

# Muße, Gender – und ein Selbstmord

Zur Funktion von Handarbeiten in L. N. Tolstojs *Anna Karenina*

*Elisabeth Cheauré*

## 1. Einleitung

Textile Gewebe bestehen bekanntlich aus Fäden<sup>1</sup>, und wie eng Texte nicht nur etymologisch mit *Fäden* verbunden sind, wissen wir spätestens dann, wenn wir den *Faden* verloren haben. Ein Zitat aus dem Tagebuch der Ehefrau des weltberühmten Schriftstellers Sof'ja Andreevna Tolstaja vom 20. November 1876 soll daher direkt in die Thematik führen. Die Authentizität dieses Zitats wird zwar durchaus kritisch diskutiert<sup>2</sup>, deutet aber – um die Metaphorik aufzunehmen – die wichtigsten *Fäden* der folgenden Ausführungen an:

Сейчас Л. Н. [Л. Толстой] мне рассказывал, как ему приходят мысли к роману: „Сию я внизу, в кабинете, и разглядываю на рукаве халата белую шелковую строчку,

---

<sup>1</sup> Erika Greber beschreibt in einer eindrücklichen Studie die textile Struktur von Texten. Vgl. Erika Greber, *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*, Köln / Weimar / Wien 2002.

<sup>2</sup> Dabei wurde unter anderem auf die Problematik der zeitlichen Einordnung dieses Zitats hingewiesen, dennoch bleibt das Zitat sehr aufschlussreich. In der russischen Forschung wurde diese Textstelle eher faktographisch gelesen, das heißt, diese Passage wurde wörtlich als ein konkretes Zeugnis der Textgenese oder als ein Zeichen von Tolstojs überragendem künstlerischen Talent interpretiert (etwa im Sinne, dass ein Detail dem Genie ausreiche, um ein ganzes Kapitel daraus zu entwickeln: Vladimir A. Ždanov und Èvelina E. Zajdenšnur sprechen davon, dass zufällige Ereignisse bei Tolstoj zu künstlerisch weitreichenden Folgen führten [vgl. Vladimir A. Ždanov / Èvelina E. Zajdenšnur, „Istorija sozdanija romana Anna Karenina“, in: Lev N. Tolstoj, *Anna Karenina*, Moskva 1970, 803–833, 816f.]; Olga V. Barabaš betont, wie bedeutsam der aufmerksame Blick eines Künstlers sei, der auch das unbedeutendste Detail, das in sich aber großes Potenzial berge, zu erkennen imstande sei [Olga V. Barabaš, *Psichologizm kak konstruktivnyj moment poëtiki romana L. N. Tolstogo „Anna Karenina“*. Diss. na soisk. uč. stepeni kandidata filolog. nauk, Moskva 2008, 77.]), während die westliche Forschung auf das polysemantische Potenzial dieser Formel verweist (vgl. Gary S. Morson, *Anna Karenina in Our Time: Seeing More Wisely*, New Haven, Conn. / London 2007; Steward Justman, „Stiva's Idiotic Grin“, in: *Philosophy and Literature* 2, 33 (2009), 427–434). Nach Volobueva ist Tolstojs Schaffen vom Konflikt zwischen dem mit dem Willensprinzip assoziierten männlichen und dem mit Intuition assoziierten weiblichen Künstlertypus geprägt. Das oben angeführte Zitat von Tolstaja sei ein Beleg für die „weibliche“ Natur seines Schaffens“ (Julija Volobueva, „Oppozicija mužskogo / ženskogo v romane L. N. Tolstogo „Anna Karenina“: jazyk mužskoj / ženskij“, in: *Kul'tura i tekst* 10 [2005], 208–218, 208).

которая очень красива. И думаю о том, как приходит в голову людям выдумывать все узоры, отделки, вышиванья, и что существует целый мир женских работ, мод, соображений, которыми живут женщины. Что это должно быть очень весело, и я понимаю, что женщины могут это любить и этим заниматься. И, конечно, сейчас же мои мысли (т. е. мысли к роману). Анна ... И вдруг мне эта строчка дала целую главу. Анна лишена этих радостей заниматься этой женской стороной жизни, потому что она одна, все женщины от нее отвернулись, и ей не с кем поговорить обо всем том, что составляет обыденный, чисто женский круг занятий.<sup>3</sup>

Eben hat mir Lev Nikolaevič erzählt, wie ihm die Gedanken zu einem Roman kommen: „Ich sitze unten, im Arbeitszimmer, und entdecke auf dem Ärmel des Hausmantels *einen weißen seidenen Faden, der sehr schön ist*. Und ich denke darüber nach, wie es Menschen in den Kopf kommt, sich all diese Muster, Verzierungen, Stickereien auszudenken, und dass eine ganze Welt weiblicher Arbeiten, Moden, Phantasien existiert, in denen die Frauen leben. Und dass dies sehr vergnüglich sein muss, und ich verstehe, dass Frauen dies lieben können und sich damit beschäftigen. Und, natürlich, sofort meine Gedanken (d. h. die Gedanken zum Roman). Anna ... Und plötzlich gab mir dieses Fädchen ein ganzes Kapitel. Anna fehlt die Freude, sich mit der weiblichen Seite des Lebens zu beschäftigen, weil sie allein ist, alle Frauen haben sich von ihr abgewandt, und sie hat niemanden, um über all das zu sprechen, was die alltägliche, rein weibliche Welt der Beschäftigung ausmacht.“<sup>4</sup>

Unabhängig von der Frage, ob das Geschilderte als authentisch zu qualifizieren sei, wird hier ein in seiner Weise durchaus origineller Moment der Muße beschrieben: das zweckfreie bzw. keinem erkennbaren Zweck untergeordnete Betrachten eines – durch die weibliche Stimme der Ehefrau vermittelten – einzelnen Fadens, der dem männlichen Beobachter buchstäblich einen Raum, konkret den Raum weiblicher Existenz zu erschließen vermag. Im Innehalten bei der Betrachtung eines konkreten, geradezu marginalen Gegenstandes, eines Fadens, eröffnet sich nicht nur eine Gedankenwelt, sondern zugleich auch ein Moment künstlerischer Kreativität. Es ist – nehmen wir die Beschreibung ernst – die Geburtsstunde eines Kapitels in einem der bekanntesten und vielleicht sogar wichtigsten Romane der Weltliteratur. Der buchstäblich erste Faden gewissermaßen. Zugleich wird die Kategorie Gender eingeführt, indem mit großer Selbstverständlichkeit die nach männlichen und weiblichen Sphären strukturierte reale Welt als eine streng dichotomische vorgestellt wird. Bemerkenswert ist dabei, dass „weibliche Welt“ mit Handarbeiten korreliert und diese wiederum offensichtlich von Beginn an mit der Titelfigur des Romans *Anna Karenina* (1877–1878) verbunden wird: Anna als eine Figur, die dieser weiblichen Welt gerade *nicht* angehört – und selbstredend auch nicht der männlichen. Anna, eine der berühmtesten Ehebrecherinnen der Weltliteratur, ist also von Beginn der Textgenese an als eine Figur konzipiert, die gesellschaftliche Ordnungen und

<sup>3</sup> Sof'ja A. Tolstaja, „Moi zapisi raznye dlja spravok“, in: *L. N. Tolstoj v vospominanijach sovremennikov v 2-ch tt.*, t. 1, Moskva 1955, 143–153, 148. Hier und im Weiteren stammen alle Hervorhebungen in Zitaten von EC.

<sup>4</sup> Alle Übersetzungen stammen, sofern nicht anders angegeben, von EC.

damit auch Geschlechterordnungen erschüttert – und dieser Erschütterung am Ende selbst nicht mehr gewachsen ist.

