießen und dem Ertränken bevorzugt, ab 1850 auch das Vergiften (ebda, 216). Alles Übrige, wie eben sich unter den Zug zu werfen, ist nicht gesondert ausgewiesen.

Dass Annas Ehebruch im Selbstmord endet, führt Dermitzakis (99: 2) auf die historischen Parameter der patriarchalischen Gesellschaft zurück, in der es für die Frau keine andere Möglichkeit der Flucht gab. Er unterstellt dem Autor, die Heldin aufgrund seiner unbewussten Intoleranz gegenüber verheirateten Frauen „in den Selbstmord zu schreiben“ und schließt noch eine biographische Komponente mit ein:

In a context of a biographical and psychological influence on his fiction, could it not be that Tolstoy is dramatizing a personal situation? Tolstoy is a Russian aristocrat and a successful writer. He is, however, ugly and his wife is seventeen years younger than he is. When Tolstoy begins to write Anna Karenina, he is forty-four years old while his wife is twenty-seven. To me, the possibility that Tolstoy meant the novel as a forewarning toward his young and beautiful wife appears to be very strong and a worthwhile notion to consider with regard to the genesis and purpose of Anna Karenina. (1999: 2)

Diese These ist sehr spekulativ, da sie die Analogie von Anna und Sofija Andreevna voraussetzt. Angesichts der unterschiedlichen Rollen, die die beiden

¹ Dem Selbstmord ist in Kapitel 5 (Körper und Ethik) absichtlich kein Platz eingeräumt worden, weil seine moralische Verurteilung von den dort besprochenen Wertgebern nicht klar vorgegeben ist (vgl. Kap. 5.2.2.1).

gerade in der Familie einnehmen, ist das wenig plausibel. Die fiktive Anna lebt in der Stadt und hat nur wenig Arbeit mit ihrem einzigen Kind, während die reale Sofija Andreevna einem Großfamilienhaushalt auf dem Lande vorsteht und Jahr für Jahr Kinder gebärt.

Tolstoj und anderen Schriftstellern seiner Zeit wird auch von anderer Seite große Angst vor der Emanzipation der Frau und den damit verbundenen grundlegenden strukturverändernden Kräften der Existenz unterstellt. Diese Angst komme in ihrer Prosa zum Tragen und äußere sich darin, dass männliche Autoren den Willen ihrer weiblichen Personages brechen.

Certainly the male author's attempt to grasp the ambiguous „world“, to finalize some meaning within its perceived shifting boundaries, takes place through women. Yet women, it seems, do not learn what they need to learn from fictional or authorial men. If the narrator and reader grasp some bit of the world's reality through each novel, it is also clear by each novel's end that the woman character loses her grip on the world and falls. (Straus, 1994: 73)

Zu klären wäre hier, ob keine weiblichen Schriftstellerinnen Romanheldinnen haben zu Tode kommen lassen. In jedem Fall handelt es sich beim Selbstmord um eine künstliche Einflussnahme auf die Körperzeit. Ob das vorzeitige Ende eines Körpers durch die Personages selbstbestimmt herbeigeführt oder eben durch den Autor fremdbestimmt wird, ist wiederum eine Frage der Analyseebene, wie wir sie in Kapitel 2.3 aufgezeigt haben. Deshalb hat ein Ereignis, sei es Pferderennen, Selbstmord oder ein anderer Chronotop, immer dialogisch geprägte Auswirkungen in verschiedene Richtungen und lässt dadurch unterschiedliche Interpretationen zu.

7.1.3 Zeitgenössische Stoffe

Durch die sozialen und ökonomischen Veränderungen der Zeit nahmen Wissenschaft und Technik immer mehr Raum ein und beeinflussten auch das Schaffen der Künstler (Usmanov, 1985: 104). Ab den 1870er Jahren, also zur Zeit der Entstehung von *Anna Karenina*, gelangte Tolstoj mehr und mehr zu einer kritischen Bewertung des Positivismus. Die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse – allen voran Darwins Evolutionstheorie – interessierten ihn, wobei er eine äußerst skeptische Haltung dazu einnahm. Er hatte den Ehrgeiz, den Millionen von Bauern Wissenschaft nutzbringend nahezubringen und war deshalb um eine kritische Stellungnahme des Volkes zu den Naturwissenschaften bemüht. Ein

weiteres Anliegen war ihm, eine Verbindung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften (v.a. der Philosophie) herzustellen, verkörpert von der Figur des Levin, der selbst ein Naturwissenschaftler ist, jedoch sein geistiges Erwachen nicht der reinen Erkenntnis, sondern den irrationalen Faktoren Liebe und Glauben verdankt (ebenda: 114).

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die selbstbestimmte, nicht legitimierte Liebe von Frauen hochwahrscheinlich aufgrund der sich verändernden sozialen Gegebenheiten zu einem oft verwendeten Stoff, der zumeist mit einer Wertung einhergeht. Diese wird in den Romanen des Realismus in Europa aufgegriffen und auf unterschiedliche Weise ästhetisch umgesetzt.

Einen Kanon der wichtigen Stoffe für *Anna Karenina* festzulegen bedeutet sicherlich eine sehr subjektiv geprägte Priorisierung durchzuführen. Laut Herman (1997:15) sind es nur *Liebesbeziehungen* und *Ehebruch*, wobei letzterer eine Parallele zu Tolstojs zunehmendem Kunstinteresse darstelle. Trapp (2007: 356) reduziert den Roman auf die *Sexualität als treibende Kraft*, symbolisiert durch das Motiv der Eisenbahn, die eine wesentlich subtilere Metapher darstelle als etwa der Ehebruch von Emma Bovary mit Léon in der Kutsche. Stenbock-Fermor (1975, 100) sieht in *Liebe, Familie, Sinn des Lebens* und *Gesellschaft* und die vier zentralen Themen des Romans, wobei man das letztgenannte sicherlich verfeinern sollte. Unserer Meinung nach gehören sowohl psychologisch als auch sozial motivierte Themen wie *Gewissenskonflikte*, *Rolle der Frau*, *Selbstbestimmte Liebe* zum engeren Kanon, um der beobachteten Diskrepanz zwischen Individuum und Gesellschaft Rechnung zu tragen. Bei den genannten Stoffen handelt es sich wohlweislich nicht um Chronotope, da sie im Gegensatz zu den Motiven keine konkrete Einbettung in Zeit und Raum erfahren.

7.2 Intertextualität und Universalität

Im Folgenden werden exemplarisch implizite und explizite Referenzen, die auf unseren Text einwirkten, bzw. von ihm ausgesandt wurden, erörtert.¹ Nicht in allen Fällen können wir dabei von Intertextualität sprechen; im Falle von zeitgenössischen, ausländischen Werken stehen fehlende Wechsel- und

¹ Zum Konzept der Intertextualität, das 1966 Julia Kristeva basierend auf Bachtins Dialogizitätsprinzip ausgearbeitete, verweisen wir auf die Kurzvorstellung in Kapitel 1.2.1.

Referenzbeziehungen, bedingt z.B. durch noch nicht vorhandene Übersetzungen, dem im Wege. Die ersten Übersetzungen von *Anna Karenina* erschienen 1881 auf Tschechisch sowie 1885 auf Französisch und Deutsch, diese allerdings in gekürzter Form (Tietze, 1279).

7.2.1 Prätexte

Durch die Aufzeichnungen Tolstojs ist überliefert, wann in seinem Leben den Autor welche Texte besonders beeinflusst haben (PSS 66, 67f). Eines der aufgelisteten Werke taucht explizit in *Anna Karenina* auf: Platons *Gastmahl*, das wir mit Blick auf dessen Realisierung als Gespräch über die Liebe im ersten Teil des Romans erläutert haben (Kap. 5.2.1.2) und das nur eines ist von zahlreichen literarisch-philosophischen Werken, die Tolstoj in verschiedenen Sprachen gelesen hatte.

Ein zweiter Werkstitel taucht im Roman auf, als Levin schon verheiratet in Moskau weilt; Er besucht eine Matinee, bei der *Korol' Lir v stepi* (VII, 5; *König Lear in der Steppe*) aufgeführt wird. Es dürfte sich dabei um das Programm-Musikstück *Korol' Lir (König Lear)* von Balakirev (1860), handeln¹ (I. Tolstoj 1939: 587). Tolstoj steht diesem Genre äußerst kritisch gegenüber, wie er in seinem Aufsatz *Čto takoe iskusstvo? (Was ist Kunst?)* erklärt:

Но в этих соединениях всегда центр тяжести в одном из двух произведений, так что только одно производит впечатление, другое же остается незамеченным. Тем более не может быть такого соединения между эпической или драматической поэзией и музыкой. [...] Необходимость же приноровить свое музыкальное произведение к произведению поэзии или наоборот, есть такое предвзятое требование, при котором уничтожается всякая возможность творчества (PSS 30, 131)

Aber in diesen Vereinigungen liegt der Schwerpunkt immer auf einem der beiden Werke, so dass nur eines die Aufmerksamkeit anzieht, das andere jedoch unbemerkt bleibt. Umso weniger kann eine solche Vereinigung zwischen epischer oder dramatischer Poesie und Musik stattfinden. [...] Die Notwendigkeit, sein musikalisches Werk an ein

¹ Ivan Turgenevs Erzählung *Stepnoj korol' lir* („Ein König Lear der Steppe“) von 1870, in der es in Anlehnung an Shakespeares King Lear um einen charakterstarken Mann geht, der von seiner Familie ruiniert wird, kann nichts mit dem hier aufgeführten Stück zu tun haben, denn nach dem Konzert wird Levin von einem Bekannten auf „das ewig Weibliche“ (im Original Deutsch) der Cordelia angesprochen, der einzig treuen und guten Tochter König Lears, die allerdings in Turgenevs Werk gerade nicht vorkommt.

poetisches Werk anzupassen oder umgekehrt, ist eine solch einengende Forderung, bei der jegliche schöpferische Möglichkeit zerstört wird.

Dem Konzertbesucher Levin gefällt das Werk überhaupt nicht, denn die Musik scheint ihm zu kompliziert. Er übernimmt hier Tolstojs Meinung zur Kunst in dessen kritischem Sinne und dabei insbesondere das Desiderat der Einfachheit.

Auch als großen Verehrer Puškins gab Tolstoj sich zu erkennen (PSS 66, 67), obwohl dessen Kunst das Kriterium der Einfachheit, zumindest in *Evgenij Onegin* (1825-32), sicherlich nicht erfüllt. Sowohl formal als auch inhaltlich ist das Thema, die Liebe Tatjanas zu Onegin, höchst komplex aufgebaut. Der Stoff der selbstbewussten und darum zum Scheitern verurteilten Frauenliebe taucht hier bereits auf und dürfte einen ersten Impuls in Tolstoj ausgelöst haben, der das Werk in jugendlichen Jahren, zwischen 14 und 20 Jahren, gelesen hatte. Auch Puškins Erzählfragment *Egipetskie noči (Ägyptische Nächte)* von 1835 soll als Vorlage gedient haben: Eine Anspielung darauf findet sich im Salon von Betsi Tverskaja (II, 6), als ein Diplomat sich bereit erklärt, über jedes beliebige Thema ein Gespräch anzufangen. Der Künstler ist hier ein Improvisator, der sich - wie beim Ehebruch - etwas Fremdes aneignet. Eine Analogie von Ehebruch und Kunst erkennt möglicherweise auch Levin, der in Moskau das Laster und die Kunst gleichermaßen verachtet (VII, 5).

Erwähnenswert ist auch Leskovs Novelle *Ledi Makbet Mščenskogo uezda (Die Lady Macbeth aus dem Bezirk Mščensk)* von 1865. Mit dämonischer Kraft bringt die Heldin Ehemann, Schwiegervater und einen Neffen um, um mit ihrem Geliebten zusammen das Familienerbe anzutreten. Beide werden bestraft und die Heldin, als sie ihrerseits von ihrem Geliebten betrogen wird, ertränkt sich. Die Personages sind hier zwar vor allem materialistisch und handeln eher aus niedrigen Beweggründen als aus Liebe, aber dennoch widerlegt diese Novelle Mandelkers (1990: 49) Behauptung, Ehebruch sei zum ersten Mal durch *Anna Karenina* in die russische Literatur eingeführt worden.

Als immer wieder anklingender Prätext in axiologischer Hinsicht ist Rousseaus *Julie ou La nouvelle Héloïse* wahrnehmbar, vor allem in den Bereichen Kinder, Landleben, Natur und Landwirtschaft (Kap. 5.2.3), während ästhetische Aspekte nicht ins Gewicht fallen. Cassirer merkt dazu an:

Die „Nouvelle Héloïse“ ist uns heute als Gesamtwerk ferner gerückt; wir können die Kraft, mit der sie das Jahrhundert Rousseaus ergriff und erschütterte, nicht mehr unmittelbar nachfühlen. Ihre rein künstlerischen Schwächen treten für uns deutlich zutage. Immer wieder wird in ihr die reine Darstellung und der unmittelbare Gefühlsausdruck hintangehalten durch die lehrhafte Tendenz, unter der das Werk von Anfang an steht. (1989: 48)

Tolstoj, auf den auch andere, weniger literarisch ausgeprägte Werke von Rousseau großen Einfluss ausgeübt hatten (PSS 66: 67), gelingt es hingegen, in seinem Werk der Ästhetik einen mindestens ebenso hohen Stellenwert einzuräumen wie der Ethik. Damit schafft er auch eine dauerhafte Präsenz bei der Leserschaft, die Rousseau eingebüßt hat.

7.2.2 Posttexte

Zahlreich und unüberblickbar sind die literarischen Texte, die auf verschiedenen Ebenen auf *Anna Karenina* Bezug nehmen. Wir greifen darum exemplarisch Beispiele der expliziten und der impliziten Form des Rückgriffs heraus.

