

**Vom tragischen zum mythischen Drama.
Eine kulturtheoretische Untersuchung
am Beispiel der Dramen Anton Čechovs**

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg – Fakultät für Sprach- und Kulturwissenschaften – zur Erlangung des Grades einer

**Doktorin der Philosophie
(Dr.phil.)**

genehmigte Dissertation

von Frau Ulrike Katja Freise

geboren am 13.02.1969 in Dresden

Referent: Prof. Dr. Rainer Grübel
Korreferenten: Prof. Dr. Walter Koschmal
Prof. Dr. Gerhard Gieseemann
Tag der Disputation: 7. 12. 07

Die Wolken ziehen weit dahin.
Als hätte das Dasein keinen Sinn.
Mal sind sie Berge, dann wieder Herden.
Fast könnten sie uns zum Spiegel werden.

Doch dann kommt ein kräftiger
Wind und bläst sie in alle
Richtungen.

Jetzt ist der Himmel leer
und drückt uns tonnenschwer.

Danksagung.....	7
A. Einleitung.....	9
1. Verschiedene Annäherungsversuche an Čechovs Werk.....	9
a) Das technische Fragen.....	10
b) Das philosophische bzw. ästhetische Fragen.....	12
c) Das historische Fragen.....	16
d) Das kulturelle Fragen.....	24
2. Ziel der Arbeit.....	28
3. Zur Methodik und zum Stil der Arbeit.....	30
4. Wesentliche Begriffe der Arbeit.....	44
a) Mythos.....	44
b) Tragödie.....	50
c) Metapoetik.....	53
B. Theorie und Methode.....	55
1. Methodenfindung.....	55
2. Grundlagen zum Bestimmen der dramatischen Konfliktstruktur auf der Basis der Krankheiten von Personen.....	61
a) Die schizoide Haltung.....	65
b) Die depressive Haltung.....	67
c) Die zwanghafte Haltung.....	69
d) Die hysterische Haltung.....	72
3. Charakterstrukturen als Welthaltungen von Epochen.....	75
a) Das Zeiterleben.....	81
b) Das Raumerleben.....	84
c) Die Intersubjektivität.....	85
d) Welt und Denken.....	88
C. Erster Teil: Vom äußeren zum inneren Konflikt.....	93
1. Literatur und Krankheit.....	93
2. Krankheiten als strukturelle Besonderheiten der Dramatik Čechovs.....	95
a) Die frühen Stücke: <i>Platonov</i> und <i>Ivanov</i>	95
b) Die mittlere Schaffensphase: <i>Čajka</i> und <i>Djadja Vanja</i>	130
c) Die späten Stücke: <i>Tri sestry</i> und <i>Višněvyj sad</i>	155
D. Zweiter Teil: Von der Aufhebung des Thematischen im Strukturellen.....	181
1. Offene und geschlossene Form im Drama als strukturbildende Kategorie.....	181
a) Vorbemerkung.....	181
b) Die geschlossene und die offene Form.....	183
c) Zur Besonderheit der Kommunikation und der Sinngeneese in den vier Dramentypen.....	187
d) Raum- und Zeiterleben im Drama vor dem Hintergrund der Welthaltungen.....	190
e) Innerfiktionale Wertungsmöglichkeiten vor dem Hintergrund der Welthaltungen.....	194

f) Der Kulturzyklus von Aufbau und Abbau	197
h) Zusammenfassung	213
2. Der ambivalente Sinn: <i>Platonov</i> und <i>Ivanov</i>	215
a) Die geschlossene Bauform.....	215
b) der offene Sinn.....	218
3. Metapoetik in den Stücken der mittleren Schaffensphase: <i>Čajka</i> und <i>Djadja Vanja</i>	231
a) <i>Čajka</i>	232
b) Die metapoetische Dimension und ihre sinnstiftende Funktion in <i>Čajka</i>	257
c) <i>Djadja Vanja</i>	294
4. Der Mythos und seine Poetik der Sinnschöpfung: <i>Tri sestry</i> und <i>Višněvyj sad</i>	328
a) <i>Tri sestry</i>	328
b) <i>Višněvyj sad</i>	382
Schluss.....	440
1. Erkenntnisgewinn für die Čechovforschung	441
2. Erkenntnisgewinn für die Dramentheorie.....	444
3. Erkenntnisgewinn für die Kulturtheorie	447
Bibliographie.....	453
I. Primärliteratur.....	453
II. Sekundärliteratur	454

Danksagung

Die vorliegende Arbeit war vom Projektentwurf bis zu ihrem Abschluss mit zahlreichen Vorbehalten konfrontiert. Ich danke allen, die auf diesem hindernisreichem Weg nicht den Glauben an ihren Sinn und ihre Fertigstellung verloren haben. Mein Dank gilt Prof. Karlheinz Kasper, der sich dafür einsetzte, dass dieses Projekt für förderungsfähig befunden wurde und dem Freistaat Sachsen für die finanzielle Unterstützung des Vorhabens, Dr. Michael Masanetz, dessen Lektüreempfehlungen wesentlich zur Erweiterung meiner Kenntnisse der Psychoanalyse beigetragen haben, meiner viel zu früh verstorbenen Mutter Dr. med. Angelika Jaeger für die Durchsicht der Ausführungen zur Psychosomatik, den Mitgliedern des Promotionskollegs „Ambivalenzen der Okzidentalisation“ an der Universität Leipzig, besonders Prof. Jutta Scherer, Prof. Wolfgang Höpken, Prof. Wolfgang Schwarz und Dr. Dorothea Uhle für Gesprächsbereitschaft und kritische Lektüren. Prof. Walter Koschmal danke ich für die wohlwollende Aufnahme und verstehende Kritik. Antje Marx bin ich für die Hilfe bei der Suche nach Tippfehlern dankbar.

Eine Arbeit kommt, besonders wenn sie wie die vorliegende versucht, ganz neue Wege zu beschreiten, nicht ohne institutionellen Rückhalt aus. Das wurde mir im Laufe der 14 jährigen Promotionszeit schmerzlich bewusst. Deshalb danke ich von ganzem Herzen Prof. Rainer Grübel, der sich der Betreuung der Arbeit in den letzten vier Jahren angenommen und sich für ihre Anerkennung eingesetzt hat. Mancher Gedanke wäre ohne sein Hinterfragen nicht geboren worden.

Mein größter Dank jedoch gilt meinem Mann Matthias Freise. Wäre er nicht ein nimmermüder Gesprächspartner, hätte er mir nicht angesichts mancher Anfeindungen durch sein eigenes Fragen den Rücken gestärkt, hätten die hier niedergeschriebenen Gedanken nie ihren Weg gefunden.

Abschließend möchte ich meine Dankbarkeit vor dem Leben bekunden, das uns zwingt genau hinzuschauen und richtig zu deuten, damit wir uns wie im Märchen wenigsten beim dritten Anlauf richtig entscheiden. In diesem Sinne widme ich dieses Buch unseren Kindern, die mir zu dieser Erkenntnis verholfen haben.

Reinhausen am 16.6.08

A. Einleitung

1. Verschiedene Annäherungsversuche an Čechovs Werk

Anton Čechov¹ hat mit seinen Erzählungen und Dramen bereits zahlreiche Literaturwissenschaftler zu Monographien und Einzeluntersuchungen angeregt. Allein zu den Dramen lässt sich eine große Zahl von Analysen und Interpretationen anführen. Eine kritische Darstellung der einzelnen Ansätze und untersuchten Themen würde aufgrund ihrer Verschiedenartigkeit und ihrer Vielfalt entweder einen Forschungsbericht im Umfang einer ganzen Monographie erfordern oder man müsste eine willkürliche Auswahl treffen. Beschränkt man sich dagegen auf den aktuellen Forschungsstand, dann berücksichtigt man nicht, dass Wissenschaft selbst eine kulturelle Praxis mit einem ganz spezifischen Blickwinkel ist, der andere Zugänge marginalisieren muss, um sich selbst zu rechtfertigen. Will man nun auch anderen Perspektiven gerecht werden, sie dennoch in ihrer Begrenztheit begreifen und dabei zugleich eine eigene Perspektive auf Čechovs Dramatik entwickeln, dann muss man eine Auswahl treffen, die dennoch nicht willkürlich ist. Eine Möglichkeit, vorhandene Zugänge kritisch zu würdigen, besteht darin, diese möglichen Zugänge nach ihrer Vorgehensweise zu kategorisieren. Hilfreich sind hierfür die von Matthias Freise aufgestellten *Vier Weisen nach dem Text zu fragen*.² Ausgehend von der Kommunikationstheorie P. Watzlawicks³ unterscheidet Freise zwei Formen der Wahrnehmung, die digitale, d.h. formal-logische und rationale Wahrnehmung und die analoge, d.h. assoziativ-verbindende und ambivalente Wahrnehmung.⁴

¹Auf die Biographie Anton Pavlovic Čechovs (1860-1904) soll in dieser Arbeit nur an geeigneter Stelle im Zusammenhang mit der Einordnung der Ergebnisse der vorliegenden Arbeit in das Leben des Autors eingegangen werden. Ein Abriss des Lebens des Autors würde einerseits den Rahmen der Arbeit sprengen und andererseits liegen bereits gute Einführungen vor, die sowohl dem Leben und der historischen Situation als auch dem Werk Čechovs gerecht zu werden versuchen. Auf drei von ihnen sei an dieser Stelle verwiesen: E. Wolffheim (1982): *Anton Čechov*. K. Hielscher (1987): *Čechov. Eine Einführung*. R.-D. Kluge (1995): *Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk*.

²M. Freise (2006): *Vier Weisen nach dem Text zu fragen*.

³P. Watzlawick u.a. (1967): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*.

⁴Das Merkmal der *Ambivalenz* in Bezug auf analoge Kommunikation übernimmt Freise von Watzlawick, der damit meint, eine analoge Aussage sei immer zweideutig. Gegen diese Definition Watzlawicks ist allerdings einzuwenden, dass analoge Kommunikation durch Analogieschlüsse zu verstehen ist, d.h. auf der Grundlage von Äquivalenzbeziehungen interpretiert wird. Insofern verliert eine analoge Aussage ihre Zweideutigkeit, weil das Herstellen von Analogien einen Kontext schafft, der eine eindeutige Interpretation zulässt. Der von Watzlawick zur Illustration des Sachverhaltes angeführte Blumenstrauß, den ein Mann seiner Frau schenkt, verweist also im jeweiligen Kontext entweder auf seine Zuwendung oder auf sein schlechtes Gewissen. Dass die Geste Blumenstrauß für sich genommen zwei Bedeutungen haben kann, liegt nun an der Möglichkeit des digitalen Missbrauchs analoger Aussagen. Ein solcher Missbrauch liegt dann vor, wenn eine analoge

Darüber hinaus stellt er fest, dass man einen Gegenstand immanent oder grenzüberschreitend, d.h. in Bezug zu anderen Gegenständen betrachten kann. Aus der Kombination dieser Varianten der Betrachtungsweise und der Wahrnehmung ergeben sich vier prinzipielle Möglichkeiten des wissenschaftlichen Fragens: Das digital immanente Fragen nennt Freise das technische, das analog immanente nennt er das philosophische oder ästhetische, das digital grenzüberschreitende nennt er das historische und das analog grenzüberschreitende das kulturelle Fragen. Die umfangreiche, uns zu den Dramen Čechovs vorliegende Sekundärliteratur soll im Folgenden nun mit Hilfe der vier möglichen Textzugänge kategorisiert werden.

a) Das technische Fragen

Das technische Fragen ist phänomenalistisch, es schärft die Wahrnehmung für die Materialität des Textes. Technische Fragen sind Daseinsfragen, bei denen die Betrachtung des Gegenstandes als reines Phänomen im Mittelpunkt steht. Um den Gegenstand in seiner Komplexität erfassen zu können, muss er aus seinen Beziehungen zu anderen Gegenständen herausgelöst werden. Die Isolierung gestattet es dann, Reihen und Paradigmen aufzustellen, durch die verschiedene Erscheinungsweisen des Gegenstandes erfasst werden können. Technisches Fragen kann darum im höchsten Maße verallgemeinernd sein. Auch Beziehungen können technisch betrachtet werden. Das ist z.B. bei der Beziehung Autor-Text-Rezipient der Fall, wenn diese isoliert und nicht als Teil eines Beziehungsgefüges untersucht wird. Die technische Betrachtungsweise erfordert einen Blick von außen auf die Welt. Sie erfolgt vom totalen Außenstandpunkt. Damit führt sie zu Daseinsurteilen im Sinne Hegels.⁵ Ein Drama wird dann technisch analysiert, wenn es nach dem äußeren Wie fragt, d.h. die Bauform offengelegt wird, Stilfiguren systematisiert, Wirkungsstrategien bewusst gemacht oder Dialogstrukturen erläutert werden. Der technische Aspekt der Čechovschen Dramen steht z.B. in den Arbeiten von S. Baluchatyj und H. Schmid im Mittelpunkt.

S. Baluchatyj⁶ beschreibt die Bauform der Dramen und führt eine Reihe von Stilmerkmalen an, die Čechovs Dramen prägen. Auf Baluchatyj gehen die heute allgemein anerkannten Merkmale Čechovscher Dramatik wie Ereignislosigkeit, die Enthüllung des Charakters anstelle seiner Entwicklung, Gliederung der Akte nach dem Prinzip der Alltäglichkeit, Verminderung der dramatischen Spannung zugunsten des Aufdeckens der Emotionalität, Aneinanderreihung und Verflechtung mehrerer Redethemen, die ohne

Aussage bewusst eingesetzt, also digital überformt wird. Die Aussage verliert dann ihren analogen Charakter und wird in eine Lüge verwandelt.

