

Stefanie Jäger (Innsbruck)

Tolstoi und Beethoven

Musiktheoretische Überlegungen und intermediale Bezüge in  
*Креutzerова соната (Kreutzer-sonate)*

### 1. Das Phänomen *Kreutzer-sonate*

In unserer Gesellschaft ist die Kunst so verdorben, daß man jetzt nicht nur schlechte Kunst als gut bezeichnet, sondern auch keine Vorstellung davon hat, was Kunst eigentlich ist; und so muß man, will man von der Kunst unserer Gesellschaft sprechen, zuallererst echte Kunst von imitierter scheiden.<sup>1</sup>

Solche und ähnliche Einschätzungen Lew Tolstois von Kunst, insbesondere von Literatur und Musik, faszinieren und veranlassen dazu, sich näher mit seinen kunsttheoretischen Überlegungen und literarischen Texten auseinanderzusetzen und diese kritisch zu hinterfragen. Tolstois Vielseitigkeit in seinem eigenen künstlerischen Schaffen erstaunt immer wieder aufs Neue. Sein breites Interesse und Verständnis für diverse Künste führten vermutlich dazu, dass verschiedene Medien seine Texte beeinflussten und sein Werk bis heute intermediale Wirkung und Einfluss hat.

Ludwig van Beethoven, Lew Nikolajewitsch Tolstoi, Leoš Janáček, Margriet de Moor – ein deutscher Pianist und Komponist, ein russischer Schriftsteller und Pädagoge, ein tschechischer Komponist und eine niederländische Autorin und Musikerin – gemeinsam ist ihnen ein jeweils gleichnamiges Werk mit dem Titel *Kreutzer-sonate (Креutzerова соната, Kreutzer-sonate: een liefdesverhaal)*. Während Beethoven unter diesem Titel 1803 eine Sonate für Klavier und Violine komponierte, verfasste Tolstoi 1887/1889 eine davon angeregte gesellschaftskritische Novelle. Janáček, inspiriert von Tolstois Erzählung, schrieb 1923 ein Streichquartett. Orientiert an Janáček, schuf Margriet de Moor beinahe 90 Jahre später, nämlich 2011, eine Liebesgeschichte, die zudem mehrmals verfilmt

---

<sup>1</sup> Leo Tolstoi: *Tagebücher. Zweiter Band 1885-1901*. Hg. Eberhard Dieckmann/Gerhard Dudek. Berlin: Rütten & Loening, 1978. S. 183.

wurde. Der intermediale Entwicklungsweg der *Kreutzer-sonate* ist ein spannender und facettenreicher und doch, quantitativ betrachtet, ein überschaubarer. Ulrich Zwiener spricht beim Thema der *Kreutzer-sonate* von einem, „das zwischen Künsten und Nationen bewegt wurde.“<sup>2</sup> Dementsprechend lohnend scheint eine Auseinandersetzung mit diesem Thema. Das Hauptaugenmerk der folgenden Analyse liegt jedoch auf Tolstois Erzählung *Kreutzer-sonate* (*Крейцера соната* 1887/89) und den dieser inhärenten intermedialen Bezügen. Tolstoi, bei vielen vor allem als Schriftsteller bekannt, der mit seinen Hauptwerken *Anna Karenina* (*Анна Каренина* 1876) und *Krieg und Frieden* (*Война и миръ* 1869) weit über die Grenzen Russlands Berühmtheit erlangte, verfasste außerdem religions- und kunstkritische Schriften und hatte ein besonderes Interesse an Musik. Seine musiktheoretischen Überlegungen und seine Leidenschaft für Musik werden in zahlreichen Texten von und über ihn thematisiert. In seinem Traktat *Was ist Kunst?* weist er beispielsweise, nachdem er sich zu einer Sonate Beethovens äußerte, auf sein Interesse an und Verständnis für Musik hin:

Für diejenigen die mein Urteil über diese Beethovensonate auf Unverständnis zurückführen könnten, halte ich es für nötig zu bemerken, daß auch ich, der ich für Musik sehr empfänglich bin, diese Sonate und die anderen Werke Beethovens aus seiner letzten Schaffensperiode ganz ebenso verstanden habe, wie sie andere verstehen.<sup>3</sup>

Aus den vorangehenden Überlegungen ergeben sich folgende zentrale Fragen: Welche Bedeutung hatten Musik und Beethoven für den Literaten Tolstoi und welche intermedialen Bezüge gibt es in Tolstois Novelle *Крейцера соната* (*Kreutzer-sonate*)?

Um darauf Antworten zu finden, werden im Folgenden einige von Tolstois wichtigsten musiktheoretischen Überlegungen aufgegriffen, bevor auf eine Erläuterung der für die Analyse relevanter Intermedialitätstheorien, insbesondere der Konzepte von Werner Wolf und Irina O. Rajewsky, eingegangen wird. Darauf folgen eine intermediale Analyse der *Kreutzer-sonate* und die Interpretation und Diskussion sämtlicher Ergebnisse.

## 2. Musiktheoretische Überlegungen bei Tolstoi

---

<sup>2</sup> Ulrich Zwiener: „Wirkungen zwischen den Künsten und über die Grenzen – Eine Einführung“. *Europäisches Ereignis Kreutzer-sonate. Beethoven – Tolstoj – Janáček*. Hg. Ulrich Seltner/Ulrich Zwiener/Rainer Kleinertz/Michael Berg. Jena: Collegium Europaeum Jenense, 2004. S. 8-13, hier S. 9.

<sup>3</sup> Lew Tolstoi: *Ästhetische Schriften*. Hg. Eberhard Dieckmann/Gerhard Dudek. Berlin: Rütten & Loening, 1968. S. 178.

Mit der Frage, was Kunst ist oder sein kann, setzte sich Tolstoi Zeit seines Lebens auseinander. Sein besonderes Interesse für Literatur, Musik, Malerei und andere Künste führte dazu, dass er sich auch eingehend mit Fragen zu ästhetischen Theorien beschäftigte und dazu Texte verfasste, unter anderem sein polarisierendes Traktat *Was ist Kunst?*, in dem er seine zentralsten Gedanken zu Kunst formulierte.

In der Vorstellung von Kunst hebt er sich von anderen Intellektuellen seiner Zeit ab. Er sieht in der Kunst die Möglichkeit, Menschen zu vereinen. Sie ist unabdingbar dafür, dass jedes Individuum Fortschritte machen und sich zum Guten entwickeln kann. Tolstoi strebt nach einer Kunst, die für alle Menschen gedacht und zugänglich ist und sich nicht auf bestimmte gesellschaftliche Kreise beschränkt. Kunst darf nicht nur der Unterhaltung gesellschaftlich höherstehender Menschen dienen und sollte keine besondere Bildung voraussetzen.

Tolstoi schlägt vor, eine Kunsttheorie zu erschaffen, die Allgemeingültigkeit für eine bestimmte Auswahl an Kunstwerken und Gruppen von Menschen hat. Erstmals erwähnt er an dieser Stelle Beethoven, dessen Werke er jenem Kunstkanon zuordnet, der Werke als Kunst in höheren Schichten anerkennt. Zudem werden im folgenden Textausschnitt ästhetische Urteile thematisiert, die für die Kunst und vor allem deren Einordnung, Zuordnung und Bewertung unabdingbar sind:

Die gesamte gegenwärtige Ästhetik besteht [...] darin, nachdem einmal eine bestimmte Art von Werken als gut anerkannt worden ist, weil sie uns gefallen, eine Kunsttheorie aufzustellen, nach der alle Werke, die einem bestimmten Kreis von Menschen gefallen, zu dieser Theorie passen. Es existiert ein Kunstkanon, nach dem in unseren Kreisen beliebte Werke als Kunst anerkannt werden (Phidias, Sophokles, Homer, Tizian, Raffael, Bach, Beethoven, Dante, Shakespeare, Goethe und andere), und die ästhetischen Urteile müssen so beschaffen sein, daß sie alle diese Werke erfassen.<sup>4</sup>

In Bezug auf Musik schreibt Tolstoi in seinem Aufsatz, dass von Kunst gesprochen werden kann, wenn Musik die Zuhörenden erreicht, eine Wirkung auf sie hat, indem sie die Menschen emotional berührt:

Und ganz genauso ist es Kunst, wenn ein Mensch das Gefühl der Heiterkeit, der Freude, der Trauer, der Verzweiflung, des Mutes, der Verzagtheit und die Übergänge dieser Gefühle ineinander erlebt oder sich vorgestellt und diese

---

<sup>4</sup> Ebd. S. 79.

Gefühle durch Töne so dargestellt hat, daß die Zuhörer damit angesteckt werden und sie ebenso erleben, wie er sie erlebte.<sup>5</sup>

Demnach könnte Beethovens *Kreutzer*sonate als Kunstwerk bezeichnet werden, weil das Spielen dieser Sonate auf Klavier und Violine in Tolstois *Kreutzer*sonate den Protagonisten, seine Frau und den Musiker dermaßen berührt und beeinflusst, dass es am Ende zu einem Eifersuchtsmord kommt. Tolstoi betont, dass von guter Musik oder Kunst generell gesprochen werden kann, wenn die oben beschriebenen Gefühle auf Rezipient\*innen übertragen werden, unabhängig davon, ob diese Emotionen schwach oder stark, positiv oder negativ sind.<sup>6</sup> Ähnlich wie der Protagonist in Tolstois *Kreutzer*sonate, beschreibt Tolstoi in *Was ist Kunst?*, dass die Person, welche beispielsweise eine Sonate schreibt, im Gegensatz zu ihren Zuhörer\*innen weiß, warum sie sich in einer bestimmten Stimmung befindet und bestimmte Gefühle empfindet.<sup>7</sup> Wenn Zuhörer\*innen jedoch nicht nur in denselben Seelenzustand wie die Künstler\*innen versetzt werden, sondern diese Gefühle in ihr Gedächtnis aufnehmen und wieder abrufen können, dann wird das Wirken der wahren Kunst deutlich:

Sobald die Zuschauer oder die Zuhörer mit dem gleichen Gefühl angesteckt werden, das der Darstellende empfunden hat, haben wir es mit Kunst zu tun. *Ein einmal empfundenes Gefühl erneut in sich hervorzurufen und, hat man es in sich hervorgerufen, es vermittelt Bewegungen, Linien, Farben, Tönen oder in Worten ausgedrückter Bilder so wiederzugeben, daß andere ganz das gleiche Gefühl empfinden – hierin besteht das Wirken der Kunst.*<sup>8</sup>

Etwas widersprüchlich dazu schreibt Tolstoi in der *Kreutzer*sonate, dass Musik nur erregend sei, aber nie zu einem Ergebnis führen könne.<sup>9</sup>

Der Schriftsteller greift in seinem Traktat außerdem die inhaltliche Verarmung der Kunst auf. Er erklärt sich den Qualitätsverlust, vor allem in der Kunst der höchsten Klassen, damit, dass Kunst nicht mehr religiös sei und dadurch auch das Volk den Bezug zu ihr verloren habe.<sup>10</sup> Damit einher geht eine deutliche Abnahme des Gefühlsspektrums, denn sobald Kunst vermehrt nur mehr jenen vorbehalten bleibt, die kaum für ihren Lebensunterhalt arbeiten, wird die Gefühlsvielfalt kleiner und bedeutungsloser. Als

---

<sup>5</sup> Ebd. S. 86.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. S. 96.