Ein expliziter Posttext, der sich unmittelbar an die Handlung von *Anna Karenina* anschließt, ist *Smrt Vronskog (Vronskijs Tod)* des Kroaten Nedjeljko Fabrio von 1994, der mittlerweile auch ins Russische übersetzt wurde. Der Autor beschreibt sein literarisches Experiment so:

Лев Николаевич Толстой словно передал мне своего героя на курском вокзале и я спустя 113 лет привез его на том же поезде в Белград. Как сказали бы критики, я воспользовался постмодернистским приемом, а кроме того, ввел в драматургию придуманной мною истории элементы славянской мифологии, на мой взгляд, в данном случае совершенно необходимой, а когда случилось так, что Соня впервые после гибели Анны пробудила во Вронском любовь, я смиренно, но прямо обратился к великому писателю: “Не ужасайся, граф Лев Николаевич, этой возможной любовной сцене между твоим героем и моей бедной Соней. Ничто более не унизит ни величия твоего пера, ни целостности созданного тобой образа. (2003)

Lew Nikolaewiĉ Tolstoj übergab mir seinen Helden buchstäblich auf dem Kursker Bahnhof und ich brachte ihn kaum 113 Jahre später auf demselben Zug nach Belgrad. Wie die Kritiker sagen würden, benutzte ich ein postmodernes Verfahren und fügte Elemente der slawischen Mythologie in die Dramaturgie der selbst ausgedachten Geschichte ein, was meiner Ansicht nach in diesem Fall unbedingt nötig ist. Und als Sonja zum ersten Mal nach Annas Tod die Liebe in Vronskij erweckte, wandte ich mich ruhig, aber direkt an den großen Schriftsteller: „Erschrecke dich nicht, Graf Lev Nikolaewiĉ, über diese

mögliche Liebesszene zwischen deinem Helden und meiner armen Sonja. Weder die Größe deiner Feder noch die Gesamtheit deines Werks wird jemals geschmälert.[...]"

Es handelt sich um eine Liebesgeschichte vor dem Hintergrund des serbisch-kroatischen Krieges, die mit dem Tod Vronskijs durch eine Mine endet. Genauso wie bei Annas Tod werden seine Gedanken bis zum letzten Moment dargestellt:

— Назад, граф! Назад! Там мины... усташские миныыыы...

но тут лицо Анны, которое, казалось, парило перед ним высоко в небе, волшебным образом превратилось в сияние, заполнившее собой все небо, и он увидел величественное рождение нового, молодого, все исцеляющего солнца, солнца искупления и справедливости, к которому вместе с ним устремилось все сущее, и тут грохнул взрыв. (2003)

„Zurück, Graf! Zurück! Dort sind Minen... Ustaša-Mineeeeeen...

Aber plötzlich, so schien es, verwandelte sich Annas Gesicht, das hoch oben am Himmel vor ihm schwebte, wie durch ein Wunder in ein Strahlen, das den ganzen Himmel ausfüllte und er sah die majestätische Geburt einer neuen, jungen, alles mit Küssen bedeckenden Sonne, die Sonne der Sühne und Gerechtigkeit, zu der mit ihm zusammen alles Wahrhafte strebte,

und dann donnerte der Knall.

Es dürfte aus diesen beiden Informationen klar sein, dass das Werk nicht in der Tolstoj'schen Erzähltradition fortgeführt, sondern auf postmoderne Art umgesetzt wurde; ein interessantes Experiment der Intertextualität, das einen Handlungsstrang über zwei verschiedene literarische Epochen hinzieht. Die Idee des 113-jährigen zeitlichen Bruchs erinnert indes an Tolstojs Umgang mit der Zeit, den Fabio erkannt haben muss und sich zu Nutzen macht. In Russland ist das Werk allerdings nur mäßig bekannt und wird mit Skepsis gelesen.¹ In Kroatien ist es etwas populärer, aber derzeit nicht mehr im Buchhandel erhältlich.

Ein Werk mit zunächst ebenfalls explizitem Verweischarakter ist der Roman *Stiller* (1954) von Max Frisch, denn *Anna Karenina* wird namentlich genannt, als Stiller sich als angeblicher gehörnter Ehemann zur Wehr setzen soll:

Mein Freund und Staatsanwalt fragt, ob ich Anna Karenina kenne. Dann: ob ich Effi Briest kenne. Endlich: ob ich mir nicht auch ein anderes Verhalten, als es in diesen Meisterwerken geschildert wird,

¹ Nach den Auswertungen der Internetpräsenz

seitens des verlassenen Ehemanns vorstellen könnte. Ein großzügigeres, meint er – und kommt ins Erzählen... (1965, 152)

Hier wird die Kenntnis der Weltliteratur im Bildungsbürgertum bei den Personagen thematisiert und gleichzeitig beim Leser vorausgesetzt. Zwei Seiten später wird der Prätext, diesmal implizit und verhüllt, nochmals aufgegriffen:

In Mailand, im Morgengrauen, stand der Zug in einer menschenleeren Bahnhalle, ein italienischer Eisenbahner klopfte mit dem Hämmerchen an die Räder, und sonst schien die ganze Welt zu schlafen [...] (1965, 154)

Hier erwartet den eingeweihten Leser eine Belohnung: durch die Anspielung auf den „Eisenmann“ (vgl. Kap. 5.1.3.3) werden profundere Kenntnisse aufgeweckt und über das Gedächtnis co-reaktiviert. Etwas isoliert voneinander treten die Vorkenntnisse des Prätextes und deren Personagen dialogisch in Kontakt, ebenso natürlich Prä- und Posttext, was in der Kombination den Dialog innerhalb des Posttextes beeinflusst.

Schließlich arbeitet auch der amerikanische Realismus des 20. Jahrhunderts heraus, was wir an Chronotopen in Kapitel 4 besprochen haben, so etwa Edward Hopper (1882-1967) mit seinem Bild „House by the Railroad“ (1925):



Hopper treibt, wie schon Degas, den er bewundert, seinen Realismus bis zur Grausamkeit. In kaum einem Bild hat er dies drastischer vorgeführt als in dem berühmten „House by the railroad“ von 1925, einem Programmbild: Ein typisch amerikanisches Haus ist zu sehen, das der Bewegung für eine amerikanische Ästhetik gewiss Genüge getan hätte. Aber es wird in Augenhöhe des Betrachters von Eisenbahnschienen durchschnitten, eine wirkliche nature morte der modernen Existenz, ein Sinnbild des bürgerlichen Glücks, das

zerschnitten wird, und zwar von der Dynamik, die ihm selbst zugrunde liegt. Gottverlassen steht das Haus im Nichts jenseits der Schienen, abgeschnitten vom Leben, das es darum herum einmal gegeben haben mag, und dafür nicht einmal angeschlossen an den eisernen Kommunikationsstrang. (Schmid, 2000: 20f)

Hopper demonstriert mit denselben Motiven wie Tolstoj, *Haus* und *Eisenbahn*, in einer anderen Kunstform fünfzig Jahre später auf einem anderen Kontinent ebenfalls die Konzepte von Statik und Dynamik. Wenn sich auch die Werte gegenüber Tolstoj verschoben haben, zeigt es doch die Universalität von Motiven, also archetypischen Chronotopen (vgl. Kap 1.2.2).

7.2.3 Zeitgenössische Texte

Der Roman *Anna Karenina* entstand in einer Übergangsphase im Schaffen Tolstoj: Nicht nur fällt er in die mittlere Periode, er befindet sich am Übergang von psychologischen zu soziologischen Themen. Dies datiert Ejchenbaum (1974: 126) als verhältnismäßig spät, denn in den 1870er Jahren hätten andere russische Schriftsteller wie Turgenev, Dostoevskij oder Saltykov-Ščedrin bereits den Schritt hinüber zum Sozialroman vollzogen. Letzterer wird mit Worten zitiert, die er schon in den 1860er Jahren, nach Erscheinen von *Vojna i mir* geäußert hat:

Мне кажется, что роман утратил свою прежнюю почву с тех пор, как семейственность и все, что принадлежит к ней, начинает изменять свой характер. (nach Ejchenbaum, 1974: 126)

Mir scheint, dass der Roman seine frühere Grundlage in dem Moment verloren hat, als das Familiäre und alles, was dazugehört, ihren Charakter zu verändern beginnt.

Aus heutiger Sicht können wir dem nicht mehr zustimmen, da quer durch die verschiedenen Literaturen noch viele große Familienromane geschrieben wurden und werden, auch wenn - oder gerade weil - Familienstrukturen sich mehr und mehr verändern.¹

Viele Literaturwissenschaftler betonen die literarische Komplementarität der Zeitgenossen Dostoevskij und Tolstoj (z.B. Merežkovskij oder Bachtin, vgl. Kap. 1.4), die beide (abgesehen von einigen Dramen des ersteren) an künstlerischen

¹ Indes spricht die geschlossene Zeit von *Anna Karenina*, der Ausschnitt weniger Jahre, nicht unbedingt für die Zuordnung zur Gattung Familienroman, wie wir noch sehen werden.

Texten ausschließlich Prosa verfasst haben.¹ Die Gegenüberstellungen sind in vielen Fällen interessant und reizvoll, denn immerhin handelt es sich um die beiden „Giganten“ des 19. Jahrhunderts.

Richten wir den Blick auf Tolstojs thematische Vielschichtigkeit, die einer deutlichen Gewichtung der sozialen und ökonomischen Fragen, auf deren Hintergrund die Personages agieren, geschuldet ist. Im Abstand von wenigen Jahren entstanden in den europäischen Literaturen zahlreiche Prosawerke, vor allem Romane und Novellen, die auf verschiedenen Ebenen miteinander verglichen werden können; auf der stofflichen Ebene bieten sich vor allem *Gesellschaft* und *Frau*, auf der motivischen Ebene die *Eisenbahn* an. Die bereits von anderer Seite erschöpfend zu Vergleichen herangezogenen *Madame Bovary* (1857) von Gustave Flaubert und *Effi Briest* (1895) von Theodor Fontane wollen wir zugunsten anderer Werke zurückstellen.

Fontanes *L'Adultera* (1880) hingegen, obwohl ungleich kürzer, weist inhaltlich verblüffende Ähnlichkeiten mit *Anna Karenina* auf: Die Heldin Melanie ist mit einem wesentlich älteren, vergeistigten (aber nicht wie Karenin humorlosen) Kommerzienrat Ezechiel van der Straaten verheiratet, verliebt sich nach etlichen Ehejahren in den jungen Ebenezer Rubehn (man achte auf die ähnlichen Vornamen). Es kommt zum Ehebruch, woraufhin Melanie ihren Mann verlässt, sich scheiden lässt und mit dem neuen Ehemann arm aber glücklich wird. Viele Themen klingen bei uns an: eine Reise nach Italien; ein gemeinsames Kind namens „Aninettchen“, nachdem die früheren beim Vater zurückgelassen wurden; Melanies Misstrauen aus Angst, von Ebenezer verlassen zu werden, die gesellschaftliche Ächtung in Berlin. Jedoch ist die Statik der Personages in diesem Werk ambivalent, wie sich während Melanies Schwangerschaft in Italien zeigt:

Ein deutscher Arzt endlich, den man zu Rate zog, erklärte, dass vor allem das Stillsitzen vermieden, dagegen umgekehrt für beständig neue Eindrücke gesorgt werden müsse. Mit anderen Worten, das, was er vorschlug, war ein beständiger Orts- und Luftwechsel. Ein solch tagtägliches Hin und Her sei freilich selber ein Übel, aber ein kleineres, und jedenfalls das einzige Mittel, der inneren Ruhelosigkeit abzuhelpen. (1971: 109)

¹ So z.B. Zink/Schmid (2000: 36)

Dass hier ausgerechnet von einem Deutschen zur Umtrieblichkeit geraten wird, erinnert in unserem russischen Kontext sehr an die Figur des Štol'c in Gončarovs *Oblomov* (1859). Der Ratschlag zur Mobilität wird in *L'Adultera* umgesetzt, aber kurz darauf folgt eine Einschränkung:

In kurzen Etappen, unter geflissentlicher Vermeidung der Eisenbahn und großen Straßen, ging es, durch Umbrien, immer höher hinauf an der Ostküste hin[...] (1971: 110).

Die Eisenbahn ist ohne weitere Begründung, d.h. möglicherweise aus allgemein bekannten Gründen, negativ konnotiert. Als Motiv taucht diese in verschiedenen Werken der Zeit auf. In *El Amigo Manso* (*Freund Manso*, 1882) von Benito Pérez Galdós beispielsweise spielen die Kinder im Madrider Kinderzimmer genauso Eisenbahn (2001: 93) wie diejenigen in Petersburg, als nämlich Tumult im Hause herrscht.

Derselbe Autor behandelt in seinem Hauptwerk, dem Roman *Fortunata y Jacinta* (1887), wie Tolstoj gesellschaftliche und psychologische Themen. In eine kinderlose Ehe hinein gebiert die ihrerseits verheiratete Geliebte des Ehemannes ein gemeinsames Kind. Sie schafft damit und aufgrund weiterer Ereignisse eine hochkomplexe Situation, die mit dem „selbstverschuldeten“ Tod der Heldin Fortunata endet, die sich am Geliebten rächen wollte. Die Situation ist mit Annas Selbstmord vergleichbar.

In Émile Zolas *Thérèse Raquin* (1867) lässt die Titelheldin den ungeliebten Ehemann durch ihren Geliebten ertränken um sich anschließend mit diesem zu verheiraten. Während die ehemalige Schwiegermutter noch nach Rache sinnt, vergiften sich die beiden um sich von dem Albtraum zu erlösen. Auch in diesem kurz vor *Anna Karenina* geschriebenen Roman dominieren die Motive Ehebruch, Rache und Selbstmord, jedoch auf einer niedrigeren gesellschaftlichen Ebene; die Familie betreibt einen Kurzwarenladen in Paris und bewohnt eine schäbige Wohnung darüber. Die psychologischen Themen, die standesübergreifend auftreten, überwiegen in diesem Werk deutlich die gesellschaftlichen.