⁵G.F.W. Hegel: *Wissenschaft der Logik II*, S. 311-326.

⁶S. D. Baluchatyj (1936): *Čechov-dramaturg [Čechov als Dramaturg]*.

Motivierung abwechseln sowie die Semantisierung von Bühnenbild, Klängen und Pausen im Nebentext. Baluchatyj erklärt diesen Unterschied der Čechovschen von der traditionellen Dramatik mit dem Übergang von der psychologischen zur naturalistischen Prägung des Dramas.

H. Schmid⁷ analysiert in ihrer Monographie die Kommunikationsstruktur im ersten Drama Čechovs, *Ivanov*, und im letzten, *Višněvyj sad*, und kommt zu dem Schluss, dass *Ivanov* strukturell zwischen Personendrama und Situationsdrama⁸ anzusiedeln sei, wogegen *Višněvyj sad* die Struktur eines Situationsdramas zu Grunde liege. Der Titel der Arbeit von Schmid legt nahe, es würde nicht nur die Kommunikationsstruktur beschrieben, sondern es würde auch die Semantik der Struktur, d.h. der strukturelle Sinn der Dramen erfasst. Die Semantik wird jedoch technisch verstanden, d.h. als ein weiterer bei der Analyse zu berücksichtigender Aspekt des Textes und nicht als Kommunikationszusammenhang. Die Semantik ist damit der Struktur nebengeordnet. Dieses Verständnis von Semantik kann man aus der scheinbaren Widersprüchlichkeit des Schlusses folgern, zu dem Schmid kommt. Einerseits stellt sie nämlich fest, der Kirschgarten, also die äußere Situation, gebe dem ganzen Geschehen eine durchgehende Sinnperspektive, andererseits aber schreibt sie, die Einzelmotive würden sich vom „einheitlichen Bedeutungsdruck, den ihnen das zentrale Thema auferlegt“, befreien und „von ihren mannigfachen Bedeutungselementen her in unvorhersehbare Bedeutungsbeziehungen eingehen“.⁹ Die „Sinnperspektive“ gibt hier eine Richtung vor, die von den Richtungen der Einzelmotive nicht mit getragen wird. Weder Sinn noch Bedeutung sind darum bei Schmid als etwas zu verstehen, was die einzelnen dramatischen Elemente zueinander in Beziehung setzt, sondern sie existieren nebeneinander als isolierte Merkmalsbereiche und erscheinen so selbst als Formelemente. Damit wandelt sich wissenschaftsgeschichtlich die ursprünglich vernetzende, syntagmatische Funktion dieser beiden Größen in eine ersetzende, paradigmatische.¹⁰

⁷H. Schmid (1973): *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs 'Ivanov' und 'Der Kirschgarten'*.

⁸Beim Personendrama ist der Dialog handlungskonstituierend, beim Situationsdrama ist die äußere Situation strukturbildend. *Ivanov* stehe deshalb an der Schwelle zwischen beiden Dramentypen, weil *Ivanov* zwar Impuls für das Sprechen und Handeln anderer Personen sei, im Gespräch aber immer auf sich bezogen bleibe.

⁹H. Schmid (1973): *Strukturalistische Dramentheorie*, S. 449.

¹⁰Die Überführung der syntagmatischen Funktion des Sinns in einen paradigmatischen ist ein Wesensmerkmal des Strukturalismus. Was Jakobson zum Grundmerkmal des poetischen Textes erklärt hat – das Kippen der syntagmatischen Ebene auf die paradigmatische – wurde zum Fundament der strukturalistischen Theorie und Methode.

Obwohl das technische Fragen die Beziehungen zwischen den Verfahren zwar feststellen, nicht aber begründen kann, hat dieser Ansatz nicht nur wissenschaftsgeschichtlich im Formalismus und Strukturalismus entscheidend dazu beigetragen, das künstlerische am Kunstwerk zu erkennen, sondern mit der poetischen Sprache zugleich das besondere (semiotische) System identifiziert, dessen Formelemente (Verfahren) innerhalb einer Struktur bestimmte Funktionen erfüllen. Das technische Fragen erfasst mit der poetischen Sprache vielleicht nicht den „einzigsten Gegenstand“ der Literaturwissenschaft, wie die Formalisten in verabsolutierender Einseitigkeit feststellten, durchaus aber die einzige materielle Basis, die zur Beantwortung der jeweiligen Fragerichtungen analysiert werden kann und an der die Antworten auch zu überprüfen sind.

Seine Grenze findet das technische Fragen nun genau in der Beziehung, die die einzelnen Verfahren im konkreten literarischen Text für den Sinn eingehen, denn nach dem Sinn kann technisch nicht gefragt werden. Wie die zwischenmenschliche analoge Kommunikation ihr Wesen erst in der Beziehung entfaltet, ohne die sie quasi nicht existent wäre, entfaltet das Zusammenspiel der Verfahren einen „Beziehungssinn“, ohne den der Text keine innere Einheit gewinnen könnte.¹¹ Diese innere oder strukturelle Einheit ist ihrerseits der Garant für ein Verstehen, das trotz der fehlenden Eindeutigkeit wegen der Bezogenheit der Komponenten nicht beliebig wird. Ein solches Verstehen ermöglicht das philosophische bzw. ästhetische Fragen, das im Folgenden erläutert werden soll.

b) Das philosophische bzw. ästhetische Fragen

Das philosophische bzw. ästhetische Fragen ist immanent analog, d.h. es untersucht seinen Gegenstand zwar ebenso wie das technische Fragen analytisch, ist dabei aber zugleich beziehungshaft. Das philosophische Fragen ist also nicht phänomenalistisch wie das technische, sondern phänomenologisch. Das bedeutet, dass es *ανά λόγον*, „dem richtigen Verhältnis entsprechend“ vorgehen muss, um das Phänomen zu erfassen. Die philosophische Betrachtungsweise erfordert darum einen Blick von innen auf die Welt. Sie erfolgt vom totalen Innenstandpunkt und führt so zu Reflexionsurteilen im Sinne Hegels.¹² Wenn Freise nun das philosophische Fragen als assoziativ verbindend charakterisiert, ist darunter ein Verbinden nach innen zu äquivalenten Phänomenen, ein Verknüpfen von Vorstellungen und nicht – wie der gegenwärtige, von der Psychoanalyse geprägte umgangssprachliche Gebrauch des Wortes *assoziiieren* nahe legt – ein Verbinden nach außen gemeint. Das Assoziieren vollzieht sich also intransitiv, es dient dem Fragen nach dem inneren Wie, das die innere

¹¹Den „Stil“ kann man als eine verkappte, desemantisierte Sinneinheit auffassen. Seine Einheit ist äußerlicher Natur. Auf der Grundlage nur stilistischer Beobachtungen ist ein Künstler von einem Epigonen nicht zu unterscheiden.

¹²G.F.W. Hegel: *Wissenschaft der Logik II*, S. 236-335.

Einheit des Gegenstandes erschließt. Diesem Verhältnis und dem daraus entspringenden Regelkreis versucht die Hermeneutik mit ihrem hermeneutischen Zirkel gerecht zu werden. Der Zirkel ist dabei kein Zirkelschluss, keine Identität von Prämisse und Folgerung, sondern der Zirkel deckt die Analogiebeziehung zwischen Prämisse und Folgerung auf. Das philosophische Fragen fördert also innere Verhältnisse zu Tage, indem es die Selbstständigkeit einer Erscheinung vorführt. Insofern vollzieht es sich iterativ.

In der Čechovforschung sind philosophische Deutungen relativ selten, obwohl der Podtekst aufgrund seiner eigenen Beziehungshaftigkeit das analoge Fragen geradezu provoziert. Da es zudem weitaus leichter ist, singuläre und partikuläre philosophische Urteile zu fällen als universelle, die – so Hegel – auf die innere Natur eines Gegenstandes verweisen und darum dem Urteil der Notwendigkeit¹³ nahestehen, lassen sich viel mehr philosophische Deutungen einzelner Dramen als des gesamten dramatischen Schaffens bzw. des literarischen Gesamtwerkes Čechovs finden. Je nachdem, welcher Leitfaden für das Fragen gewählt wird, lassen sich philosophische Deutungen in anthropologische, psychoanalytische¹⁴ oder metaphysische Deutungen unterteilen. Die Mehrzahl anthropologischer Ansätze betont die Einsamkeit Čechovscher Helden, die sich formal im Scheitern der verbalen Kommunikation äußert. Bewertet wird dieses Scheitern allerdings sehr unterschiedlich. A.P. Skaftymov¹⁵ bringt das gegenseitige verbale Nichtverstehen in *Višněvyj sad* in Zusammenhang mit dem Zeiterleben der Figuren, die jede für sich nur ein Spänchen in der Zeit sind, sie darum nicht verstehen und sich in ihr orientierungslos bewegen. Da sich die Menschen nicht verändern wollen¹⁶, wird die Zeit zur alles verschlingenden Größe. Als Folge hat jeder seine Wahrheit, die er vehement vertritt. Damit sind nach Skaftymov die Personen nur an der Oberfläche verschieden, während sie auf Grund des gleichen Zeiterlebens, das sich jeweils nur verschieden auswirkt, vom Autor versteckt gleichgesetzt werden. S.N. Kuznecov¹⁷ stellt in Bezug auf die Personen in *Višněvyj sad* fest, dass diese keine Rollen spielen, sondern Rollen verkörpern und so zu gesichtslosen Persönlichkeiten werden. Lediglich Šarlotta weiche von diesem Schema ab, denn sie verabsolutiere keine Rolle, sondern spiele nur ironisch damit. Nacheinander parodierte sie alle Anwesenden. Durch dieses Maskenspiel

¹³Zum Urteil der Notwendigkeit vgl. unter c) Das historische Fragen, S. 16.

¹⁴Psychoanalytische Deutungen unterscheiden sich von psychologischen Deutungen, die dem historischen Fragen zuzuordnen sind. Vgl. S. 22.

¹⁵A.P. Skaftymov (1972): *Nravstvennye iskanija russkich pisatelej [Das moralische Suchen russischer Schriftsteller]*, S. 438f.

¹⁶Aufgrund der angenommenen Orientierungslosigkeit in der Zeit hätte Skaftymov wohl eher von *nicht können* als *nicht wollen* sprechen müssen.

¹⁷S.N. Kuznecov (1973): *Višněvyj sad – Logika istorii i logika charakterov. [Der Kirschgarten – die Logik der Geschichte und die Logik der Charaktere]*.

„verspiele“ Šarlotta sich selbst, mache sich undurchschaubar und einsam. Der einzige Sinn dieses Lebens sei das Spiel. Indem Kuznecov hervorhebt, dass Šarlotta das Alter Ego des Autors sei, stellt er das Stück indirekt in eine Reihe mit postmodernen literarischen Kunstwerken und Filmen, in denen die Helden in verschiedenen Rollen erscheinen und so nicht als Persönlichkeit festzumachen sind.

Psychoanalytische Deutungen¹⁸ Čechovscher Dramen sind vergleichsweise selten anzutreffen. Das scheint mir zwei Gründe zu haben. Die Deutung von dramatischen Personen und ihrer Beziehungen ist deshalb schwierig, weil sich Čechovs Personen weder als eindeutig ödipal geprägt noch als eindeutig narzisstisch einordnen lassen. So diskutiert C.A. Flath in Anlehnung an R.L. Jackson die ödipale Situation von Treplëv in *Čajka* und stellt fest, dass er mit seinem Selbstmord narzisstischen Verschmelzungswünschen folgt.¹⁹ M. Deppermann löst den Widerspruch zwischen ödipaler und narzisstischer Prägung bei Vanja in *Djadja Vanja*, indem sie sein Aufbegehren gegen Serebrjakov als „quasi ödipale Revolte“ deutet.²⁰ Ich selbst habe in einer früheren Arbeit das Problem der Zuordnung der drei Schwestern zum ödipalen bzw. narzisstischen Personentyp dadurch umgangen, dass ich die im Arbeitsideal der Schwestern Ol'ga und Irina fortlebende Vaterinstanz mit dem Über-Ich in Verbindung gebracht habe,²¹ das aufgrund des Vater-Tochter-Verhältnisses weder auf einen eindeutigen ödipalen Konflikt verweist (hier fehlt die Mutter als dritte Komponente des Konfliktes), noch auf eine eindeutig narzisstische Prägung (der frühkindliche Narzissmus bestand in der Bindung an die Mutter und nicht an den Vater).

Als metaphysischer Zugang sei der von A.P. Čudakov²² erwähnt. Čudakov selbst würde wohl die metaphysische Dimension seines Ansatzes abstreiten, da seine These vom Vorherrschen der Zufälligkeit, случайность-

¹⁸Versuche, den realen Autor aus seinem Werk psychologisch zu rekonstruieren, wie es E. Wolffheim versucht, sind nicht als philosophische Deutungen einzuordnen, da sie die innere Einheit des literarischen Werkes nicht aus sich heraus, sondern als Folge einer bestimmten äußeren Situation verstehen. Solche Deutungen gehören deshalb in die dritte Gruppe, historische Zugänge zum Text. Auch jungianische Deutungen sind nicht den philosophischen, sondern den kulturellen Deutungen zuzuordnen, weil die ihnen zu Grunde liegende Archetypenlehre von einem kollektiven Unbewussten ausgeht, wodurch die Grenze des einzelnen Textes überschritten wird und die Immanenz der Betrachtung nicht mehr gegeben ist.

