

moralisches Verhalten wie ↑Habermas als kommunikatives Problem versteht. T. gelangt in seinen späten Arbeiten (Azteken, Kollaboration, Holocaust) zum Schluss, dass rein ästhetische Urteile wertlos seien und deshalb durch moralische Wertschöpfung ergänzt werden müssen.

Ausgaben: Introduction à la littérature fantastique. Paris 1970; Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt/M. 1972; Poétique de la prose. Paris 1971; Poetik der Prosa. Frankfurt/M. 1972; Théories du symbole. Paris 1977; Symboltheorien. Tübingen 1995; La conquête de l'Amérique. La question de l'autre. Paris 1982; Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen. Frankfurt/M. 1991; Face à l'extrême. Paris 1991; Angesichts des Äußersten. München 1993; La vie commune. Essai d'anthropologie générale. Paris 1995; Abenteuer des Zusammenlebens. Versuch einer allgemeinen Anthropologie. Frankfurt/M. 1998.

Forschungsliteratur: J. Verrier: T. T. Du formalisme russe aux morales de l'histoire. Paris 1995.

Ulrich Schmid

Tolstoj, Lev Nikolaevič (1828–1910)

T.s Poetik richtet sich gegen die angeblich moralisch verderbliche Wirkung der Ästhetik. Der schöne Schein ist aus T.s Sicht ein gefährliches Phänomen, das vom wahren Wesen der Dinge ablenkt. T.s Poetik richtet sich deshalb im Wesentlichen gegen die Kunst selbst, die ihm bereits im frühen Essayfragment *Warum schreiben die Menschen?* (*Dlja čego pišut ljudi?*, 1851) als Ausdruck individuellen Prestigestrebens gilt. Mit gleicher Verve geht T. auch gegen gesellschaftl. Konventionen und öffentliche Institutionen vor. Bereits die frühesten Texte, etwa *Die Geschichte des vergangenen Tages* (*Istorija prošedšego dnja*, 1851), werden von dem für T. so typischen inquisitorischen Blick dominiert. Paradigmatisch ist in dieser Hin-

sicht die Erzählung *Leinwandmesser* (*Cholstomer*, 1886; dt. 1887), in der etwa der Eigentumsbegriff aus der Sicht eines Pferdes dekonstruiert wird. Aber auch in *Krieg und Frieden* (*Vojna i mir*, 1865–1869; dt. 1885) gibt es eine Reihe berühmter Verfremdungsszenen, so etwa die Schilderung der Schlachten von Schöngraben, Austerlitz und Borodino aus der subjektiven Perspektive ausgewählter Protagonisten oder die berühmte Beschreibung eines Opernbesuchs, in der das Kulissenhafte und Aufgesetzte des Musiktheaters kritisiert wird. T.s Kampf gegen eine ästhetisierende Kunst gipfelt in seiner Verdammung Napoleons. Der frz. Imperator gilt ihm als Inbegriff des Gauklers und Schauspielers, der alles seinen auf Prunk angelegten persönlichen Zielen unterordnet. Die paradoxe Pointe dieser kunstfeindlichen Poetik liegt freilich darin, dass der Künstler T. sich selbst in den Rücken fällt. Einen Wendepunkt in T.s Schaffen markiert deshalb die *Beichte* (*Ispoved'*, 1884; dt. 1886, allerdings u. d. T. *Bekenntnisse*), in der T. seine eigene „Verführung durch die Schriftstellerei“ anprangert und ein enthaltsames Leben als Bauer ins Auge fasst. Seine kunstphilosophischen Ansichten hat T. erst später im Traktat *Was ist Kunst?* (*Čto takoe iskusstvo?*, 1898; dt. 1898) systematisiert. Nach einem Rundumschlag gegen die modernistische Ästhetik von ↑Baudelaire und P. Verlaine entwirft T. seine eigene Infektionstheorie. Das Kunstwerk ist für T. ein reines Medium, durch das der Autor sein Publikum mit einem wertvollen religiösen Gefühl ansteckt. Dabei liegen wahre und falsche Kunst eng beieinander: Gerade weil Kunst die Menschen leicht beeinflussen kann, ist die Kontrolle über die Zutraglichkeit der Inhalte entscheidend. Unter Generalverdacht steht bei T. die Musik, die – wie die *Kreutzer-sonate* (*Krejcerova sonata*, 1891; dt. 1891) als Gedankenexperiment vorführt – das sexuelle Begehren anstacheln und letztlich so-