<sup>8</sup> Ebd. S. 87.

<sup>9</sup> Vgl. Lew Tolstoi. *Die Kreutzer*sonate. Köln: Anaconda, 2006. S. 96.

<sup>10</sup> Vgl. Tolstoi. *Ästhetische Schriften* (wie Anm. 3). S. 112.

weiteres Problemfeld aller Kunst gilt Ende des 19. Jahrhunderts laut Tolstoi die Unverständlichkeit.<sup>11</sup> Obwohl die Musik eigentlich jene Kunst wäre, die den Menschen am leichtesten verständlich sein sollte, kommt es auch hier häufig vor, dass bekannte Musiker etwas Neues vorspielen, aber die Zuhörer\*innen damit nicht erreichen. Tolstoi zufolge spielt sich dies in „allen Konzerten mit Werken von Liszt, Wagner, Berlioz, Brahms, dem neuen Richard Strauß und [...] anderer ab, die pausenlos eine Oper [...], eine Symphonie [...] und ein Stück nach dem anderen komponieren.“<sup>12</sup> Die Klänge, die sie hervorbringen, können von vielen Menschen nicht zugeordnet, verstanden und vor allem nicht gefühlt werden.

Die ständigen Loblieder auf Beethovens Werke kann Tolstoi nicht nachvollziehen:

Unter [Beethovens] zahllosen, häufig auf Bestellung eilig niedergeschriebenen Werken gibt es, trotz ihrer gekünstelten Form, auch künstlerische Werke; aber er wird taub, kann nicht mehr hören und schreibt von nun an völlig konstruierte, unfertige und daher oft sinnlose, musikalisch unverständliche Werke. Ich weiß, daß sich Musiker Klänge ziemlich genau vorstellen und das, was sie lesen, beinahe hören können; [...] Beethoven jedoch konnte nicht hören, er konnte seine Werke nicht überarbeiten und hat daher Werke veröffentlicht, die ein künstlerisches Delirium darstellen. Die Kritik aber, die ihn nun mal als einen großen Komponisten anerkannt hat, stürzt sich mit besonderer Freude gerade auf diese verdorbenen Werke und sucht darin außergewöhnliche Schönheit. Um diese Verherrlichung aber zu rechtfertigen, deuten sie den eigentlich Begriff Musik falsch und schreiben der Musik die Eigenschaft zu, etwas darzustellen, was sie gar nicht darzustellen vermag, und schon erscheinen die Nachahmer [...]. Und so tritt Wagner auf, der [...] den Beethoven der letzten Schaffensperiode, zunächst in seinen kritischen Aufsätzen lobt und diese Musik mit der mystischen Theorie Schopenhauers in Verbindung bringt, die genauso ungereimt ist wie Beethovens Musik und die besagt, Musik sei Ausdruck des Willens [...].<sup>13</sup>

Tolstoi kritisiert in erster Linie jene Werke Beethovens, die ab 1797 – dem Beginn seiner Schwerhörigkeit – und vor allem in den letzten Jahren seines Lebens entstanden. Ob Tolstois Kritik an den Spätwerken Beethovens berechtigt war, sei dahingestellt. Einige seiner berühmtesten Werke, wie die *9. Sinfonie*, entstanden im letzten Jahrzehnt seines Lebens. Der russische Schriftsteller kritisiert folglich auch Musiker und Komponisten, die als Nachahmer und Fortführer der Musik Beethovens gelten, wozu unter anderem

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd. S. 130.

<sup>12</sup> Ebd. S. 131.

<sup>13</sup> Ebd. S. 155.

Richard Wagner zählt. Dessen Idee, sämtliche Künste zu vereinen, ist für Tolstoi absurd. Der Kritik am Schaffen Wagners widmet Tolstoi mehrere Seiten seines Traktats.<sup>14</sup>

Auf Beethoven kommt Tolstoi in *Was ist Kunst?* noch des Öfteren zu sprechen. So beschreibt er zum Beispiel den Heimweg eines Spaziergangs in gedrückter Stimmung. Aus seinem Haus hörte er dermaßen fröhlichen Frauengesang, dass er unbemerkt davon angesteckt wurde und in guter Stimmung zu Hause ankam. Am selben Abend spielte auch ein hervorragender Musiker die *Sonate op. 101* von Beethoven. Zwar applaudierten sämtliche Gäste am Ende und lobten den Musiker, doch die Langeweile war ihnen anzusehen.<sup>15</sup> Aus seiner Erzählung geht hervor, welche Wirkung Musik auf Tolstoi hatte und wie sie seine Gefühle beeinflusste. Er bezeichnet sich selbst als für die Musik empfänglich und urteilt über die Sonate:

Lange Zeit gefielen mir die formlosen Improvisationen, die den Inhalt der Spätwerke Beethovens ausmachen, kaum aber hatte ich einen ernsthaften Standpunkt zu Kunst bezogen und das von Beethovens Spätwerken vermittelte Erlebnis mit dem angenehmen, klaren und starken musikalischen Erlebnis verglichen, wie es beispielsweise die Melodien Bachs (seine Arien), Haydns, Mozarts oder Chopins – dort, wo ihre Melodien nicht mit komplizierenden Abwandlungen und Verzierungen belastet sind – oder auch die Werke Beethovens aus seiner ersten Schaffensperiode vermitteln, vor allem aber mit dem Erlebnis, das von einem Volkslied ausgeht, [...] da verschwand augenblicklich die von mir künstlich hervorgerufene, unklare und fast krankhafte Erregung, die ich bei Beethovens Spätwerken empfunden hatte.<sup>16</sup>

Tolstoi vermittelt den Eindruck, dass er ein Kenner der Musik Beethovens sei. Auch seine Entwicklung in der Auffassung von Kunst geht aus dem Textausschnitt hervor. Für Tolstoi waren an jenem Abend der Gesang der Frauen die echte Kunst, denn dieser hatte eine Wirkung auf ihn.

Tolstoi unterstellt neueren Musikern inhaltsarme Melodien und geht davon aus, dass sie diese mit komplexen Modulationen überdecken, die nur für einen bestimmten Kreis an Zuhörer\*innen verständlich sind.<sup>17</sup> Daraus ergibt sich das Problem, dass dürftige Melodien abgewandelt und dadurch noch unverständlicher werden und so niemals einem

---

<sup>14</sup> Vgl. ebd. S. 159-173.

<sup>15</sup> Vgl. ebd. S. 177f.

<sup>16</sup> Ebd. S. 178.

<sup>17</sup> Vgl. ebd. S. 200f.

ganzen Volk zugänglich gemacht werden können, sondern maximal einzelnen Nationen oder kleineren Gruppen.

In Abgrenzung zu den von Tolstoi formulierten Fragen, was Kunst sei, was gute Kunst sei oder was als „schön“ gelte, beschreibt Tolstoi zudem, was er im Bereich der Musik als schlechte Kunst einordnet:

Dazu gehört fast die ganze Kammer- und Opernmusik unserer Zeit seit Beethoven – Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner –, die ihrem Gehalt nach Gefühle zum Ausdruck bringt, die nur Menschen verständlich sind, die eine krankhafte, nervöse Reizbarkeit in sich entwickelt haben, die diese künstliche und exklusive komplizierte Musik anspricht. [...] Alles was ich geschrieben habe, habe ich nur geschrieben, um ein klares, vernünftiges Kriterium zu finden, das es ermöglicht, über den Wert von Kunstwerken zu urteilen. Und dieses Kriterium, das mit dem schlichten Menschenverstand übereinstimmt, zeigt mir zweifellos, daß Beethovens [Neunte] Symphonie kein gutes Kunstwerk ist.<sup>18</sup>

Tolstoi behauptet, dass Beethovens 9. *Sinfonie* kein gutes Kunstwerk sei. Um diese Annahme zu begründen und zu belegen, stellt er zwei Fragen. Er fragt zuerst danach, ob das Werk das höchste religiöse Gefühl vermittele, was seines Erachtens nicht zutrifft, weil Musik allein dazu nicht im Stande ist. Seine zweite Frage lautet, ob es zur christlichen, weltlichen Kunst von Weltgeltung gehört, was er ebenfalls verneint, weil er keine Möglichkeit sieht, dass die durch das Werk vermittelten Gefühle menschenverbindend wirken könnten.<sup>19</sup> Am Ende der 9. *Sinfonie* steht das Gedicht Schillers, in dem Freude, Vereinigung und Liebe im Mittelpunkt stehen. Für Tolstoi entspricht die Musik dazu jedoch nicht dem Inhalt des Gedichts, „weil diese Musik exklusiv ist und nicht alle Menschen, sondern nur einige vereint, indem sie sie von den anderen absondert.“<sup>20</sup>

Aus Lew Tolstois eigenen Tagebüchern und jenen seiner Frau Sofja können weitere musiktheoretische Überlegungen abgeleitet werden. Außerdem finden sich in diesen Texten zahlreiche Erwähnungen seiner *Kreutzerersonate*. Auch autobiographische Parallelen zwischen Tolstoi und seiner Familie und der Erzählung werden an einigen Stellen deutlich. Am 24. Juli 1889 vermerkte er im Tagebuch: „[...] Habe die ‚Kreutzerersonate‘ angefangen. Gedanken: I. Ich schreibe die ‚Kreutzerersonate‘ und sogar ‚Über die Kunst‘, und beides ist negativ und böse, dabei möchte ich gern Gutes

---

<sup>18</sup> Ebd. S. 204.