Thomas Hardys *Tess of the d'Urbervilles* (1891) ist in der untersten Gesellschaftsschicht angesiedelt und erzählt das Leben der Titelheldin als eine Verkettung von Unglücksfällen. Tess fällt durch den Ehrgeiz ihrer Mutter einem adligen Verwandten in die Fänge, wird verführt und infolgedessen Jahre später von ihrem Ehemann verstoßen. Zeitliche und räumliche Verstrickungen führen dazu, dass Tess wieder mit ihrem einstigen Verführer zusammenleben muss und

diesen schließlich ersticht, als ihr geliebter Ehemann wieder auftaucht. Sie wird als Mörderin gehenkt.

Setting und Plot weichen stark von denjenigen der voran besprochenen ab, zumal gar kein echter Ehebruch, sondern moralisch gleichgestellt dazu, verlorene Jungfräulichkeit vorliegt und Tess aufgrund ihrer Naivität immer wieder unverschuldet zum Opfer wird. Akute materielle Not, die nicht mit derjenigen Stiva Oblonskijs zu vergleichen ist, Alkoholismus usw. prägen das Werk deutlich naturalistisch. Es tauchen jedoch ethische Grundwerte auf, die sich von Rousseau über Tolstoj zu Hardy durchziehen, wie etwa als Tess Arbeit sucht:

Not being aware of the rarity of intelligence, energy, health, and willingness in any sphere of life, she refrained from seeking an indoor occupation; fearing towns, large houses, people of means and social sophistication, and of manners other than rural. (1958: 314)

Aber nicht nur Rousseau, sondern auch die Bibel bildet eine axiologische Grundlage, wie wir sie von Tolstoj kennen. Einen christlichen Wertbezug stellt Tess her, indem sie ganz im Sinne von Tolstoj (vgl. Kap. 5.2.2) zu Alec D'Urberville sagt: „I believe in the spirit of the Sermon on the Mount, and so did my dear husband [...]”(1958: 362). Ebenso finden sich symbolische Verbindungen zwischen Raum und Personage, beispielsweise als Tess nach längerer Zeit ins Vale of Blackmoor zurückkehrt, wo sie ihren Ehemann kennengelernt hatte:

Yet it was in that vale that her sorrow had taken shape, and she did not love it as formerly. Beauty to her, as to all who have felt, lay not in the thing, but in what the thing symbolized. (1958: 337)

Hier regiert der Raum eindeutig über die Personage und deren Empfinden, was bei *Anna Karenina* seltener der Fall ist. Zu dieser düsteren, schwermütigen Stimmung passt auch das Ende, bei dem die Heldin hingerichtet wird. Als Zeichen dafür, dass es dennoch weitergeht, marschieren Tess' Mann und ihre Schwester über weite Hügellandschaften hinweg, sozusagen in den offenen Raum hinein.

Wenn auch die hier angesprochenen Werke jeweils nur hinsichtlich bestimmter Merkmale mit unserem Text verglichen werden können, ist doch feststellbar, dass in unterschiedlichen europäischen Literaturen innerhalb von 25 Jahren entstandene Texte Parallelen aufweisen, die nicht durch gegenseitigen Kontakt und daraus resultierender Intertextualität zustande kommen konnten.

Infolgedessen müssen die Autoren sich aus einem außerliterarischen Pool bedienen haben, der sie mit Themen ausstattete. Allenthalben boten die Gesellschaftsstrukturen dafür Anlass mit ihren Veränderungen, z.B. der zunehmenden Selbstbestimmung der Frau in der Liebe, die wiederum in Konflikt mit ihrer ökonomischen Abhängigkeit geriet. Der frühe Tod der Heldinnen, ob durch Selbstmord, „schuldbedingte“ Krankheit oder von außen ausgeführt, bildet eine Invariante in allen diesen Texten: die Einflussnahme auf die Körperzeit, nämlich deren künstliche Verkürzung, scheint eine adäquate Reaktion auf das Fehlverhalten gewesen zu sein, ob von den Autoren gewünscht oder durch die Realität vorgelebt, sei dahingestellt. Auch die Technikskepsis, als deren Symbol die Eisenbahn angeführt wird, scheint sich über Europa bis an seine Ränder hin ausgedehnt zu haben. Das axiologische Verhältnis zwischen Statik und Dynamik wäre weiter zu untersuchen, insbesondere in Deutschland, denn es liegt der Verdacht vor, dass Tolstoj im europäischen Vergleich mit seinem Primat der Langsamkeit evt. eine extreme Position einnimmt.¹

7.3 Die Romangattung

Wie wir bei der Besprechung von genrebildenden Chronotopen gesehen haben, sind diese nicht nur literarische Kategorien, sondern pragmatische Elemente. Gattungsmuster sind in der literarischen Kommunikation deshalb von enormer Bedeutung, weil jede Gattung ein komplexes System von Mitteln und Methoden bereithält, das den Bezug zur Realität regelt².

7.3.1 Der Roman bei Bachtin

Stanzel bezeichnet den Roman als „genetisch nicht reine Gattung“, denn zu seiner Entstehung haben Epos, Biographie, Essay, Schauspiel, Chronik und Realienliteratur beigetragen (1979: 63). Es können darin beispielsweise alltägliche Rede („сказ“) neben künstlerischer Erzählerrede oder nicht-künstlerischer Rede (in Form von wissenschaftlichen Informationen) auftreten. Die Kombination dieser Einheiten ergibt dann wiederum den Stil des Romans.

¹ Selbstredend kann solches hier nicht erschöpfend diskutiert sondern nur angeregt werden.

² Auch das menschliche Bewusstsein besitzt eine Reihe von inneren Genres, um die Welt zu konzeptualisieren (Keunen).

Bachtin nennt das bejahender „künstlerisch organisierte Redevielfalt“ (1979: 157) und richtet seine besondere Aufmerksamkeit auf diese Gattung. Der Roman hebt sich von allen anderen literarischen Gattungen dadurch ab, dass er unterschiedliche Stimmen („разноречие“) zulässt. Außerdem ist er aufgrund seines Volumens in der Lage, viele stilistische Richtungen und alle anderen Gattungen in sich aufzunehmen. Die Ausgewogenheit eben dieser Hybride bezeichnet Bachtin als ausschlaggebend für die Qualität der Literatur (1979: 251).

Der Roman übertrifft alle anderen Gattungen in der Fähigkeit der adäquaten Darstellung der Wirklichkeit und ist insofern vor allem im Realismus die dominante Gattung. Er nimmt nicht nur sprechende Menschen in sich auf, sondern ist selber ein sprechendes Wesen. Einerseits sprechen die Personages selbst, andererseits werden sie ebenso durch das Wort des Autors charakterisiert. Es ergeben sich durch die Interferenz von Autor- und Erzählerstimme sowie zusätzlicher Stimmen der Personages Perspektiven und Brechungen, die in der Lyrik nicht vorkommen können. Dort gibt es nur eine Stimme, selbst wenn das Wort, wie im Falle von Tropen, zwei- oder mehrdeutig ist.¹ Der Romanprosa ist hingegen die Einheitssprache fremd. Deshalb konnte diese Gattung auch erst im Zuge der Liberalisierung des Sprachgebrauchs entstehen. Der vorausgegangene lange historische Prozess der sprachlichen Vereinheitlichung verhinderte die Entstehung des Romans und begünstigte diejenigen literarischen Gattungen, die mit den zentripetalen Kräften der Sprache arbeiten, wie z.B. das Epos, in dem nur die Autorstimme vorkommt.

Die künstlerisch bearbeitete Redevielfalt wird vom Autor zu einem ästhetisch organisierten System zusammengestellt. Laut Bachtin genügt es deshalb nicht, eine stilistische Analyse im traditionellen Sinne, d.h. einzelner Texteinheiten, vorzunehmen. Der Dialog der Einheiten kann auf diese Weise nicht erfasst werden.

¹ Interessanterweise unterscheiden sich Roman und Lyrik nicht nur in der Perspektivierung, sondern gerade auch im Chronotop. Die Motive können in der Lyrik unchronotopisch sein, da die Zeit nicht unbedingt erforderlich ist. Sie ist nur als Gliederungsprinzip nötig.

7.3.2 Der Chronotop *Anna Karenina* – Versuch einer Gattungszuweisung

Strukturelemente, Handlungsverlauf und Themen verschiedener Romantypen sind in *Anna Karenina* enthalten, so dass eine eindeutige Zuordnung zu einer Gattung, wie ohnehin bei den allermeisten Romanen, schwierig ist. Die in Frage kommenden Kategorien sind *Entwicklungsroman*¹, *Gesellschaftsroman*, *Zeitroman* oder *Familienroman*. Alle anderen schließen wir aufgrund zu stark abweichender formaler und inhaltlicher Kriterien von vorne herein aus.²

Zunächst könnte man einen Entwicklungsroman annehmen, da es bei manchen der Hauptfiguren auch um Identitätsfindung geht und sowohl Verläufe des Erfolges als auch des Scheiterns vorkommen. Die Wichtigkeit des individuellen Menschen, seine Rolle als zentraler Topos spricht ebenso dafür. Allerdings ist die persönliche Entwicklung nur bei wenigen Personages, bei anderen gar nicht zu beobachten. Diese geht im Falle Levins eher auf seine Persönlichkeit selbst, und weniger auf äußere Einflüsse zurück. Keunen (2000) nennt als typisches Merkmal für den Entwicklungsroman das Aufeinandertreffen von Statik und Dynamik, wobei erstere die Figuren in ihrer Entwicklung behindere. Dies ist für unseren Text in umgekehrter Form der Fall: statische Körperzeit begünstigt eher die Entwicklung der Personages. Anna bleibt dynamisch, bis ihre Körperzeit in den Zustand absoluter Statik, den Tod, versetzt wird. Der Chronotop *Entwicklungsroman* würde also in sein Gegenteil verkehrt.

Am häufigsten wird die Gattung *Familienroman* genannt; Lexikoneinträge führen *Anna Karenina* explizit als Beispiel für einen solchen an, auch Hodel (2010) geht per se davon aus. Dies begründet er mit den familiären Verknüpfungen und kategorisiert die Personages in fünf Familiengruppen, denen er jeweils „korporative Identitäten“ zuweist, die allerdings höchst subjektiv erfolgen und aufgrund von Widersprüchen³ widerlegt werden könnten. Nichtsdestotrotz könnten wir die Gattungszuweisung akzeptieren, da viele

¹ Dessen Untergattung *Bildungsroman* fällt aufgrund des fehlenden Einflusses von Bildungsgütern bzw. nur undeutlich skizzierter pädagogischer Themen weg.

² Die Kriterien, in den wesentlichen Punkten untereinander übereinstimmend, sind den im Anhang des Literaturverzeichnisses gegebenen Nachschlagewerken entnommen (falls nicht anders angegeben)

³ Beispielweise wird Vronskij im selben Absatz sowohl Geiz als auch Großzügigkeit zugeschrieben usw.

Invarianten auf der stofflichen Ebene abgedeckt werden: das bürgerlich-adlige Milieu, Eheprobleme und mit hineinspielende soziale Fragen. Auch die bevorzugte realistische Gestaltung ist vorhanden. Jedoch fehlen als entscheidende Merkmale die generationenübergreifenden Topoi wie etwa Konflikte oder Wertewandel. Aus den genannten Gründen sollte das zwar explizit im ersten Satz des Romans geäußerte und von Tolstoj namentlich erwähnte Thema der Familie (Tolstaja 1978, 502) nicht darüber hinwegtäuschen, dass andere Stoffe mindestens ebenso dominant präsent sind.

Die Gattung *Gesellschaftsroman* scheint am besten geeignet, vereint sie doch alle Invarianten auf der Ebene der Stoffe wie der Verfahren. Zunächst sind das: eine Reflexion des Gesellschaftsgeistes, mitunter auch kritischer Art; die Konzentration auf die höhere Gesellschaftsschicht mit Verweisen auf die Unterschicht als Folie, ohne dass eine soziale Anklage vorgenommen würde; und die psychologische Differenzierung der Figuren. Vor allem die zeitlichen Verflechtungen, nämlich den Ersatz der realen Chronologie durch zeitliches Nebeneinanderstellen geben den Ausschlag auf der Verfahrensebene. Dieses zentrale Merkmal würde auch die Zuordnung zum *Zeitroman* nahelegen, für den die querschnittshafte Simultantechnik und das Nebeneinander verschiedener Zeittypen als Merkmal gilt und dessen kennzeichnende Stoffe mit denjenigen des Gesellschaftsromans im Wesentlichen zusammenfallen. Deshalb bezeichnet Dieckmann *Anna Karenina* als „Tolstois ersten großen Zeitroman“ (1987: 90). Als Ausschlusskriterium tritt hier aber die unbedingte Voraussetzung eines sozialpolitischen Engagements auf, das wir zwar dem konkreten Autor, aber nicht dem Roman unterstellen können.¹

Im Blick behaltend, dass wir zu einem früheren Zeitpunkt bereits den Stellenwert des Individuums gegenüber der Gesellschaft als relativ hoch, aber nicht dominant, eingeschätzt haben, könnte man im Sinne von Kayser (1968: 26) auch einen *Figurenroman* konstatieren. Indes ist die Kayser'sche Differenzierung wenig

¹ Allerdings können wir dieses auch bei den als Beispiele für den Zeitroman genannten *Der Zauberberg* und *Die Blechtrommel* nicht auf den ersten Blick erkennen. (v. Wilpert, 1989: 1044)

spezifizierend und kann nur ergänzend zur Präzisierung beitragen.¹ Konsequenz unserer Lesart und Diskussion ist die Verortung *Anna Kareninas* im Chronotop Gesellschaftsroman.

7.3.3 Vision in die Moderne?

Den Begriff „Moderne“ bezeichnet v. Wilpert (1989: 584) als unscharf, da er in vielen Kontexten unterschiedlich verwendet werde. Für die Literatur bedeutet er eine Abwendung von der Klassik in eine antinaturalistische Richtung. Für Russland wird der Moderne von Cuddon (1991: 551) ein zeitlicher Beginn in den vorrevolutionären Jahren mit offenem Ende zugeschrieben, bei Koževnikova (1987: 225) ist sie eine Erscheinung des 20. Jahrhunderts. Die uns interessierenden 1870er Jahre liegen also deutlich vor diesem Zeitraum.