Dem Motiv des Fadens kommt – folgen wir den Selbstzeugnissen Tolstojs – offenbar bereits früh eine Schlüsselbedeutung als Strukturprinzip des Textes zu. In einem Brief an N. N. Strachov vom 23.–26. April 1876 spricht Tolstoj sinngemäß von einer Verknüpfung (russ. *sceplenie*, dt. wörtlich: „Verhakung“) von Gedanken und schreibt diesem eine zentrale Rolle in der Poetik der *Anna Karenina* zu:

Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, который я написал, сначала. [...] Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собрания мыслей, сцепленных между собою, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится.<sup>5</sup>

Wenn ich mit Worten alles das sagen wollte, was ich beabsichtigte, mit dem Roman auszudrücken, dann müsste ich denselben Roman, den ich geschrieben habe, noch einmal von vorne schreiben. [...] Bei allem, fast bei allem, was ich schrieb, leitete mich das Bedürfnis nach Sammlung von Gedanken, die – um sich selbst auszudrücken – *ineinander verhakt sind*, aber jeder einzelne Gedanke verliert seinen Sinn, wenn er durch Worte allein ausgedrückt wird, er wird furchtbar erniedrigt, wenn er isoliert aus der Verknüpfung, in der er sich befindet, herausgenommen wird.

Die Metaphorik des Webens und die Motive des Stickens bzw. der Ziernaht (russ. *stročka, ornament*) zeigen hinsichtlich ihrer Regelmäßigkeit, ihrer handwerklichen Perfektion und ihres ästhetischen Anspruchs eine gewisse Affinität zur Architektur von Bauwerken bzw. – metaphorisch – zum Bild der „Architektur“ eines literarischen Textes.<sup>6</sup> Dieses Motiv greift Tolstoj in seinem Brief an Sergej A. Račinskij vom 27. Januar 1878 auf, wenn er das ornamentale Prinzip der Verwebung bzw. Verhakung benennt, um die unauflösbare Verquickung einzelner Diskursfäden zu zeigen. In ihrer Verquickung werde die eigentliche Bedeutung generiert, eine Bedeutung, die weit mehr sei als die bloße Summe einzelner Fäden:

Я горжусь [...] архитектурой – своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фавуле и не на отношениях (знакомствах) лиц, а на *внутренней связи*.<sup>7</sup>

Ich bin [...] stolz auf die Architektur – das Gewölbe ist so gefügt, dass man nicht einmal erkennen kann, wo sich der Schlussstein befindet. Und darum habe ich mich am meisten bemüht. Die Verbindung des Baues beruht weder auf der Fabel und noch auf der Beziehung (der Bekanntschaft) der Personen untereinander, sondern auf der *inneren Verbindung*.

<sup>5</sup> Lev N. Tolstoj, „N. N. Strachovu“, in: *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tt.*, t. 62, serija 3: *Pis'ma*, Moskva 1953, 268–270, 268 f.

<sup>6</sup> Zu Tolstojs Roman vgl. Elisabeth Stenbock-Fermor, *The Architecture of Anna Karenina. A History of Its Writing Structure and Message*, Louvain 1975.

<sup>7</sup> Tolstoj, „S. A. Račinskomu“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 62, serija 3, 377, 376 f.

Mit der motivischen Verbindung von Handarbeit bzw. der Verquickung von Fäden einerseits und künstlerischem Schaffensakt andererseits wird die ursprüngliche Semantik von „Text“ im Sinne von Textur, Gewebe geradezu überdeutlich markiert.<sup>8</sup> Dabei wird der schöpferische Akt des Schreibens individualisiert und eindeutig männlich kodiert, der Faden der Handarbeit dagegen wird zum eigentlichen Marker der weiblichen Welt. Zugleich wird über das Lexem des *Musters* (uzor) implizit angedeutet, dass diese weibliche Welt mit Traditionen verbunden wird, nicht schöpferisch in einem individuell-kreativen Sinne, sondern vielmehr durch *imitatio*, passive Nachahmung geprägt ist, man könnte auch von Dilettantismus sprechen. Die Fäden der traditionellen weiblichen Handarbeiten bilden damit einen semiotisch hoch aufgeladen Kontrapunkt zu jenen Fäden, die den Text konstituieren.

Im Folgenden soll vor allem die Frage verfolgt werden, welche Funktion dem Motiv der Handarbeiten im Kontext von *Arbeit*, *Tätigkeit*, *Untätigkeit* und *Muße* (trud, dejatel'nost', prazdnost', dosug)<sup>9</sup> zukommt. Wodurch sind – wenn Fäden und Handarbeiten die weibliche Welt, möglicherweise sogar weibliche *Muße* symbolisieren – dann die „männlichen Welten“ bestimmt? Darüber hinaus soll die Metapher des Fadens auch auf literarische Diskurse im 19. Jahrhundert ausgeweitet werden, um Tolstoj's Text in größeren Zusammenhängen zu verorten. Einer dieser Diskursfäden wird uns auch zum wichtigsten Werk der russischen

<sup>8</sup> Tolstoj ironisiert – bewusst oder unbewusst – diese Verbindung von Text, Textur und Handarbeit in einer typischen Salonszene, in welcher der ritualisierte Charakter der gesellschaftlichen „Texte“ in Form eines ‚small-talks‘ metaphorisch mit dem Motiv der Stickerei verbunden wird. Vgl. die Szene im Haus von Betsi Tverskaja:

– Расскажите нам что-нибудь забавное, но не злое, – сказала жена посланника, великая мастерица изящного разговора, называемого по-английски small-talk, обратясь к дипломату, тоже не знавшему, что теперь начать.

– Говорят, что это очень трудно, что только злое смешно, – начал он с улыбкою. – Но я попробую. Дайте тему. Все дело в теме. Если тема дана, то вышивать по ней уже легко. [...] (Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 18, Moskva 1934, 141).

„Erzählen Sie uns etwas Amüsantes, aber nichts Boshaftes“, sagte die Gesandte ngattin, eine Meisterin der erlesenen Unterhaltung, die auf English *small-talk* genannt wird, zu dem Diplomaten, der ebenfalls nicht wusste, womit beginnen.

„Es heißt, das sei sehr schwierig, nur das Boshafte sei komisch“, hob er lächelnd an. „Aber ich will es versuchen. Stellen Sie mir ein Thema. Alles hängt vom Thema ab. *Ist das Thema gestellt, ist es leicht mit Ornamenten zu verzieren.* [...]“ (Lew Tolstoj, *Anna Karenina*, übers. v. Rosemarie Tietze, München 2009, 204).

<sup>9</sup> Zur Etymologie der Begriffe sowie zur komplexen Semantik und Schwierigkeit der Übersetzung vgl. Viktor M. Živov, „Istorija ponjatij, istorija kul'tury, istorija obščestva“, in: Živov (Hg.), *Očerki istoričeskoj semantiki russkogo jazyka rannego Novogo vremeni*, Moskva 2009, 5–26; Ders., „Vremja i ego sobstvennik v Rossii rannego Novogo vremeni (XVII–XVIII veka)“, in: Živov (Hg.), *Očerki istoričeskoj semantiki*, 27–102 sowie Elisabeth Cheauré / Michail V. Stroganov, „Zwischen Dienst und freier Zeit. *Muße* und Müßiggang in der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts“, in: Cheauré (Hg.), *Muße-Diskurse. Russland im 18. und 19. Jahrhundert*, Tübingen 2017, 35–80; Elisabeth Cheauré / Evgenija N. Stroganov, „Zwischen Langeweile, Kreativität und glücklichem Leben. *Muße* in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts“, in: Cheauré (Hg.), *Muße-Diskurse. Russland im 18. und 19. Jahrhundert*, Tübingen 2017, 81–116.

Romantik, Aleksandr S. Puškins (1799–1837) *Evgenij Onegin* (1833) führen. Dieses Werk, vom berühmtesten Literaturkritiker des 19. Jahrhunderts Vissarion G. Belinskij (1811–1848) als „Enzyklopädie des russischen Lebens“<sup>10</sup> und damit der russischen Adelsgesellschaft im frühen 19. Jahrhundert gesehen, kann – verkürzt – auch als die Geschichte eines bewusst *nicht* vollzogenen Ehebruchs gelesen werden. Es steht damit in direkter thematischer Genealogie zur Tolstoj's Ehebrecherin Anna, die im Selbstmord endet, buchstäblich unter die Räder kommt, und zwar jener Lokomotive, die seinerzeit die erste Begegnung mit dem Geliebten ermöglicht hat.