<sup>19</sup> Vgl. ebd. S. 204f.

<sup>20</sup> Ebd. S. 205.

schreiben.“<sup>21</sup> In der Folge beschreibt er mehrmals die Fortschritte und Herausforderungen und berichtet davon, dass er immer wieder daraus vorgelesen hat, um neue Anregungen zu erhalten und einzuarbeiten.<sup>22</sup> Immer wieder äußert er sich zudem in dieser Phase seines Lebens zu Kunst und Sexualität, neben der Musik zwei weitere zentrale Motive seiner Kreuzersonate. Seine Überlegungen zu Kunst und insbesondere zu Musik beschränken sich jedoch nicht auf jene Monate, in denen er seine Novelle verfasst hat. So schrieb er bereits am 20. Oktober 1896: „[...] In der Musik hingegen ist man völlig zurückgeblieben. Das Ideal einer jeden Kunst, das sie erstreben muß, ist Allgemeinverständlichkeit, sie aber, heute besonders die Musik, ist auf Überfeinerung aus.“<sup>23</sup> Er weist an dieser Stelle einmal mehr darauf hin, dass alle Menschen, unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Stellung, Zugriff auf Musik und Kunst allgemein haben sollten und diese auch ohne besondere Bildung verstehen können sollten. Der Musik unterstellt er hier, dass sie das Kriterium der Allgemeinverständlichkeit nicht erfülle, sondern zu sehr auf Feinheiten und Komplexitäten konzentriert sei. Am 20. Dezember 1896 notierte Tolstoi 19 verschiedene Überlegungen zu Kunst.<sup>24</sup> Darin thematisiert er unter anderem die starke Wirkung der Musik, deren Wert und die Unterschiede in der Kunstauffassung und dem Kunstverständnis in verschiedenen gesellschaftlichen Schichten. In diesem Zusammenhang erwähnt Tolstoi auch Beethoven an zwei Stellen. So heißt es beispielsweise im ersten Punkt:

Zum Beweis dafür, daß Kunst etwas Gutes ist, wird angeführt, sie übe auf dich eine starke Wirkung aus. Von wem ist hier die Rede? Auf die Dekadenten üben die Werke von Dekadenten eine starke Wirkung aus. Du sagst, sie seien verderbt. Beethoven aber, der auf den arbeitenden Menschen keinerlei Wirkung ausübt, beeindruckt dich nur deswegen, weil du verderbt bist. Wer hat nun recht?<sup>25</sup>

Der Wert der Musik polarisiert. Für Tolstoi ist jedoch klar, dass jene Musik am wertvollsten ist, die auf alle Menschen gleichermaßen wirkt und das ist seiner Meinung nach die schlichte Musik des Volkes. Werke von Beethoven oder anderen berühmten Musikern und Komponisten zählt er nicht dazu. Die Volksmusik wie die Volkspoesie sind

---

<sup>21</sup> Leo Tolstoi: *Tagebücher. Zweiter Band 1885-1901*. Berlin: Rütten & Loening, 1978. S. 60.

<sup>22</sup> Vgl. ebd. S. 69.

<sup>23</sup> Ebd. S. 291.

<sup>24</sup> Vgl. ebd. S. 301-304.

<sup>25</sup> Ebd. S. 301f.



laut Tolstoi bereits untergegangen.<sup>26</sup> Neben dem Buchdruck und dem Frondienst macht er die höheren Stände dafür verantwortlich: „Die Poesie des Volkes, seine Musik, überhaupt die Kunst ist versiegt, denn alles, was Begabung besitzt, hat sich korrumpieren lassen und ist zum Spaßmacher der Reichen und Prominenten geworden: die Kammermusik, Opern, Oden...“<sup>27</sup>

Aus einer etwas anderen Perspektive können Tolstois Gedanken zu Musik und mögliche autobiographische Verbindungen betrachtet werden, wenn sich Leser\*innen auf Spurensuche bei seiner Frau Sofja begeben. Sie unterstützte ihren Mann in all seinem literarischen und künstlerischen Schaffen. Über die Abschrift der *Kreutzer-sonate* schrieb sie am 8. Juni 1895 in ihrem Tagebuch: „Saß an den Korrekturfahnen der ‚Kreutzer-sonate‘, und wieder das gleiche niederdrückende Gefühl – wieviel Zynismus und nackte Entlarvung übler menschlicher Eigenschaften!“<sup>28</sup> Dieser Eintrag zeigt, wie sehr der Inhalt der *Kreutzer-sonate*, nicht nur in der Öffentlichkeit polarisierte und auf viel Kritik stieß, sondern auch Sofja kränkte. Tolstois Einstellung zur Ehe und vor allem zu Liebe entsetzte sie so sehr, dass sie sogar eine Antwort auf die Novelle verfasste. Auch sie interessierte sich für Musik und war selbst begeisterte Musikerin. Ein Eintrag vom 11. November 1897 lautet: „Abends sah ich [...] Beethoven-Sonaten durch und spielte ein wenig. Lese immer noch hingerissen in der Biographie Beethovens, dieses gewaltigen Genius der Musik.“<sup>29</sup> Hier wird deutlich, dass auch sie sich intensiv mit Beethoven auseinandersetzte, anders als ihr Mann an vielen Stellen, verehrte sie dessen Musik jedoch. Aus einem ihrer Einträge geht hervor, dass sie gemeinsam mit Lew am Klavier ein Stück Beethovens spielte, was einmal mehr auf den speziellen Bezug Tolstois zur Musik Beethovens hinweist: „Abends forderte Ljowotschka mich auf [...] Federball zu spielen, und ich bat ihn, sich mit mir ans Klavier zu setzen, und wir spielten ganz passabel Beethovens Siebte.“<sup>30</sup> In *Sofja Andrejewna Tolstaja. Ein Leben an der Seite Tolstoj*s (2009)<sup>31</sup> wird außerdem darauf hingewiesen, dass auch Beethovens *Kreutzer-sonate* in Tolstois Familie keine Unbekannte war:

---

<sup>26</sup> Vgl. ebd. S. 304.

<sup>27</sup> Ebd. S. 303f.

<sup>28</sup> Sofja Andrejewna Tolstaja: *Tagebücher 1862-1897*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch, 1986. S. 296.

<sup>29</sup> Ebd. S. 382.

<sup>30</sup> Ebd. S. 367.

<sup>31</sup> Ursula Keller/Natalja Sharandak: *Sofja Andrejewna Tolstaja. Ein Leben an der Seite Tolstoj*s. Frankfurt a. Main/Leipzig: Insel, 2009.

Im Sommer und Herbst des Jahres 1887 ist das Haus der Tolstojs häufig von den Klängen der dem seinerzeit berühmten Geiger Rodolphe Kreutzer gewidmeten Sonate Beethovens erfüllt. Serjosha und Julij Ljassota, ein junger Student des Moskauer Konservatoriums, [...] probieren das Musikstück für ein Hauskonzert.<sup>32</sup>

Wenig später begann Tolstoi mit der Arbeit an der ersten Fassung seiner *Kreutzer-sonate*.<sup>33</sup> Dass der Schriftsteller, obwohl er seiner Novelle den Titel *Kreutzer-sonate* verpasste und sich inhaltlich mit Beethoven auseinandersetzte, dessen Werke nicht immer und vor allem nicht alle davon lobte, kann anhand eines Eintrags seiner Frau vom 5. Juli 1887 erneut belegt werden: „Lew Nikolajewitsch ließ sich [...] über die Kunst aus, lehnte Wagner, die neue Musik, Beethovens letzte Werke u.a. ab. Seine Dispute und Beweisführungen sind stets von einer solchen Gereiztheit begleitet [...].“<sup>34</sup>

Parallelen zu Tolstojs *Kreutzer-sonate* lassen sich in seinem Familienleben finden. Wie bereits beschrieben, spielte seine Frau, ähnlich wie die Ehefrau des Protagonisten Posdnyschow, gerne am Klavier. Auch in Sofjas Leben gab es mit Tanejew<sup>35</sup> einen Musiker, der sie des Öfteren am Klavier begleitete und für den sie schwärmte.<sup>36</sup> Lew war, wie Posdnyschow in der *Kreutzer-sonate*, aufgrund der musikbedingten Nähe zwischen den beiden eifersüchtig, was beispielsweise aus einem Eintrag Sofjas vom 3. Juli 1887 hervorgeht: „Erhielt einen kurzen, kühlen Brief von Sergei Iwanowitsch, er kommt am Sonntag. Habe es Lew Nikolajewitsch noch nicht gesagt, fürchte, ihn zu verstimmen. Ob er wohl wieder eifersüchtig wird?“<sup>37</sup>

### 3. Intermedialität

Grundsätzlich wird unter Intermedialität das Zusammenspiel verschiedener Medien verstanden, wobei den Medien die Aufgabe zukommt, zwischen Sender und Empfänger zu vermitteln, beziehungsweise den Zwischenraum zu überbrücken.<sup>38</sup> Intermediale Grenzüberschreitungen werden von Literatur-, Medien- und

---

<sup>32</sup> Ebd. S. 185.

<sup>33</sup> Vgl. ebd. S. 185-187.

<sup>34</sup> Sofja Tolstaja: *Tagebücher* (wie Anm. 28). S. 316.

<sup>35</sup> Sergei Iwanowitsch Tanejew (1856-1915): russischer Komponist.

<sup>36</sup> Vgl. Sofja Tolstaja. *Tagebücher* (wie Anm. 28). S. 315-318.

<sup>37</sup> Ebd. S. 315f.

<sup>38</sup> Vgl. Uwe Wirth: „Intermedialität“. *Handbuch Literaturwissenschaft*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler, 2007. S. 254-264, hier S. 254.