Hodel (2009) dokumentiert den Wandel vom russischen Realismus zur Moderne, als dessen Wegbereiter er Dostoevskij bezeichnet, auf vier Differenzierungsebenen: die moralisch-philosophisch-religiöse, die erkenntnistheoretische, die motivische und die erzähltechnische. Allenfalls können wir zum zweiten seiner vier Punkte die „unwirkliche“ Zeitdarstellung bei Tolstoj anfügen sowie zum vierten Punkt das Auftreten einer Art des „Stream of Consciousness“ (vgl. Kap. 5.1.1.2), ansonsten aber erfüllt Tolstoj die Kriterien kaum erkennbar. Hodel analysiert als Beweis seiner Thesen zum Schluss die Komplexität der Satzstrukturen in Prosawerken des Realismus (darunter auch *Anna Karenina*) und der Moderne, um die Verwendung hypotaktischer Satzgefüge als Marker zu verwenden (ebenda: 51). Er schließt aus dem häufigeren Auftreten solcher Sätze im Realismus auf die rationale, hierarchische Weltansicht der Epoche, während die Parataxe der Modernisten für deren Irrationalität stehe. Damit fügt er dem Modell von Lichačev (Kap. 7.1.1) einen weiteren passenden Baustein hinzu. Hier zeigt sich *Anna Karenina* als noch sehr deutlich realistisch geprägt und erzielt selbst innerhalb dieser Gruppe einen überdurchschnittlich hohen Wert.

¹ Kayser konnte bei der Abfassung seines Aufsatzes 1954 selbstredend noch keine Kenntnis von Bachtins Theorien haben.

Demgegenüber stuft Mandelker *Anna Kareninas* als weiter fortgeschritten auf dem Weg zur Moderne ein und begründet dies mit dem mythischen Gehalt des Textes:

In its exploration of interiority, *Anna Karenina* turns away from the textual conventions of realism to a different, more mythic mode that allows the unsuppressed exploration of the most disturbing and anarchic forces of the human psyche. And in its use of imagery and tragic narrative structure, the novel itself violates the conventions of realist fiction. (1993: 7)

Sie hält den Roman insofern schon für präsymbolistisch, als die Verfahren das Thema des Romans wiederholen und ihrer Meinung nach weniger dazu dienen, eine mimetische Abbildung der Realität zu kreieren (vgl. Kap. 4.1.2.3). Der Umstand, dass auch die Zeit auf der Handlungsebene nicht objektiv ist, sondern z.B. über Körper bzw. deren Statik und Dynamik plausibel gemacht wird, ist eine Absage an die lineare Zeit und letztlich an den Positivismus, denn der naturwissenschaftlichen Erkenntnis wird hier eine individuelle Erfahrung übergeordnet. Auch Goller (2002: 309) stellt fest, dass die Zeit in der Moderne keine schmale Linie mehr sei, sondern in Auseinandersetzung mit Materialität in Richtung Anthropomorphismus gehe.

Diese verschiedenen Stimmen zusammentragend, zeigt sich eine aufgrund einzelner ästhetischer, nicht aber formaler Kriterien, dass bereits in die Moderne vorausgewiesen wird. Nichtsdestotrotz ist die deutliche Verhaftung im Realismus dadurch sicherlich nicht gefährdet, sondern deutet lediglich darauf hin, dass *Anna Karenina* in einer Phase anzusiedeln ist, die bereits das Ende des Realismus erahnen lässt.

Schlusswort

Mit Hilfe einer Lesart Bachtin'scher Prägung haben wir die Funktionen motivischer Chronotope und unterschiedlich strukturierter Körperzeiten in *Anna Karenina* untersucht sowie deren Auswirkungen auf die ethischen und ästhetischen Textaussagen geprüft.

Durch den Dialog von Ethik und Ästhetik bekommt das Werk vielseitige hermeneutische Deutungsmöglichkeiten, von denen aufgrund der hohen Komplexität selbstredend kein Anspruch auf Vollständigkeit oder Richtigkeit erhoben werden kann. Die Diskrepanz, die sich als eng angebunden an diejenige zwischen Autor- und Textintention erweist, manifestiert sich als Spannungsfeld, das durch die Dialoghaftigkeit der Chronotopen und Körperzeiten generiert worden ist. Mit Hilfe der Textanalyse auf der Mikro- und der Makroebene wurden Phänomene wie beispielsweise die Körpersprache und deren Symbolik oder die Manipulation der Zeit mittels „Zeitfalten“ sichtbar gemacht. Statisch oder dynamisch geprägte Chronotope und Personages mit ihren Körperzeiten agieren im Text als beschleunigende oder verlangsamende Elemente.

Die Personages werden ohne ihre Vorgeschichte in den wenigen Jahren der Erzählzeit begleitet und offenbaren damit lediglich einen kurzen Ausschnitt ihres Lebens, das mit Hilfe der Leben anderer zu einem Mosaik zusammengesetzt werden muss. Das Verfahren impliziert das Eingebundensein des Menschen in die Menschheit, negativ verkörpert durch Anna, die sich dieser Einordnung widersetzt und bestraft wird. Andererseits werden die Individuen nicht durchgängig diesem Zwang ausgesetzt. Entgegen der Gnome des ersten Satzes, die die Gleichheit aller Glücklichen und die Verschiedenheit aller Unglücklichen impliziert, durchlaufen nicht alle Personages diesen Weg. Wir sind deshalb geneigt, die Wertigkeit der kollektiven Erscheinung *Familie* im Roman zu hinterfragen und diejenige der Gesellschaft in den Vordergrund zu rücken, was Auswirkungen auf die Gattungszugehörigkeit nach sich zieht.

Die Zeitkonzepte von der griechischen Antike bis zu den Gender Studies des 20. Jahrhunderts erweisen sich als binär strukturiert und lassen sich den Geschlechtern zuordnen. In *Anna Karenina* ist eine axiologische Priorisierung der weiblichen gegenüber den männlichen Konzepten festzustellen, die auch für die männlichen Personages gilt. Diese Feststellung vermittelt zusammen mit der

Titelgebung eine deutlich weibliche Färbung des Romans, die sich trotz der ethischen Niederlage der Titelheldin aufrecht hält.

Ein Plädoyer, wie wir es von Tolstoj in Kenntnis seiner moralischen Ansichten anzunehmen versucht sind, nämlich dass Frauen sich möglichst „weiblich“ und Männer sich möglichst „männlich“ gebärden sollten, ist in *Anna Karenina* nicht nachweisbar. Selbstverständlich findet die zeitgenössische gesellschaftliche Situation mit dem entsprechenden Verhaltensrepertoire für Mann und Frau ihren Abdruck in der Erzählung. Aussagen darüber sind jedoch eher in eine fragende Grundhaltung gelenkt worden, wie es einem Kunstwerk ohnehin zukommen sollte. Unsere Lesart stellt die starke Persönlichkeit des konkreten Autors zugunsten der Textimmanenz zurück und ermöglicht es, den Vorwurf der Monologhaftigkeit Tolstojs zu mildern.

Als drei wesentliche axiologische Quellen für den Roman treten Platon, das Neue Testament sowie Rousseau zu Tage. Zahlreiche Erscheinungen des Posttextes *Anna Karenina* können direkt auf ihre Wurzeln zurückgeführt werden, während andere mit Hilfe ihrer symbolischen Kraft, wie sie etwa Cassirer erklärt, erschlossen werden können. Es zeigen sich hier zwar moralisch deutliche Tendenzen, jedoch ohne Anspruch auf Absolutheit, da alle Personages irgendwann ihr für sie typisches Verhalten durchbrechen und selbst prototypische Chronotope, wie z.B. das Landleben, auch konträre Züge annehmen. Es kommt zu Brüchen, die allenfalls beabsichtigte Textaussagen abmildern. Insbesondere die hohe Frequenz von Metonymien tritt dieser Erweichung unterstützend hinzu und markiert die wenigen abrupten Ereignisse und Gegensätze als umso prominenter.

Der Text gibt aufgrund seiner hohen Komplexität hinreichend Spielraum, unter verschiedenen Gesichtspunkten immer wieder neu interpretiert zu werden. Wir haben uns darum gekümmert, mit Hilfe von Chronotop und Körperzeit eine *intentio operis* zu entdecken, die bei weitem nicht immer mit der *intentio auctoris* übereinstimmt. Das macht *Anna Karenina* zum herausragenden Kunstwerk, das mit einer monologischen, didaktisch gefärbten Autorstimme nicht hätte zustande kommen können.

Bibliographie

Толстой, Лев Николаевич, 1929-64: *Полное Собрание Сочинений*. Москва-Ленинград: Государственное издательство "Художественная литература"

Альтман, М.С., 1965: "Железная дорога" в творчестве Л.Н. Толстого. *Slavia* 34 [251-259]

Бахтин, М.М., 1972: *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература

-1986: *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*. Литературно-критические статьи. Москва: Художественная литература [121-290]

-2000: *Собрание сочинений*. Том 2. Москва: Русские словари

Бейсом, Энн Мари, 1997: Анна Каренина и зависимость от наркотиков. *Вестник Московского университета*. Серия 9, Филология 4 [144-158]

Бердяев, Н. А., 1990: О власти пространства над русской душой. *Судьба России: опыты по психологии войны и национальности* [1919]. Москва: Философское общество СССР

Берман, Борис, 1992: Луна и вода в мире Толстого. *Новое литературное обозрение* 1 [66-82]

Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета канонические. Перепечатано с синодального издания. New York: Библейские общества 1947/48

Буланов, А. М., 2001: Художественная феноменология стыда в романах Достоевского и Толстого ("Идиот" и "Анна Каренина"). *Русская литература* 1 [93-106]

Виноградова, Л. Н., 2008: Смерть хорошая и плохая в системе ценностей традиционной культуры. *Категории жизни и смерти в славянской культуре*. Москва: Институт славяноведения РАН [48-56]

Гончаров, И. А., 1997- : *Полное Собрание Сочинений и Писем в двадцати томах*. Санкт Петербург: Наука

Грюбель, Райнер, 2004: *Телесное время войны и конструкт русского духа у Толстого. Отношение между телом, духом и душой в романе Война и мир*. (Wiener Slawistischer Almanach 54 [131-164])

- Дёринг, И.Р. и И. П. Смирнов, 1980: Реализм: диахронический подход. *Russian Literature VIII* [1-39]
- Днепров, В., 1980: *Идеи времени и формы времени*. Ленинград: Советский писатель
- Достоевский, Ф. М., 1972-90: *Полное Собрание Сочинений в тридцати томах*. Ленинград: Наука
- Злыднева, И.В., 2005: *Телесный код в славянских культурах*. Москва: Институт славяноведения РАН
- Кабакова, Галина, 2005: О сладких поцелуях и горьких слезах: заметки о гастрономии тела. *Тело в русской культуре*. Москва: Новое литературное обозрение [67-77]
- Капица, Ф. С., 2008: *Славянские традиционные верования, праздники и ритуалы*. Справочник. Москва: Флинта, Наука
- Карамзин, Н. М., 1984: *Письма русского путешественника*. Ленинград: Наука
- Кирилина, А. В., 2005: Гендер и язык. Москва: Московский государственный лингвистический университет
- Краснощекова, Елена, 1996: "Семейное счастье" в контексте русского "романа воспитания". *Русская литература* 2 [47-65]
- Крейдлин, Григорий, 2005: Язык тела и кинесика как раздел невербальной семиотики. *Тело в русской культуре*. Москва: Новое литературное обозрение [21-37]
- Лескинен, М. В. и Л.А. Софронова, 2008: *Категории жизни и смерти в славянской культуре*. Москва: Институт славяноведения РАН
- Ли Мун Ён, 2008: *Между жизнью и культурой. Философско-эстетический проект М.М. Бахтина*. Санкт Петербург: Европейский университет
- Лукиянец, И. Б., 2010: О проблеме телесности в творчестве Толстого (компаративный аспект). *Русская литература* 4 [80-87]
- Лихачев, Д. С., 1973: *Развитие русской литературы X-XVII веков. Эпохи и стили*. Ленинград: Наука
- Лотман, Ю. М., 1968: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. *Труды по русской и славянской филологии XI. Литературоведение*. Тарту: Тартуский Государственный Университет [5-50]
- 2010: *Непредсказуемые механизмы культуры*. Tallinn: TLU Press

- Радищев, А. Н., 1938: *Полное Собрание Сочинений*. Москва / Ленинград: Академия наук СССР. Reprint 1969, Düsseldorf: Brücken-Verlag
- Скабичевский, А. М., 1903: Мысли и Заметки по поводу нравственно-философских идей Гр. Л. Толстого. *Критические этюды, публицистические очерки, литературные характеристики*. С.Петербург: Ф. Павленков [157-216]
- Сливицкая, О. В., 2002: Об эффекте жизнеподобия в «Анне Карениной»: ритм композиций. *Русская литература* 2 [28-40]
- 2003: «Движение жизни» в «Анне Карениной»: характер – решение – поступок – событие – сюжет. *Толстовский ежегодник 2002*. Тула: Власта [362-397]
- 2004: Мотивированное и немотивированное в психологической прозе: Стендаль и Толстой. *Русская литература* 2 [80-89]
- 2010: «Человек Толстого» как динамическое тождество. *Русская литература* 4 [3-14]
- Слоун, Дэвид, 2002: В защиту неприятия Толстого Бахтиным: Принцип высказанности. *Новое литературное обозрение* 57 [69-92]
- Софронова, Л. А., 2008: Чередование культурных парадигм. *Категории жизни и смерти в славянской культуре*. Москва: Институт славяноведения РАН [180-195]
- Тассинг Орвин, Донна, 2002: Жанр платоновых диалогов и творчество Толстого. *Русская литература* 1 [28-45]
- Толстая, София Андреевна, 1978: *Дневники в двух томах*. Москва: Художественная литература
- Толстой С. Л. , 1939: Об отражении жизни в «Анне Карениной»: Из воспоминаний. *Литературное Наследство* 37/38. Reprint 1963, Vaduz: Kraus [566—590]
- Тургенев, И. С., 1960-68: *Полное Собрание Сочинений и Писем в двадцати восьми томах*. Москва-Ленинград: Академия Наук СССР
- Усманов, Л.Д., 1985: Роман Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и научные споры 60-70-х годов XIX века. *Русская литература* 3 [104-118]
- Фабрио, Неделько, 2003: *История — это бесплодие, безумие и смерть*. auf: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/9/fabr.html>, 22.7.2011
- Ходель, Роберт, 2009: Между реализмом и модернизмом. *Русская литература* 2 [46-51]
- Чехов, А. П., 1974-82: *Полное Собрание Сочинений и Писем в тридцати томах*. Москва: Наука
- Шкловский, Виктор, 1967: *Лев Толстой*. Москва: Молодая Гвардия