gar zu Mord führen kann. T.s Abneigung richtet sich auch gegen Vertreter der klassischen Kunst wie ↑Homer oder ↑Dante. Bes. rabiāt sind T.s Ausfälle gegen ↑Shakespeare, der ihm als großer Halluzinator erscheint. T.s Poetik stieß auf starke Resonanz bei Lenin, der ihn 1908 im Aufsatz *Tolstoj als Spiegel der Revolution* (*Lev Tolstoj kak zerkalo russkoj revoljucii*) für seine Sache vereinnahmte. T.s Infektionstheorie ist auch in der Produktionsästhetik der 1920er Jahre (↑Arvatov) als Subtext präsent.

Ausgaben: Polnoe sobranie sočinenij. 100 Bde. Moskau 2000 ff.; Gesammelte Werke. 20 Bde. Berlin 1973–1984.

Forschungsliteratur: H.-J. Gerigk: Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes. Berlin u. a. 1975; F. P. Ingold: L. T. und Max Nordau. Zur Rezeption und Diskussion des Dekadentismus in Rußland. In: F. Rinner/K. Zerinschek (Hg.): Komparatistik. Heidelberg 1981. S. 399–416; D. Orwin (Hg.): The Cambridge Companion to Tolstoy. Cambridge u. a. 2002; M. Aucouturier (Hg.): Tolstoï et l'art. Idées esthétiques et création artistique. Paris 2003.

Ulrich Schmid

Torres Naharro, Bartolomé de (um 1480/90–um 1531)

Das wenige Seiten umfassende Vorwort (*Prohemio*), das T. seinen 1517 in Neapel in span. Sprache erschienenen *Erstlinge der Pallas* (*Propalladia*) vorausschickt, stellt die erste span. Dramentheorie dar. Wie eine Reihe von lat. Zitaten zeigen, ist T. – wohl über zeitgenössische Kompilationen – mit der antiken Theatertheorie (Cicero, ↑Horaz, Helenius Acro) vertraut, verwirft jedoch deren komplexe Kategorien.

T.s Ausführungen beziehen sich im Weiteren ausschließlich auf die Komödie (*comedia*), die er als ein „von verschiedenen Figuren dargestelltes kunstvolles Gebilde von bemerkenswerten Geschehnis-

sen mit heiterem Ausgang“ („un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado“) definiert. Er fordert in Anlehnung an Horaz eine Gliederung der *comedia* in fünf Akte, die er für das Verstehen und die Aufführung des Theaterstücks als unabdingbar ansieht. Die Akte bezeichnet er als „jornadas“ und prägt damit den im Theater des *Siglo de Oro* gängigen Terminus. Hinsichtlich der auftretenden Personen schlägt er eine Anzahl zwischen sechs und zwölf vor, damit beim Publikum weder Langeweile noch Verwirrung entsteht. Im Zentrum steht für T. die Angemessenheit („decoro“) aller Phänomene hinsichtlich der Handlungsführung, der Orte und des Sprachgebrauchs, sodass der Diener nicht wie der Herr sprechen und handeln darf. Dieser Hinweis zeigt – was auch T.s Theaterpraxis belegt –, dass T. ↑Aristoteles' Ständeklausel nicht folgt.

T. lässt sich auf Spekulationen über die Herkunft der Komödie nicht ein und beschränkt sich auch hinsichtlich der überlieferten Ausdifferenzierung der Komödie in zahlreichere Untergattung auf lediglich zwei Typen: die *comedia a noticia*, die auf tatsächliche Geschehnisse der Erfahrungswelt zurückgeht („cosa nota y vista en realidad de verdad“) und die *comedia a fantasía*, die erfundene oder gar phantastische Dinge enthalten kann unter der Voraussetzung, dass die Wahrscheinlichkeit gewahrt ist („cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea“). Jeder *comedia* sollten zwei das Publikum orientierende Texte vorausgehen, eine Einleitung („introito“) und eine Zusammenfassung der Handlung („argumento“). Der „introito“ weist auf die „loa“ als „captatio benevolentiae“ im Theater des *Siglo de Oro* voraus. Die Empfehlung, der Aufführung des Textes eine Zusammenfassung der Handlung vorzuschicken, wird in der Zeit nach T. als theateruntauglich aufgegeben. Die