Kulturwissenschaftler\*innen unterschiedlich definiert, eingegrenzt und eingeteilt. Intermedialität schließt sowohl traditionelle als auch neuere Künste und Medien ein.<sup>39</sup>

Werner Wolf versteht unter einem Medium ein „im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv [...], das die traditionellen Künste mit ihren Vermittlungsformen ebenso wie neue Kommunikationsformen“<sup>40</sup> umfasst. Bei der Definition des Intermedialitätsbegriffs lehnt er sich an Thomas Eicher an: „Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann.“<sup>41</sup> Wolf teilt Intermedialität im weitesten Sinn in zwei große Bereiche ein. Er unterscheidet zwischen der werkübergreifenden und der werkinternen Variante.<sup>42</sup> Die werkübergreifende Intermedialität besagt, dass das „Überschreiten von Mediengrenzen bzw. Herstellen von Bezügen zwischen unterschiedlichen Medien nicht *innerhalb* eines Zeichenkomplexes erkennbar [ist], sondern [...] nur aus dem Vergleich *zwischen* Werken oder Zeichenkomplexen erschlossen werden [kann].“<sup>43</sup> Der Bereich der werkübergreifenden Intermedialität wird in die Unterformen Transmedialität und intermediale Transposition unterteilt. Für die Analyse intermedialer Bezüge ist vor allem die werkinterne Intermedialitätsvariante relevant. Hier unterscheidet Wolf zwischen Plurimedialität und intermedialer Referenz, wobei klar ist, dass ein mediales Produkt im Zentrum stehen muss und mehrere Medien innerhalb eines Werkes zum Sinn des Textes oder Zeichenkomplexes beitragen.<sup>44</sup> Zur Plurimedialität gehören die Medienmischung und die Medienkombination, bei der intermedialen Referenz wird zwischen implizit und explizit unterschieden.<sup>45</sup> Das Hauptaugenmerk der folgenden intermedialen Analyse liegt auf dem Bereich der Referenzen. Bei der expliziten Referenz handelt es sich um eine Referenz auf ein anderes Medium oder zumindest um eine Thematisierung dessen. Dabei wird „auf ein Fremdmedium oder auf ein fremdmedial vermitteltes Werk mit den

---

<sup>39</sup> Vgl. Werner Wolf: „Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen“. *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien*. Hg. Volker Dörr/Tobias Kurwinkel. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2014. S. 11-45, hier S. 11.

<sup>40</sup> Werner Wolf. „Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft“. *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Hg. Herbert Foltinek/Christoph Leitgeb. Wien: Verlag der ÖAW, 2002. S. 163-192, hier S. 165.

<sup>41</sup> Ebd. S. 167.

<sup>42</sup> Vgl. ebd. S. 169.

<sup>43</sup> Ebd. S. 170.

<sup>44</sup> Vgl. ebd. S. 174f.

<sup>45</sup> Vgl. ebd. S. 178.

üblichen Referenz- bzw. Denotationsmitteln des eigenen Mediums“<sup>46</sup> verwiesen. Die implizite Referenz, auch Imitation genannt, geht davon aus, dass das Medium des untersuchten Textes oder Werkes ein oder mehrere Merkmale eines fremden Mediums mit eigenen Mitteln imitiert. Auf das Fremdmedium wird durch Ähnlichkeiten ikonisch verwiesen.<sup>47</sup>

Irina O. Rajewsky spricht von Intermedialität, wenn „Mediengrenzen überschreitende Phänomene [vorhanden sind], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.“<sup>48</sup> Sie differenziert drei unterschiedliche intermediale Phänomenbereiche, nämlich die Medienkombination, den Bereich des Medienwechsels und das Phänomen intermedialer Bezüge. Die Kombination mehrerer unterschiedlicher Medien (Medienkombination) kann zu einer neuen und eigenständigen Gattung im Bereich der Kunst und der Medien führen. Die plurimedialen Grundstrukturen, die hierbei entstehen, sind Kennzeichen des neuen Mediums. Laut Rajewsky betrifft die

Qualität des Intermedialen [...] [bei] der Medienkombination die Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.<sup>49</sup>

Im Gegensatz zur Medienkombination betrifft beim Medienwechsel die Qualität des Intermedialen den Transformationsprozess eines Prätextes, der als medienspezifisch fixiert gilt. Ein Medienwechsel kann von sämtlichen Medien aus zu diversen anderen Medien hin geschehen.

Dem Phänomen der intermedialen Bezüge können zum Beispiel die filmische Schreibweise, die Musikalisierung literarischer Texte oder die Narrativisierung der Musik zugeordnet werden. Unter intermedialen Bezügen versteht Rajewsky unter anderem den

Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder Gemäldes auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium *qua* semiotischen System bzw. auf bestimmte Systeme derselben, also bestimmte

---

<sup>46</sup> Ebd. S. 175.

<sup>47</sup> Vgl. ebd.

<sup>48</sup> Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen u. Basel: A Francke, 2002. S. 13.

<sup>49</sup> Ebd. S. 15.

Genres oder Diskurstypen, die konventionell dem fraglichen Medium zugeordnet werden.<sup>50</sup>

Im engeren Sinn ist Intermedialität, angelehnt an den Bereich der Intertextualität, ein „kommunikativ-semiotischer“<sup>51</sup> Begriff, der für die Analyse von Texten und die Bedeutungskonstitution eine wichtige Rolle spielt. Im Mittelpunkt steht die Frage danach, wie es dem kontaktnehmenden Medium nur mit eigenen Mitteln gelingt, Bezüge zu weiteren Medien herzustellen.<sup>52</sup>

Der Bereich der intermedialen Bezüge ist jener, der für die Textanalyse von Tolstois *Kreutzer-sonate* Relevanz hat. Rajewsky unterscheidet bei den intermedialen Systemreferenzen zwischen der Systemerwähnung und der Systemkontamination. Als erster Grundtypus der Systemerwähnung gilt die explizite Systemerwähnung, hierbei wird das Bezugssystem thematisiert, indem darüber gesprochen oder dieses reflektiert wird. Wichtigste Voraussetzung dafür ist die klare Thematisierung des Bezugssystems. Bei der Textanalyse muss darauf geachtet werden, ob Textaussagen nur für die *histoire* eines Textes oder für den *discours* relevant sind. Häufig dienen explizite Systemerwähnungen als Markierungen für Bezüge, die ansonsten nicht klar erkennbar wären.<sup>53</sup> Laut Rajewsky steht fest, dass bei dieser Form der Systemerwähnung „das jeweilige Referenzsystem oder bestimmte seiner Komponenten explizit, d.h. ausdrücklich benannt, sowohl das Referenzsystem als auch die intermediale Bezugnahme somit eindeutig als solche ausgewiesen werden.“<sup>54</sup> Das bedeutet, dass die Thematisierung des Bezugssystems das entscheidende Kriterium für die explizite Systemerwähnung darstellt.

Der zweite Grundtypus der Systemerwähnung ist die Systemerwähnung *qua* Transposition, die wiederum von drei unterschiedlichen Realisationsformen ausgeht: „Evokation, Imitation und (Teil-)Reproduktion.“<sup>55</sup> Eine reine Thematisierung des Bezugssystems reicht hier nicht mehr aus, vielmehr muss eine Illusion, sei es deutlich hervorgehoben oder verschleiert, erzeugt werden. Die Illusionsbildung geschieht entweder durch Evokation oder durch Simulation. Während bei der Evokation Leser\*innen eigentlich Literarisches als beispielsweise Filmisches wahrnehmen sollten, geht es bei der Simulation darum, dass Ähnlichkeiten zwischen „bestimmten Elementen

---

<sup>50</sup> Ebd. S. 16f.

<sup>51</sup> Ebd. S. 25.

<sup>52</sup> Vgl. ebd.

<sup>53</sup> Vgl. ebd. S. 79-82.

<sup>54</sup> Ebd. S. 82.

<sup>55</sup> Ebd. S. 83.

und/oder Strukturen des Textes einerseits und des filmischen [oder auch musikalischen] Systems andererseits [...] imitativ hergestellt [werden], indem der narrative Diskurs in Richtung auf das filmische [oder musische] Medium modifiziert wird.“<sup>56</sup> Bei der (Teil-)Reproduktion kommt die Illusion zustande, indem reproduzierte Elemente mit ihren „medienspezifischen Korrelaten“<sup>57</sup> verknüpft werden.<sup>58</sup>

#### 4. Tolstois *Kreutzer-sonate* und Analyse der intermedialen Bezüge

Auf einer Zugfahrt entsteht ein Streitgespräch zwischen mehreren Reisenden über die Moralität der bürgerlichen Ehe. Der Erzähler und ein weiterer Mitreisender bleiben schließlich im Abteil zurück. Dieser Mitreisende namens Posdnyschow erzählt seinem Gegenüber, dass er seine Frau ermordet hat und wie es dazu kam. Schuld daran seien seine Eifersucht und die verkommenen Sitten der Gesellschaft. Die Ehe hält er für eine reine Legitimation des Geschlechtsverkehrs, die Liebe dient der Beschönigung des Sexualtriebs. Nach zügellosen Jahren als Unverheirateter hat Posdnyschow überstürzt geheiratet. Zwischen den Eheleuten entstehen bald Entfremdung und Hass. Auch aufgrund dessen, dass sie keine Kinder mehr bekommen kann, stürzt sich seine Frau in die Musik. Sie bekommt immer öfter Besuch vom Geigenvirtuosen Truchatschewskij, was Posdnyschow zunehmend unangenehm wird. Seine aufkommende Eifersucht wird so stark, dass er seine Frau des Ehebruchs verdächtigt. Posdnyschow ist der Meinung, dass Beethovens *Kreutzer-sonate*, die seine Frau gemeinsam mit Truchatschewskij spielt, aphrodisierend wirke. Als er eines Nachts von einer Reise zurückkehrt, überrascht er den Geiger tatsächlich bei seiner Frau. Außer sich vor Eifersucht, aber in vollem Bewusstsein seiner Tat, ersticht Posdnyschow seine Frau.<sup>59</sup>

Die Rahmenhandlung bildet die oben beschriebene Zugfahrt, nämlich das Streitgespräch zwischen den Reisenden und die Beschreibung, wie der Protagonist seinem Gegenüber vom Mord an seiner Frau erzählt. Die Erzählung der Binnenhandlung geht streng chronologisch vonstatten, wobei zahlreiche gesellschaftliche und moralische Betrachtungen und Urteile die Handlung prägen. Die Binnenhandlung weist außerdem die typische Struktur einer Novelle auf, die sich am Aufbau des klassischen Dramas

---

<sup>56</sup> Ebd. S. 115.