- 1969: Искусство, как прием. in: Striedter, Jurij (ed.): *Texte der russischen Formalisten*. Band 1, Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Wilhelm Fink [2-35]
- Шмид, Вольф, 2003: *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры
- Шульц, С. А., 1998: Миф и ритуал в творческом сознании Л. Н. Толстого. *Русская литература* 3 [33-42]
- Эйхенбаум, Б., 1974: *Лев Толстой. Семидесятые годы*. Ленинград: Художественная литература
-
- Allen, Elizabeth Cheresh & Gary Saul Morson (ed.), 1995: *Freedom and Responsibility in Russian Literature. Essays in Honor of Robert Louis Jackson*. Yale: Northwestern University Press
- Aristoteles, 1972: *Werke in deutscher Übersetzung*. Übersetzt von Hans Wagner. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Armstrong, Judith M., 1988: *The Unsaid Anna Karenina*. London: Macmillan Press
- Assmann, Aleida, 1999: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck
- Assmann, Jan, 1989: Das Doppelgesicht der Zeit im altägyptischen Denken. in: Gumin, Heinz und Heinrich Meier (ed.): *Die Zeit. Dauer und Augenblick*. München: Piper [189-223]
- Bachelard, Gaston, 1964: *La poétique de l' espace*. Paris : Presses Universitaires de France
- Bachtin, Michail M., 1979: *Die Ästhetik des Wortes*. Herausgegeben von Rainer Grübel. Frankfurt: Suhrkamp
- 2008: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Herausgegeben von Rainer Grübel, Edward Kowalski und Ulrich Schmid. Frankfurt: Suhrkamp
- Barthes, Roland, 1964: *Mythen des Alltags*. Frankfurt: Suhrkamp
- Barudio, Günter, 1996: *Madame de Staël und Benjamin Constant. Spiele mit dem Feuer*. Berlin: Rowohlt
- Baterau, Brigitte, 1971: Zeit in Lev Tolstojs Anna Karenina. in: *Die Welt der Slaven* 16/ 1 [1-19]

- Baumann, Ursula, 2001: *Vom Recht auf den eigenen Tod. Die Geschichte des Suizids vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger
- Belknap, Robert, 1995: Tolstoy's Prince Who Resembles a Cucumber. in: Allen, Elizabeth Cheresch & Gary Saul Morson (ed.), 1995: *Freedom and Responsibility in Russian Literature. Essays in Honor of Robert Louis Jackson*. Yale: Northwestern University Press [153-158]
- Bendiksen, Anna Primerose, 1996: The Swishing of the Scythes: The Mowing Scene in *Anna Karenina*. *Russian Literature* 40 [517-524]
- Bergson, Henri, 1934: *La pensée et le mouvant*. Essais et conférences. Introduction (première partie). Paris [1-24]. Dt : Denken und schöpferisches Werden. in: Zimmerli, Walter und Mike Sandbothe, 1993 (ed.): *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [223-238]
- 1964: *Materie und Gedächtnis und andere Schriften*. Frankfurt: Fischer
- Berlin, Isaiah, 2009: *Der Igel und der Fuchs. Essay über Tolstojs Geschichtsverständnis*. Frankfurt: Suhrkamp
- Die Bibel*, Einheitsübersetzung der heiligen Schrift, 2005. Stuttgart: Katholische Bibelanstalt
- Blumenberg, Hans, 1986: *Lebenszeit und Weltzeit*. Frankfurt: Suhrkamp
- Borges, Jorge Luis, 1998: *Historia de la Eternidad*. Buenos Aires: Emecé
- 2003: *Eine neue Widerlegung der Zeit und 66 ander Essays*. Herausgegeben von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt: Eichborn
- Bordt, Michael, o.J.: *Platon*. Freiburg: Herder
- Böschenstein, Renate, 1967: *Idylle*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
- Bourdieu, Pierre, 1996: Flaubert. Einführung in die Sozioanalyse. in: Kimmich, Dorothee et al (ed): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam
- Boyland, Christine, 1996: The Ballroom Scene in *Anna Karenina*: Shifting Hierarchies in High Society. *Russian Literature* 40 [411-418]
- Braun, Maximilian, 1978: *Tolstoj. Eine literarische Biographie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Brooks, Jeffrey, 2005: How Tolstoevskii Pleas'd Readers and Rewrote a Russian Myth. *Slavic Review* 64/3 [538-559]
- Burk, Berthold, 1981: *Elemente idyllischen Lebens: Studien zu Salomon Gessner und Jean-Jacques Rousseau*. Frankfurt: Peter Lang

- Butler, Judith, 1993: *Bodies that matter: on the discursive limits of „Sex“*. New York: Routledge
- Cassirer, Ernst, 1964: *Philosophie der symbolischen Formen*. Band III: Phänomenologie der Erkenntnis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Cassirer, Ernst, Jean Starobinski und Robert Darnton, 1989: *Drei Vorschläge, Rousseau zu lesen*. Frankfurt: Fischer
- Cervantes Saavedra, Miguel de, 2005^[6]: *Don Quijote de la Mancha, I y II*. Madrid: Mestas
- Chatman, Seymour, [2000]: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell
- Chester, Pamela, 1996: The Landscape of Recollection: Tolstoy's Childhood and the Feminization of the Countryside. in: Chester, Pamela & Sibelan Forrester: *Engendering Slavic Literatures*. Bloomington: Indiana University Press
- Christen, Matthias, 1999: *„to the end of the line“: Zu Formgeschichte und Semantik der Lebensreise*. München: Wilhelm Fink
- Croce, Benedetto, 1913: *Grundriss der Ästhetik. Vier Vorlesungen*. Leipzig: Felix Meiner
- Curtis, James M., 2002: Metaphor Is to Dostoevskii as Metonymy Is to Tolstoi. *Slavic Review* 61, 1 [109-127]
- Danow, David K., 1988: Temporal strategies and constraints in narrative. *Semiotics* 58-1/2 [245-268]
- De Groot, Joanna, 1989: `Sex` and `Race`: The Construction of Language and Image in the Nineteenth Century. in: Mendus, Susan and Jane Rendall: *Sexuality and Subordination. Interdisciplinary Studies of Gender in the Nineteenth Century*. London: Routledge [89-128]
- Dermitzakis, Babis, 1999: *Some Observations about the Suicide of the Adulteress in the Modern Novel*. in: CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A Web-Journal 1.2 <http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/> (05.07.02)
- Deutsch, David, 1996: *Die Physik der Welterkenntnis: Auf dem Weg zum universellen Verstehen*. Basel: Birkhäuser
- Dieckmann, Eberhard, 1987: *Polemik um einen Klassiker. Lew Tolstoi im Urteil seiner russischen Zeitgenossen 1855-1910*. Berlin und Weimar: Aufbau
- Drubek-Meyer, Natascha, 1998: *Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*. München: Otto Sagner

- Dubois, J. et al., 1974 : *Allgemeine Rhetorik*. München : Wilhelm Fink
- Durey, Jill F., 1992: Tolstoj Speaks for Bachtin. *Russian Literature* 32/4 [357-392]
- Eichenbaum, Boris, 1978: Die Theorie der formalen Methode (Auszug). in: Hillebrand, Bruno: *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [23-26]
- Emerson, Caryl, 1991: Solov'ev, the Late Tolstoj, and the Early Bakhtin on the Problem of Shame and Love. *Slavic Review* 50, 3 [663-671]
- Erlich, Viktor, 1987: *Russischer Formalismus*. Frankfurt: Fischer
- Fabrio, Nedjeljko, 1994: *Smrt Vronskog: deveti dio "Ane Karenjine" Lava Nikolajeviča Tolstoja; romanzetto alla russa*. Zagreb: Mladost
- Figes, Orlando, 2003: *Nataschas Tanz. Eine Kulturgeschichte Russlands*. Berlin: Berlin Verlag
- Flaubert, Gustave, 1960: *Madame Bovary*. Paris: Garnier Frères
- Fontane, Theodor, 1971-94: *Werke, Schriften und Briefe* ^[2]. München: Hanser
- Foucault, Michel, 1986: *Sexualität und Wahrheit*. Band II: Der Gebrauch der Lüste; Band III: Die Sorge um sich. Frankfurt: Suhrkamp
- Frazier, Melissa, 1998: De-Familiarizing the Tolstoj of Formalism. *Russian Literature* 44/2 [143-158]
- Freise, Matthias, 1993: *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Frankfurt: Peter Lang
-1997: *Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen*. Amsterdam: Rodopi
- Frenzel, Elisabeth, 1970: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung
- Freud, Sigmund, 1940: *Gesammelte Werke*. Band XIII: Jenseits des Lustprinzips. Frankfurt: Fischer
- Frisch, Max, 1965: *Stiller*. Frankfurt: Fischer
- Gadamer, Hans-Georg, 1993: Über leere und erfüllte Zeit. in: Zimmerli, Walter und Mike Sandbothe (ed.): *Klassiker der modernen Zeitphilosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [281-297]
- Gélis, Jacques, 1992: *Das Geheimnis der Geburt: Rituale, Volksglaube, Überlieferung*. Freiburg: Herder

- Gendolla, Peter, 1992: *Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur „Punktzeit“*. Köln: DuMont
- Genette, Gérard, 1993: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt: Suhrkamp
- Ginsburg, Ruth, 1993: The Pregnant Text: Bakhtin's Ur-Chronotope: The Womb. in: *Bakhtin, Carnival and Other Subjects*. Amsterdam: Rodopi
- Goller, Mirjam, 2002: Zeitästhetiken und Zeitkonzepte in der Moderne: Materialisierungen. in: Goller, Mirjam und Susanne Strätling (ed.): *Schriften – Dinge – Phantasmen. Literatur und Kultur der russischen Moderne I. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 56* [283-310]
- Good, Paul, 1998: *Maurice Merleau-Ponty. Eine Einführung*. Düsseldorf: Parerga
- Groys, Boris, 1995: *Die Erfindung Russlands*. München: Carl Hanser
- Grübel, Rainer, 1979: Zur Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin. In: Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt: Suhrkamp [21-78]
- 2000: Der Wandel im Autorbild der russischen Moderne. Vorträge vor der Bibliotheksgesellschaft Oldenburg 30. Oldenburg: BIS-Verlag
- 2001: *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Wiesbaden: Harrassowitz
- 2008: Bachtins Philosophie der ästhetischen Handlung und ihre Aktualität. In: Bachtin, Michail: *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt: Suhrkamp [317-352]
- Grüttemeier, Ralf, 1993: Dialogizität und Intentionalität bei Bachtin. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67, 4 [764-783]
- 1996: Intentionis laus: Über Nutzen und Grenzen von Intentionalität anhand von Erasmus' *Lob der Torheit*. *Neophilologus* 80 [341-357]
- 2010: Den Autor besser verstehen als er sich selbst? Zum „Problem“ der Autorintention im Russischen Formalismus. In: Kohler, Gun-Britt (ed.): *Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne*. Festschrift für Rainer Grübel. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2010 [155-166]
- Gugutzer, Robert, 2004: Trendsport im Schnittfeld von Körper, Selbst und Gesellschaft. *Sport und Gesellschaft* 3 [219-243]
- Hajnal, J., 1965: European Marriage Patterns in Perspective. in: Glass, D.V. & Eversley, D.E.C. (ed.): *Population in History. Essays in Historical Demography*. London: Edward Arnold [101-143]
- Hanke, Edith, 1993: Das „spezifisch intellektualistische Erlösungsbedürfnis“ oder: Warum Intellektuelle Tolstoj lasen. In: Hübinger, Gangolf und Mommsen, Wolfgang J. (ed.): *Intellektuelle im Deutschen Kaiserreich*. Frankfurt: Fischer [158-171]

- Hansen-Löve, Aage A., 1982: Die „Realisierung“ und „Entfaltung“ semantischer Figuren zu Texten. in: *Wiener Slavistischer Almanach* 10 [197-252]
- 1992: Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Gerog našego vremena*. *Russian Literature*, 1. Teil: 31 [491-544], 2. Teil: (1993) 33 [413-470]
- 1998: *Der Russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Band II. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften
- Hansen Löve, Katharina, 1994: *The Evolution of Space in Russian Literature. A Spatial Reading of 19-th and 20-th Century Narrative Literature*. Amsterdam: Rodopi
- Hardy, Thomas, 1958: *Tess of the D'Urbervilles*. London, Glasgow: Collins
- Harries, Karsten, 1980: The Many Uses of Metaphor. In: Sacks, Sheldon: *On Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hawking, Stephen W., 1993: *Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums*. Reinbek: Rowohlt
- Heidegger, Martin, 1975- : *Gesamtausgabe*. Band 2: Sein und Zeit, 1977. Frankfurt: Klostermann
- Herman, David, 1997: Stricken by Infection. Art and Adultery in *Anna Karenina* and *Kreutzer Sonata*. *Slavic Review* 56, 1 [15-36]
- Hielscher, Karla, 1997: Nachwort. in: Leo N. Tolstoi: *Anna Karenina*. Übersetzt von August Scholz. München: btb [811-822]
- Hillebrand, Bruno, 1971: *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*. München: Winkler
- Hodel, Robert: 2010: *Glück, Unglück und Moral. Lew N. Tolstojs „Anna Karenina“ als Familienroman*. Auf: <http://www.literaturkritik.de>, Nr. 11, November 2010
- Holquist, Michael, 1988: The Supernatural as Social Force in *Anna Karenina*. in: Mandelker, Amy & Roberta Reeder: *The Supernatural in Slavic and Baltic literature: Essays in Honor of Victor Terras*. Columbus: Slavic Publishers, Inc. [176-190]
- 1990: *Dialogism. Bakhtin and his world*. London: Routledge
- Husserl, Edmund, 1969: *Gesammelte Werke*. Band 10, Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893-1917). Hg. von Rudolf Boehm. The Hague: Martinus Nijhoff
- Irigaray, Luce, 1991: *Ethik der sexuellen Differenz*. Frankfurt: Suhrkamp