¹⁹C.A. Flath (1999): *The seagull*, S. 479f.; R.L. Jackson (1967): *The empty well, the dry lake and the cold cave*, S. 108.

²⁰M. Deppermann (1987): *Zarte Anspielungen auf ziemlich starke Stücke*, S. 63. Vgl. dazu S. 131.

²¹K. Seiler (1997): *Arbeitszwang und Ruhebedürfnis – Ein psychoanalytischer Ansatz zur Interpretation der 'Tri sestry'*.

²²A. Čudakov (1971): *Poëtika Čechova*.

ность, in Čechovs Werk eigentlich darauf zielt, jeden möglichen immanenten Sinn ad absurdum zu führen.²³ So sei z.B. die dramatische Kommunikation deshalb der Alltagssprache so ähnlich, weil die Repliken in den Dramen einer zufälligen Reihenfolge unterliegen. Wenn nun Čudakovs Ansatz trotz seiner These von der Zufälligkeit als metaphysisch eingeordnet wird, dann aus folgendem Grund. Čudakov erhebt den Zufall bei Čechov zum Prinzip und nimmt ihm damit zu Recht seine Zufälligkeit. Das zeigt sich in der Wahl der Terminologie, denn die Zufälligkeit wird im Russischen lediglich mit dem Wort случайность bezeichnet. Čudakov hängt aber ein zweites Mal das Suffix – ность an und verleiht damit der Zufälligkeit einen generalisierenden Charakter. Auf diese Weise wird der Zufall zum Sinnmoment der Čechovschen Werke.

Auf den ersten Blick scheint M. Valencys²⁴ Deutung Čechovscher Dramen weit philosophischer zu sein als die von Čudakov. Zumindest hebt Valency hervor, dass man Čechovs Dramen philosophisch deuten müsse, da ihnen die genaue Handlungsmotivierung fehle und sich die Interpretation in Assoziationsketten vollziehe, die der Autor nicht kontrollieren wolle.²⁵ Wesentlich für das Verständnis Čechovscher Dramen seien Emotion und Metaphysik. In Bezug auf *Tri sestry* hebt Valency z.B. hervor, dass nicht nur die Worte, Erinnerungen, intertextuellen Anspielungen und einzelnen szenischen Gegenstände symbolische Bedeutung haben, sondern vor allem das Drama insgesamt symbolisch sei und auf eine kosmische Bedeutung verweise.²⁶ Auch wenn – wie die Analyse von *Tri sestry* im zweiten Teil meiner Arbeit noch zeigen wird – Valency prinzipiell zuzustimmen ist, erscheint diese Deutung nicht nachvollziehbar, sie wirkt im negativen Sinne metaphysisch, d.h. spekulativ. Das Problem, das Valency offensichtlich hat, liegt in der Darstellung des metaphysischen Sinns von derart komplexen Beziehungen zwischen den Personen, Handlungen, Worten und Gegenständen, wie sie uns in Čechovs Dramen begegnen. Will man nämlich den komplexen Beziehungen im Drama gerecht werden, muss die Deutung Spielraum für diese Komplexität lassen. Das

²³Auch M. Freise spricht Čudakovs Deutung eine metaphysische Dimension ab, wenn er gegen Čudakovs Absage an die „im Kunstwerk etablierte *Notwendigkeit*“ (1997, *Die Prosa Anton Čechovs*, S. 239) polemisiert und feststellt, dass Čudakov zwar die ästhetische Funktion des künstlerischen Textes von der pragmatischen Funktionalität befreie, aber keine positive Bestimmung der ästhetischen Funktion gebe. „So wird die Kunst befreit zu – nichts, und übrig bliebe eine kurzlebige Polemik gegen eine Überbetonung der *Fabel*-Funktionalität,“ bemerkt Freise halb scherzhaft. Den Grund für Čudakovs Befreiungsakt sieht Freise in der „provokanten Abweichung von Modellen, die historische Notwendigkeit predigen“ (Fn. 238) und – so darf Freises Gedanke verstanden werden – damit eine metaphysische Dimension haben, auch wenn der ihnen zu Grunde liegende historische Materialismus gerade jede Metaphysik ausräumen wollte.

²⁴M. Valency (1966): *The breaking string. The plays of Anton Chekhov*.

²⁵Ebenda, S. 296.

²⁶Ebenda, S. 244f.

erreicht Valency durch den Verweis auf die kosmische Bedeutung des Dramas. Diese Deutung erscheint allerdings angesichts der Alltäglichkeit, die uns in Čechovs Dramen begegnet, überzogen. Valency führt als Beleg plakativ metaphysische Äußerungen Veršinin und Tuzenbachs an, wie etwa jene von Veršinin über das Leben in zweihundert Jahren. Aber beide Helden äußern sich auch zu alltäglichen Belangen, z.B. Veršinin über die Selbsttötungsversuche seiner Frau. Hierin sogleich eine kosmische Bedeutung zu erkennen, fällt schwer. Auch die Äußerungen anderer Personen, ihre Gesten und Beziehungen sind vordergründig weniger universell als individuell. Wenn es also eine universelle Bedeutung des Stückes gibt, kann man sie nicht wie Valency hinter den Worten einzelner Helden suchen und Assoziationsketten als eine Beziehung des realen Lesers zum Text bzw. einen Weg in die „Seele“ des Betrachters²⁷ verstehen, sondern man muss die universelle Bedeutung in den Beziehungen wiederfinden, d.h. assoziative Verkettungen als kompositionelle Besonderheit des Textes erfassen. Wenn also das Stück den ganzen Kosmos erlebbar macht, muss man zeigen, wie der ganze Kosmos in der inszenierten Alltäglichkeit seinen Ausdruck findet. Es geht also um die Komplexität der Beziehungen, nicht der Glieder. Da Valency aber diese assoziativen Verkettungen nicht offenlegt, kann er auch den ihnen zu Grunde liegenden Sinn, ihren metaphysischen Zusammenhang nicht verdeutlichen und der Verweis auf die kosmische Dimension des Dramas erscheint unbegründet. Valency spürt diese Unzulänglichkeit wohl, denn er versucht seine Thesen immer wieder mit Zitaten aus den unterschiedlichsten Erzählungen Čechovs zu untermauern. Die Funktion dieser Zitate in den jeweiligen Texten wird jedoch nicht erläutert. Dies ist nach Valency allerdings auch nicht nötig, denn die Motive haben nach seiner Sicht lediglich die Funktion, Stimmungen zu erzeugen. Auch mit den angeführten historischen Bezügen wie etwa den Erläuterungen Čechovs zur Inszenierungspraxis will Valency seine Thesen nicht untermauern. Er erklärt sie für unangemessen, da die Figuren letztlich „Kräfte des Universums verkörpern“.²⁸

c) Das historische Fragen

Das historische Fragen lässt sich wie das technische als formal-logisch, rational und digital charakterisieren. Im Unterschied zum technischen Fragen überschreitet es aber die Grenze des Textes hin zur Wirklichkeit. Da das historische Fragen ebenso phänomenalistisch-analytisch wie das technische Fragen ist und auch von einem Außenstandpunkt erfolgt, andererseits aber nicht immanent, sondern grenzüberschreitend vorgeht, ist es zugleich isolierend und synthetisierend. Das historische Fragen schafft somit eine Synthese, die jeder Erscheinung ihren Platz zuweist, indem es nach dem äußeren Warum sucht. Das

²⁷Ebenda S. 296.

²⁸Ebenda, S. 300.

führt zu Verkettungen, die im Sinne Hegels mit Urteilen der Notwendigkeit einhergehen. Daraus folgt, dass das historische Fragen zur Erklärung eines Faktums auf eine außerhalb dieses Faktums liegende Ursache zurückgreift. Das hat allerdings zur Folge, dass damit die Frage nur verlagert wird, denn betrachtet man die Ursache als Faktum, ist sie selbst auch auf etwas außerhalb ihrer selbst zurückzuführen. So ließe sich die Gestalt eines literarischen Textes mit dem Milieu, in dem der Autor lebt, erklären. Das wiederum hat seine Ursache in den politischen Verhältnissen einer Region oder eines Landes, die zu guter Letzt von der Weltlage abhängig sind. Mit einer solchen „Globalisierung“ des einzelnen literarischen Textes würde am Ende seine Besonderheit nicht erklärt werden und man könnte allenfalls auf die allgemein menschliche Bedeutung verweisen. Neben dieser räumlichen Verschiebung der Frage ist auch eine zeitliche möglich. Dabei findet ein Text seine Ursache in der Biographie des Autors, im Verhältnis zu seinen Eltern usw. Doch auch hierbei lässt sich die Kette fortsetzen, denn die Eltern des Autors sind ebenfalls von ihren Eltern geprägt und man würde in Adams Zeiten ankommen, wenn man diesen Weg zurückverfolgen wollte. Die für den historischen Blick typische Verschiebung einer Frage in eine andere, die die Herausbildung der Einzelwissenschaften in der Neuzeit wesentlich beförderte, ist ebenso die Wiege der modernen Interdisziplinarität. Hierbei ergibt sich aber das Problem, dass sich ein zu betrachtender Gegenstand durch die Verschiebung einer Frage in eine andere zwar als unendlich komplex erweist, eine schlüssige Erklärung aber nicht gefunden werden kann, da jede Antwort eine neue Frage aufwirft.

Das historische Fragen ist der vielleicht häufigste Ansatz für das Verständnis der Dramen Čechovs. Das lässt sich einerseits wohl damit erklären, dass das historische Fragen in der Neuzeit als das wissenschaftliche Fragen nach kulturellen Phänomenen schlechthin angesehen wurde. Andererseits werden Čechovsche Dramen wohl deshalb häufig historisch untersucht, weil die Werke einen hohen realistischen Gehalt haben. Die dokumentarischen Qualitäten des Realismus provozieren Fragen nach kausalen Zusammenhängen, wie sie für die sogenannte historische Betrachtungsweise charakteristisch sind,²⁹ weil das Dokument explizit auf die außerhalb seiner selbst liegende Wirklichkeit Bezug nimmt. Diese Wirklichkeit besteht nicht nur aus den politischen und sozialen Verhältnissen sowie der Biographie des Autors, sondern auch aus dem Kunstbetrieb, Tagesereignissen oder der Beziehung des Autors zu anderen Dichtern. Man könnte meinen, dass auch Versuche als historisch einzuordnen sind, die im Sinne einer Gattungs- oder Stilgeschichte das Werk eines Autor

²⁹M. Freise sagte mir in einem Gespräch, dass er zunächst erwogen habe, das historische Fragen als „realistisches Fragen“ zu bezeichnen, sich dann aber doch für den Begriff historisch entschieden haben, weil der Begriff „realistisch“ durch die Bezeichnung der literarischen Epoche bereits zu stark besetzt sei und die häufigste Art des „historischen Fragens“ die Frage nach zeitgeschichtlichen Zusammenhängen von Produktion oder Rezeption eines Textes sei.

zum Werk eines anderen Autors in Beziehung setzen³⁰ oder die die Genese eines literarischen Gesamtwerkes beschreiben.³¹ In beiden Fällen haben wir es aber mit einem technischen Ansatz zu tun, da weder das Werk eines anderen Autors noch ein anderes Werk desselben Autors für ein bestimmtes Kunstwerk den realen Kontext darstellen. Eine äußere Beziehung besteht nur zwischen Autoren als Personen oder zwischen verschiedenen Lebensstadien eines Autors. Gattungs- und Stilgeschichten, wie sie von den russischen Formalisten begründet wurden, sind deshalb unhistorische Formgeschichten, weil sie keinen Bezug zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit herstellen. Erklärt nun das historische Verstehen den Zusammenhang zwischen Realität und Text, so ist es jedoch nicht auf die Erkenntnis der inneren Zusammenhänge des Textes gerichtet und darum nicht strukturell-interpretierend, sondern thematisch-analysierend.

Nicht selten wird die kausale Beziehung zwischen Wirklichkeit und Dokument allein als Beziehung zwischen Wirklichkeit und Thema des Kunstwerkes missverstanden. Sie erscheint dann in der inhaltlichen „Widerspiegelung“ der Wirklichkeit.³² Diese Form der Literaturbetrachtung ist aber nur so lange praktikabel, wie das Thema selbst Kohärenz durch kausale Verkettungen erkennen lässt. Spätestens in der Avantgarde aber offenbaren sich die Grenzen einer solchen Betrachtungsweise, da dann thematische Kausalzusammenhänge bewusst zerstört werden. Die kausale Beziehung zwischen Dokument und Wirklichkeit kann bei solchen Kunstwerken nur noch mit Hilfe eines Strukturvergleiches von Wirklichkeit und Kunstwerk erkannt werden.