<sup>57</sup> Ebd. S. 116.

<sup>58</sup> Vgl. ebd.

<sup>59</sup> Vgl. Lew Tolstoi: *Kreutzer-sonata*. Moskau: Prospekt, 2011. S. 3-74.

orientiert. Als Exposition kann die Vorgeschichte des Protagonisten angesehen werden, als Steigerung das gemeinsame Leben der Eheleute, den Höhepunkt der Erzählung bildet das Auftauchen Truchatschewskijs. Das sogenannte retardierende Moment zeigt sich während des arrangierten Konzerts im Haus der Eheleute, als Posdnyschow zufrieden und ruhig wirkt. Der Mord an der Ehefrau entspricht der Katastrophe.<sup>60</sup> Wird bei Beethovens *Kreutzer* der erste Satz, das Adagio sostenuto - Presto, welches Posdnyschow als besonders ergreifend beschreibt, analysiert, fallen strukturelle Parallelen zu Tolstois *Kreutzer* auf. Der erste Satz besteht nämlich aus einer Einleitung, einer Exposition, der Durchführung und der Reprise. Tolstoi scheint sich mit der Erzählung der Binnenhandlung am Aufbau des ersten Satzes orientiert zu haben und seine Erzählung analog dazu aufgebaut zu haben. Nach Rajewsky handelt es sich hierbei um eine (Teil-)Reproduktion, Steven Paul Scher spricht von Strukturparallelen. Dieser Vermutung nachzugehen und sie genauer zu belegen und zu diskutieren, um so weitere Ebenen und Formen der Intermedialität zu eröffnen, würde nach einer eigenen Analyse verlangen.

Musik tritt in Tolstois *Kreutzer* in unterschiedlichen Formen in Erscheinung. Weil ihre vielfältigen Thematisierungen in der Erzählung teilweise in engem Zusammenhang mit dem Handlungsverlauf von Tolstois *Kreutzer* stehen, wird in der folgenden Analyse dem Inhalt entsprechend chronologisch vorgegangen. Die verschiedenen Formen intermedialer Bezüge, wie sie bereits näher erläutert wurden, werden so herausgearbeitet, dass der nicht unbedeutende Aufbau der Novelle ersichtlich bleibt.

#### 4.1 Intermediale Referenzen zu Musik in der Rahmenerzählung, explizite Systemerwähnungen und erste Hinweise auf die Wirkung von Musik in den Kapiteln XIX und XXI

Bis Kapitel XIX spielt Musik in Tolstois *Kreutzer* eine untergeordnete Rolle, denn es gibt nur zwei Erwähnungen durch den Protagonisten Posdnyschow, der die Musik in seiner Erzählung thematisiert, indem er die Sitten der Gesellschaft kritisiert:

---

<sup>60</sup> Vgl. ebd.

Но посмотрите на тех, на несчастных презираемых, и на самых высших светских барынь: [...] то же оголение рук, плеч, грудей и обтягивание выставленного зада, та же страсть к камушкам, к дорогим, блестящим вещам, те же увеселения, танцы и музыка, пенье. Как те заманивают всеми средствами, так и эти. Никакой разницы. Строго определяя, надо только сказать, что проститутки на короткие сроки – обыкновенно презираемы, проститутки на долгие – уважаемы.<sup>61</sup>

Posdnyschow berichtet außerdem von seinem eigenen Verhalten als junger Mann, das er als gesellschaftstypisch bezeichnet und verurteilt dies. Die Heuchelei der Männer und ihre Unehrlichkeit führen zu sexuellen Ausschweifungen, die allerdings von Ärzten gutgeheißen und empfohlen werden. Der Protagonist erwähnt an dieser Stelle ein Beispiel seines eigenen früheren Verhaltens einer jungen Frau gegenüber. Er spielt hier ein weiteres Mal auf Musik an und erstmals auch auf ihre mögliche Wirkung, die sie auf Menschen haben kann: „Ах, Лиза очень интересуется живописью! А вы будете на выставке? Как поучительно! А на тройках, а спектакль, а симфония? Ах, как замечательно! Моя Лиза без ума от музыки.“<sup>62</sup> Beide genannten Beispiele aus Tolstois *Kreutzer-sonate*, in denen Musik thematisiert wird, fallen in theoretischer Hinsicht unter Rajewskys explizite Systemerwähnung oder Wolfs explizite Referenz, da Musik jeweils nur kurz erwähnt, aber nicht näher ausgeführt wird oder ihre Folgen vertiefend behandelt werden.

Ab Kapitel XIX häufen sich die intermedialen Bezüge. Der Protagonist beschreibt die Veränderungen im Verhalten seiner Frau, die sich zunehmend mit sich selbst auseinandersetzt und unter anderem das Klavierspiel wieder aufnahm, was laut Posdnyschow das ganze Unglück einleitete:

Она занималась детьми меньше, не с таким отчаянием, как прежде, но больше и больше занималась собой, своей наружностью [...] и своими удовольствиями, и даже усовершенствованием себя. Она опять с увлечением взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено. С этого все и началось.<sup>63</sup>

Posdnyschow deutet hier bereits auf die Gefahr hin, die von der Musik ausgehen kann. Die explizite Systemerwähnung oder Referenz bewirkt an dieser Stelle, dass Rezipient\*innen

---

<sup>61</sup> Tolstoi: *Kreutzer-sonata* (wie Anm. 59). S. 19.

<sup>62</sup> Ebd. S. 21.

<sup>63</sup> Ebd. S. 44.



in eine Spannung versetzt und darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Musik, insbesondere das Klavierspiel, im Folgenden noch eine wichtige Rolle spielen wird.

Nachdem der Protagonist den Bezug seiner Frau zu Musik erklärt hat, erzählt er seinem Gegenüber im Zug, welches Verhältnis sein vermeintlicher Nebenbuhler zu Musik hatte. Posdnyschow weist allerdings auch indirekt daraufhin, dass er und seine Gattin Eheprobleme hatten und ein Seitensprung nur noch eine Frage der Zeit gewesen sei:

Не он, так другой, это должно было быть. – Он опять замолчал. – Да-с, это был музыкант, скрипач; не профессиональный музыкант, а полупрофессиональный, полуообщественный человек. Отец его – помещик, сосед моего отца. Он – отец – разорился, и дети – три было мальчика – все устроились; один только, меньшей этот, отдан был к своей крестной матери в Париж. Там его отдали в консерваторию, потому что был талант к музыке, и он вышел оттуда скрипачом и играл в концертах.<sup>64</sup>

Aus dem Zitat geht deutlich hervor, dass der Mann ein talentierter Musiker ist. Die intermedialen Bezüge zeigen sich erneut als explizite Systemerwähnungen oder Referenzen, welche die Bedeutung der Musik unterstreichen. Doch Posdnyschow geht in seiner Beschreibung noch weiter. Er macht direkt die Musik und den Musiker für seine Tat, den Mord an seiner Frau, verantwortlich. Außerdem misst er der Beziehung zwischen seiner Frau und dem Musiker hier noch wenig Bedeutung bei und unterstreicht noch einmal, dass das schlechte Eheverhältnis ohnehin zwangsläufig zu seinem oder dem Tod seiner Frau geführt hätte. Um die besondere Bedeutung der Musik und des Musikers hervorzuheben, werden wieder explizite Systemerwähnungen oder Referenzen eingesetzt, das Bezugssystem Musik wird erneut klar thematisiert:

Вот он-то с своей музыкой был причиной всего. Ведь на суде было представлено дело так, что все случилось из ревности. [...] На суде так и решено было, что я обманутый муж и что я убил, защищая свою поруганную честь (так ведь это называется по-ихнему). И от этого меня оправдали. [...] Отношения ее с этим музыкантом, какие бы они ни были, для меня это не имеет смысла, да и для нее тоже. [...] Все произошло оттого, что между нами была та страшная пучина, о которой я вам говорил, то страшное напряжение взаимной ненависти друг к другу, при которой первого повода было достаточно для произведения кризиса.

---

<sup>64</sup> Ebd. S. 44f.

Ссоры между нами становились в последнее время чем-то страшным и были особенно поразительны, сменяясь тоже напряженной животной страстностью.<sup>65</sup>

Posdnyschow nennt bei seinen Erzählungen den bereits mehrfach erwähnten Musiker erstmals beim Namen und erzählt von dessen Besuch, als ihn Posdnyschow darauf hinwies, dass seine Frau ebenfalls sehr musikalisch sei und sie ihm vorstellte. Truchatschewskij, so der Name des Musikers, bietet der Ehefrau des Protagonisten an, zusammen zu spielen, was diese freut. Posdnyschow lädt ihn daraufhin für den Abend ein. Das Bezugssystem Musik kommt erneut mehrfach zur Geltung. Im Unterschied zu vorangehenden Textausschnitten zeigt sich im Folgenden jedoch, wie das gemeinsame Musizieren, selbst wenn nur davon gesprochen wird, auf Posdnyschows Gattin wirkt und welche freudigen Gefühle bei ihr ausgelöst werden. Der Protagonist stellt zudem indirekt einen Zusammenhang zwischen ihrer Schönheit und der Musik und der Wirkung auf Truchatschewskij her:

Приехал в Москву этот человек – фамилия его Трухачевский – и явился ко мне. [...] Но нет, я, как нарочно, заговорил об его игре, сказал, что мне говорили, что он бросил скрипку. Он сказал, что, напротив, он играет теперь больше прежнего. Он стал вспоминать о том, что я играл прежде. Я сказал, что не играю больше, но что жена моя хорошо играет. [...] Я представил его жене. Тотчас же зашел разговор о музыке, и он предложил свои услуги играть с ней. Жена, как и всегда это последнее время, была очень элегантна и заманчива, беспокояще красива. Он, видимо, понравился ей с первого взгляда. Кроме того, она обрадовалась тому, что будет иметь удовольствие играть со скрипкой, что она очень любила [...]. Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался. Поговорили о музыке, о Париже, о всяких пустяках. [...] и пригласил его привозить как-нибудь вечером скрипку, чтобы играть с женой.<sup>66</sup>

#### 4.2 Das erste gemeinsame Musizieren – Formale Imitation, implizite und explizite Referenzen und Erwähnung musiktheoretischer Termini

Als Posdnyschow seinem Gegenüber im Zug von jenem Abend erzählt, an dem Truchatschewskij zum ersten Mal zu Besuch kommt, um mit seiner Ehefrau zu spielen,

---

<sup>65</sup> Ebd. S. 45.