- Jakobson, Roman, 1983: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik. in: Haverkamp, Anselm: *Theorie der Metapher*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Jakobson, Roman & Morris Halle, 1971: *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton
- Jauss, Hans Robert, 1982: Zum Problem des dialogischen Verstehens. in: Lachmann, Renate (ed.): *Dialogizität*. München: Wilhelm Fink [11-24]
- Jones, Malcolm V., 1978: Problems of communication in *Anna Karenina*. in: idem (ed.): *New essays on Tolstoy*. Cambridge: University Press [85-108]
- Kant, Immanuel, 1911: *Kant's gesammelte Schriften*. Herausgegeben von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften [1787]². Band III, Kritik der reinen Vernunft. Berlin: Georg Reimer
- Kayser, Wolfgang, 1968: *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart: Metzler
- Keesman-Marwitz, A.H., 1987: *Das Primat der objektiven Zeit, dargelegt am Roman Anna Karenina*. Amsterdam: Rodopi
- Kerlen, Dietrich, 1981: *Lew N. Tolstoj*. Die großen Klassiker. Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten. Band 10. Salzburg: Andreas & Andreas
- Keunen, Bart, 2000: *Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata*. in: CLCWeb: Comparative Literature and Culture: A Web-Journal 2.2
<http://www.arts.ualberta.ca/clcwebjournal/> (05.07.2002)
- Klotz, Günther (ed.), 1988: Nachwort zu: Thackeray, William Makepeace: *Jahrmarkt der Eitelkeit*. Band 2. Berlin: Rütten & Loening [519-541]
- Kohler, Gun-Britt, 2009: Feld und Nation. In: Ruigendijk, Esther und idem. *Oldenburger Universitätsreden* Nr. 189 [29-49]
-2010 (ed.): *Blickwechsel. Perspektiven der slawischen Moderne*. Festschrift für Rainer Grübel. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 2010
- Kramer, Rolf, 2000: *Phänomen Zeit. Versuch einer wissenschaftlichen und ethischen Bilanz*. (=Erfahrung und Denken. Schriften zur Förderung der Beziehungen zwischen Philosophie und Einzelwissenschaften, Band 84). Berlin: Duncker & Humblot
- Kreuzer, Johann, 2007: Von der erlebten zur gezählten Zeit. Die Anfänge der Zeitphilosophie in der Antike. in: idem und Georg Mohr (ed.): *Die Realität der Zeit*. Paderborn: Fink [1-40]
- Kristeva, Julia, 1972: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. in: Hillebrand, Bruno, 1978: *Zur Struktur des Romans*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [388-407]

- 1981: Women's Time. *Signs* 7 [13-35]
- 1999: *The Kristeva Reader*. Edited by Toril Moi. New York: Columbia University Press
- Kuriyama, Shigehisa, 1998: „The Flow of Life“. Moderne Krankheiten und alte Konzepte des Lebendigen in der Medizin der Antike, Japans und Chinas. in: Sarasin, Philipp und Jakob Tanner (ed.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp [44-75]
- Lakoff, George und Mark Turner, 1989: *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press
- Lampert, E., 1978: The body and pressure of time. In: Jones, Malcolm V.: *New essays on Tolstoy*. Cambridge: University Press [131-148]
- Laqueur, Thomas, 1990: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge: University Press
- Lauer, Reinhard, 1996: Das Anna-Syndrom in der russischen Literatur. in: Wolpers, Theodor (ed.): *Familienbindung als Schicksal. Wandlungen eines Motivbereichs in der neueren Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Lavater, Johann Caspar, 1787: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*. Winterthur: Verlag Heinrich Steiners und Compagnie
- Leibniz, Gottfried Wilhelm und Samuel Clarke, 1991: *Der Leibniz-Clarke-Briefwechsel*. Übersetzt und herausgegeben von Volkmar Schüller. Berlin: Akademie-Verlag
- Lessing, Gotthold Ephraim, 1990: *Werke 1766-69*. Band 5. Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Erster Teil. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag [11-206]
- Litvak, Lily, 1996: „Abolición del tiempo y el espacio“: El viaje en tren a fines del siglo XIX. in: *Studies in honor of Gilberto Paolini* 12. Newark: Juan de la Cuesta [243-255]
- Lotman, Jurij M., 1973: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Übersetzt von Rainer Grübel. Frankfurt: Suhrkamp
- Mandelker, Amy, 1990: The Woman with a Shadow: Fables of Demon and Psyche in *Anna Karenina*. *Novel* 24, 1 [48-68]
- 1993: *Framing Anna Karenina. Tolstoy, the Woman Question and the Victorian Novel*. Columbus: Ohio State University Press
- Matamoro, Blas, 2000: Yo y el otro: Eros y Tanatos, masculino y femenino. *Variaciones Borges* 9 [221-226]

- McSweeney, Kerry, 1994: *Anna Karenina: Tolstoy's Realism and his Ideas*. *Queen's Quarterly*. (Kingston, Ontario) 101, 4 [874-885]
- Meakin, David, 1976: *Man & Work. Literature & Culture in Industrial Society*. London: Methuen & Co. Ltd.
- Merejkowski, Dmitri, 1902: *Tolstoi as Man and Artist*. London: Putnam
- Merleau-Ponty, Maurice, 1966: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Übersetzt und eingeführt von R. Boehm. Berlin: de Gruyter
- 1984 : *Das Auge und der Geist: philosophische Essays*. Herausgegeben und übersetzt von Hans Werner Arndt. Hamburg: Meiner
- 2000: Bergson macht sich. in: Köveker, Dietmar und Andreas Niederberger (ed.): *Chronologie. Texte zur französischen Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [108-119]
- Möbuß, Susanne, 1998: *Schopenhauer für Anfänger – Die Welt als Wille und Vorstellung: eine Lese-Einführung*. München: dtv
- Morson, Gary Saul, 1995 : *Anna Karenina's Omens*. in : Allen, Elisabeth und idem: *Freedom and Responsibility in Russian Literature. Essays in Honor of Robert Louis Jackson*. Yale: Northwestern University Press [134-152]
- Müller, Günther, 1974: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Tübingen: Max Niemeyer
- Nabokov, Vladimir, 1981: *Lectures on Russian Literature*. London: Weidenfeld and Nicolson
- Neumann, Gerhard, 1993: „Jede Nahrung ist ein Symbol“. Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens. in: Wierlacher, Alois (ed.): *Kulturthema Essen: Ansichten und Problemfelder*. Berlin: Akademie-Verlag [385-444]
- Nowotny, Helga, 1989: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*. Frankfurt: Suhrkamp
- Osietzki, Maria, 1998: Körpermaschinen und Dampfmaschinen. Vom Wandel der Physiologie und des Körpers unter dem Einfluss von Industrialisierung und Thermodynamik. in: Sarasin, Philipp und Jakob Tanner (ed.): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Suhrkamp [313-346]
- Pape, Helmut, 1998: Peirce and his followers. In: *HSK, Handbücher zur Sprach- und Kommunikationwissenschaft*. Band 13.2 Semiotik – Semiotics. Berlin, New York: De Gruyter
- Peller, Sigismund, 1965: Births and Deaths Among Europe's Ruling Families since 1500. in: Glass, D.V. & Eversley, D.E.C. (ed.): *Population in History. Essays in Historical Demography*. London: Edward Arnold [87-100]

- Penkert, Sibylle, 1996: Anna Karenina. „Mein ist die Rache“: Katastrophe und Ironie in Tolstoj's Textverständnis. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 26, 101 [142-151]
- Pérez Galdós, Benito, 2001: *El Amigo Manso*. Madrid: Cátedra
-2007: *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Cátedra
- Platon, 1946: *Das Gastmahl*. Übertragen von Bruno Snell. Hamburg: Marion von Schröder
-1968: *Sämtliche Werke*. Band 3. Phaidon. Hamburg: Rowohlt [7-66]
-1972: *Sämtliche Werke*. Band 2. Symposion. Hamburg: Rowohlt [203-250]
-2008: *Das Gastmahl*. Übersetzt und herausgegeben von Thomas Paulsen. Stuttgart: Reclam
- Preisendanz, Wolfgang, 1986: Reduktionsformen des Idyllischen im Roman des 19. Jahrhunderts. in: Seeber, Hans Ulrich und Paul Gerhard Klusmann: *Idylle und Modernisierung in der europäischen Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann [81-92]
- Rayner, Gregory J., 1996: The Grammar of Child-Rearing in *Anna Karenina*. *Russian Literature* 40 [525-534]
- Reichel, Norbert, 1987: *Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Ricoeur, Paul, 2000 [1980]: Erzählte Zeit. in: Köveker, Dietmar und Andreas Niederberger (ed.): *Chronologie. Texte zur französischen Zeitphilosophie des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [156-180]
- Rousseau, Jean-Jacques, 1952: *Julie ou La nouvelle Heloise. Lettres de deux amants habitants d'une petite ville au pied des Alpes*. Paris: Garnier
-1998: *Emil oder Über die Erziehung*. Paderborn: UTB
-1956: *Die Krisis der Kultur. Die Werke ausgewählt von Paul Sakmann*. Stuttgart: Kröner
- Sandywell, Barry, 1998: The Shock of the Old: Mikhail Bakhtin's Contributions to the Theory of Time and Alterity. in: Mayerfeld Bell, Michael und Michael Gardiner (ed.): *Bakhtin and the Human Sciences*. London: Sage Publications [196-213]
- Sappok, Christian, 1970: *Die Bedeutung des Raumes für die Struktur des Erzählwerks. Aufgezeigt an Beispielen aus der polnischen Erzählliteratur*. München: Otto Sagner
- Sarasin, Philipp, 2003: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765 – 1914*. Frankfurt: Suhrkamp

- Schmid, Wilhelm, 2000: *Schönes Leben? Einführung in die Lebenskunst*. Frankfurt: Suhrkamp
- Schmid, Wolf, 2005: *Elemente der Narratologie*. Berlin, New York: De Gruyter
- Scholz, Bernhard F., 2003: Bakhtin's Concept of „Chronotope“: The Kantian Connection. in: Gardiner, Michael E. (ed.): *Mikhail Bakhtin*. Volume 1. London: Sage Publications [145-172]
- Scholz, Friedrich, 2005: Entwicklungsphasen des literarischen Realismus in Russland. in: Lauhus, Angelika und Bodo Zelinsky (ed.): *Slavistische Forschungen*. In memoriam Reinhold Olesch. Köln: Böhlau [207-217]
- Schopenhauer, Arthur, 1977: *Werke in zehn Bänden*. Zürcher Ausgabe, Band 1-4, Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürich: Diogenes
- Seibel, Johannes, 2008: *Ernst Cassirer: Philosophie der Symbolischen Formen*. <http://www.zenit.org/article-16244?l=german>
- Seifrid, Thomas, 1998: Gazing on Life's Page: Perspectival Vision in Tolstoy. *PMLA* 113/3 [436-449]
- Seiler, Christiane, 1994 : Representations of the Loving, Hateful and Fearful Wife in Flaubert's *Mme Bovary*, Fontane's *Effi Briest*, and Tolstoy's *Anna Karenina*. in: *Germanic Notes and Reviews* 25/2 [3-7]
- Sémon, Marie, 1983: Les Femmes dans l' œuvre de Léon Tolstoj (romans et nouvelles). *Revue des études slaves* 55, 2 [365-370]
- Sierek, Karl, 1996: Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung. *montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation* 5, 2 [23-49]
- Shepherd, David, 2006: A Feeling for History? Bakhtin and “The Problem of Great Time”. in: *Slavonic and East European Review* 84/1 [32-51]
- Shukman, Ann, 1984: Bakhtin and Tolstoy. *Studies in twentieth century literature* 9, 1 [57-74]
- Singleton, Amy C., 1997: *No Place Like Home. The Literary Artist and Russia's Search for Cultural Identity*. New York: State University Press
- Smith, Alison K., 2006: Eating Out in Imperial Russia: Class, Nationality, and Dining before the Great Reforms. *Slavic Review* 65/4 [747-768]
- Stanzel, Franz K., 1979: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Starobinski, Jean, 1987: *Kleine Geschichte des Körpergefühls*. Konstanzer Bibliothek, Band 7. Konstanz: Universitätsverlag