Historisches Fragen liegt nicht erst dann vor, wenn der thematische Inhalt des Kunstwerks ausdrücklich als Abbildung gesellschaftlicher Wirklichkeit interpretiert wird. Jede thematische Betrachtungsweise, die die Figuren und Situationen der fiktiven Welt wie reale behandelt, die also die konstruktive Funktion der gewählten Wirklichkeitsmomente ausblendet, ist historisch, weil sie das Vorkommen dieser Elemente nicht anders als durch den Wirklichkeitsbezug, d.h. „realistisch“ begründen kann. Es gibt Arbeiten zur Dramatik Čechovs, die technisch erscheinen, sich aber als historisch erweisen, weil die Verfahren, von denen in ihnen die Rede ist, nicht als konstruktive literarische Verfahren aufgefasst werden. Eine solche Arbeit ist die Monographie von J. Stelleman zur Dramatik von Čechov, Blok und Charms.³³

Stelleman untersucht mit Hilfe der Kommunikationstheorie Watzlawicks, inwieweit in den Dramen *Ivanov* und *Tri sestry* der Dialog das Handeln bestimmt. In Bezug auf *Ivanov* stellt sie fest, dass Kommunikation zwar noch

³⁰Z.B. U. Steltner (1980): *Ostrovskij und Čechov*.

³¹Z.B. Z. Papernyj (1982): „*Vopreki vsem pravilam...[Trotz aller Regeln...]*“.

³²B. Wetzler (1992): *Die Überwindung des traditionellen Frauenbildes im Werk A. Čechovs*.

³³J. Stelleman (1992): *Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction: (A.P. (Čechov, A. Blok, D. Charms)*.

einen Handlungsaspekt hat, weil sie sich auf digitaler Ebene vollziehe. Das Handeln sei aber blockiert, weil sich Ivanov selbst zum Gegenstand der Rede mache und so die Kommunikation zirkulär verlaufe.

Bei *Tri sestry* dominiert der Beziehungsaspekt der Rede, die Figuren kommunizieren ausschließlich analog. Diese analoge Kommunikation dient lediglich noch der phatischen Redefunktion, d.h. der Vergewisserung und Bestätigung des kommunikativen Kontakts. Die konative, auf Situationsveränderung ausgerichtete Funktion der Rede verschwindet. Dieser Wandel der Kommunikation bei Čechov findet seine Parallele auf den Ebenen der Handlung und des Helden, auf denen ebenfalls jede Dynamik und jede Relevanz verschwindet. Die Folge ist der Mangel an Ereignishaftigkeit in Čechovs fiktiven Welten, auf den auch A. Čudakov³⁴ und W. Schmid³⁵ hingewiesen haben. Während aber diese dem philosophischen Fragen zuzurechnenden Forscher eine solche Eigenart Čechovscher fiktiver Welten immer an den konstruktiven Plan eines abstrakten Autors zurückbinden, fasst Stelleman die fiktiven Figuren wie reale auf.

So beruft sie sich auf die psychologischen Erkenntnisse Watzlawicks, wenn sie an der Rede der Figuren in *Tri sestry* Doppelbindung und analoge Kommunikation aufdeckt. Für Watzlawick sind diese Phänomene jedoch Symptome für konkrete Haltungen und soziale Beziehungen, die im Kunstwerk nicht einfach abgebildet werden. Das Theaterstück „Who’s afraid of Virginia Woolf“ ist für Watzlawick nur Anschauungsmaterial, die künstlerische Absicht, mit der in diesem Stück Doppelbindungen verwendet werden, interessiert ihn nicht. Auch Stelleman beschreibt lediglich menschliche Verhaltensweisen.

Nun beruft sich auch die vorliegende Arbeit mehrfach auf Watzlawick. M. Freise verwendet seinen theoretischen Rahmen, um das wissenschaftliche Fragen, also theoretische, metakommunikative Haltungen zu kategorisieren. Neben dieser wissenschaftstheoretischen Ableitung findet sich in der vorliegenden Arbeit auch eine textanalytische Anwendung Watzlawickscher Erkenntnisse, die sich aber von den Beobachtungen Stellemans insofern unterscheidet, als die analogen „Botschaften“ hier nicht als versteckte eindeutige Gegentexte, d.h. als nonverbale digitale Gegenbotschaften verstanden werden. Vielmehr werden die digitalen Aussagen durch die analoge Kommunikationsebene in einen Gesamtzusammenhang gestellt, sie werden vernetzt – dieser künstlerischen Vernetzung im Drama entspricht in der realen Kommunikationspraxis der von Watzlawick für das Verstehen der gesamten Situation empfohlene Sprung auf die Metaebene. Der Zusammenhangssinn ist auf der künstlerischen Sinnebene wie auf der kommunikativen Metaebene einer Aussage, wie auch Watzlawick betont, unaufhebbar ambivalent. Es gibt also

³⁴A. Čudakov (1971): *Poëtika Čechova*, S. 222f.

³⁵W. Schmid (1992): *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*, Kap. 3: *Čechovs problematische Ereignisse*.

kein Richtigstellen digitaler Aussagen durch einen analogen Subtext, als decke dieser die wahre, aber verborgene Intention seines Senders auf. Wer so analysiert, macht sich zum Anwalt einer Figur und durchbricht nicht nur nicht den Ring der fiktiven Welt, sondern nicht einmal den Kreis der individuellen Weltsicht einzelner Figuren. So erscheinen bei Stellegan Maša und Irina als Opfer einer Strategie Ol'gas, die die Schwestern in eine Geschwistersolidarität zwingt und ihren „ereignishaften“ Ausbruch aus der gemeinsamen Welt verhindert.

Wird der Podtekst, d.h. die analoge Kommunikation zu einer Absicht innerhalb der fiktiven Welt gemacht, dann wird die Sinntiefe der analogen Aussage, die sich gerade aus der Vernetzung der einzelnen Bedeutungselemente, aus den Analogien ergibt, abgeschnitten. Dies hat zur Folge, dass die pulsierende Wechselseitigkeit der Beziehung, die der Kommunikation zu Grunde liegt, nicht erfasst werden kann, denn das logisch-rationale Argumentieren geht von der Berechenbarkeit³⁶ des Gegenstandes aus und führt darum zur „Richtung“ der Beziehung, d.h. zur Festlegung von Gerichtetheiten, die der Beziehung „innewohnen“. Solche Richtungen basieren auf Mechanismen von Ursache und Wirkung wie z.B. eine Täter-Opfer-Beziehung.

Die analoge Aussage kennt dagegen als Beziehungsaussage nur den Regelkreis, die Rückkopplung, eben die Wechselseitigkeit der Beziehung. Dann wird die halbnackt herumlaufende Frau nicht mehr nur Opfer männlicher Begierde, sondern dann ist der angestachelte Mann zugleich Opfer der halbnackt herumlaufenden Frau. Dass es Čechov in seinem Werk gerade nicht um „reale“ Verhältnisse von Ursache und Wirkung ging, zeigt ein Brief vom 10./11.10.1888 an A.N. Pleščeev, in dem der Autor auf die Frage, welche Richtung er in seinem Werk propagiere, antwortet, die „Richtung“ in seinem Werk sei der Protest gegen die Lüge. Das ist natürlich keine Richtung, sondern eine Metaaussage über Richtungen. Čechov will dazu zwingen, jede Richtung, wie z.B. die Täter-Opfer-Dichotomie, mithilfe des Podtekst auszuhebeln. Deshalb lässt sein Werk keine „Sympathien und Antipathien“ erkennen.³⁷

³⁶Vgl. griech. Λόγος – Berechnung, Verhältnis

³⁷Der Brief an Pleščeev ist einer der Briefe, auf die in der Sekundärliteratur am häufigsten verwiesen wird, wenn es darum geht, auf Čechovs gewollten Verzicht auf einen Erzählerstandpunkt zu verweisen. So kommentiert E. Wolffheim (1982): *Anton Čechov* den Brief mit den Worten: „Das Missverständnis gegenüber seiner Erzählerposition hat ihn, wie man sieht, erbittert. Er setzt einen Leser voraus, der seiner Kunst der Ausparung, der Andeutung zu folgen vermag, selber seine Schlussfolgerungen zieht und sich nicht durch die Mentalität des Autors bevormunden lässt. Eben das begriff man nicht. Doch es widerstrebt ihm, den moralischen Zeigefinger zu heben.“ (S. 68). Dass Čechov aber gerade mit der Feststellung, der Protest gegen die Lüge sei seine „Richtung“, durchaus einen Standpunkt beziehen will, scheint keinem aufzufallen. Wenn Richtungslosigkeit nun nicht mehr wie noch bei den Kritikern zu Čechovs Zeiten als Makel, sondern als Wert empfunden wird, weil der Leser nicht „bevormundet“ wird, hat sich lediglich die Bewertung umgekehrt, Čechovs

Auch auf Mukařovský und Lotman beruft sich Stelleman nicht im Sinne des Strukturalismus. Weder die Typen der Rede noch die Grenzüberschreitung werden bei ihr als insgesamt sujetbildende Verfahren aufgefasst, sondern als situationsbezogene Verhaltensweisen von Personen. Das Handeln oder Nichthandeln, die phatische oder die konative Rede stehen jedoch in einem Netz von Äquivalenzbeziehungen, die über den künstlerischen Sinnbezug die *ästhetische Funktion* dieser Verhaltensweisen herstellen. Diese Funktion berücksichtigt Stelleman nicht, und darum mündet ihre Argumentation immer wieder ins Historische. Damit kommt sie letztlich zu ähnlichen Schlüssen wie die traditionelle Čechovforschung: Die Personen wollen um jeden Preis an einer fixierten Weltsicht festhalten und erleiden dadurch einen massiven Realitätsverlust. Die Worte haben so keinen Kontakt mehr zu ihrem Sender, zum Empfänger oder zur Situation und sind nur noch Worte.³⁸

Auch ihre Kritik an Stanislavskij kann kaum neue Einsichten eröffnen, denn die Melodramatisierung durch den ersten Regisseur Čechovscher Dramen folgt nicht aus einem falschen Verständnis der Dramen, sondern aus der Wahl des falschen Mittels, dem Podtekst zum Ausdruck zu verhelfen. Stanislavskijs Forderung an den Schauspieler, er solle sich in die dargestellte Person einfühlen, lässt nämlich eine gewisse Einsicht Stanislavskijs in die Čechovsche Dramatik vermuten. Nur ein Schauspieler, der in einer Person „lebt“, vermag diejenigen Beziehungen des Helden, die nie Gegenstand der Rede sind, zu aktivieren. D.h. nur ein Schauspieler, der mit seinem Helden verschmolzen ist, kann dessen analoge Kommunikation authentisch wiedergeben.

Die von Stanislavskij gewählte Einfühlungsästhetik, die versucht, die Grenze zwischen Schauspieler und Held zu überwinden, kann jedoch Čechovs Dramatik nicht aufschließen, denn diese Dramatik fordert bereits das für die Avantgarde typische Inszenieren des Ichs, weil Čechovs Figuren sich nicht wie die Figuren der traditionellen Dramatik im Dialog entfalten, also als Charaktere über den Dialog nicht zugänglich sind. In sich selbst inszenierende Figuren kann man sich nicht einfühlen, man muss sie immer schon ganz verkörpern, denn ihre analoge, z.B. gestische Kommunikation ist mit ihrer Rede nicht kompatibel. Die (traditionelle) Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum, Theater und Wirklichkeit kann also bei Čechov nicht durch Einfühlung überwunden werden, sie muss, wie später in der Avantgardeästhetik, aufgehoben werden. Für Stanislavskij aber ist die Bühne mit ihrem Geschehen

Paradox der richtungslosen Richtung, mit dem er den herkömmlichen Begriff verfremdet, wird damit nicht aufgeklärt. Für Čechov ist jede herkömmliche „Richtung“, jedes Täter-Opfer-Verhältnis eine Lüge, weil sie einseitig verabsolutiert. Insofern ist auch ein vom Leser bezogener Standpunkt eine Richtung im herkömmlichen Sinne. Die „Richtung“ im Sinne Čechovs ist dagegen die wechselseitige Beziehung als menschliche Dimension, die nicht nach Täter und Opfer zu bewerten ist.

³⁸Vgl. J. Stelleman (1992): *Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction: (A.P. (Čechov, A. Blok, D. Charms)*, S. 103.

der Ort, in den sich der Schauspieler hineinversetzen muss, also ein Ort jenseits der Wirklichkeit, den der Schauspieler erreichen muss. Der Podtekst, die analoge Kommunikationsstrategie kann auf diese Weise nur sekundär erzeugt werden. Dadurch kann zwar das Ausdrucksrepertoire einer Person wiedergegeben werden. Dies entspricht aber gerade nicht ihrem Ich, und das wirkt melodramatisch.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Stelleman trotz ihrer Orientierung am Strukturalismus zu keinen Einsichten über die ästhetische Funktion der Kommunikationsstrategien Čechovscher Personen gelangt, sondern diese auf äußere psychologische Zusammenhänge zurückführt, in denen sich die Personen befinden. In diesem Punkt unterscheidet sich ihr historisches *psychologisches* Fragen vom philosophischen *psychoanalytischen* Fragen nach dem inneren psychischen Zusammenhang, bei dem ein Strukturprinzip innerhalb einer Personenkonstellation aufgedeckt wird. Historisch wird nach der Konstellation von Situationen gefragt, philosophisch nach der Struktur von Szenen, d.h. letztlich nach der „Urszene“ des Werks. Neben dem psychologischen Ansatz des historischen Fragens ist vor allem der soziologische Ansatz häufig, bei dem die Frage nach der gesellschaftlichen Verwurzelung eines Kunstwerkes gestellt wird. Beispielhaft stellt K. Hielscher an Čechovs Werk diese Frage. Das Ziel von Hielscher ist es, die „Struktur“ der Čechovschen Texte in ihrer „Epochengebundenheit und Aktualität für uns Heutige zu erfassen.“³⁹ Unter Struktur versteht Hielscher nun nicht – wie der klassische Strukturalismus – die komplexen Beziehungen der Formelemente⁴⁰, sondern den Sinn des thematischen Aufbaus. Dieser besteht in seiner Epochenaussage, die Hielscher als Basis für ihre Schlussfolgerungen über die dramatische Form dienen. So stellt sie z.B. mit Bezug auf *Ivanov* fest, dass die Figur von Ivanov das „Porträt eines subjektiv ehrlichen, aber desillusionierten, vorzeitig erschöpften schwachen Menschen [sei], der – von Skeptizismus und Schuldgefühlen zerfressen – in dem erstickenden Provinzmilieu der 80er Jahre zugrunde geht und dabei andere mit sich reißt.“⁴¹ Čechovs dramatische Mischform von Tragödie und Komödie erklärt Hielscher damit, dass „das aus einer Position der selbstkritischen Distanz heraus mögliche Lachen unter Tränen über das unsinnige und todtraurige Verhalten der Menschen“ erstickt wird.⁴²

Die Dramen sind somit nach Hielscher Ausdruck einer geistigen Situation. Diese Situation wird von ihr politisch begründet. Dafür geht sie von den politischen Reformen der 60er Jahre aus. Die Aufhebung der Leibeigenschaft sowie die Rechts-, Heeres- und Bildungsreform hätten

³⁹K Hielscher (1987): *Tschechow. Eine Einführung*, S. 25.