Die übergeordnete Frage meiner Überlegungen steht im Kontext des slavistischen Teilprojekts des Sonderforschungsbereichs 1015 *Muße* unter dem zunächst vielleicht provozierend wirkenden Titel *Erzwungene Muße?*. Wir gehen davon aus, dass die traditionellen Muße-Konzeptionen relativ stark von einem männlich geprägten Muße-Habitus her gedacht wurden, wofür exemplarisch der antike Philosoph, der mittelalterliche Mönch oder der moderne Dandy stehen könnten. Gefragt wird also nach einer spezifisch „weiblichen“ Muße in Russland, einem Kulturraum, der Europa nahesteht und sich doch von diesem elementar unterscheidet. Zeitlich konzentrieren wir uns auf das lange 19. Jahrhundert und hier im Wesentlichen auf die gesellschaftliche Schicht des Adels und des aufkommenden Bürgertums.

## 2. Muße und Gender

Bei der sozialen Schicht der Adligen ist das Spannungsverhältnis von Arbeit und Freizeit, Beschleunigung und Entschleunigung, Tätigkeit und Untätigkeit zumindest auf den ersten Blick nicht mehr das entscheidende Kriterium. Muße zielt – so die Kerndefinition des Freiburger Forschungsverbundes – auf „ästhetisch und räumlich inszenierte Lebensformen einer Freiheit, die *in* der Zeit nicht der Herrschaft *der* Zeit unterliegt“.<sup>11</sup> Was bedeutet es aber, wenn die freie Zeit nicht begrenzt ist, sondern wenn – ganz im Gegenteil – ein Überschuss an freier Zeit vorhanden ist, den es irgendwie zu füllen gilt? Wenn man – wie Gimmel<sup>12</sup> dies formuliert – nicht von einer Erzwungenheit der Arbeit, wohl aber von der Faulheit des Müßiggangs sprechen muss? Diese Situation betrifft nicht nur etwa die russische Adelsgesellschaft, sondern auch besondere Lebensumstände

<sup>10</sup> Vissarion G. Belinskij, „Stat'ja 9 ‚Evgenij Onegin‘“, in: *Sobranie sočinenij v 13-ti tt.*, t. 7: *Stat' i recenzii. 1843. Stat' i o Puškine 1843–1846*, Moskva 1955, 473–504, 503.

<sup>11</sup> Burkhard Hasebrink / Peter Philipp Riedl, „Einleitung“, in: Hasebrink / Riedl (Hg.), *Muße im kulturellen Wandel. Semantisierungen, Ähnlichkeiten, Umbesetzungen* (linguae & litterae – Publications of the School of Language & Literature, Freiburg Institute for Advanced Studies, Bd. 35), Berlin / Boston 2014, 1–11, 3.

<sup>12</sup> Vgl. den Beitrag von Jochen Gimmel *Mußevolle Arbeit oder ruheloser Müßiggang* in diesem Band.

unterschiedlicher Ausprägung wie etwa Krankheitsphasen, Verbannung oder Arbeitslosigkeit, um nur einige Beispiele zu nennen. In diesen Situationen muss Zeit gefüllt werden; durch Aktivitäten, welcher Art auch immer, gilt es, eine Sinnhaftigkeit des eigenen Lebens zu konstituieren oder auch nur Langeweile zu vertreiben oder den Verdacht von Faulheit zu zerstreuen. Dabei kann – folgen wir Puškin – das Nichtstun, der Müßiggang erstaunlicherweise zur „Arbeit“ eines Adligen mutieren. Puškin verbindet seinen „typischen“ Evgenij Onegin in der VIII. Strophe des 1. Kapitels mit dem für unseren Kontext interessanten Ausdruck der „gelangweilten Faulheit“ („toskujuščaja len“), die zu leben eine paradoxe Kombination von Anstrengung, Arbeit (*trud*), Qual (*muka*) und Freude (*otrada*) bedeutet:

[...]	[...]
Что было для него измлада	Doch was für ihn von Jugend an
И труд, и мука, и отрада,	sowohl Arbeit als auch Qual und Freude [war],
Что занимало целый день	was den ganzen Tag in Anspruch nahm,
Его тоскующую лень	war seine gelangweilte Faulheit
[...]¹³	[...].

Hier eine „bestimmte Unbestimmtheit“ und damit eine Spielart der Muße zu sehen, würde allerdings unserem Verständnis von Muße zuwider laufen. Denn hier handelt es sich um die Beschreibung eines Tuns ohne Gelassenheit, ohne bewusste Haltung, vielmehr Umtriebigkeit und damit gerade das Gegenteil von Muße. Es ist gerade keine „Ermöglichung eines Seins bei der Sache“<sup>14</sup>, sondern ein beliebiges Tun: Onegin realisiert seine „gelangweilte Faulheit“ vor allem in gesellschaftlichen Aktivitäten, in Aktionismus und zufälligen Liebesabenteuern. Sein Leben ist geprägt von Unverbindlichkeit und Oberflächlichkeit eines für die russische Kultur dieser Zeit typischen *lišnij čelovek*, des *überflüssigen Menschen*:

Бывало, он еще в постеле:	Oft räkelt er sich noch gemächlich
К нему записочки несут.	Im Bett: da bringt man Kärtchen rein.
Что? Приглашенья? В самом деле,	Was? Einladungen? Ja, tatsächlich,
Три дома на вечер зовут:	Drei Häuser laden abends ein:
Там будет бал, там детский праздник.	Ein Ball, ein Hausfest für die Kinder.
Куда ж поскачет мой проказник?	Wohin begibt sich wohl mein Sünder?
С кого начнет он? Все равно:	Und wo beginnt er? Einerlei:
Везде поспеть немудрено.	Zu schaffen sind ja alle drei.
Покамест в утреннем уборе,	Zunächst, gekleidet für den Morgen
Надев широкий боливар,	Mit einem breiten Bolivar,
Онегин едет на бульвар	Fährt mein Onegin zum Boulevard,
И там гуляет на просторе,	Dort zu flanieren ohne Sorgen,

<sup>13</sup> Aleksandr S. Puškin, „Evgenij Onegin“, in: *Polnoe sobranie sočinenij v 16-ti tt.*, t. 6: *Evgenij Onegin*, Moskva 1937, 1–205, 8.

<sup>14</sup> So Günter Figal in seiner 2015 an der Freiburger Universität gehaltenen Vorlesung zum Thema „Muße“.

Пока недремлющий берет  
Не прозвонит ему обед.<sup>15</sup>

Bis, nimmer schlummernd unterm Kleid,  
Die Uhr erklingt zur Essenszeit.<sup>16</sup>

Dieses Motiv der sinnentleerten Füllung von Zeit durch gesellschaftliche Aktivitäten – und zwar gerade nicht im Sinne einer befruchtenden Geselligkeit, die eine Öffnung hin zur Muße implizieren würde – kann als wichtiger Diskursfaden für die russische Literatur des 19. Jahrhunderts gesehen werden, wie etwa auch die berühmte Eingangsszene von *Anna Karenina* zeigt, wenn Stiva Oblonskij, der typische Moskauer Lebemann, etwas verkatert einen Traum der vergangenen Nacht zu rekapitulieren versucht:

„Да, да, как это было? – думал он, вспоминая сон. – Да, как это было? Да! Алабин давал обед в Дармштадте; нет, не в Дармштадте, а что-то американское. Да, но там Дармштадт был в Америке. Да, Алабин давал обед на стеклянных столах, да, – и столы пели: – *Il mio tesoro*, и не *Il mio tesoro*, а что-то лучше, и какие-то маленькие графинчики, и они же женщины, – вспоминал он.

Глаза Степана Аркадьича весело заблестели, и он задумался, улыбаясь. „Да, хорошо было, очень хорошо. Много еще там было отличного, да не скажешь словами и мыслями даже наяву не выразишь.“<sup>17</sup>

„Ja, ja, wie war das noch mal?“ Er suchte sich eines Traumes zu entsinnen. „Ja, wie war das? Ach ja! Alabin gab ein Diner in Darmstadt; nein, nicht in Darmstadt, es war etwas Amerikanisches. Doch, nur war Darmstadt dort in Amerika. Ja, Alabin gab ein Diner auf Glastischen, ja, und die Tische sangen, *Il mio tesoro*, oder nicht *Il mio tesoro*, sondern etwas Besseres, und solche kleinen Karaffen, die waren zugleich Frauen, entsann er sich.