- Stenbock-Fermor, Elisabeth, 1975: *The Architecture of Anna Karenina*. Lisse: Peter de Ridder Press
- Sterne, Laurence, 1873: A Sentimental Journey through France and Italy. Vol II. in: *The Works of Laurence Sterne, in four volumes, with a Life of the Author, written by himself*. London: Bickers and Son [273-419]
- Stökl, Günther, 1997: *Russische Geschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Kröner
- Störing, Hans Joachim, 1993: *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt: Fischer
- Straus, Nina Pelikan, 1994: Emma, Anna, Tess: Skepticism, Betrayal, and Displacement. *Philosophy and Literature* 18 [72-90]
- Szczukin, Vasilij, 1988: Le monde étranger à l'usage du monde familial: l'Occident vu par les occidentalistes russes. in: *Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association*. Vol. 2, 1990. München: Iudicum [65-70]
- Tapp, Alyson, 2007: Moving Stories: (E)motion and Narrative in Anna Karenina. *Russian Literature* 61/3 [341-361]
- Teuteberg, Hans J., 1980: Kaffeetrinken sozialgeschichtlich betrachtet. in: *Scripta Mercaturae* 14, 1 [27-54]
- Thackeray, William Makepeace, 1968: *The Centenary Biographical Edition of the Works of William Makepeace Thackeray in twenty-six volumes*. Volume 1: Vanity Fair. New York: AMS Press
- Tietze, Rosemarie, 2009: Wie Weltliteratur entsteht. Und fortlebt. Nachwort. in: Lew Tolstoi: *Anna Karenina*. Übersetzt von Rosemarie Tietze. München: Carl Hanser [1268-1284]
- Tihanov, Galin, 2001: The Body as a Cultural Value: Brief Notes on the History of the Idea and the Idea of History in Bakhtin's Writings. *Dialogism* 5, 6 [111-121]
- Todd, William Mills, 1995: The Responsibilities of (Co-)Authorship: Notes on Revising the Serialized Version of *Anna Karenina*. In: Allen/Morson [159-169]
- Tolstaja, Sofja, 2008: *Eine Frage der Schuld und Kurze Autobiografie der Gräfin Sofja Andrejewna Tolstaja*. Zürich: Manesse
- Tolstoj, L.N., 1958: *Bibliographie der Erstausgaben deutschsprachiger Übersetzungen und der seit 1945 in Deutschland, Österreich und der Schweiz in deutscher Sprache erschienenen Werke*. Leipzig: Deutsche Bücherei

- Trunte, Hartmut, 1991: *Ein praktisches Lehrbuch des Kirchenslavischen in 30 Lektionen*. Band 1 Altkirchenslavisch. München: Otto Sagner
- Turner, Harriet S., 1992: Metaphor and Metonymy in Galdos and Tolstoy. in: *Hispania: a journal devoted to the teaching of Spanish and Portuguese*. 75: 4 [884-896]
- 1996: The Poetics of Suffering in Galdos and Tolstoy. in: Tibbitts, M.V. (ed.): *Studies in Honor of Gilberto Paolini*. Newark: Juan de la Cuesta [229-242]
- Tuan, Yi-Fu, 1977: *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Uspenskij, B.A., 1975: *Poetik der Komposition. Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*. Frankfurt: Suhrkamp
- Valverde, Estela, 1998: Eros y Tanatos: Dos expresiones de un mismo deseo. in: *Hispanica: revista de literatura* 27/29 [113-124]
- van Baak, Jost, 1988: *The Place of Space in Narration*. Amsterdam: Rodopi
- 1993: Миф дома в русской литературе. Программа литературного и культурологического анализа. in: Weststeijn, Willem G. (ed.), 1994: *Dutch Contributions to the Eleventh International Congress of Slavists*. [23-44] Amsterdam: Rodopi
- Van Dijk, Teun A., 1980: *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates
- von Matt, Peter, 1989: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München: Carl Hanser
- Wachtel, Andrew Baruch, 1994: *An Obsession with History. Russian Writers Confront the Past*. Stanford: University Press
- Waldenfels, Bernhard, 2000: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt: Suhrkamp
- Waterdrinker, Pieter, 2010: Anna Karenina und La Perla. *Oldenburger Universitätsreden* Nr. 194
- Wegner, Michael, 1988: Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie. in: idem et al. (ed.): *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917-1941*. Berlin: Aufbau [167-183]
- Werlock, Abby H.P., 1992: Tolstoy's Anna Karenina: A Palindrome, a Paradox, Beginning as She Ends. in: Pearlman, Mickey (ed.): *The Anna Book. Searching for Anna in Literary History*. Westport: Greenwood Press
- Westermann, Claus, 1984: Erfahrung der Zeit im Alten Testament. In: Link, Christian (ed.): *Die Erfahrung der Zeit*. Gedenkschrift für Georg Picht. Stuttgart: Klett-Cotta [113-118]

Wokler, Robert, o.J.: *Rousseau*. Spektrum Meisterdenker. Freiburg i. Br.: Herder

Wutsdorff, Irina, 2009: Erzählen wider das Erzählen. Tolstojs Darstellung von Levins Sinnsuche in *Anna Karenina*. in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 66/1 [93-127]

Zborilek, Vladimir, 1970: *Tolstoy and Rousseau: A Study in Literary Relationship*. Berkley: University of California (Diss.)

Zelinsky, Bodo, 1979: *Der russische Roman*. Düsseldorf: August Bagel

Zink, Andrea und Ulrich Schmid, 2000: Theorien des Romans. Lukács und Bachtin. in: *Zeitschrift für Slavistik* 45/1 [33-48]

Nachschlagewerke

Даль, Владимир Иванович, 1912: *Толковый словарь живого великорусского языка*. С.Петербург, Москва: МОВ

Кожевникова, В. М. и Николаева, П. А., 1987: *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская Энциклопедия

Мифы народов мира 1982. Москва: Советская энциклопедия

Ожегов, С. И. и Н. Ю. Шведова, 1998: *Толковый словарь русского языка* ^[4]. Москва: Азбуковник

Полузабытые слова и значения, 1965 Словарь русских народных говоров. Том 18 (Академия наук СССР, 1982). Ленинград: Наука

Arnold, Heinz Ludwig und Detering, Heinrich (ed.), 1996: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv

Biti, Vladimir, 2001: *Literatur- und Kulturtheorie: ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Reinbek: Rowohlt

Brunner, Horst & Rainer Moritz (ed.), 2006: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin: Erich Schmidt

Burdorf, Dieter, Christoph Fasbender, Burkhard Moennighof (ed.), 2007: *Metzler Literatur Lexikon*. Begründet von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler

Cuddon, J. A., 1991: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Harmondsworth: Penguin

Franz, Norbert P. (ed.), 2002: *Lexikon der russischen Kultur*. Darmstadt: Primus

HSK, Handbücher zur Sprach- und Kommunikationwissenschaft. 1997-2004: Band 13.2 Semiotik – Semiotics. Berlin, New York: De Gruyter

Hügli, Anton und Poul Lübcke (ed.), 1997: *Philosophie-Lexikon*. Reinbek: rororo

Kunzmann, Peter; Franz-Peter Burkard, Franz Wiedmann, 1991: *dtv Atlas zur Philosophie*. München: dtv

Lange, Erhard und Dietrich Alexander, 1984: *Philosophenlexikon*. Berlin: Dietz

Lutz, Bernd (ed.), 1995: *Metzler Philosophen Lexikon*. Stuttgart: Metzler

Nünning, Ansgar (ed.), 2008: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart: Metzler

Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 1894-1966. Band 10, 1919. Stuttgart: Alfred Druckenmüller

Ritter, Joachim & Karlfried Gründer, 1980: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

v. Wilpert, Gero, 1989: *Sachwörterbuch der Literatur* ^[7]. Stuttgart: Kröner

Anhang: Episodenverzeichnis

Personnages:

L: Konstantin Dmitrič Levin
 E: Ekaterina Aleksandrovna Ščerbackaja (Kiti)
 D: Dar'ja Aleksandrovna Oblonskaja (Dolli)
 S: Stepan Arkad'ič Oblonskij (Stiva)
 A: Anna Arkad'evna Karenina
 K: Aleksej Aleksandrovič Karenin
 V: Aleksej Kirillovič Vronskij
 N: wichtige Nebenfiguren

Orte: (Großräume)

M: Moskau
 P: Petersburg
 L: Land
 A: Ausland

Teil I

Kapitel	Personnages									Setting	Ort	Episode
	L	E	D	S	A	K	V	N				
1, 2				X						Kabinett	M	Aufwachen
3				X						Speisezimmer	M	Frühstück
4			X	X						Schlafzimmer	M	Gespräch
5	X			X						Büro	M	Begegnung
6											M	Deskription Levin-Kiti
7, 8	X								X	Büro	M	Gespräch mit Bruder S.
9	X	X								Zoologischer Garten	M	Schlittschuhlaufen
10, 11	X			X						Restaurant	M	Mittagessen
12											M	Deskription Levin-Kiti
13	X	X								Empfangssalon	M	Erster Heiratsantrag
14	X	X						X	X	Empfangssalon	M	Salongespräch
15									X	Kabinett	M	Gespräch Kitis Eltern
16								X		Heimfahrt	M	Deskription Vronskij
17				X				X		Bahnhof	M	Abholen
18					X			X		Waggon	M	Erste Begegnung
„				X	X			X		Bahnsteig	M	Zugunglück
19			X		X					Empfangssalon	M	Gespräch
20		X			X					Empfangssalon	M	Nachmittags
21		X	X	X	X					Empfangssalon	M	Abends
22, 23		X		X	X			X		Ballsaal	M	Ball
24	X									Fußweg, Fahrt	M	Besuch bei Bruder N.
„	X								X	Hotelzimmer	M	Begrüßung
25	X								X	Hotelzimmer	M	Gespräch
26	X									Heimfahrt	M – L	Zukunftsgedanken
„	X									Kabinett, Stall	L	Arbeitsbeginn
27	X									Empfangssalon	L	Zukunftspläne
28			X		X					Schlafzimmer	M	Geständnis
29					X					Waggon	L	Rückreise M-P
30					X			X		Bahnsteig	L	Liebeserklärung
„					X	X	X			Bahnhof	P	Ankunft
31					X	X	X			Bahnhof	P	Begrüßung
32					X					Haus	P	Ankunft
33					X	X		X		Haus	P	Familienleben
34								X		Wohnung	P	Freundeskreis

Teil 2

Kapitel	L	E	D	S	A	K	V	N	Setting	Ort	Episode
1								X	Haus	M	Doktorbesuch
„		X							Schlafzimmer	M	Doktorbesuch
2		X	X					X	Empfangssalon	M	Familienrat
3		X	X						Kittis Zimmer	M	Gespräch
4					X					P	Gesell. Kreise in P
„							X		Theaterloge	P	Gespräch mit Betsi
5							X		Theaterloge	P	Erzählung Streich
6								X	Empfangssalon	P	Gesellschaftsgespräch
7					X	X			Empfangssalon	P	Gespräch: Ehe, Liebe
„					X	X	X		Empfangssalon	P	Getrennte Gespräche
„					X	X			Vor der Kutsche	P	Verabschiedung
8						X			Wohnung	P	Warten auf Anna
9					X	X			Annas Kabinett	P	Gespräch
10										P	Ehesituation Karenin
11					X	X			unbekannt	P	Gespräch n. Ehebruch
12	X									L	Reflexion
13	X								Felder	L	Ritt durchs Gut
14	X			X					Haus	L	Mittagessen
„	X			X					Ausfahrt	L	Jagdausflug
15	X			X					Espenwäldchen	L	Schnepfenjagd
16	X			X					Heimfahrt	L	Frage nach Kiti
„	X			X					Kabinett	L	Waldverkauf
17	X			X					Speisezimmer	L	Gespräch über Wald
„	X			X					Schlafzimmer	L	Gespräch über Vronskij
18										P	Beschreibung Vronskij
19							X		Militärkasino	P	Frühstück
20							X		Holzhaus	P	Offiziere zu Besuch
21							X		Pferdestall	P	Besichtigung Fru-Fru
22					X	X			Gartenterrasse	P/L	Gesp. Schwangerschaft
23					X	X			Gartenterrasse	P/L	Gesp. über Trennung
24							X		Wagen	P/L	Mehrere Fahrten
„							X		Hippodrom	P/L	Vorbereitung z. Rennen
25							X		Rennbahn	P/L	Pferderennen, Sturz
26						X			Kabinett	P	Tagesablauf
27					X	X			Gartenterrasse	P	Tee trinken
28				X	X	X			Pavillon	P	Zuschauer d. Rennens
29					X	X			Pavillon	P	Aufbruch
“					X	X			Wagen	P	Geständnis
30		X						X		A	Beschreibung Kurort
31		X						X	Galerien	A	Spaziergänge
32		X						X	Musikzimmer	A	Varen'ka und Kiti
„		X						X	Gärtchen	A	Gespräch über Liebe
33		X								A	Engagement im Kurort
34		X						X	Kurpark	A	Spaziergang mit Vater
35		X						X	Gärtchen	A	Frühstücksgesellschaft
„		X						X	Haus	A	Gespräch mit Varen'ka
„		X						X		A	Abschied, Heimkehr

Teil 3

Kapitel	L	E	D	S	A	K	V	N	Setting	Ort	Episode
1	X							X	Wiese	L	Gedanken über Volk
2, 3	X							X	Am Fluss	L	Angelausflug
4, 5	X								Wiese	L	Heumahd
6	X							X	Esszimmer	L	Gespräch über Tag
7, 8			X						Landgut	L	Umstände, Feiertag
8			X						Badestelle	L	Idylle m. Bäuerinnen
9	X		X						Vorm Haus	L	Ankunft Levin
9, 10	X		X						Balkon	L	Gespräch über Kiti
11,12	X								Feld	L	Landgut d. Schwester
12	X	X							Großer Weg	L	Vorbeifahrt von Kiti
13							X		Kutsche	P	Zukunftsgedanken
14							X		Kabinett	P	Brief an Anna
15					X				Dača	P	Morgen danach
„					X				Garten	P	Beschließt Abreise
16					X				Kabinett	P	Empfängt Brief
17					X				Betsis Haus	P	Gespräch mit Betsi
17, 18					X				Empfangssalon	P	Gespräch mit Gästen
19, 20							X		Schreibtisch	P	Kasse, Gedanken
21							X		Großer Balkon	P	Gespräch Serpuchovskoj
22							X		Mietkutsche	P	Unterwegs zu Anna
23						X			Versammlung	P	Erfolgreiche Rede
„					X	X			Kabinett	P	Annas Rückkehr
24	X									L	Landwirtschaft
25	X								Bauernhaus	L	Idylle: Mittagsrast
26, 27	X								Esszimmer	L	Bei Svijažskij
28	X								Kabinett	L	Gespr über. Landwirtschaft
29, 30	X								Zu Hause	L	Landwirtschaft
31	X							X	Kabinett	L	Besuch von Bruder Nikolaj
„	X							X	Schlafzimmer	L	Schlaflosigkeit
32	X							X	Schlafzimmer	L	Streit
„	X								Eisenbahn	L	Todesgedanken