⁴⁰In diesem Sinne gebrauchen auch Historiker den Strukturbegriff. Beispielsweise verstehen sie unter Handelsstrukturen die Komplexität der Handelsbeziehungen.

⁴¹Ebenda, S. 67.

⁴²Ebenda S. 69.

Hoffnungen geweckt, die dann durch das Fortbestehen der absolutistischen Selbstherrschaft, ja durch deren erneute Verschärfung schnell enttäuscht wurden. Als nach dem Attentat auf Aleksandr II 1881 sein Sohn die Herrschaft übernimmt, setzt eine Zeit der Reaktion ein, die Hielscher als die „finsteren achtziger Jahre“ bezeichnet.

Hielschers Feststellungen sowohl zu den Dramen als auch zur politischen Situation enthalten Wertungen, die zwar politisch und sozial, aber nicht ästhetisch gerechtfertigt sind. Unter der Prämisse ästhetischer Ambivalenz kann Ivanovs „Schwäche“ durchaus seine Stärke sein – dann wären die auf ihn bezogenen Zumutungen, Projektionen und Urteile seiner Umgebung ein Ausdruck von Schwäche. Auch das intellektuelle Klima der achtziger Jahre kann man anders interpretieren: Jeder Intellektuelle wird seine Zeit als „finster“ titulieren, und die Intellektuellen gefährden immer die bestehenden Herrschaftsverhältnisse, die aus anderer Perspektive gerechtfertigt erscheinen. Würde sich die „Intelligenzija“ nicht an einer bestehenden Ordnung stoßen, würde mit ihr etwas nicht stimmen. Das Wertesystem ist jedoch nicht Hielscher anzulasten. Es verweist auf ein grundsätzliches Problem der historischen Perspektive auf kulturelle Erscheinungen, die nur dann ohne Wertungen auskommen kann, wenn sie die Gesamtheit aller Erscheinungen betrachtet. Das ist im Grunde schlichtweg unmöglich, da schon die Rekonstruktion einzelner Fakten die Wertung der Auswahl impliziert. Die „historischen Strukturen“, die jeder postuliert, der Verknüpfungen herstellt, sind ebenfalls Ausdruck einer sehr strengen Auswahl und damit eines Urteils, das über den Urteilenden und seine Zeit mehr aussagt als über seinen Gegenstand.⁴³

Weil Hielscher das Denken und Handeln von Čechovs Dramenfiguren als Symptom politisch-gesellschaftlicher Entwicklung deutet, wertet sie dies auf der einen Seite als „Lebenslüge“, die sich aus der Ideologisierung allgemeiner Ziele und Ideen ergibt.⁴⁴ Auf der anderen Seite rechtfertigt sie diese Lebenslüge mit den „bedrückenden sozialen und gesellschaftlichen Umstände[n], die der Entfaltung der Persönlichkeit entgegenstehen.“⁴⁵ Solche Wertungen zu relativieren ist ein Ziel dieser Arbeit. Dazu bedarf es allerdings eines anderen, nicht unmittelbar historischen Strukturbegriffs, der Allgemeingültigkeit ohne Werturteile herzustellen vermag. Ein solcher Strukturbegriff ist der psychologische Strukturbegriff, der im Rahmen der Methodendiskussion noch ausführlich dargelegt wird.⁴⁶ An dieser Stelle sei lediglich darauf verwiesen, dass es auch nicht um die Anwendung der Psychologie auf das literarische

⁴³Diesem Umstand wird die moderne Geschichtswissenschaft im New Historicism gerecht, indem sie sich nicht mehr mit den historischen Ereignissen, sondern mit den Geschichtsbildern befasst.

⁴⁴Ebenda, S. 79.

⁴⁵Ebenda, S. 98.

⁴⁶Vgl. S. 55-59.

Werk als Ausdruck der psychologischen Situation seines Autors gehen kann. Diese historisch-psychologische Methode, die z. B. Elsbeth Wolffheim⁴⁷ anwendet, führt meist dazu, das ein Autor als das Opfer seiner Eltern oder anderer in dieser Rolle erscheinender Personen gesehen wird, der sich mit seinem literarischen Werk von seinem kindlichen Trauma befreien muss. In Čechovs Leben spielt sein Vater eine derartige fatale Rolle. Wenn jedoch in der vorliegenden Arbeit auf psychologische Methoden zurückgegriffen wird, dann nicht mit dem Ziel, die psychische Befindlichkeit des Autors zu erfassen. Vielmehr sollen mit diesen Methoden Strukturen aufgedeckt werden, die den Erscheinungsformen der menschlichen Psyche analog sind. Diese Strukturen prägen Čechovs Dramen nicht in psychologischer, sondern in kultureller Hinsicht. Um die Prämissen des kulturellen Zuganges zu Čechovs Dramen besser erläutern zu können, soll das kulturelle Fragen zunächst allgemein charakterisiert und anhand von Beispielen aus der Čechovforschung veranschaulicht werden.

d) Das kulturelle Fragen

Das kulturelle Fragen versucht wie das historische die Beziehung zwischen Text und Kontext herzustellen, es ist also ebenso wie dieses grenzüberschreitend. Im Unterschied zum historischen Fragen ist das kulturelle Fragen jedoch nicht formal-logisch und erfolgt nicht von einem Außenstandpunkt, sondern kulturelles Fragen ist beziehungshaft und setzt einen Innenstandpunkt voraus. Das Eingehen einer Beziehung zum Text und die gleichzeitige Grenzüberschreitung führen dazu, dass das kulturelle Fragen den Kontext aus der Immanenz des Textes herleiten kann, während das historische Fragen die Immanenz des Textes aufgrund des Außenstandpunktes immer aus dem Kontext erklären muss. Führt der so isolierende Außenstandpunkt beim historischen Ansatz zur Verkettung einzelner Ereignisse, so ist der synthetisierende Innenstandpunkt des kulturellen Ansatzes auf die Vernetzung der Erscheinungen gerichtet. Das hat einen unterschiedlichen Gebrauch des Kontext- und des Strukturbegriffes zur Folge: Der Kontext ist für das historische Fragen die Summe der Ereignisse, die auf einen Text wirken. Für das kulturelle Fragen besteht der Kontext dagegen aus den Deutungsformen, zu denen der Text in Beziehung steht. Strukturen sind beim historischen Verstehen kausale Verknüpfungen. Entsprechend der möglichen unterschiedlichen Ursachen, die unterschiedliche Wirkungen nach sich ziehen, kann es unterschiedliche Strukturen geben. Beim kulturellen Verstehen gibt es aufgrund der Innenperspektive nur eine Struktur, die in Text und Kontext selbstähnlich erscheint. Kulturelles Verstehen interpretiert deshalb die Struktur des Textes, um den Kontext als Deutungsformen zu erfassen, während historisches Verstehen die Textstruktur analysiert und vor dem Hintergrund des Kontextes

⁴⁷E. Wolffheim (1982): *Anton Čechov*.

der Ereignisse deutet. Analog zum ebenfalls beziehungshaften philosophischen Verstehen, das phänomenologisch nach dem inneren Wie fragt, könnte man sagen, das kulturelle Verstehen strukturologisch nach dem inneren Warum fragt. Da nun der strukturell interpretierende Innenstandpunkt zu einer Einheit von Sein und Sollen führt, kommt es beim kulturellen Verstehen zu Urteilen des Begriffs im Sinne Hegels.

Ein wesentliches Merkmal kulturellen Verstehens ist der spezifische Umgang mit dem Phänomen der Zeit. Während für das technische und das philosophische Verstehen die Zeit keine relevante Untersuchungsgröße darstellt, da sie die einzelnen Phänomene unabhängig von ihrer zeitlichen Einbindung in den Blick rücken, ist die Zeit für den historischen und den kulturellen Ansatz durchaus von Bedeutung. Das historische Fragen ist die Methode zur Untersuchung von Entwicklungsprozessen, wobei Entwicklung als Folge von Einflüssen verstanden wird. Das liegt im Wesen der historischen Methode begründet, bei der aufgrund der vorausgesetzten Kausalität ein Ereignis durch ein anderes verursacht wird. Auf diese Weise kann es nur zur Abfolge verschiedener Ereignisse kommen, die für sich genommen immer das Produkt anderer Ereignisse sind.

Untersucht das historische Fragen den Einfluss, so interessiert sich das kulturelle Fragen für den Fluss. Im individuellen Leben kann dieser Fluss in der Vergegenwärtigung des Zusammenhangs einzelner Lebensphasen erkannt werden. In Bezug auf den Fluss der Menschheitsgeschichte kann die Zeitlichkeit durch das Vergegenwärtigen verschiedener Epochen mit Hilfe der in diesen Zeiten entstandenen Kunstwerke, die die Struktur ihrer Zeit tragen, erfolgen. Hier wie dort ist das Entscheidende, die Vergangenheit in einer Sinnbeziehung zur Gegenwart zu setzen, um so die Geschichte als Kontinuum zu verstehen. Deshalb erfordert das kulturelle Fragen nach der Zeit eine dialogische Haltung, in der beide Standpunkte, der der Vergangenheit und der der Gegenwart gleichermaßen präsent sind.⁴⁸ Diese Definition eines kulturellen Fragens stellt den zeitlichen Zusammenhang in den Vordergrund und deckt sich darum weder ganz mit traditionellen, geistesgeschichtlich orientierten noch auch mit modernen kulturwissenschaftlichen Zugängen. Als Beispiele für eine geistesgeschichtliche Sicht Čechovs seien die Arbeiten von Gabriele Selge und Hans Rothe genannt, Beispiele für moderne kulturwissenschaftliche Ansätze sind die Čechov-Monographien von Vera Zubareva und von Savelij Senderovich.

G. Selge⁴⁹ stellt mehrere anthropologische Grundkonstanten im Werk Čechovs heraus (z.B. Einsamkeit, Arbeit und Krankheit) und belegt diese mit

⁴⁸Husserl unterscheidet die „primäre Erinnerung“ von der „Wiedererinnerung“ bzw. „Vergegenwärtigung“. Vgl. dazu unten S. 34ff.

⁴⁹G. Selge (1970): *Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie*.

Beispielen aus seinem literarischen Gesamtwerk. Da aber die innere Einheit zwischen den anthropologischen Bereichen nicht herausgearbeitet wird und so keine zeitabhängige gemeinsame Struktur erkennbar wird, bleiben diese „Konstanten“ Inseln und machen eine kulturelle Einordnung von Čechovs Gesamtwerk letztlich unmöglich.

Im Unterschied zu den „anthropologischen Konstanten“ Selges erfasst Hans Rothes „Entartung der Kunst“⁵⁰, für die ihm Čechov als Beispiel dient, einen in seiner Formulierung problematischen, aber immerhin dynamischen Aspekt von Kultur. Rothe betrachtet den Gegenstand von einem Außenstandpunkt, weshalb er die kulturelle Entwicklung nur einseitig sehen und ihre Ambivalenz nicht erfassen kann. Ausgehend von der „Finalschwäche“ Čechovscher Erzählungen, d.h. von dem Umstand, dass die Čechovschen Erzählungen nicht mit einer Konfliktentscheidung enden, sondern in einer „unbestimmten Stimmung“ auslaufen,⁵¹ sieht Rothe eine allgemeine kulturelle Entwicklung, die er als „Entartung der Kunst“ bezeichnet. Die Kunst beschreibe nicht nur den Verfall des Sinns, den Einbruch des Chaos in die geordnete Welt, sondern sie verkörpere diesen Verfall selbst.⁵² Dabei zieht Rothe einen Bogen von Rousseau, bei dem es aber immer noch einen Sinn im Unrealen gebe und der auf eine höhere Instanz zurückzuführen sei,⁵³ bis hin zu Čechov. Hier begegne uns nur noch die „Sinnlosigkeit ohne eine allgemeine Idee“⁵⁴. Das Fehlen der Idee aber sei nicht nur symptomatisch für die Kunst, sondern es liege zugleich außerhalb von ihr. Rothe schließt seinen Vortrag mit den Worten:

Die geistesgeschichtliche Situation, deren Exponent Tschechov gewesen ist, war in Rußland nicht neu. Sie existierte schon für die idealistischen Liberalen vor 1850. Von ihnen zu ihren Kindern, den Terroristen um 1870, die Dostojewskij beschrieb, ist es derselbe Schritt, wie von Tschechov, der nun freilich keinem Idealismus mehr anhing, zu den Kindern der Revolution, für die der Dichter nur „Ingenieur der Seele“ ist und die an Stelle von Genie und Freiheit „Meisterschaft“ und „künstlerische Methode“ setzten.⁵⁵

Tatsächlich ist jede Entwicklung nicht nur ein Verfall, sondern zugleich auch der Aufbau von etwas anderem. Diese jeder Entwicklung innewohnende Ambivalenz kann man aber nur wahrnehmen, wenn man den urteilenden historischen Außenstandpunkt verlässt und zu einem wertenden kulturellen

⁵⁰H. Rothe (1990): *Anton Tschechov oder Die Entartung der Kunst*.