Stepan Arkadjitschs Augen begannen vergnügt zu funkeln, und er dachte lächelnd nach. „Ja, gut war das, sehr gut. Noch Vieles gab es da an Vorzüglichem, aber das lässt sich nicht in Worte fassen und nicht einmal im Wachen in Gedanken ausdrücken.“<sup>18</sup>

In diesem Motiv des auf reale gesellschaftliche Praktiken verweisenden Traums spiegelt sich Oberflächlichkeit im Sinne einer zu nichts verpflichteten Beliebigkeit eines gesellschaftlich üblichen Aktionismus. Den einzelnen Lexemen in Stivas Traum (*Amerika, Darmstadt* sowie die Arie *Il mio tesoro* aus Mozarts *Don Giovanni*) kommt hohes semantisches Potenzial zu, korrelieren sie doch Stivas Habitus mit einem westlichen und zugleich weitgehend typischen Lebensstil für den russischen Adel im 19. Jahrhundert, und zwar insbesondere für den männlichen Teil der Gesellschaft, dem der öffentliche Raum uneingeschränkt zugänglich war. Der Verweis auf die Oper in Stivas Traum kann auch als Möglichkeit gesehen werden, sich gerade als Mann der anstrengenden Realität des Alltags (hier konkret der Konflikt mit Dolly) als eine Art Schauspielkünstler entziehen zu können, indem man in die Sphäre des Theatralisch-Künstlerischen eintaucht.

<sup>15</sup> Puškin, „Evgenij Onegin“, 10 f.

<sup>16</sup> Alexander Puschkin, *Jewgenij Onegin*, aus dem Deutschen v. Rolf-Dietrich Keil, Gießen 1980, 25.

<sup>17</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 18, 4.

<sup>18</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 8. Die Hervorhebungen stammen von der Übersetzerin.

Dollys Leben dagegen, das von Alltagssorgen geprägt ist, lässt eine solche Form des Eskapismus nicht zu.<sup>19</sup> Denn Frauen und Mädchen der Adelsgesellschaft stand – so zumindest der Spiegel der Realität in Texten – dieser (öffentliche) Raum in nur sehr beschränktem Maße offen.<sup>20</sup> Zugleich wurde der theoretisch für adlige Frauen und Mädchen ebenfalls gegebene Überschuss an Zeit durch ein geradezu rigide verordnetes Beschäftigungsprogramm konterkariert. Als Frau und Mädchen untätig oder gar faul zu sein bzw. zu werden, sollte durch entsprechende Erziehungsmaßnahmen verhindert werden, wobei in einschlägigen Ratgebern vor allem Handarbeiten, insbesondere Stickerarbeiten, als probates Mittel zur entsprechenden körperlichen und geistigen Disziplinierung empfohlen wurden.

Im Zusammenhang mit der Frage nach Formen der Muße im Russland des 19. Jahrhunderts sind Handarbeiten insofern besonders interessant, als sie zwischen Erziehungsmaßnahmen und streng regulierter Tätigkeit einerseits und – erstaunlicherweise – Muße andererseits oszillieren. Tolstoj selbst verbindet in dem eingangs zitierten, von seiner Frau überlieferten Zitat zur Entstehung von *Anna Karenina* Handarbeiten wie Sticken und Stricken, vor allem aber die im Roman leitmotivisch eingesetzte *broderie anglaise* mit gesellschaftlich und moralisch positiv konnotierter, also „richtiger“ Weiblichkeit. Wir wissen auch z. B. aus Nadežda A. Durovas (1783–1866) autobiographischen Texten, dass aus diesem Verständnis „richtiger“ Weiblichkeit der Zwang abgeleitet wurde, Handarbeiten zur idealen, ja sogar zwingend notwendigen Beschäftigung von Mädchen und Frauen zu erklären, wobei hier der westliche Einfluss dieser Konstruktion „idealer Weiblichkeit“ auch für Russland sehr bedeutsam gewesen sein dürfte.

### 3. Handarbeiten als Marker der weiblichen Sphäre

Handarbeiten, Sticken im Besonderen, galt nicht nur in Russland, sondern auch in westeuropäischen Ländern bis weit ins 20. Jahrhundert hinein für junge Mädchen als gesellschaftlich unabdingbarer Teil der Erziehung, als Teil der Disziplinierung des weiblichen Körpers und Geistes.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Vgl. Justman, „Stiva's Idiotic Grin“.

<sup>20</sup> Vgl. dazu Bianca Edith Blum, „Räume weiblicher Muße in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts“, in: Cheauré (Hg.), *Muße-Diskurse. Russland im 18. und 19. Jahrhundert*, Tübingen 2017, 167–191.

<sup>21</sup> In dem Roman *Anna Karenina*, in dem Fragen „idealer Weiblichkeit“ geradezu paradigmatisch diskutiert werden, lässt Tolstoj Konstantin Levin, Kittis Ehemann und zugleich Tolstoj's alter Ego, mit bemerkenswerter Ironie und in fast frühfeministisch anmutendem Duktus fragen, wozu Kittis Sticken im Stil der *broderie anglaise* gut sein solle, d. h. was für einen Sinn es überhaupt mache, Löcher auszusticken, die jemand zuvor in den Stoff geschnitten hatte („что он говорил про broderie anglaise: будто добрые люди штопают дыры, а она их нарочно вырезывает, и т. п.“; Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 19, Moskva 1935,

Die deutsche Forscherin Dagmar Ladj-Teichmann überschrieb dementsprechend ihre thematisch einschlägige Arbeit mit *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten*.<sup>22</sup> Eine weitere Studie, die sich auf das Bürgertum der Hansestädte konzentrierte, konnte ebenfalls interessante Thesen herausarbeiten, auch hier spiegelt sich die Tendenz bereits im Titel wider: *„Demonstrativer Müßiggang“ oder „rastlose Tätigkeit“? Handarbeitende Frauen im hansestädtischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts*.<sup>23</sup>

Beide Arbeiten zeigen eine grundlegende Ambivalenz, ja eine geradezu paradoxe Situation: Auf der einen Seite demonstrieren Frauen mit ihrer unentwegten Handarbeit Müßiggang – oder doch Muße? – als Merkmal einer gehobenen Gesellschaftsschicht. Es wurde offenbar als ein Privileg verstanden, schöne Handarbeiten verfertigen zu können und materiellen Wohlstand dadurch unter Beweis zu stellen, dass körperliche Arbeit bzw. Erwerbsarbeit nicht geleistet werden musste. Auf der anderen Seite musste in einer sehr paradoxalen Konstruktion eine unentwegte Beschäftigung demonstriert werden, sicherlich unter dem Bann eines vor allem in Deutschland protestantisch markierten Arbeitsgebotes. Untätigkeit und Faulheit galten als moralisch verwerflich, mehr noch: moralisch gefährdend. Die zwangsweise Beschäftigung mit Handarbeiten hatte wohl auch den Sinn, freie Bewegung und sexuelle Ambitionen insbesondere junger Frauen zu verhindern und zugleich – wiederum paradox – die emsigen Stickerinnen als zukünftige Ehefrauen zu empfehlen. Die saubere Arbeit am weißen Tuch stand symbolisch zweifelsohne auch für Reinheit und damit sexuelle Integrität.<sup>24</sup> Die Weigerung zu sticken oder zu stricken dagegen oder auch die Unfähigkeit dazu wird in den literarischen Diskursen des 19. Jahrhunderts offenbar zu einem wichtigen Distinktionsmerkmal weiblicher Figuren und auch realer weiblicher Schicksale.