Teil 4

Kapitel	L	E	D	S	A	K	V	N	Setting	Ort	Episode
1							X		Unterwegs	P	Begleitung des Prinzen
2						X	X		Eingang	P	Besuch bei Anna
„					X		X		Empfangssalon	P	Gespräch
3					X		X		Empfangssalon	P	Gespräch
4						X			Kabinett	P	Ärger über Anna
„					X	X			Annas Zimmer	P	Streit
5						X			Warteraum	P	Besuch beim Advokaten
„						X			Kabinett	P	„
6			X	X		X			Straße	M	Begegnung in Moskau
7	X			X					Hotelzimmer	M	Einladung zum Essen
8				X	X				Hotelzimmer	M	„
9	X	X	X	X	X	X			Empfangssalon	M	Einladung bei Oblonskij
10				X	X				Esszimmer	M	Gesp. der Intellektuellen
11	X	X	X						Esszimmer	M	Gesp. nach dem Essen
12			X			X			Empfangssalon	M	Gespräch über Anna
„			X			X			Schulzimmer	M	Fortsetzung Gespräch
13	X	X							Empfangssalon	M	Zweiter Heiratsantrag
14	X							X	Versammlung	M	Mit Svijažskij
15	X								Straße	M	Unterwegs zu Kiti
„	X	X							Vorraum	M	Begrüßung
„	X	X						X	Empfangssalon	M	Gespräch mit Eltern
16	X	X						X	Empfangssalon	M	„
„	X	X							Kitis Zimmer	M	Tagebücher
17						X			Hotelzimmer	M	Brief von Anna
„						X			Wohnung	P	Irrt durch die Wohnung
„					X	X	X		Schlafzimmer	P	Versöhnung an Annas Bett
„						X	X		Annas Kabinett	P	Nichteinwilligung Karenins
18							X		Zimmer	P	Selbstmordversuch
19						X			Kinderzimmer	P	Besuch der Tochter
„					X	X			Schlafzimmer	P	Aussprache
20					X	X			Schlafzimmer	P	Aussprache über Vronskij
21				X					Eliseev	P	Trifft auf Betsi
„				X	X				Schlafzimmer	P	Gespräch über Scheidung
22				X		X			Kabinett	P	„
23							X		Vronskijs Zimmer	P	Besuch der Schwägerin
„					X		X		Annas Zimmer	P	Entschluss zur Reise

Teil 5

Kapitel	L	E	D	S	A	K	V	N	Setting	Ort	Episode
1	X								Kirche	M	Beichte
2	X							X	Hotel	M	Junggesellenabschied
„	X	X							Hintere Zimmer	M	Gespräch über Liebe
„	X		X	X					Hotel	M	Segen
3								X	Kirche & davor	M	Gäste vor der Hochzeit
„		X							Zu Hause	M	Warten auf Levin
„	X			X					Hotelzimmer	M	Garderobenproblem
4	X	X	X	X					Kirche	M	Hochzeitszeremonie
5								X	Kirche	M	Gespräche der Gäste
6	X	X							Kirche	M	Ende der Zeremonie
7					X		X		Eingangshalle	A	Italienreise
„							X	X	Eingangshalle	A	Gespräch Goleniščev
8										A	Leben in Italien
9					X		X		Palazzo	A	Gespräch Goleniščev
10								X	Gr. Neues Haus	A	Michajlovs Familie
11					X		X	X	Studio	A	Gespräch über Kunst
12					X		X	X	Studio	A	Gespräch über Kunst
“								X	Studio	A	Michajlovs Gedanken
“					X		X		Palazzo	A	Gespräch über Michajlov
13					X		X	X	Palazzo	A	Porträtmalerei v. Anna
„					X		X			A	Leben in Italien, Abreise
14	X	X								L	Erste drei Monate Ehe
15	X	X							Kabinett	L	Gespräch über Liebe
16	X	X							Esszimmer	L	Streit über Reise
„	X	X							Empfangssalon	L	Versöhnung
17	X	X						X	Hotel	L	Bruder Nikolaj
18	X	X						X	Hotelzimmer N.	L	Pflege des Kranken
19	X	X							Hotelzimmer L.	L	Gespräch über Nikolaj
20*	X							X	Hotelzimmer N.	L	Nacht vor dem Tod
„	X	X						X	Hotelzimmer N.	L	Tod N., Kiti schwanger
21						X				P	Lebenslauf und –lage
22						X		X	Kabinett K.	P	Besuch Lidija Ivanovna
23								X		P	Brief von Anna an L.I.
24						X			Ministerium	P	Ordensverleihung
25						X		X	Kabinett L.I.	P	Gesp. über Annas Bitte
26								X	Eingang	P	Sereža mit Pförtner
„								X	Zimmer	P	Sereža mit Lehrer
27						X		X	Zimmer	P	Unterricht
28					X		X			P	Gesellschaft
29					X				Eingang	P	Zutritt zu Karenins Haus
„					X		X		Schlafzimmer	P	Besuch bei Sereža
30					X		X		Schlafzimmer	P	Besuch bei Sereža
31					X				Hotelzimmer	P	Zurück vom Besuch
„					X		X	X	Empfangssalon	P	Besuch von Jašvin
32					X		X	X	Speisezimmer	P	Essen mit Gästen
„					X		X		Zimmer	P	Warnung vor Theater
33							X		Hotelzimmer V.	P	Unterwegs ins Theater
„					X		X	X	Theater	P	Gesellschaftl. Skandal
„					X		X		Hotelzimmer A.	P	Streit, Abreise aufs Land

* Das einzige betitelte Kapitel («Смерть»; «Tod»)

Teil 6

Kapitel	L	E	D	S	A	K	V	N	Setting	Ort	Episode
1	X	X	X					X		L	Sommer in Pokrovskoe
„	X	X						X	Empfangsraum	L	Aubruch z. Pilzesammeln
2		X	X					X	Terrasse	L	Marmeladekochen
3	X	X							Weg	L	Spaziergang
4								X	Birkenwald	L	Sergej Ivanovič, Varen'ka
5								X	Birkenwald	L	Kein Heiratsantrag
„	X	X							Weg	L	Gespräch auf Heimweg
6	X	X	X					X	Balkon	L	Gespräch Erwachsene
„	X	X	X	X				X	Allee	L	Ankunft Stiva, Veslovskij
7	X	X	X	X				X	Speisezimmer	L	Eifersucht Levin
„	X	X							Schlafzimmer	L	Aussprache, Versöhnung
8	X			X				X	Auffahrt	L	Aufbruch z. Jagd
„	X			X				X	Steppe	L	Wagenfahrt
9	X			X				X	Sümpfe	L	Erste Jagdversuche
10	X			X				X	Großer Sumpf	L	Jagd
11	X			X				X	Bauernhütte	L	Rast nach der Jagd
„	X			X				X	Scheune	L	Übernachtung
12	X								Sumpf	L	Jagd alleine
13	X			X				X	Feld, Weg	L	Frühstück, Rückfahrt
14	X	X	X	X				X	Empfangsraum	L	Eifersucht
„	X	X							Garten	L	Aussprache, Versöhnung
15	X		X						Dollis Zimmer	L	Gespräch über Veslovskij
„	X							X	Veslovskijs Zimmer	L	Rauswurf
„	X		X						Garten	L	Abfahrt von Veslovskij
16			X						Wagen	L	Reise zu Anna
„			X						Gasthof	L	Rast, Gespräch
17			X	X		X			Weg	L	Begegnung
18			X	X					Wagen	L	Gespräch
„			X	X					Gästezimmer	L	Gespräch
19			X						Gästezimmer	L	Toilette
«			X	X					Kinderzimmer	L	Annas Tochter
20			X					X	Terrasse	L	Gespräch m. Varvara
„			X				X		Spazierweg	L	Besichtigung des Gutes
„			X	X		X	X		Krankenhaus	L	Baustellenbesichtigung
21			X				X		Garten	L	Gespräch über Anna
22			X	X		X	X		Speisesaal	L	Mittagessen
„			X	X		X	X		Terrasse	L	Tennispiel
23			X	X					Schlafzimmer	L	Gespräch ü. Kinder, Ehe
24			X	X					Schlafzimmer	L	Gespräch ü. Kinder, Ehe
„			X						Wagen	L	Rückfahrt
25				X		X				L	Leben auf dem Landgut
26	X									L	Versammlung in Kašin
27	X			X					Kleiner Saal	L	Vor der Wahl
28	X							X	Versammlungssaal	L	Wahl
29	X							X	Kleiner Saal	L	Gespräch Gutsbesitzer
30	X			X			X	X	Kleiner Saal	L	Gespräch, Wahl
31				X			X	X	Bei Vronskij	L	Festessen
32					X		X		Empfangsraum	L	Rückkehr nach Hause

Teil 7

Kapitel	L	E	D	S	A	K	V	N	Setting	Ort	Episode
1	X	X								M	Vor der Geburt
2	X	X							Kitis Zimmer	M	Gespräch über Geld
3	X							X	Kleiner Saal	M	Bei Katavasov
„	X							X	Kabinett	M	Gespräch mit Metrov
4	X							X	Kabinett	M	Gespräch mit L'vov
5	X							X	Konzertsaal	M	König Lear i.d.Steppe
6	X								Empfangssalon	M	Besuch bei Bol'
„	X							X	Versammlungssaal	M	Vortrag, Small talk
7	X			X			X	X	Klub	M	Mittagessen
8	X			X			X	X	Spielzimmer	M	Nach dem Essen
9	X			X					Kutsche	M	Gespräch über Anna
„	X			X	X				Annas Kabinett	M	Portrait, Begegnung
10	X			X	X				Annas Kabinett	M	Bekanntmachung
„	X			X	X				Empfangssalon	M	Tee
11	X	X							Kitis Zimmer	M	Eifersucht auf Anna
12					X		X		Annas Zimmer	M	Streit
13	X	X							Schlafzimmer	M	Beginn der Geburt
„	X								Straße	M	Unterwegs zum Doktor
14	X								Sprechzimmer	M	Beim Doktor
„	X							X	Haus	M	Während der Geburt
15	X	X						X	Schlafzimmer	M	Während der Geburt
„	X							X	Kabinett	M	Geburt
„	X	X						X	Schlafzimmer	M	Nach der Geburt
16	X	X						X	Schlafzimmer	M	Sohn Dmitrij
17				X		X			Kabinett	P	Gespräch über Stelle
18				X		X			Kabinett	P	Gespräch über Anna
19				X		X		X	Kabinett	P	Gespräch mit Sereža
20				X					Verschiedene	P	Besuche
21				X		X		X	Empfangssalon	P	Bei Lidija Ivanovna
22				X		X		X	Empfangssalon	P	Spirituelle Sitzung
23					X				Kabinett V.	M	Warten nach Streit
24					X		X		Annas Kabinett	M	Streit
„					X		X		Annas Zimmer	M	Versöhnung
25					X		X		Speisezimmer	M	Streit beim Frühstück
„					X		X	X	Speisezimmer	M	Gespräch mit Jašvin
„					X		X		Annas Zimmer	M	Keine Versöhnung
26					X				Schlafzimmer	M	Todes-, Rachedgedanken
„					X		X		Kabinett V.	M	Letztes Gespräch, Streit
27					X				Haus	M	Warten auf Kutsche
28					X				Kutsche	M	Unterwegs zu Dolli
„		X	X		X				Vorraum	M	Besuch
29					X				Kutsche	M	Nach Hause
30					X				Kutsche	M	Zum Bahnhof
31					X				Bahnwaggon	M	Bahnfahrt
„					X				Bahnhof	M	Selbstmord

Teil 8

Kapitel	L	E	D	S	A	K	V	N	Setting	Ort	Episode
1								X		M	Sergej Ivanovič
2				X			X	X	Bahnhof	M	Begegnung bei Abreise
3								X	Waggon 2.Kl.	M	Gespräch mit Soldaten
4								X	Waggon	M	Gespräch mit Vronskaja
5							X	X	Bahnsteig	M - L	Gespräch
6		X						X	Vortreppe	L	Ankunft der Gäste
„		X							Kinderzimmer	L	Stillt das Kind
7		X							Kinderzimmer	L	Gedanken über Levin
8	X									L	Gedanken über Religion
9	X									L	Gedanken an Selbstmord
10	X									L	Gedanken zu Wirtschaft
11	X								Getreidelager	L	Gespräch mit Bauern
12	X								Großer Weg	L	Eingebung
„	X								Wald	L	Gedanken, Klarheit
13	X								Wald	L	Gedanken
14	X								Wagen	L	Heimfahrt
„	X		X					X	Straße	L	Begrüßung
„	X								Bienenstock	L	Gedanken
15, 16	X		X					X	Bienengarten	L	Gespräch zu Volk, Krieg
17	X	X							Wald	L	Gewitter
18	X	X	X					X	Empfangsraum	L	Tee, Unterhaltung
„	X	X							Kinderzimmer	L	Baden des Kindes
19	X								Terrasse	L	Sternenhimmel
„	X	X							Terrasse	L	Alltagsgespräch

Lebenslauf Gisela Gloor

1965 geboren in Herisau (Schweiz)

1997-2003 Magisterstudium der Slavistik, Germanistik und Anglistik an der
Universität Oldenburg

2001 Auslandssemester in St. Petersburg

2012 Promotion an der Universität Oldenburg, Fakultät 3 Sprach- und
Kulturwissenschaften

Hiermit versichere ich, die vorliegende Dissertation „Chronotop und Körperzeit in
Tolstojs Roman *Anna Karenina*“ selbständig verfasst und keine weiteren als die
angegebenen Quellen benutzt zu haben.

Die Arbeit wurde bisher nicht veröffentlicht oder einer Prüfungsbehörde
vorgelegt.

Oldenburg, 25. April 2012

The image shows a handwritten signature in black ink. The signature is written in a cursive, flowing style. The first name 'Gisela' is written in a larger, more prominent script, and the last name 'Gloor' follows in a similar but slightly smaller and more compact script. The overall appearance is that of a personal, handwritten signature.