⁵¹Ebenda, S. 33.

⁵²Ebenda, S. 22 und 33.

⁵³Ebenda, S. 28-32.

⁵⁴Ebenda, S. 32.

⁵⁵Ebenda S. 34.

Innenstandpunkt findet.⁵⁶ Das Chaos, das die Folge der verfallenden Ordnung ist, steht dann nicht nur für die wachsende Sinnlosigkeit, sondern es offenbart einen eigenen, inneren Sinn und eine ihm innewohnende „Ordnung“, die vor allem in der Selbstähnlichkeit der Erscheinungen besteht.⁵⁷ Dieser in der Selbstähnlichkeit erlebbare innere Sinn, so kann man Rothe entgegen, zeugt dann ebenso von „Genie und Freiheit“, wie umgekehrt Ordnung und äußerer Sinn für „Meisterschaft und künstlerische Methode“ stehen können.

Moderne kulturwissenschaftliche Ansätze verzichten auf Teleologie oder Verfallsgeschichte. Zumeist betrachten sie strukturelle Besonderheiten von Texten aus motivgeschichtlicher Perspektive, so z.B. V. Zubareva⁵⁸, mit der eine ausführliche Auseinandersetzung noch in Zusammenhang mit den einzelnen Dramen geführt werden wird. Zubareva deckt im dramatischen Schaffen Čechovs von *Čajka* bis *Višněvyj sad* Mythen der antiken griechisch-römischen Kultur als strukturelle Besonderheiten innerhalb der Dramen Čechovs auf. Da sie diese Mythen aber lediglich als immer wiederkehrende, feststehende Motive behandelt und damit ihre zeitliche Dynamik, ihre Transformation und Verfremdung nicht thematisiert, kann sie keine zeitliche und damit im engeren Sinne kulturelle Perspektive auf sie gewinnen. Ihre Schlussfolgerungen sind darum im oben skizzierten Sinne im Grunde nicht kultureller, sondern technischer Natur. Die Motive werden zum Material der Kunst.

Ähnlich ist die Monographie von S. Senderovich einzuordnen.⁵⁹ Zwar gelingt es Senderovich in überzeugender Weise, in Čechovs Werk die strukturelle Dominanz eines Motivs, des christlichen Emblems von Georg dem Drachentöter nachzuweisen. Sowohl die innere kulturelle Dynamik dieses Motivs als auch den dadurch gegebenen impliziten Dialog, den die Texte Čechovs mit den christlichen Prätexten (den biblischen Präfigurationen, den Heiligenlegenden und den bildlichen Darstellungen etwa in Ikonen) führen, berücksichtigt er jedoch nicht. So kann er nur in eine psychologisierende Erklärung jener Dominanz zurückfallen, indem er „Georgij pobedonosec“ zur *idée fixe* des Autors erklärt.

⁵⁶Der Außenstandpunkt des technischen Fragens ist nicht urteilend, sondern analysierend. Der Innenstandpunkt des philosophischen Fragens ist nicht wertend sondern systematisierend.

⁵⁷Dieser der Chaostheorie entlehnte Begriff der Selbstähnlichkeit wird im Zusammenhang mit der Analyse von *Tri sestry* erläutert. Vgl. S. 381.

⁵⁸V. Zubareva (1997): *A systems approach to literature [Ein Systemzugang zur Literatur]*.

⁵⁹S. Senderovich (1994): *Čechov – s glazu na glaz. Istorija odnoj oderživosti A.P. Čechova, opyt fenomenologii tvorčestva*. Sankt Peterburg.

2. Ziel der Arbeit

Es ist unumstritten, dass Anton Čechov sich schrittweise vom traditionellen Drama, seiner Form und seiner Wertvermittlung entfernt und zu einer gänzlich neuen Form findet, die für viele Dramatiker des 20. Jahrhunderts zum Vorbild wurde.⁶⁰ Die einzelnen Phasen der Entwicklung seiner Dramatik wurden auch schon verschiedentlich beschrieben, wie die Systematisierung der Sekundärliteratur zeigte. Besonders technische (z.B. H. Schmid und J. Stellessman) und historische Zugänge (z.B. E. Wolffheim) zeigen Entwicklungsschritte in der Čechovschen Dramatik. Aber weder die reine Formanalyse noch der Bezug auf die Biographie Čechovs oder die sozialen Verhältnisse zur Entstehungszeit der Dramen gestatten es, diese Entwicklung als Ausdruck eines allgemeinen kulturellen Prozesses zu verstehen. Čechovs Werk ist nämlich nicht als das Produkt dieses Prozesses anzusehen, sondern es verkörpern ihn selbst, da es keine Kultur ohne die Texte als ihre Träger gibt. Der kulturelle Kontext erweist sich so eigentlich als Text, der aus dem Dramentext selbst erst entwickelt werden muss. Das ist möglich, weil die Kultur, wie die Semiotik zeigt, ebenso zeichenhaft ist wie ein literarischer Text. Es geht also darum, die Analogien zwischen den zwei Zeichenwelten, der Kultur und des konkreten literarischen Textes, aufzudecken.

Das Ziel der Arbeit ist es darum weniger, die Struktur der einzelnen Dramen Čechovs zu beschreiben, als vielmehr die Beziehungen zwischen den Dramen als strukturellen Niederschlag einer kulturellen Entwicklung zu erfassen. Dramatische Entwicklung wird also nicht nur als das Nebeneinander einzelner Entwicklungsschritte gesehen, sondern sie hat selbst strukturelle Qualitäten. Wir haben es also gewissermaßen mit einer doppelten Strukturierung zu tun: Das einzelne Drama hat nicht nur seine Struktur, sondern es ist zugleich Teil einer Struktur, der Entwicklung der Dramatik. Da nun die einzelnen Dramen nicht nur Strukturelemente innerliterarischer Entwicklung sind, sondern auch Teil der Kultur ihrer Zeit, verweist die dargestellte dramatische Entwicklung auch auf die allgemeine kulturelle Entwicklung. Diese wird aber ebenso wenig mit konkreten historischen Ereignissen in Verbindung gebracht, wie die einzelnen Dramen zu den Ereignissen ihrer Zeit in Beziehung gesetzt werden. Gleichwohl besteht diese Beziehung, wie einzelne Verweise auf die außerliterarische Realität belegen. Die Gesamtstruktur kultureller Entwicklung muss allerdings anhand der Analogie zur Entwicklung der Dramatik selbst erschlossen werden. Die Verweise auf außerliterarische Phänomene sollen dazu auch als Anregung dienen.

Um die dramatische Entwicklung als Teil der kulturellen Entwicklung aufzeigen zu können, muss man Unterscheidungskriterien finden, die zu kulturellen Aussagen führen. Im ersten Teil der Arbeit steht die Struktur des

⁶⁰Z.B. Arthur Schnitzler, Edmund Wilson, Virginia Woolf, Edward Albee, Arthur Miller, Rolf Hochhuth, George Bernhard Shaw, Maksim Gor'kij, Tennessee Williams.

(dramatischen) Konfliktes im Mittelpunkt. Dabei wird die Beziehung zwischen der Art des dramatischen Konfliktes und den Krankheiten der Personen untersucht. Diese Krankheiten sind das thematisch relevanteste Merkmal, denn während in der Tragödie der Konflikt zwischen den Personen aus der Dialoganalyse herzuleiten ist,⁶¹ sind in Čechovs frühen Dramen die Krankheiten der Personen ein wesentlicher Hinweis auf die Struktur des dramatischen Konfliktes. Die psychosomatische Komponente der Krankheiten kann als versteckter Dialog angesehen werden.⁶² Wenn also das Thema Krankheit zu dem Strukturelement Konflikt in Beziehung gesetzt wird, erfolgt seine Auswertung nicht konventionell inhaltsästhetisch. Die Krankheit wird vielmehr selbst zum Strukturelement.

In den späten Dramen verschwinden allerdings die Krankheiten und der Dialog setzt sich aus einer Abfolge monologischer Repliken zusammen. Der dramatische Sinn lässt sich dann nicht mehr im Ausgang von der thematischen Ebene finden. Dadurch können keine positiven qualitativen Aussagen über die Dramen mehr gemacht werden, sondern qualitative Aussagen sind allenfalls als Negativaussagen möglich. Beispielhaft dafür ist die Kennzeichnung der Čechovschen Dialoge als „Aneinander-vorbei-reden“.⁶³

Hier setzt nun der zweite Teil der Arbeit an, dessen Ziel es ist, die Sinnbildung der Dramen strukturell nachvollziehbar zu machen und die sich dabei ergebende Entwicklung darzulegen. Dazu werden verschiedene Strukturelemente der Dramen (Raum, Zeit, Gliederung, Figurenbeziehungen) als Elemente der Sinnkonstitution untersucht. Da diese Strukturelemente in der Dramentheorie bisher nur als Formelemente begriffen wurden, ist es nötig, sie in Strukturbegriffe umzuwandeln. Das erfolgte mit Hilfe der Psychoanalyse, da diese sich dem kleinsten Glied der Kultur, dem Individuum, aus struktureller Perspektive widmet und zugleich die Dimension der Zeit berücksichtigt. Freud selbst zeigt in zahlreichen kulturtheoretischen Schriften die Beziehungen zwischen Individuum und Kultur.⁶⁴ Das Herstellen einer Analogie zwischen individueller und kultureller Entwicklung führt nun nicht dazu, dass die Kultur psychologisiert wird, sondern dass die individuelle Psyche kulturelle Qualitäten erlangt. Das ist möglich, weil die Kultur das Individuum aus seiner Isoliertheit befreit, denn die Kultur ist der Treffpunkt mit dem Anderen. Außerdem findet das Individuum gerade im kulturellen Prozess seine Individualität.

⁶¹Auf kultureller Ebene würde das der Konfliktbewältigung im „heißen Krieg“ entsprechen.

⁶²Diese Art der Konfliktbewältigung begegnet uns auf kultureller Ebene im „Stellvertreterkrieg“, bei dem der eigentliche Konflikt zwischen zwei Ländern in einem oder zwei anderen Ländern ausgetragen wird.

⁶³Kulturell begegnet uns diese Art der Konfliktbewältigung in der „friedlichen Koexistenz“.

⁶⁴Diese Schriften sind in ihrer Bedeutung häufig noch unterschätzt, wie M. Erdheim (1991) zu Recht in *Zur Lektüre von Freuds ‚Totem und Tabu‘* bemerkt.

3. Zur Methodik und zum Stil der Arbeit

Die vorliegende Arbeit knüpft methodisch an die strukturalistische Äquivalenzanalyse an. Diese geht von folgenden Prämissen aus: 1. Sinnbildung im Text wird grundsätzlich angenommen. 2. Sinnbildung wird als von der Form ausgehende Wechselbeziehung zwischen einzelnen Textelementen begriffen. Diese Beziehung gründet sich auf das Miteinander von Ähnlichkeiten und Gegensätzlichkeiten der einzelnen Elemente.⁶⁵ 3. Das Vernetzen wird nicht als Willkürakt des Interpreten angesehen, sondern als ein Explizit-Machen der im Text angelegten Verknüpfungen.⁶⁶ Die strukturalistische Äquivalenzanalyse ist somit ein phänomenologisches Verfahren, denn wie in der Phänomenologie werden die Sinndimensionen eines Phänomens ausgelotet.⁶⁷ Da die Strukturalisten selbst jedoch den phänomenologischen Ansatz ihrer Methode nicht erwähnt haben, werden strukturalistische Analysen zuweilen missverstanden. So können Äquivalenzbeziehungen entweder als freie Assoziationen⁶⁸ empfunden oder aber als Allegorien gedeutet werden. Trotz ihrer äußeren Gegensätzlichkeit haben beide Missverständnisse dieselbe Ursache. Sie entstehen nämlich dann, wenn die phänomenologische Sicht auf eine Erscheinung mit der Äußerlichkeit der Erscheinung, z.B. der Blick mit der Augenstellung verwechselt wird. Eine solche Sichtweise vernachlässigt die Dynamik, die einer Beziehung zwischen Elementen innewohnt. Als Allegorie erfasst man eine Äquivalenz, wenn man die Beziehungen zwischen zwei Phänomenen auf ihre Gleichheit reduziert und als freie Assoziation erlebt man sie, wenn man in der Beziehung zweier Phänomene ihre Unterschiedlichkeit verabsolutiert. Gerade aber auf die Einheit von Gemeinsamkeit und Gegensätzlichkeit, oder, anders formuliert, von Analogie und Opposition, die die Dynamik der Beziehung ausmacht, kommt es der Äquivalenzanalyse an. Deshalb ist die vorrangige Aufgabe des Interpreten, die gegenseitigen

⁶⁵Vgl. dazu: W. Schmid (1977): *Der Ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren.*

⁶⁶Zur Methode der Äquivalenzanalyse vgl. auch S. 59.