Dies bedeutet aber auch, dass eine wissenschaftliche Aufarbeitung „weiblicher Handarbeiten“ auf mehreren Ebenen erfolgen muss, die sich freilich eng berühren und überlappen, also unter (1) literaturimmanenten Fragestellungen (z. B. nach der Funktion von einschlägigen Motiven in literarischen Texten von Autoren und Autorinnen) und (2) unter soziologischen und sozialhistorischen

---

67.). Sind Handarbeiten hier also als eine Art ästhetisches „Einrahmen“ einer existenziellen Leere, der sich junge Frauen angesichts ihrer eingeengten Rolle ausgesetzt sahen?

<sup>22</sup> Dagmar Ladj-Teichmann, *Erziehung zur Weiblichkeit durch Textilarbeiten. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte der Frauenarbeit im 19. Jahrhundert*, Weinheim 1983.

<sup>23</sup> Bärbel Ehrmann-Köpke, *„Demonstrativer Müßiggang“ oder „rastlose Tätigkeit“? Handarbeitende Frauen im hansestädtischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts*, Münster u. a. 2010.

<sup>24</sup> Martina Kessel verweist in ihrer instruktiven Studie zur Langeweile auf diesen, in einem deutschen Erziehungsbuch von 1854 thematischen Aspekt der Sexualität: „[...] in der schwierigen Balance zwischen zu lebhaften Gebärden einerseits und automatenhafter Unbeweglichkeit andererseits [sei] eine feine Arbeit in die Hände zu nehmen, um sich selber am ‚unanständigen Spiel‘ der Hände zu hindern.“ (Martina Kessel, *Langeweile. Zum Umgang mit Zeit und Gefühlen in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Göttingen 2001, 114).

Fragestellungen im engeren Sinne (so wie dies Tolstoj im Eingangszitat mit den Zuschreibungen der zwei Sphären, einer *männlichen* und einer *weiblichen Welt*, konstruiert hatte); schließlich muss (3) gefragt werden, inwieweit Handarbeiten auch als performative Akte aufgefasst werden können, womit auch die Akteurinnen und ihr Handeln stärker in den Blick genommen werden. Außerdem sind (4) die Artefakte selbst auch unter ästhetischen und kunstgeschichtlichen Aspekten zu untersuchen, was an dieser Stelle jedoch nicht geleistet werden kann.

Wenn im Folgenden von Handarbeiten als sozialer Praxis, als literarisches Motiv oder als performativer Akt gesprochen wird, so ist damit also konkret das ästhetisch hoch anspruchsvolle Sticken, Nähen, Stricken, Häkeln von Frauen der russischen Oberschicht gemeint, und nicht etwa die Herstellung von textilen Alltagsprodukten, religiösen Kultgegenständen oder Produkten, wie sie in Manufakturen von Leibeigenen oder in Klöstern hergestellt wurden. Der Begriff der Handarbeiten umfasst dabei sowohl die *eigentliche Tätigkeit* als auch das *Ergebnis*, also das *Artefakt*. Dabei handelte es sich häufig um keine Gebrauchsgegenstände im engeren Sinne, sondern – zumindest aus heutiger Sicht – eher „Nutzloses“ und zugleich ästhetisch durchaus Anspruchsvolles, häufig sog. *Souvenirs* (suveniry), also kleine Bildchen, stilisierte Brieftaschen, Couverts, Bänder usw. Sie sind zugleich auch Ausweis besonderer Ausdauer, Fingerfertigkeit und auch Kreativität von Frauen. In jedem Falle sind sie aber als eine „nicht produktive, sondern repräsentative Tätigkeit“ zu sehen.<sup>25</sup>

Wenn Muße allerdings nicht nur im Kontext von Beschleunigung und Entschleunigung, sondern auch mit dem für das moderne Individuum so wichtigen Gedanken der Freiheit gedacht wird, so ist zunächst zu fragen, ob adligen Frauen und Mädchen eine solche individuelle Freiheit überhaupt gegeben war. Diese Frage nach Freiheit betrifft natürlich auch räumliche Aspekte, wobei Handarbeiten in fiktionalen und autobiographischen Texten vorrangig mit dem häuslichen, privaten Raum korreliert sind. Die Beschäftigung von Frauen mit Handarbeiten kann somit – bei oberflächlicher Betrachtung – als gesellschaftlich verordnete, erzwungene Tätigkeit für Frauen in Russland gesehen werden, als ein Mittel, Langeweile, insbesondere bei jungen Mädchen, vorzubeugen und diese Mädchen zu Sauberkeit, Duldsamkeit und Fleiß zu erziehen – Eigenschaften, die zugleich als Ausweis einer idealen zukünftigen Ehefrau gelten konnten.

Die bereits erwähnte Schriftstellerin Nadežda Durova, Soldat(in), d. h. eine Art Amazone in den Napoleonischen Kriegen und zugleich wohl berühmteste Transvestitin in der russischen Kultur, begleitet ihre ungewöhnliche Identitätsfindung zum Beispiel sehr drastisch damit, dass sie ihre Handarbeiten demonstrativ wegwirft.<sup>26</sup> Puškins Tat'jana aus *Evgenij Onegin*, die Projektionsfigur idea-

<sup>25</sup> Kessel, *Langeweile*, 113.

<sup>26</sup> Allerdings wird Durovas Selbstinszenierung in autobiographischen Texten durch ihre eigenen aus den späten Lebensjahren stammenden Stickereien und Handarbeiten relativiert, die an ein Regimentsmuseum der Schriftstellerin übergeben wurden. Vgl. Aleksej A. Saks,

ler russischer Weiblichkeit und auch nationaler Identität schlechthin, verweigert ebenfalls die obligatorische Beschäftigung mit *Handarbeiten*. Sie wird zugleich als eine Figur gezeichnet, welche die gesellschaftlich diktierten Grenzen ihres Aktionsradius zu überschreiten vermag – und zwar zunächst in ihren eskapistischen Träumen und Phantasien. Geschildert wird also ein mentaler Zustand und spezifischer Erlebnishorizont, den man auch als *Muße* bezeichnen könnte, und der von Puškin genau mit dieser Begrifflichkeit benannt wird: *dosug*, als eine besondere Form der Versonnenheit, die – nicht dem Diktat der Zeit unterworfen – andere Räume zu erschließen vermag, zumindest in Phantasien.<sup>27</sup>

Задумчивость, ее подруга  
От самых колыбельных дней,  
Течение сельского досуга  
Мечтами украшала ей.  
Ее изнеженные пальцы  
Не знали игл; склонясь на пальцы,  
Узором шелковым она  
Не оживляла полотна.<sup>28</sup>

Versonnenheit, ihr treu verbunden  
und von der Wiege an gewöhnt,  
Hat ländlich lange Mußestunden  
Mit Träumereien ihr verschönt.  
Ihre verwöhnten Finger nahmen  
Die Nadel nie; gebeugt zum Rahmen  
Belebte sie kein Leinentuch  
Mit Seidenmustern Zug um Zug.<sup>29</sup>

Was allerdings bei Puškin noch spielerisch und leicht ironisch abgehandelt wird, ist in Tolstojs *Anna Karenina* zu einem sehr ernst zu nehmenden Leitmotiv entwickelt, an dessen Ende der Selbstmord Annas steht.

#### 4. Muße und Handarbeit in *Anna Karenina*

Tolstojs idealtypische Kontrastierung der beiden weiblichen Hauptfiguren Kitty und Anna im Roman *Anna Karenina* erfolgt nicht zuletzt auch über das Motiv der Handarbeit als wichtigem Marker der weiblichen Sphäre. Kitty, als scheinbar geradezu idealtypische liebende Ehefrau konzipiert, wird ebenso wie Anna, die Ehebrecherin, und auch Dolly, die betrogene Ehefrau, mit diesem Motiv korreliert. Bereits in der Eingangsszene wird dieses – bisher zu wenig reflektierte – Leitmotiv eingeführt. Der offensichtlich in seiner Ehe untreue Moskauer Lebemann Stiva, Annas Bruder, schlüpft – seine erste Handlung des Tages – mit den Füßen in die von seiner Frau liebevoll bestickten Pantoffeln, im Kontext

*Kavalerist-devica. Štaps-Rotmistr Aleksandr Andreev Aleksandrov (Nadežda Andreevna Durova). S priloženim 17 risunkov i dokumentov*, S.-Peterburg 1912, 58 f.