<sup>66</sup> Ebd. S. 48-50.

fallen erneut explizite Systemerwähnungen oder Referenzen auf. Die oberflächlichen Thematisierungen des Bezugssystems Musik weichen jedoch zunehmend musiktheoretischen Fachbegriffen, genaueren Erklärungen eines musikalischen Zusammenspiels und Anforderungen, die Musik an Musiker\*innen stellt. Zudem wird die Qualität des Gespielten beurteilt und mit Mozart wird erstmals auch ein berühmter Musiker und Komponist erwähnt. Dies verursacht bei Leser\*innen zwangsläufig bestimmte Assoziationen und individuelle Vorstellungen der beschriebenen Situation. Posdnyschow gesteht an dieser Stelle außerdem die quälende Eifersucht, die er verspürt. Die Wirkung, die die Musik und das Zusammenspiel seiner Frau mit dem Musiker auf den Protagonisten hat, geht aus folgender Textstelle deutlich hervor:

Вечером он приехал со скрипкой, и они играли. Но игра долго не ладилась, не было тех нот, которые им были нужны, [...]. Я очень любил музыку и сочувствовал их игре, устраивал ему пюпитр, переворачивал страницы. И кое-что они сыграли, какие-то песни без слов и сонатку Моцарта. [...] Он был, разумеется, гораздо сильнее жены и помогал ей и вместе с тем учтиво хвалил ее игру. Он держал себя очень хорошо. Жена казалась заинтересованной только одной музыкой и была очень проста и естественна. Я же, хотя и притворялся заинтересованным музыкой, весь вечер не переставая мучался ревностью.<sup>67</sup>

Sobald die Wirkung der Musik deutlich wird, kann laut Wolf von einer impliziten intermedialen Referenz gesprochen werden, Rajewsky bezeichnet derartige Thematisierungen und Wirkungen eines Fremdmediums als formale Imitation. Weil die Wirkung der Musik auf die einzelnen Figuren im Verlauf der *Kreutzer-sonate* zunehmend mehr zur Geltung kommt, gibt es in der vorangehenden und vor allem in den folgenden Textauszügen neben den expliziten Referenzen oder Systemerwähnungen eben auch implizite Referenzen und formale Imitationen.

Seine Eifersucht erklärt und rechtfertigt der Protagonist noch genauer. Ausgelöst wird sie ihm zufolge nicht nur aufgrund des eleganten Äußeren des Musikers, sondern vor allem aufgrund dessen großen musikalischen Talents und des Zusammenspiels zwischen ihm und seiner Ehefrau. Posdnyschow hebt den Einfluss, den Musik auf einen Menschen haben kann, hervor und ist der Meinung, dass gut Musizierende in der Lage

---

<sup>67</sup> Ebd. S. 50.

seien, andere durch ihr Spiel gefügig zu machen. Auch hier zeigen sich die Wirkung, welche die Musik auf den Protagonisten hat:

Мучался я особенно тем, [...] а что этот человек, и по своей внешней элегантности и новизне, и, главное, по несомненному большому таланту к музыке, по сближению, возникающему из совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой, что этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее веревку, сделать из нее все, что захочет. Я этого не мог не видеть, и я страдал ужасно.<sup>68</sup>

Trotz aller Qualen, die der Protagonist aufgrund seiner Eifersucht erleidet, scheint ihn die Musik Truchatschewskijs ebenfalls in dessen Bann gezogen zu haben, denn Posdnyschow betont, dass er von seinem Spiel entzückt sei und lädt ihn für Sonntag erneut zum Musizieren mit seiner Frau ein und möchte zusätzlich Musikfreunde und Bekannte als Zuhörer\*innen dazu holen.<sup>69</sup> Auch in dieser Beschreibung wird das Referenzsystem Musik explizit benannt: „[...] и позвал его в следующее воскресенье обедать и еще играть с женою. Я сказал, что позову кое-кого из моих знакомых, любителей музыки, послушать его.“<sup>70</sup> Nachdem Posdnyschow den Musiker eingeladen hat, hält sich der Protagonist zwei oder drei Tage auf einer Aufstellung auf.<sup>71</sup> Als er nach Hause kommt, erwartet ihn eine unangenehme Überraschung. Er erzählt seinem Gegenüber im Zug davon:

Дверь в залу затворена, и слышу оттуда равномерное *agreggio* и голос его и ее. [...] Очевидно, звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуи, может быть. Боже мой! [...] «Да нельзя не войти», – сказал я себе и быстро отворил дверь. Он сидел за фортепиано, делал эти *agreggio* своими изогнутыми кверху большими белыми пальцами. Она стояла в углу рояля над раскрытыми нотами.<sup>72</sup>

Noch bevor Posdnyschow das Zimmer öffnet, steigert er sich in Wahnvorstellungen um einen Ehebruch seiner Frau hinein. Er deutet das Spielen am Klavier lediglich als Zweck des Übertönens von verbotenen Handlungen. Erst als er den Raum betritt, muss er

---

<sup>68</sup> Ebd. S. 51.

<sup>69</sup> Vgl. ebd.

<sup>70</sup> Ebd.

<sup>71</sup> Vgl. ebd.

<sup>72</sup> Ebd.

feststellen, dass sich die beiden in keiner verfänglichen Situation befinden. In diesem Textausschnitt wird mit Arpeggio und Arpeggien zweimal ein musikalischer Fachbegriff verwendet, der in der Musik für einen Akkord steht, bei dem die Intervalle oder Töne nicht gleichzeitig, sondern in einer gewissen Folge nacheinander, meist in kurzen Abständen, erklingen.<sup>73</sup> Dass Truchatschewskij in diesen Minuten ausgerechnet Arpeggien spielt, ist vermutlich kein Zufall. Sie symbolisieren eine gewisse Geschwindigkeit und Steigerung und dies kann auch beim Protagonisten beobachtet werden, dessen negative Gefühle und Eifersucht bis zu jenem Moment, in dem sich die ungeklärte Situation auflöst, immer mehr zunehmen. Die gespielte Musik widerspiegelt die Gefühlslage Posdnyschows. Intermedial betrachtet, handelt es sich hierbei in erster Linie wieder um eine explizite Referenz oder Systemerwähnung. Bei genauerer Betrachtung und bei der beschriebenen Interpretation der Arpeggien kann hier allerdings in Zusammenhang mit „verbal music“ auch auf zwei von Steven Paul Schers Techniken verwiesen werden, die eine Grenzüberschreitung des literarischen Mediums ermöglichen. Scher erwähnt als erstes sprachliches Mittel die Annäherung an Effekte der Musik in der Sprache.<sup>74</sup> Die Arpeggien, die im Text erwähnt werden, können in diesem Textausschnitt zum Teil auch an der Sprache erkannt werden, denn kurze Sätze folgen mit Ausrufezeichen unmittelbar aufeinander: „Прислушиваюсь, но не могу разобрать. [...] поцелуй, может быть. Боже мой! что тут поднялось во мне!“<sup>75</sup> Als zweites Mittel definiert Scher die Projektion von Musik auf die Sprache, wobei Fachvokabular herangezogen wird, um musikalische Strukturen beschreiben zu können.<sup>76</sup> Auch diese Grenzüberschreitung ist am obigen Textausschnitt erkennbar. Weil in der vorangehenden Textpassage auch die Wirkung der Musik auf den Protagonisten eine Rolle spielt, kann zusätzlich von impliziten Referenzen und formalen Imitationen gesprochen werden.

#### 4.3 Thematisierung Beethovens und der *Kreutzer*sonate

Nachdem sich die vermeintlich ungünstige Lage aufgeklärt hat, begrüßen sich alle drei untereinander. Posdnyschow beschreibt die Situation folgendermaßen:

---

<sup>73</sup> Vgl. Ulrich Michels: *Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*. Bd. 1. 18. Aufl. München: dtv, 1998. S. 71.

<sup>74</sup> Vgl. Hannes Fricke: „Problematische ‚verbal music‘. Über die sprachliche Darstellung von Musik im Text und deren Umsetzung im Film am Beispiel von Thomas Manns *Doktor Faustus* und Robert Schneiders *Schlafes Bruder*“. Hg. Vorstand der DGAVL. Heidelberg: Synchron, 2002. S. 38-54, hier S. 39.

<sup>75</sup> Tolstoj *Kreutzerova sonata* (wie Anm. 59). S. 52.

<sup>76</sup> Vgl. Fricke: *Problematische ‚verbal music‘* (wie Anm. 74). S. 39.

Он пожал мне руку и тотчас же с улыбкой, которая мне прямо казалась несмешливой, начал объяснять мне, что он принес ноты для приготовления к воскресенью и что вот между ними несогласие, что играть: более трудное и классическое, именно Бетховенскую сонату со скрипкой, или маленькие вещицы?<sup>77</sup>

Wie aus dem Zitat hervorgeht, wird zum ersten Mal Beethoven erwähnt. Gleichzeitig wird eine seiner nicht näher beschriebenen Sonaten thematisiert. Bei beidem handelt es sich um eine explizite Referenz oder Systemerwähnung. Das Aufrufen des Fremdmediums in dieser Form führt wieder dazu, dass Leser\*innen aufgrund persönlicher Vorerfahrungen einen Medienbezug herstellen können.