⁶⁷M. Merleau-Ponty (1945): *Phänomenologie der Wahrnehmung*, S. 17 definiert die Phänomenologie: „Die phänomenologische Welt ist nicht reines Sein, sondern Sinn, der durchscheint im Schnittpunkt meiner Erfahrung wie in dem der meinigen und der Erfahrungen Anderer durch dieser aller Zusammenspiel, untrennbar also von Subjektivität und Intersubjektivität, die durch Übernahme vergangener in gegenwärtige wie der Erfahrung Anderer in die meine zu einer Einheit sich bilden.“

⁶⁸Als freie Assoziationen kann die Deutung der Personennamen erscheinen, da ein Name keine Bedeutung hat. Ein Name hat aber einen Sinn, der sich aus der kulturellen Überlieferung dieses Namens ergibt und der aufgerufen wird, wenn eine Person einen bestimmten Namen trägt. Zu solchen Namen gehören nicht nur solche ausdrücklich sprechenden Namen wie Medvedenko in *Čajka* oder Piščik in *Višněvyj sad*, sondern auch die scheinbar ganz gewöhnlichen Namen wie Sonja, Vanja, Maša, Šarlotta, Petja usw.

Bedingtheiten der künstlerischen Gestaltungsmittel aufzudecken, die zu mannigfachen Vernetzungen führen.

Die Kombination der möglichen Äquivalenzbezüge eines Elementes führt nun aber zu einer vielfachen semantischen Überdeterminiertheit der Textelemente und zu einem Verschmelzen der Bedeutungs- und Beziehungsvarianten. Damit ist zunächst der Status eines „offenen Kunstwerks“ im Sinne Umberto Ecos erreicht. Auf dieses uneindeutig gemachte „Plasma“ wird dann, wie in der psychoanalytischen Methodik, die „gleichschwebende Aufmerksamkeit“⁶⁹ gerichtet, durch die die Struktur eines Phänomen zur Anschauung gelangen bzw. ein Sinn-Muster identifiziert werden kann.

Damit ist nun aber die historisch „korrekte“ Zuordnung von Textelementen nicht möglich und auch nicht mehr sinnvoll, weil sie in jenem „Plasma“ untergegangen ist, d.h. ihre kausale Verknüpfung wurde außer Kraft gesetzt, damit eine universale Vernetzung möglich wird. Eine solche historische Zuordnung wäre in einer wissenschaftlichen Analyse nicht mehr produktiv, weil die Textelemente in ihrer ästhetischen Funktion ganz auf jenes Sinn-Muster ausgerichtet sind, die kausale Herleitung der Elemente wegen ihrer Gerichtetheit dem Sinn-Muster jedoch widerspricht. Konkret heißt das, dass zum Beispiel biblische Figuren als Bezugsgröße für mehrere, u.U. sogar dem anderen Geschlecht angehörende Personen in einem Drama auftreten können, da es ja nicht um die Identifikation einer biblischen Figur als Prototyp für eine dramatische Person geht, sondern um das Erhellende der Figurenbeziehungen mit Hilfe der Referenz auf biblische Gestalten.

Wie sich mehrere literarische Personen in einer biblischen Figur treffen können, können sich umgekehrt auch verschiedene Gestalten in einem Namen treffen. So gibt es z.B. an verschiedenen Bibelstellen zwei mögliche „Prototypen“ für den im Drama *Ivanov* erwähnten Namen Lazarus: den Bruder von Maria und Marta aus *Die Auferweckung des Lazarus von Bethanien* (Joh. 11, 1-45) und den Armen aus dem Gleichnis *Vom reichen Mann und armen Lazarus* (Lk. 16, 29-31). Aus historischer Perspektive müsste man klären, auf welchen der beiden die von Čechov gebrauchte Redensart „Лазаря пою“ [das Lazaruslied singen, d.h. ein Klagenlied anstimmen] anspielt. Ästhetisch betrachtet verweist der Name jedoch auf beide Geschichten zugleich – und das nicht nur hier (und in Čechovs Dramen überhaupt), wo nicht auf eine der beiden Figuren explizit verwiesen wird. Ein Name verweist aus phänomenologischer Sicht selbst dann auf mehrere Gestalten, wenn eine literarische Gestalt thematisch auf eine konkrete literarische Vorlage anspielt, dieser Name aber zugleich auch in anderen Texten zu finden ist. Hier zeigen sich die Perspektiven der literarischen Onomastik, durch die die Vielzahl kultureller Bezüge, die sich wie in einem Palimpsest in einer Figur niederschlagen haben,

⁶⁹Vgl. Th. Wächter (1992): *Die künstlerische Welt in den späten Erzählungen Čechovs*, S.41f.

aufgedeckt werden kann. So verweist auch der Name des Titelhelden Ivanov sowohl auf Don Juan als auch auf Johannes den Täufer und auf Johannes den Evagelisten.

Ebenso wenig ist es aus phänomenologischer Perspektive sinnvoll, ein semantisch produktives Muster eindeutig dem Autor, dem Text oder der Rezeption zuzuordnen, wie dies eine historische Perspektive fordern würde. Ob das Sinn-Muster hineingelegt oder herausgelesen wurde oder ob es „im Text“ liegt, lässt sich überhaupt nicht entscheiden, da kulturell betrachtet umgekehrt Autor, Rezipient und Text am Muster, d.h. an der Struktur des Phänomens teilhaben. Deshalb ist der Autor, d.h. Anton Čechov als historische Person für die Textanalysen irrelevant. Wenn in der vorliegenden Arbeit dennoch stellenweise auf Čechovs persönliches Leben Bezug genommen wird, dann hat das lediglich informativen Charakter und erklärt allenfalls eine gewisse Vorliebe des Autors bei der Themen- und Motivwahl. Für die Sinnbildung des Textes sind die persönlichen Gründe, die einen Autor bewogen haben, sich für das eine oder andere Motiv, das eine oder andere Thema zu entscheiden, aber unwesentlich. Für die Sinnbildung des Textes ist der Autor ausschließlich in seiner metapoetischen Dimension von Bedeutung. Von Autor wird in der vorliegenden Arbeit in Bezug auf die Genese des Textsinns also nur dann gesprochen, wenn das Schreiben als kultureller Schöpfungsprozess thematisiert wird.

In Bezug auf den Rezipienten liegen die Dinge etwas anders. Die Einsicht, dass nicht nur Autor und Text,⁷⁰ sondern von den beiden auch der Rezipient in Bezug auf das Sinn-Muster des Textes nicht zu trennen ist, erlangte ich erst, während ich den ersten Teil der Arbeit schrieb.⁷¹ In diesem ersten Teil gehe ich nämlich noch wirkungsästhetisch vor, d.h. aus der Wirkung des Phänomens auf mich als Rezipienten wird auf die Struktur des Phänomens geschlossen. Die Betrachtungen gehen hier von der Antipathie gegenüber einem Helden oder von der ihm entgegengebrachten Sympathie oder aber von der Zerrissenheit angesichts seiner Bewertung aus. Da mich der Text durch seine Wirkung zum Objekt macht, kommt ihm im phänomenologischen Sinne

⁷⁰Auf das Erkennen der Lebenszusammenhänge des Autors im Text war die Literaturwissenschaft vorrangig im 19. Jahrhundert ausgerichtet. Im 20. Jahrhundert war der Autor als Person vor allem noch Gegenstand der in der Tradition von Ch. Maurons Psychocritique stehenden Literaturanalysen.

⁷¹Bereits J. Tynjanov forderte, im Interesse des Begriffs der Funktion jeglich Teleologie, also auch die in Bezug auf den Rezipienten, zu eliminieren (Vgl. A.A. Hansen-Löve (1978): *Der russische Formalismus*, S. 378). Der Ausschluss des Autors und des Rezipienten aus der Werkfunktion ist bei den Formalisten allerdings nicht phänomenologisch begründet, d.h. der Text wird nicht als Phänomen der Subjektivität und Intersubjektivität von Autor und Rezipient begriffen, sondern als Teil der Reihe von Kunstwerken: „Die Funktion eines jeden Kunstwerkes (besteht aus) seinen Beziehungen zu (anderen Kunstwerken) ...“ (S.379). Darin unterscheidet sich der formalistische Ansatz wesentlich von meinem.

Subjektcharakter zu. Diese Subjekthaftigkeit ist es nun, die das Wesen des Phänomens, den von ihm ausgehenden Sinn ausmacht. Dieser Einsicht wird aber methodisch erst der zweite Teil der Arbeit gerecht, in dem nicht mehr vom Zuschauer, Leser oder Rezipienten als reale Person die Rede ist, sondern lediglich als Strukturelement des Textes. Der Leser wird also wie auch der Autor nur noch in seiner metapoetischen Bedeutung berücksichtigt, wenn das Lesen bzw. Dramen-Sehen als Elemente der Sinngeneese thematisiert wird.

Nun folgen zwar die einzelnen Dramenanalysen methodisch dem phänomenologischen Strukturalismus, sie sind also eine Kombination aus dem technischen, auf das Formverstehen gerichtete Fragen, und dem philosophischen, auf den Textsinn ausgerichteten Fragen. Eine phänomenologische Sicht auf die Entwicklung der Dramatik resultiert aber aus der immanenten Betrachtung der einzelnen Dramen noch nicht. Ist die immanente Analyse auf das Verstehen der Form gerichtet, also vor allem technisch geprägt, könnte man eine Reihenfolge der Entwicklungszustände feststellen.⁷² Ein solches Vorgehen würde dann der historischen Methode folgen.⁷³ Ist die

⁷²Hierin würde die Arbeit nicht nur der Methode der Formalisten folgen, die – grob verallgemeinert - Literaturgeschichte als Folge von Verfahren auffassten. (A.A. Hansen-Löve (1978): *Der russische Formalismus*, S. 369-396, unterteilt hierbei drei Phasen: 1. Literaturgeschichte als Abfolge literarischer Normen, 2. Literaturgeschichte als „System der [literarischen] Systeme“, 3. Literaturgeschichte als Bezugssystem für außerliterarische Systeme). Auch strukturorientierte Arbeiten wie die von H. Schmid (1973) und J. Stelleman (1992) stehen in dieser Tradition.

⁷³Diese Beziehung zur historischen Methode begründet F. Vodička (1969) *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. Er schreibt: „Sobald die Literaturgeschichte eine historische Wissenschaft von der Literatur sein will, darf sie in ihren Untersuchungen ihren autonomen Forschungsbereich nicht verlassen, und wenn sie kausale Verbindungen sucht, muss sie sie vor allem in diesem Bereich finden. Und hier kommt das Problem der Kausalität in gänzlich anderer Hinsicht zur Geltung. Der kausale Gesichtspunkt selbst kann aus einem historischen Studium nicht ganz ausgeschlossen werden, weil eine Abfolge der Erscheinungen in der Zeit dazu auffordert, zur Erklärung ihrer Wandelbarkeit auf frühere Erscheinungen zurückzugreifen. Wenn wir eine zusammenhängende Kette sich wandelnder Äußerungen der literarischen Struktur (Werke, Formen) vor Augen haben, dann werden die einzelnen Glieder dieser Reihe durch ihre Vorgänger bestimmt, [...]. Die Ursachen von Wandel und Bewegung werden wir also nicht außerhalb der literarischen Struktur suchen, sondern vor allem in ihrer immanenten Entwicklung.“ (S. 47). Wie diese historische Methode funktioniert, erklärt Vodička am Beispiel der Gotik: „Der verstärkte Naturalismus und Realismus der spätgotischen Kunst steht sicher in einer Wechselbeziehung zum freieren und entwickelteren Gesellschafts- und Wirtschaftsleben (Entstehen der Städte), aber vom Standpunkt der inneren Entwicklung der künstlerischen Struktur findet er seine Begründung in der Kunst der vergangenen Epoche, die eine schematische, dem individualisierten Ausdruck fremde Abstraktheit betont.“ (S. 56) Hier nun zeigt sich das Problem, das mit der Anwendung der historischen Methode in der Literaturwissenschaft verbunden ist. Wenn der Realismus und Naturalismus der Spätgotik seinen Ursprung in der Abstraktheit der Hochgotik hat, dann müsste, wenn eine kausale Verbindung zwischen beidem vorliegt, auf jede abstrakte Epoche eine realistische folgen. Sieht man sich aber in der Neuzeit um, ist das ganz und gar nicht der

Analyse philosophisch auf den Sinn ausgerichtet, so wird die Zeitlichkeit nicht berücksichtigt, weil es dem philosophischen Fragen eben darauf ankommt, die Entstehung von Sinn überhaupt in einem Kunstwerk zu veranschaulichen.⁷⁴ Theoretisch wäre es aber auch hier möglich, unterschiedliche Strategien der Sinnbildung herauszuarbeiten und zeitlich einzuordnen. Folgt man dabei allerdings der an kausalen Zusammenhängen orientierten historischen Frageweise, amputiert man den Sinn zur „Bedeutung“ eines Textes. Warum? Der Sinn ergibt sich – wie bereits dargestellt – aus der Beziehungen der einzelnen Textglieder untereinander und ist somit offen (aber nicht beliebig). Eine kausale Verkettung erfordert dagegen die Eindeutigkeit eines ursächlichen Ereignisses. Der Sinn eines Kunstwerkes muss also zur Bedeutung verkürzt werden, damit er die Ursache für einen neuen Entwicklungsschritt sein kann. Damit würde die philosophische Methode allerdings zur ideologischen Methode mutieren. Um nicht in diese Falle zu tappen, vermeiden auf der Immanenz des Textes basierende Interpretationen zu Recht den Aspekt der Zeitlichkeit des Textes und verzichten das technische Fragen zu Recht darauf, den Sinn zu rekonstruieren. Man muss die Zeit also anders als historisch erfassen, will man dem Textsinn in seiner Offenheit gerecht werden. Auch hier bietet die Phänomenologie eine Ansatzmöglichkeit.