<sup>27</sup> Zu anderen Textbeispielen aus der russischen Literaturgeschichte zu Korrelierung von Weiblichkeit, Handarbeiten und Muße vgl. Cheauré, „Muße-Konzeptionen: Theorie und Praxis am Beispiel von Handarbeiten im Russland des 19. Jahrhunderts“, in: Sonja Koroliov / Andrea Zink (Hg.), *Muße – Faulheit – Nichts-Tun. Fehlende und fehlschlagende Handlungen in der russischen und europäischen Literatur seit der Aufklärung* (Wiener Slavistischer Almanach) [in Vorbereitung].

<sup>28</sup> Puškin, „Evgenij Onegin“, 42 f.

<sup>29</sup> Puschkin, *Jewgenij Onegin*, 97.

des Ehebruchs ein hochsignifikantes Motiv, geradezu überdeutlich semantisch aufgeladen:

И, заметив полосу света, пробившуюся сбоку одной из суконных штор, он весело скинул ноги с дивана, отыскал ими шитые женой (подарок ко дню рождения в прошлом году), обделанные в золотистый сафьян туфли и по старой, девятилетней привычке, не вставая, потянулся рукой к тому месту, где в спальне у него висел халат.<sup>30</sup>

Und als er den Lichtstreifen bemerkte, der sich an einem der Tuchvorhänge vorbei hereindrängte, warf er vergnügt die Beine vom Sofa, seine Füße suchten nach den Pantoffeln, besetzt mit goldschimmerndem Saffian und bestickt von seiner Frau (ein Geburtstagsgeschenk vom vorigen Jahr), und nach alter, neunjähriger Gewohnheit streckte er, ohne aufzustehen, die Hand nach der Stelle aus, wo im Schlafzimmer sein Morgenrock hing.<sup>31</sup>

Die Handarbeit der weiblichen Figuren ist damit von Beginn des Romans an semantisch bedeutsam für die Gesamtstruktur des Textes. Die moralisch integre Kitty widmet sich mit Hingabe dieser genuin weiblichen Tätigkeit, von der Forscherin Pljuchanova in der Logik des Romans dahingehend interpretiert, dass der streng auf Regelmäßigkeit fokussierten und bestimmten Regeln folgenden Stickerarbeit ein höherer Sinn zugrunde liege.<sup>32</sup> Das Sticken stehe in einer aus den Fugen geratenen Situation als Garant für eine dennoch stabile Struktur der Welt insgesamt, wofür etwa auch die Stickerarbeit Dollys oder auch der Fürstin Varvara stehen kann.<sup>33</sup>

Dem Chaos der Außenwelt und vor allem den eigenen Affekten und sexuellen Begierden (insbesondere bei Anna) werde damit eine buchstäblich greifbare Ordnung entgegengestellt. Kitty, die positive weibliche Figur des Romans, die reine und harmonische Seele und Imagination idealer Weiblichkeit, findet ihr motivisches Pendant also in ihrer sauberen Stickerarbeit und wird indirekt über sie charakterisiert.

Besonders überzeugend ist eine solche Lesart hinsichtlich einer weiteren Schlüsselszene des Romans, in der das Sterben von Konstantins Bruder geschildert wird. In der die (männlichen) Protagonisten erschütternden Situation vermag Kittis Wirken an der sauberen, reinen Weißstickerei, der *broderie anglaise*, selbst den Horror des Todes zu bannen. Es sei nicht nur die gefestigte familiäre Situation, sondern vor allem auch die Schönheit der Kitty umgebenden Handarbeiten, die Chaos, Krankheit und Tod als eine Art emotionaler Rettungsanker entgegengehalten werde.<sup>34</sup> Wenn Kittis Handarbeit also die Erschütterung angesichts der Vergänglichkeit des Lebens zu bannen vermag, so ist Anna auch

<sup>30</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 18, 4.

<sup>31</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 8.

<sup>32</sup> Vgl. Marija Pljuchanova, „O ženskom rukodelii v „Anne Kareninoj““, in: Guido Carpi / Lazar Fleishman / Bianca Sulpasso (Hg.), *Venok. Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata. In Honor of Stefano Garzonio*, Stanford 2012, 187–197.

<sup>33</sup> Vgl. Teil 6, Kap. XX des Romans.

<sup>34</sup> Pljuchanova, „O ženskom rukodelii“, 193 f.

in dieser Hinsicht als Gegenpol konzipiert. Anna ist in einer Art ultimativer Verfehlung sogar emotional nicht in der Lage, das Glück werdenden Lebens zu fassen. Auf der Handlungsebene durch das gemeinsame Liebesobjekt Vronskij als Gegenspielerin Kittis konzipiert, wird auch Anna im Roman explizit als handarbeitende Frau gezeichnet, d.h. sie wird ebenfalls mit diesen Insignien von Weiblichkeit präsentiert, jedoch mit signifikanten Unterschieden: Annas Handarbeit liegt entweder müßig in ihren Händen bzw. sie nestelt unwillig und hektisch an den Werkstücken herum.

In diesem Zusammenhang kommt einer entscheidenden Szene des vierten Buchs des Romans wichtige Bedeutung zu. Das dritte Kapitel präsentiert in einer fast ausschließlich dialogisch strukturierten Form einen tiefgreifenden Konflikt zwischen Anna und ihrem Geliebten Vronskij, die Kennzeichnung der Sprechsituation erfolgt im Wesentlichen über das Motiv der Handarbeiten und der damit verbundenen Hände Annas und über das Bild des Fadens. Über die Metapher des buchstäblich und metaphorisch verlorenen Fadens wird die brüchige und alsbald nicht mehr haltende Beziehung zwischen den einst leidenschaftlich Liebenden angedeutet:

– Ах, невыносимо! – сказал он, стараясь уловить нить потерянной мысли.<sup>35</sup>

„Oh, es war unerträglich!“ Er suchte den Faden des verlorenen Gedankens zu finden.<sup>36</sup>

Im Gegensatz zu Kittis sauberer Arbeit an der Stickerei ist der Faden, wie auch das Leben und der psychische Zustand Annas, mit Verwirrung und Unordnung korreliert, mit Unzufriedenheit und Konfusion:

– Отчего ж? Ведь это всегдашняя жизнь вас всех, молодых мужчин, – сказала она, насупив брови, и, взявшись за вязанье, которое лежало на столе, стала, не глядя на Вронского, выпрастывать из него крючок. [...] <sup>37</sup>

„Wieso denn? So ist das Leben von euch jungen Männern doch immer“, sagte sie, die Brauen zusammengezogen, griff nach ihrer Häkelarbeit, die auf dem Tisch lag, und ohne Wronski anzuschauen, nestelte sie an der Häkelnadel.<sup>38</sup>

Die stabilisierende Funktion der Handarbeit, wie sie im Zusammenhang mit Kitti und der Sterbeszene präsentiert wird, erscheint hier ins Gegenteil verkehrt. Die Handarbeiten als Symbol der Weiblichkeit werden in Annas Händen zu buchstäblich leerem Beiwerk:

Она держала в руках вязанье, но не вязала, а смотрела на него странным, блестящим и недружелюбным взглядом. [...] <sup>39</sup>

<sup>35</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 18, 378.

<sup>36</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 544.

<sup>37</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 18, 376.

<sup>38</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 542.

<sup>39</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 18, 377.