Tolstoi verarbeitet in der *Kreutzer-sonate* – davon schreibt er auch im Nachwort – neben der Kritik an den Sitten der Gesellschaft zusätzlich eigene kunsttheoretische und insbesondere musiktheoretische Überlegungen. Die Musik wird in der *Kreutzer-sonate* als edelste Kunst bezeichnet. Posdnyschow ist durchaus bewusst, dass eine Annäherung gemeinsam spielender Musiker\*innen notwendig ist, um gute Musik zu machen. Zugleich weist er jedoch daraufhin, dass dies zu Ehebrüchen führen kann. Es wird erneut thematisiert, was Musik bewirken kann, beziehungsweise wie mächtig sie sein kann:

Надо сделаться посмешищем людей, если препятствовать [...] близости при занятиях искусством, живописью, а главное – музыкой. Люди занимаются вдвоем самым благородным искусством, музыкой; для этого нужна известная близость, и близость эта не имеет ничего предосудительного, и только глупый, ревнивый муж может видеть тут что-либо нежелательное. А между тем все знают, что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе.<sup>78</sup>

Posdnyschows Eifersucht führt zu einem Ehestreit mit seiner Frau. Erst als sich die Eheleute versöhnen, gesteht er, dass er auf Truchatschewskij eifersüchtig gewesen sei, woraufhin sie lediglich lacht, jedoch nicht verlegen wirkt.<sup>79</sup> Für seine Gattin ist es nicht vorstellbar, sich für den Musiker zu begeistern: „– Разве к такому человеку возможно в порядочной женщине что-нибудь, кроме убовольствия, доставляемого

---

<sup>77</sup> Tolstoi: *Kreutzerowa sonata* (wie Anm. 59). S. 52.

<sup>78</sup> Ebd. S. 52f.

<sup>79</sup> Vgl. ebd. S. 54f.

музыкой?“<sup>80</sup> Posdnyschow lässt sich von den Aussagen seiner Frau kaum besänftigen: „Все было направлено против нее, в особенности эта проклятая музыка. Так все и кончилось, и в воскресенье собрались гости, и они опять играли.“<sup>81</sup> Er bezeichnet Musik als etwas Negatives, lässt das gemeinsame Spielen jedoch erneut zu. Wieder regen explizite Referenzen oder Systemerwähnungen die Leser\*innen an, sich in die Situation zu versetzen.

Posdnyschow ist mit seiner Erzählung an jenem Abend angelangt, an dem das gemeinsame Musizieren seiner Frau mit Truchatschewskij vor geladenen Gästen stattfindet. Der Protagonist beschreibt den Abend sehr detailliert, wobei musikalische Fachbegriffe, wie Pizzicato oder Akkorde, genauso verwendet werden, wie einfache explizite Systemerwähnungen, die sich beispielsweise durch Begriffe, wie musizieren, Geige, Flügel oder Klavier, zeigen. Beschrieben wird außerdem die Stimmungslage der beteiligten Musiker\*innen. Die Frau scheint aufgrund ihres eingeschränkten Könnens scheu zu sein, während Truchatschewskij ernst und dennoch sympathisch wirkt, als er zu spielen beginnt. Das gemeinsame Spielen bekommt dank der zuhörenden Gäste erstmals Konzertcharakter:

Довольно рано началась музыка. [...] как он принес скрипку, отпер ящик, снял вышитую ему дамой покрывку, достал и стал строить. Помню, как жена села с притворно равнодушным видом, под которым я видел, что она скрывала большую робость – робость преимущественно перед своим умением, – с притворным видом села за рояль, и начались обычные la на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот. Помню потом, как они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу, и началось. Он взял первый аккорд. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам, и рояль ответил ему. И началось...<sup>82</sup>

Im folgenden Textausschnitt wird erstmals der Titel der Erzählung auch für die Geschichte relevant. Posdnyschow erzählt, dass die beiden Musizierenden die *Kreutzer* von Beethoven spielen. Tolstoi setzt bei seinen Leser\*innen an dieser Stelle musikalisches Vorwissen voraus, denn das erste Presto der Violinsonate nimmt

---

<sup>80</sup> Ebd. S. 55.

<sup>81</sup> Ebd. S. 56.

<sup>82</sup> Ebd. S. 56f.

inhaltlich und erzähltechnisch eine wichtige Rolle ein. Zum ersten Mal wird zudem deutlich, wie emotional jener Abend für Posdnyschow auch einige Zeit später, als er die Geschichte im Zug erzählt, noch immer ist. An dieser Stelle wird wiederum die enorme Wirkung der Musik auf ihn thematisiert, selbst wenn er sich selbst nicht erklären kann, was sie mit Menschen macht. Dass er die *Kreutzer-sonate* als „Страшная вещь“<sup>83</sup> bezeichnet, weist bereits daraufhin, in welchen psychischen Zustand er versetzt wird. Auffallend ist, dass der Protagonist die *Kreutzer-sonate* Beethovens immer nach seinem eigenen Eindruck und seinem Empfinden und seinen Gefühlen beurteilt, aber nie objektiv beschreibt:

– Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что это делает? И зачем она не делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ли принижаящим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.<sup>84</sup>

Im vorangehenden Absatz zeigen sich, bereits mehrfach erklärt, explizite und implizite Referenzen, auch die beiden stilistischen Mittel nach Steven Paul Scher, die eine Grenzüberschreitung des literarischen Mediums ermöglichen, kommen zur Anwendung. Zusätzlich wird mit Beethoven der zentrale Komponist und Musiker zusammen mit dem für die Erzählung wichtigsten Musikstück, der *Kreutzer-sonate*, thematisiert. Erst ab diesem Moment wird deren spezielle Bedeutung für die Erzählung ersichtlich. Mit dem Presto wird zudem ein musikalischer Fachbegriff erwähnt. Damit kann zum einen das Tempo des Stücks und zum anderen auch der Charakter desselben beschrieben werden.

---

<sup>83</sup> Ebd. S. 57.

<sup>84</sup> Ebd.



Presto meint nicht nur schnell, sondern auch aufgeregt, unruhig oder rastlos.<sup>85</sup> An dieser Stelle der *Kreutzer-sonate* passt der Begriff auch inhaltlich in den Text und verdeutlicht zugleich die Lage, in der sich der Protagonist, aber auch seine Frau und Truchatschewskij befinden. Eine formale Imitation kommt vor allem aufgrund der genauen Beschreibung der Wirkung der Musik zustande. Die formale Imitation setzt sich weiter fort, da Posdnyschow detailliert erläutert, welche Wirkung die Musik auf die Musizierenden, Zuhörenden und vor allem auf ihn selbst hat:

Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает.<sup>86</sup>

Posdnyschow spricht der Musik ab, dass sie zu einem Ergebnis führe, vielmehr errege sie und versetze in eine unerklärliche Stimmung. Er beschreibt, dass er sich durch das Hören der Musik mit dem Komponisten vereint fühlt. Demgegenüber erwähnt er als Beispiele den Kriegsmarsch und die Kirchmesse, denn dadurch, dass die Soldaten nach dem Marsch marschieren oder das Abendmahl in der Kirche genommen wird, hat Musik ein Ergebnis.<sup>87</sup> Posdnyschow bezeichnet außerdem die Tatsache, dass in China Musik Staatsangelegenheit ist, als richtig.<sup>88</sup> Seine Erzählung gipfelt darin, dass er der Musik eine hypnotisierende oder aphrodisierende Wirkung zuschreibt:

Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. [...] Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и

---

<sup>85</sup> Vgl. Michels: *Musikgeschichte* (wie Anm. 73). S. 77.

<sup>86</sup> Tolstoi: *Kreutzerova sonata* (wie Anm. 59). S. 57.

<sup>87</sup> Vgl. ebd. S. 57.

<sup>88</sup> Vgl. ebd.

сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор.<sup>89</sup>

Die besondere Bedeutung und Wirkung von Beethovens *Kreutzer*sonate, insbesondere des ersten Prestos, wird in dieser Textstelle erneut ersichtlich. Wird der Auszug als Ganzes betrachtet, kann wieder von einer formalen Imitation gesprochen werden. Die Wirkung der *Kreutzer*sonate auf Posdnyschow wird an dieser Stelle besonders deutlich, ebenso seine wertende und beurteilende Haltung. Laut Posdnyschow sollte gewisse Musik nur zu bestimmten Anlässen gespielt werden, da sie zu viel Einfluss auf die Gefühle, das Verhalten und das Handeln der Zuhörenden und Musizierenden hat. Nach dem besagten Presto spielen Posdnyschows Frau und Truchatschewskij das Andante mit schwachem Finale, eine Elegie von Ernst und andere kleinere Stücke. Ein weiteres Mal weist der Protagonist auf den starken Eindruck hin, welchen das Presto auf ihn machte, alles andere Gespielte kann in seiner Wirkung nicht damit konkurrieren. Mit Ernst wird nach Mozart und Beethoven ein dritter bedeutender Komponist in der *Kreutzer*sonate erwähnt. Musikalische Fachbegriffe, nämlich Presto, Andante und Elegie, prägen auch das folgende Zitat und sorgen, wie die Nennung von Ernst, für eine explizite Referenz oder Systemerwähnung:

После этого престо они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое andante с пошлыми варьяциями и совсем слабый финал. Потом еще играли по просьбе гостей то «Элегию» Эрнста, то еще разные вещицы. Все это было хорошо, но все это не произвело на меня и 0,01 того впечатления, которое произвело первое.<sup>90</sup>

Der Begriff Andante wird in der Musik verwendet, um eine gemäßigte Tempobewegung und etwas Ruhiges, Gehendes oder Langsames auszudrücken.<sup>91</sup> Mit Andante kann außerdem der Charakter des Stücks beschreiben werden. In dieser Textstelle weist

---

<sup>89</sup> Ebd. S. 57f.

<sup>90</sup> Ebd. S. 58.

<sup>91</sup> Vgl. Michels: *Musikgeschichte* (wie Anm. 73). S. 71.

Andante darauf hin, dass sich der Protagonist und die Spannung und Anspannung der Zuhörer\*innen und Musizierenden nach der Aufregung um das Presto langsam wieder etwas beruhigt und durch diese Musik weniger erregt und aufgewühlt wird.