Sie hielt die Häkelarbeit in der Hand, häkelte aber nicht, sondern sah ihn mit einem merkwürdigen, funkelnden und feindseligen Blick an.<sup>40</sup>

Eine andere Funktion des Motivs der Handarbeit als Marker für soziale Distinktion<sup>41</sup> lässt sich über die verwandten Motive des Flicks (*zaplatka*) und des Flickens (*zalatyvaj' / zalataj'*) bzw. des Stopfens (*zaštopyvaj' / zaštopaj'*) erschließen und zeigt sich in der Szene, als Dolly Anna und Vronskij auf ihrem Landgut Vozdviženskoe, wohin sich die beiden mit ihrer gemeinsamen Tochter zurückgezogen haben, besucht und sich in dem ihr zugewiesenen Zimmer einrichtet:

Пришедшая предложить свои услуги франтиха-горничная, в причёске и платье моднее, чем у Долли, была такая же новая и дорогая, как и вся комната. Дарье Александровне были приятны ее учтивость, опрятность и услужливость, но было неловко с ней; было совестно пред ней за свою, как на беду, по ошибке уложенную ей заплатанную кофточку. Ей стыдно было за те самые заплатки и заштопанные места, которыми она так гордилась дома. Дома было ясно, что на шесть кофточек нужно было двадцать четыре аршина нансуку по 65 копеек, что составляло больше 15 рублей, кроме отделки и работы, и эти 15 рублей были выгаданы. Но пред горничной было не то что стыдно, а неловко.<sup>42</sup>

Die herausgeputzte Zofe, die, modischer frisiert und gekleidet als Dolly, ihre Dienste anbieten kam, war ebenso neu und teuer wie das ganze Zimmer. Darja Alexandrowna taten ihre Höflichkeit, Adrettheit und Dienstfertigkeit wohl, dennoch fühlte sie sich unbehaglich; sie genierte sich vor ihr wegen ihres geflickten Nachtjäckchens, das ihr dummerweise eingepackt worden war. Ihr waren die Flicker und gestopften Stellen peinlich, auf die sie daheim so stolz war. Daheim war klar, dass für sechs Nachtjäckchen vierundzwanzig Arschin Nansouk zu fünfundsechzig Kopeken der Arschin gebraucht wurden, was über fünfzehn Rubel ausmachte, dazu noch der Besatz und die Arbeit, und diese fünfzehn Rubel ließen sich sparen. Doch vor der Zofe – es war ihr nicht gerade peinlich, aber unbehaglich.<sup>43</sup>

Hier fungiert die Handarbeit weniger als ritualisierte Tätigkeit adliger Frauen, sondern markiert vielmehr Dollys dürftige finanzielle Lage, die sie dazu zwingt, ihre Kleider selbst zu reparieren bzw. zu verzieren. Das Motiv wird in einer darauffolgenden Szene aufgegriffen, als sich Dolly zum Diner umziehen soll:

Долли пошла в свою комнату, и ей стало смешно. Одеваться ей не во что было, потому что она уже надела свое лучшее платье; но, чтоб означенать чем-нибудь свое приготовление к обеду, она попросила горничную обчистить ей платье, переменяла рукавички и бантик и надела кружева на голову.

– Вот все, что я могла сделать, – улыбаясь, сказала она Анне, которая в третьем, опять в чрезвычайно простом, платье вышла к ней.<sup>44</sup>

<sup>40</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 543.

<sup>41</sup> Vgl. auch Monika Fludernik, „Muße als soziale Distinktion“, in vorliegendem Band.

<sup>42</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 19, 191.

<sup>43</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 929.

<sup>44</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 19, 204.

Dolly ging auf ihr Zimmer, und sie musste lachen. Sie hatte nichts mehr zum Umkleiden, denn sie trug schon ihr bestes Kleid; doch um ihre Vorbereitung zum Diner irgendwie kenntlich zu machen, bat sie die Zofe, ihr das Kleid zu säubern, wechselte Manschetten und Schleife aus und tat sich einen Spitzenschmuck ins Haar.

„Das ist alles, was ich tun konnte“, sagte sie lächelnd zu Anna, die nun im dritten, wiederum außerordentlich schlichten Kleid zu ihr kam.<sup>45</sup>

Diese Szenen, in denen Dollys Handarbeit in die Nähe der ärmlichen, bäuerlichen Produktionsarbeit gerückt wird, unterstreichen umso mehr den Kontrast zwischen ihr und dem prunkvollen Lebensstil von Anna und Vronskij, den sie selbst auf dem Lande aufrechtzuerhalten versuchen.

Das Potenzial der Handarbeiten mit der ihnen eigenen, beruhigenden Form einer rhythmisierten und zugleich kreativen Handlung kann – so Tolstojs Text – für Anna nicht mehr realisiert werden. Sie *trägt* Stickereien, *schmückt sich* mit ihnen, ist aber nicht (mehr) in der Lage oder willens, auf diesem genuin weiblichen Felde in angemessener Weise tätig zu sein:

Она отклонилась от него, выпростала, наконец, крючок из вязанья, и быстро, с помощью указательного пальца, стали накидываться одна за другой петли белой, блестящей под светом лампы шерсти, и быстро, нервически стала поворачиваться тонкая кисть в шитом рукавчике.<sup>46</sup>

Sie beugte sich weg von ihm, zog endlich die freigenestelte Häkelnadel aus der Arbeit, und mit Hilfe des Zeigefingers schlang sie aus der weißen, im Lampenlicht strahlenden Wolle rasch eine Schlaufe nach der anderen, und rasch und nervös drehte und wendete sich der schmale Handrücken in dem bestickten Ärmel.<sup>47</sup>

Dieses Motiv der nicht gelingenden Handarbeiten kann in der Gesamtstruktur des Romans auch für Annas Verrat an der Weiblichkeit schlechthin gelesen werden bzw. wurde – wenn man die eingangs zitierte Erinnerung der Ehefrau Tolstojs zu Textgenese von *Anna Karenina* als glaubhaft bewertet – vom Autor selbst so interpretiert. Es handelt sich freilich um eine Weiblichkeitskonstruktion, die wir heute als männlich konnotierte Imagination idealer Weiblichkeit verstehen. Das Motiv der Handarbeit als Marker echter oder verfehlter Weiblichkeit ist insofern besonders signifikant, als es in der eben geschilderten Schlüsselszene mit dem objektiv vielleicht wichtigsten biologischen Marker von Weiblichkeit verknüpft wird. Gerade in dieser von Handarbeitsmotivik gesättigten Streit-szene zwischen den Liebenden spürt Anna nämlich bewusst, dass sie Mutter werden wird („Она слышала в себе движение новой жизни“<sup>48</sup> / „Sie hatte die Bewegung des neuen Lebens in sich gespürt“<sup>49</sup>).

<sup>45</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 947.

<sup>46</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 18, 378 f.

<sup>47</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 545.

<sup>48</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 18, 381.

<sup>49</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 549.

Die motivische Verbindung von Handarbeit und Schwangerschaft wird auch in der Schilderung von Kitti gezogen, allerdings mit völlig konträrer Intention, indem das Moment der (weiblichen) Gemeinschaft gegen die mit Anna assoziierten individualistischen Tendenzen gesetzt wird. Das Versagen Annas als Mutter, symbolisch gefasst in ihrem Unvermögen zur Handarbeit, wird in Tolstoj's Text mit der ritualisierten Handarbeit einer Gruppe von Frauen kontrastiert, die gemeinschaftlich – selbstredend auf Levins Landgut und nicht in der Stadt – Kleidungsstücke für Kittis noch ungeborenes Kind herstellen:

На террасе собралось все женское общество. Они и вообще любили сидеть там после обеда, но нынче там было еще и дело. Кроме шитья распашонок и вязанья свивальников, которым все были заняты, нынче там варилось варенье [...].<sup>50</sup>

Auf der Terrasse war die gesamte weibliche Gesellschaft versammelt. Sowieso saßen die Frauen nach dem Mittagessen gerne dort, aber heute gab es dort noch etwas zu tun. Außer dem Nähen von Wickelhemdchen und dem Häkeln von Windelbändern, womit alle befasst waren, wurde heute auch Warenje dort gekocht [...].<sup>51</sup>

In dem folgenden Gespräch zwischen den Protagonistinnen, das sich unter anderem um Kleider und insbesondere darum dreht, wie man Dienstmädchen am besten beschenken könne, avanciert das Motiv des einfachen „Musters“ zu einer Folie für die geglückte Beziehung zweier Menschen.

Das Unvermögen zur Handarbeit dagegen deutet auch an – so die naheliegende Korrelation –, dass Anna in ihrer Mutterschaft versagen wird. Und tatsächlich wird sie das Kind, das sie von ihrem Geliebten in sich trägt, später nicht lieben können. Annas Unfähigkeit zu Handarbeiten ist damit von ganz anderer Qualität als die spielerische Verträumtheit Tat'janas vor dem Stickrahmen in Puškins *Evgenij Oegin*. Was Puškin mit leichter Feder inszeniert, gerät bei Tolstoj zu einem todernsten Vorgang. Beide Autoren sind jedoch dadurch verbunden, dass über das Distinktionsmerkmal des Stickens „männliche“ und „weibliche“ Räume definiert werden.

## 5. Zusammenfassung

Weibliche Handarbeiten also in erster Linie ein distinktionsreiches Motiv in literarischen Texten und – sozialhistorisch gesehen – ein wichtiger Marker für eingeeengte weibliche Aktionsräume und Domestizierung, verbunden mit strengen Disziplinierungsmaßnahmen und Zwang? In einem solchen Sinne wäre von Muße tatsächlich nicht zu sprechen, eher von einem Gegenentwurf zu Muße oder einer besonderen Form der Langeweile. Allerdings wirft die Beschreibung der handarbeitenden Kitti im Roman, die in ihrem Sticken einen eigenen (imagi-

<sup>50</sup> Tolstoj, „Anna Karenina“, in: *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 19, 125.

<sup>51</sup> Tolstoj, *Anna Karenina*, 834.

nären) Raum und wohl auch eine individuelle Verfügbarkeit von Zeit zu erleben vermag, Fragen auf. Wenn man Handarbeiten, soweit wir dies aus fiktionalen Texten und Ego-Dokumenten einerseits und den Artefakten andererseits rekonstruieren können, als performative Akte versteht, so eröffnen sich Aspekte des Phänomens, die strukturell große Affinität zu den bereits skizzierten formalen Bestimmungen von Muße zeigen:

1. Handarbeiten, nicht im Sinne einer Erwerbstätigkeit, sondern als performative Akte, sind als Tätigkeiten zu beschreiben, die primär durch Offenheit bestimmt sind: Offenheit bezüglich der Zeit und eines wie immer zu definierenden Ziels bzw. einer Zweckorientiertheit. Der eigentliche Sinn der Handarbeit liegt zunächst nicht darin, einen tatsächlich brauchbaren Gegenstand herzustellen, sondern im performativen Akt selbst. Das Handeln selbst, das keinem direktem Zweck unterworfen ist, ist gewissermaßen das Ziel.

2. Die Tätigkeit des Handarbeitens selbst ist in der Regel mit einer bewusst gewählten, ästhetisierten Räumlichkeit verbunden. Die Tätigkeit wird häufig am Fenster ausgeführt, was sicherlich auch den Lichtverhältnissen geschuldet ist, aber auch im Garten oder im Park.

3. Das Handarbeiten ist darüber hinaus durch Rhythmisierung<sup>52</sup> geprägt, und zwar nicht nur durch wiederholende Strukturen der Handarbeit selbst, also die Abfolge bestimmter Stiche und Muster, sondern auch durch selbst gewählte Pausen, das selbstbestimmte Niederlegen und Wiederaufnehmen der Tätigkeit.

4. Bei der Handarbeit kommt es auch zu einer Verknüpfung körperlicher (wenn auch auf die Finger bzw. die Hände beschränkter) Bewegung einerseits und „gedanklicher Bewegung“ andererseits, d. h. ein Verlassen real existierender, enger Räume zumindest in der Phantasie. Die mit Muße-Erfahrung häufig verbundenen körperlichen Bewegungen bei einem Spaziergang, beim Lustwandeln oder Flanieren sind hier zwar gewissermaßen auf die Bewegung der Finger reduziert, unberührt davon aber ist die Möglichkeit, Gedanken frei schweben zu lassen, sich in der Phantasie in andere Räume und Zeiten zu begeben. Wenn man berücksichtigt, dass auch manchmal in geselliger Runde gestickt wurde, dass manchmal auch daneben vorgelesen und musiziert wurde, so wird man hier von einer durchaus mußevollen Situation sprechen können.

5. Auch das im Zusammenhang mit Muße-Erlebnissen immer wieder konstatierte Kreativitäts-Potenzial der Muße ist den Handarbeiten eigen. Ein Blick auf die Artefakte selbst zeigt nämlich, dass die landläufige Meinung, es handle sich bei den Handarbeiten um lediglich schematische Arbeiten, nicht haltbar ist. Die Werkstücke, die auch in privaten Sammlungen in großer Zahl erhalten sind, zeigen z. T. künstlerischen Anspruch und sind heute begehrte Museumsobjekte.

Schließlich berührt das Phänomen der (weiblichen) Handarbeiten auch Fragen nach den Möglichkeiten, in irgendeiner Weise zu Muße erziehen zu kön-

---

<sup>52</sup> Vgl. Gregor Dobler, „Arbeit, Arbeitslosigkeit und Rhythmus“, in diesem Band.

nen, wie dies bereits in Aristoteles' Vorstellungen angelegt ist.<sup>53</sup> Handarbeiten erfordern nicht nur Anleitung, sondern auch permanente Übung, und zwar sowohl in technischer Hinsicht mit Blick auf konkrete Handlungsschritte wie auch hinsichtlich der Persönlichkeitsentwicklung hin etwa zu Geduld, Ausdauer und Konzentrationsfähigkeit, auch wenn immer zu berücksichtigen ist, dass unter Gender-Gesichtspunkten die Handarbeit tatsächlich zu einem „Symbol für die [von Frauen erwartete bzw. verlangte] Immobilität und Disziplinierung“<sup>54</sup> avancierte.

Ein Blick in die russische Literatur des 19. Jahrhunderts zeigt dementsprechend auch nicht nur mit Handarbeiten verbundene Motive, die im Sinne der zwangshaften Zurichtung von Frauen zu idealen Ehefrauen und Müttern verwendet werden, sondern – parallel dazu – auch positive Potenziale einer individuellen Freiheit und Möglichkeiten zu Selbstverwirklichung. Besonders eindrücklich sind diese Potenziale in einem Text der seinerzeit berühmtesten russischen romantischen Dichterin gefasst. Evdokija P. Rostopčina (1812–1855) – sie wurde zu Lebzeiten als würdige Nachfolgerin Puškins gehandelt – vermittelt ein psychologisch plausibles Bild weiblicher Handarbeiten und ihres Muße-Potenzials für Frauen. Dieser Text zeigt, dass auch in gesellschaftlich unfreien und fremdbestimmten Situationen *Muße* erlebt werden kann (und hier wird auch das Lexem *dosug* explizit im Text genannt):

*Nedokončennoe šit'e* (Die unvollendete Stickerei, 1839)  
 Для женщины час скромных рукоделий  
 Есть часть спокойствия, молчанья, дум святых,  
 Самопознания час вдали сует мирских;  
 То промежутки ей меж выездов, веселий.  
 То отдых от забот, от света, от людей,  
 Досуг, чтоб прозревать, читать в душе своей.<sup>55</sup>

Für eine Frau ist die Stunde der bescheidenen Handarbeiten ein Teil der Ruhe, des Schweigens, der heiligen Gedanken, eine Stunde der Selbsterkenntnis, fern von der weltlichen Hast, mal ein Zeitraum für sie zwischen Ausfahrten, Vergnügungen, mal Erholung von Sorgen, von der Welt / Gesellschaft, von den Menschen, Muße, um zu erkennen, in der eigenen Seele zu lesen.

Für Anna Karenina, die Ehebrecherin und gegen gesellschaftliche Normen Revoltierende, stehen diese Formen von Muße genauso wenig offen wie die männlichen Spielarten des Müßiggangs. Es bleibt so nur eine Konsequenz: den Lebensfaden selbst abzuschneiden.

<sup>53</sup> Vgl. auch den Beitrag aus neuropsychologischer Sicht von Joachim Bauer in diesem Band.

<sup>54</sup> Kessel, *Langeweile*, 113.

<sup>55</sup> Evdokija P. Rostopčina, „Nedokončennoe šit'e“, in: Rostopčina, *Stichotvorenija. Proza. Pis'ma*, Moskva 1986, 114f., 114.