Das gemeinsame Musizieren und das Spielen der *Kreutzer-sonate* geht auch an Posdnyschows Frau nicht spurlos vorüber, wie er bemerkt:

Жену же я никогда не видал такую, какою она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили.<sup>92</sup>

Der Textausschnitt zeigt, dass die Wirkung der Musik, insbesondere der *Kreutzer-sonate*, bei der Ehefrau ungeahnte Gefühle und Empfindungen hervorruft. Hier wird verdeutlicht, dass eben nicht nur Zuhörer\*innen, sondern auch die Musiker\*innen selbst in den Bann der Musik gezogen werden und deren aphrodisierende Wirkung auch vor ihnen nicht Halt macht.

Zwei Tage nach dem musikalischen Gesellschaftsabend begibt sich der Protagonist auf eine Geschäftsreise. Er erhält einen Brief von seiner Frau, die ihm über alltägliche Sachen berichtet und nebenbei erwähnt, dass Truchatschewskij Noten vorbeigebracht hat und sie zu einem weiteren gemeinsamen Spiel aufgefordert hätte, was sie allerdings ablehnte. Posdnyschow fühlt sich aufgrund des Besuchs des Musikers und der vermeintlichen Gezwungenheit des Briefes unangenehm berührt, die Eifersucht kocht wieder hoch. Er denkt an das gemeinsame Spiel der beiden zurück und erinnert sich daran, wie kräftig, gewandt und genussüchtig der alleinstehende Truchatschewskij ist.<sup>93</sup> Ein letztes Mal beschreibt er die verbindende Wirkung der Musik:

И между ними связь музыки, самой утонченной похоти чувств. Что же может удержать его? Ничто. Все, напротив, привлекает его. Она? Да кто она? [...] Только теперь я вспомнил их лица в тот вечер, когда они после Крейцеровой сонаты сыграли какую-то страстную вещицу, не помню кого, какую-то до похабности чувственную пьесу. [...] Помню, как она слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с раскрасневшегося лица, когда я подошел к фортепиано.<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> Tolstoi: *Kreutzerowa sonata* (wie Anm. 59). S. 58.

<sup>93</sup> Vgl. ebd. S. 59f.

<sup>94</sup> Ebd. S. 60.

Er steigert sich dermaßen in dieses Gefühl hinein, dass er sich immer sicherer wird, die beiden hätten aufgrund des gemeinsamen Spiels Leidenschaft und Gefühle füreinander entwickelt. Ohne Beweise dafür zu haben, bezichtigt er seine Frau in seinem Inneren sogar des Ehebruchs.

#### 4.4 Die Bedeutung der Musik für den Schluss der Novelle

Als Posdnyschow von seiner Reise zurückkehrt, stellt er fest, dass seine Frau Besuch von Truchatschewskij hat. Voller Wut und sich das Schlimmste ausmalend öffnet der Protagonist mit einem versteckten Dolch die Tür zum Zimmer. In den Gesichtern der beiden erkennt er verzweifelt Entsetzen. Nachdem er sich gefangen hat, sagt der Musiker lächelnd: „А мы вот музицировали...“<sup>95</sup> Posdnyschow kann durch diese Worte nicht beruhigt werden, er stürzt auf den Musiker zu, der sich unter das Klavier hindurch zum Ausgang retten kann. Die Ehefrau bleibt im Zimmer zurück, in ihrem Blick liegen nur noch Angst und Hass gegen ihren Mann. Sie fordert ihn auf, wieder zu sich zu kommen und sich zu beruhigen. Ihre Worte „Ничего нет, ничего, ничего... Клянусь!“<sup>96</sup> bewirken allerdings das Gegenteil, denn daraus schließt er für sich, dass es sich um ein verstecktes Eingeständnis handelt:

Я бы и еще помедлил, но эти последние слова ее, по которым я заключил обратное, то есть, что все было, вызывали ответ. И ответ должен был быть соответствен тому настроению, в которое я привел себя, которое все шло *crescendo* и должно было продолжать так же возвышаться. У бешенства есть тоже свои законы.<sup>97</sup>

Tolstoi verwendet an dieser Stelle den musikalischen Fachbegriff *crescendo*, um die Entwicklung der Gefühlslage Posdnyschows zu erklären. Mit dem Begriff wird in der Musiktheorie eine zunehmende Ton- oder Lautstärke beschrieben.<sup>98</sup> Der intermediale Bezug wird durch die Verwendung von *crescendo* deutlich, ein musikalischer Fachbegriff

---

<sup>95</sup> Ebd. S. 68.

<sup>96</sup> Ebd. S. 69.

<sup>97</sup> Ebd.

<sup>98</sup> Vgl. Michels: *Musikgeschichte* (wie Anm. 73). S. 73.

wird einem Gefühlsausbruch gleichgesetzt. Dieser endet damit, dass Posdnyschow seiner Frau den Dolch unterhalb der Rippen in ihren Rumpf stößt und sie damit tötet.

## 5. Resümee

Tolstoi schuf mit seiner *Kreutzer-sonate* eine Erzählung, mit der ein über die Grenzen Russlands hinweg geltendes, gesellschaftliches Tabu gebrochen wurde. Erstmals wagte ein Schriftsteller mithilfe der Literatur Sexualität öffentlich zu thematisieren. Bereits im Titel wird deutlich, dass auch Musik, insbesondere Beethovens *Kreutzer-sonate*, als Motiv der Kunst im Fokus steht. Die Wechselwirkung der beiden Medien, Literatur und Musik, anhand der Erzählung zu analysieren, bietet sich dementsprechend an.

Die herausgearbeiteten intermedialen Bezüge verdeutlichen, dass die Dreiecksbeziehung zwischen Posdnyschow, seiner Frau und Truchatschewskij durch die Musik entsteht und diese auch für die Eifersucht Posdnyschows verantwortlich ist. Dem unharmonischen, gemeinsamen Leben der beiden Eheleute steht ein harmonisches, gemeinsames Musizieren der Frau und Truchatschewskijs gegenüber. Die Verweise auf Musik beginnen in der *Kreutzer-sonate* mit zwei Ausnahmen erst in der zweiten Hälfte der Erzählung. Bei der Analyse stellte sich heraus, dass zwischen verschiedenen Formen von intermedialen Bezügen unterschieden werden muss. Zum einen finden sich Textstellen, in denen nur der Begriff Musik oder bekannte musikalische Bezeichnungen, wie Klavier oder Geige, enthalten sind, zum anderen musikalische Fachtermini, wie Andante, Presto, Arpeggio oder crescendo. Diese Begriffe werden teilweise nur beiläufig erwähnt, spielen jedoch, wie aus der Analyse hervorgeht, häufig eine wichtige Rolle für die Interpretation einiger Textstellen und für den Charakter des Textes. Damit in engem Zusammenhang steht die Thematisierung der Wirkung von Musik, die an manchen Stellen detailliert beschrieben wird, an anderen durch Fachbegriffe verdeutlicht wird. Den Leser\*innen wird, je nach musiktheoretischem Vorwissen, ermöglicht, sich in die Lage Posdnyschows zu versetzen. Eine Identifikation mit dem Protagonisten wird erleichtert. Um die *Kreutzer-sonate* im Ganzen verstehen und interpretieren zu können, nicht nur in Bezug auf Musik, setzt Tolstoi bei seinen Leser\*innen einiges an Vorwissen voraus. Weitere wichtige intermediale Bezüge treten durch die Erwähnung der *Kreutzer-sonate* und von Beethoven in Erscheinung. Auffallend ist, dass diese in die für die Erzählung und den Verlauf der Geschichte entscheidenden Textstellen Eingang finden. Damit lässt sich die Wahl des

Titels erklären. Neben diesen Aspekten werden auch andere bekannte Musiker, wie Ernst oder Mozart und weitere Musikstücke beschrieben. Die Analyse verdeutlicht, dass die intermedialen Bezüge in Tolstois *Kreutzerersonate* von zentraler Bedeutung sind. Dabei dominieren explizite Referenzen, wie sie von Werner Wolf definiert werden und explizite Systemerwähnungen nach Irina O. Rajewsky. Implizite Referenzen, formale Imitationen oder Steven Paul Schers Techniken der Grenzüberschreitung des literarischen Mediums kommen speziell dann zum Tragen, wenn die Wirkung der Musik beschrieben wird.

Die große Bedeutung der Musik für Tolstoi und seine musiktheoretischen Überlegungen wurden vor allem durch Einblicke in sein Traktat *Was ist Kunst?*, in seine und die Tagebücher seiner Frau verdeutlicht. Auch wenn seine Gedanken zu Musik und anderen Künsten nur auf die beiden letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts begrenzt erörtert wurden, reichen diese aus, um den Stellenwert, den Musik für den Schriftsteller hatte, untermauern zu können. Tolstoi war nicht nur selbst musikalisch, auch seine Frau und seine Kinder waren begabt. Seine Grundgedanken zu Musik und Kunst sind an vielen Stellen erkennbar: Kunst soll allen Menschen, unabhängig vom gesellschaftlichen Rang, Gefühle vermitteln, die vereinen und den Menschen zum Fortschritt und zum Guten verhelfen.

Einige musikspezifische Erwähnungen in den Tagebüchern Lews Tolstois und seiner Frau lassen bezüglich der Bedeutung von Kunst, insbesondere der Musik und Beethoven, außerdem auf autobiographische Züge in der *Kreutzerersonate* schließen. Es tauchen mehrere Parallelen zwischen dem Eheleben des Ehepaars in der Erzählung und der Familie von Tolstoi auf, auch der jeweilige Bezug zu Musik deutet auf Überschneidungen hin.

Die Analyse intermedialer Bezüge in Tolstois *Kreutzerersonate* und die Untersuchung seiner musiktheoretischen Überlegungen brachten vielseitige Erkenntnisse hervor. Auf jeden Fall war Musik für Tolstoi persönlich viel mehr als nur Unterhaltung, er sah in ihr die Chance, Menschen zu verbinden, wobei er sich ihrer Macht, die auch ins Negative wirken kann, stets bewusst war.