Phänomenologisch betrachtet ist das Zeiterleben wie jede andere Erscheinung an aktuelle Wahrnehmung gebunden. Husserl geht hierbei vom Beispiel einer Melodie aus, die als Gesamtheit gegenwärtig ist, auch wenn einzelne Töne bereits verflossen sind. Diese primäre Erinnerung ist die Wahrnehmung der Vergangenheit, ihre Präsentation. Mir ihr erklärt Husserl das Erleben einer lebendigen Gegenwart.

Das Soebengewesen, das Vorher im Gegensatz zum jetzt kann nur in der primären Erinnerung direkt erschaut werden; es ist ihr Wesen, dieses Neue und Eigentümliche zur primären, direkten Anschauung zu bringen, genau so wie es das Wesen der Jetztwahrnehmung ist, das Jetzt direkt zur Anschauung zu bringen.⁷⁵

In Bezug auf Geschichte im allgemeinen und Literaturgeschichte im besonderen haben wir es allerdings nicht mit der Wahrnehmung der Gegenwart und unmittelbaren Vergangenheit zu tun, sondern mit weiter zurückliegenden

Fall. Die abstrakteste aller neuzeitlichen Epochen ist die Avantgarde. Diese geht dem Realismus nicht voran. Es liegt noch nicht einmal eine Umkehrung der Richtung vor, denn sie folgt auf den Symbolismus, der zwischen ihr und dem Realismus steht.

⁷⁴Das belegt z.B. die Arbeit von M. Freise (1997): *Die Prosa Anton Čechovs*, in der Freise in allen untersuchten Erzählungen Čechovs, in den frühesten wie in den letzten eine Verschmelzung von Verfahren des Realismus, Naturalismus, Symbolismus und Impressionismus beobachtet.

⁷⁵E. Husserl (1928): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, S. 401 [35].

Phasen, die meist sogar außerhalb unserer eigenen Lebenszeit lagen. Eine solche Vergangenheit, kann nicht mehr primär wahrgenommen werden, sondern, so muss man sie *vergegenwärtigen*, wie Edmund Husserl schreibt. In der „Vergegenwärtigung“ oder „Wiedererinnerung“ wird ein vergangener Zeitfluss in analoger Weise reproduziert.

[...], sie ist „gleichsam“ dasselbe Bewußtsein wie der zeitschaffende Jetztakt und Vergangenheitsakt, „gleichsam“ dasselbe, aber doch modifiziert.⁷⁶

In der Vergegenwärtigung erscheint das vergangene Jetzt als Jetzt, indem der Fluss der Zeitphasen reproduziert wird. Die Vergegenwärtigung der Melodie wiederholt also das ursprüngliche Melodieerlebnis in *analoger* Weise, da die Beziehungen der einzelnen Töne zueinander und zu den Tonphasen den Beziehungen der Töne und Tonphasen im ursprünglichen Erlebnis entsprechen. Eine phänomenologische Literaturgeschichtsschreibung ist somit bestrebt, einen Text zum einen als Teil des kontinuierlichen Wandels zu erfassen. Zum anderen muss sie durch Analogiebildung den Ursprungstext vergegenwärtigen. Einen solchen Literaturgeschichtsansatz finden wir schon bei Boris Eĵchenbaum, der die „Gesetze der Dynamik der Ereignisse, nicht bloß ihrer Faktizität“⁷⁷ darstellen wollte. Weiter formuliert Eĵchenbaum:

...Historische Analogien sind nicht nur möglich, sondern auch unumgänglich, aber das Studium der Ereignisse außerhalb der historischen Dynamik als individuelle ‚unwiederholbare‘, in sich geschlossene Systeme ist unmöglich, weil das der Natur dieser Ereignisse selbst widerspricht.⁷⁸

Stellen die Analogiebildungen nun eine Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit her, so wird die Vergangenheit nicht durch den von der Gegenwart ausgehenden Blick vereinseitigt. Vielmehr aktiviert die Vergegenwärtigung eine im Urereignis angelegte Sinndimension, die wie jedes Zeitphänomen einen auf die „Zukunft gerichteten Horizont“ hat.

Dieser Horizont wird im Fortschreiten des wiedererinnernden Prozesses immer neu eröffnet und lebendiger, reicher. Und dabei füllt sich dieser Horizont mit immer neuen wiedererinnerten Ereignissen. Die zudem nur vorgedeutet waren, sind nun quasi gegenwärtig, quasi im Modus der verwirklichenden Gegenwart.⁷⁹

⁷⁶Ebenda, S. 401 [35].

⁷⁷B. Eĵchenbaum (1924): *Lermontov*, S. 8 (Zitiert nach A.A. Hansen-Löve (1978): *Der russische Formalismus*, S. 394).

⁷⁸Ebenda (Zitiert nach A.A. Hansen-Löve, a.a.O., S. 395).

⁷⁹E. Husserl (1928): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, S. 411 [45].

Anders als die Geschichtsbildtheorie, für die jedes Bild der Vergangenheit nur das Produkt der Gegenwart ist,⁸⁰ begreift eine phänomenologische Geschichtsbetrachtung das Wiedererinnerte als Teil einer facettenreichen Vergangenheit, die als vergangenes Jetzt objektiv gesetzt ist und so den Horizont für die Erinnerung bildet.

Die stetige Modifikation [...] im stetigen Fluss betrifft nicht [...] den Sinn, sie meint kein neues Objekt und keine neue Objektphase, sie ergibt keine neuen Zeitpunkte, sondern immerfort dasselbe Objekt mit seinen selben Zeitpunkten. Jedes aktuelle Jetzt schafft einen neuen Zeitpunkt, weil es ein neues Objekt schafft oder vielmehr einen neuen Objektpunkt, der im Fluss der Modifikation als der eine und selbe individuelle Objektpunkt festgehalten wird. Und die Stetigkeit, in der sich immer wieder ein neues Jetzt konstituiert, zeigt uns, daß es sich nicht überhaupt um ‚Neuheit‘ handelt, sondern um ein stetiges Moment der Individuation, in dem die Zeitstelle ihren Ursprung hat. Zum Wesen des modifizierenden Flusses gehört es, daß diese Zeitstelle identisch und notwendig identisch dasteht. Das Jetzt als aktuelles Jetzt ist die Gegenwartsgegebenheit der Zeitstelle. Rückt das Phänomen in die Vergangenheit, so erhält das Jetzt den Charakter des vergangenen Jetzt, aber es bleibt dasselbe Jetzt, nur daß es in Relation zum jeweilig aktuellen und zeitlich neuen Jetzt als vergangen dasteht.⁸¹

Diese Betrachtungen Husserls haben für eine phänomenologische Literaturgeschichtsschreibung zwei Konsequenzen. Zum einen bleibt das Jetzt des Textes auch in der den Textsinn vergegenwärtigenden Interpretation erhalten, da sich das Wesen des Objektes in der Zeit nicht verändert. Eine neue Interpretation annulliert somit eine vorangegangene Interpretation nicht, sondern sie stellt eine Beziehung zwischen Vergangenheit und neuer Gegenwart her, die die vorherige Interpretation als Verweis auf das Wesen des Textes mit einschliesst. Insofern sind alle vorherigen Interpretationen wie auch der Text selbst bereits auf die jeweilige Interpretationsgegenwart gerichtet. Die zweite Konsequenz betrifft den Umgang mit intertextuellen Bezügen. Ein intertextueller Bezug ist wie jede Interpretation eine Form der Vergegenwärtigung eines vergangenen Textsinns. Dabei aktualisiert der verweisende Text eine im Ursprungstext angelegte Sinndimension, das Zitat interpretiert also den Primärtext und nicht umgekehrt. D.h. nicht die Bibel interpretiert den Text, der auf sie verweist, sondern dieser Text interpretiert die

⁸⁰Vgl. H. White (1987): *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtswissenschaft*.

⁸¹E. Husserl (1928): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, S. 421f. [55f].

Bibel. Bei der Interpretation eines Textes ist dieser Wirkungsrichtung Rechnung zu tragen.

Obwohl das vergegenwärtigte Jetzt objektiv gesetzt ist, ist seine Vergegenwärtigung nicht unabhängig vom wiedererinnernden Subjekt, das für sich ebenfalls der Zeitlichkeit unterworfen ist. Der Vergegenwärtigungsakt hat also eine Beziehung zum „lebendigen Jetzt“⁸² als Moment der Gegenwart, der selbst bald der Vergangenheit angehört. Hierin zeigt sich der grösste Unterschied zur historischen Methode, bei der die Gegenwart als ein Ziel der Vergangenheit erscheint, wodurch der Betrachter jenseits des Zeitflusses steht.⁸³

Eine phänomenologische Literaturgeschichtsschreibung muss also den im folgenden zusammengefassten Wesenszügen der Zeitlichkeit gerecht werden:

1. Zeit ist Fluss
2. Wiedererinnerung ist Analogiebildung
3. Vergegenwärtigung verändert das vergangene Jetzt nicht
4. Das Jetzt ist offen für die Zukunft
5. Spätere Jetztpunkte verweisen auf frühere (im Zeitfluss und in der Wiedererinnerung)
6. Wiedererinnerung ist selbst der Zeitlichkeit unterworfen

Eine auf einem phänomenologischen Zeitverständnis basierende literaturgeschichtliche Untersuchung wie meine Studie zur Entwicklung der Dramatik Čechovs zeichnet sich durch folgende Merkmale aus: Zum einen bleibt die Offenheit des Textsinns gewahrt, weil der Text als Phänomen nach der Zukunft und damit auch zu mir als Interpretin offen ist (entspr. Pkt. 4). Diese Offenheit nach der Zukunft und damit nach dem Interpretieren führt nicht zur Beliebigkeit der Interpretation, denn das frühere Jetzt ist unveränderbar und steht damit nicht zur Disposition (3). Der Text vernetzt sich zeitlich mehrfach (5). Er steht in Beziehung zu seiner Zeit als der lebendigen Gegenwart. Er ist im Zeitkontinuum (1) mit mir und meiner Zeit sinnhaft verbunden. Und er steht durch die Interpretation, die eine Form der Wiedererinnerung ist, zu mir und zu meiner Zeit in einer Analogie (2). Zudem ist die Interpretation selbst der Zeitlichkeit unterworfen, d.h. die Deutung selbst hat keine Bedeutung, sondern sie hat Sinn.

An dieser Stelle ergibt sich nun ein methodisches Problem. Eine Methode, mit deren Hilfe alle diese Punkte berücksichtigt werden können, gibt es nicht. Vielmehr werden immer nur Schwerpunkte auf einzelne Aspekte der Zeitlichkeit gelegt. Entweder werden Analogien zwischen Epochen hervorgehoben oder es steht die Zeitlichkeit der Interpretation selbst im Mittelpunkt oder es wird das Zeitkontinuum, in das ein Werk eingebettet ist,

⁸²Ebenda, S. 412 [46].

⁸³Ihren Höhepunkt erreicht dieses Fragen in der paradoxen These vom „Ende der Geschichte“: Gibt es Geschichte, so kann sie nicht zu Ende gehen. Gibt es das Ende, die Zeitlosigkeit, kann es keine Geschichte geben.

untersucht oder es werden die Gegebenheiten zur Entstehungszeit eines Werkes, sein Jetzt untersucht. Will man nun allen diesen Aspekten der Zeitlichkeit zugleich gerecht werden, weil nur so Zeitlichkeit überhaupt wirklich zu erfassen ist, braucht man ein Modell, das dazu in der Lage ist, jegliche Punkte zueinander in eine zeitliche Beziehung zu stellen, den Text zu seiner Zeit und zur Interpretationszeit, ebenso wie die Interpretation zu ihrer Zeit und zur Entstehungszeit des Textes und beide müssen einen Platz im Kontinuum der Geschichtszeit finden. Die Arbeit erlangt deshalb für sie wesentliche Erkenntnisse mit Hilfe eines für kulturelle Fragestellungen adaptierten psychoanalytischen Modells der vier Charakterhaltungen (schizoid, depressiv, zwanghaft, hysterisch).

Modelle sind in den Geisteswissenschaften derzeit unpopulär, da sie, so die gängige Auffassung, der Vielfalt der Erscheinungen nicht gerecht werden können. Die Skepsis gegenüber einem Modell wird noch größer, wenn es sich wie im vorliegenden Fall um ein Vierermodell handelt, da hier ein Hang zum Metaphysischen unterstellt wird. Außerdem kann die Adaption des psychologischen Modells der Charakterhaltungen zur Erklärung eines kulturgeschichtlichen Phänomens Befremden hervorrufen, da hier der Eindruck entstehen kann, die Kulturgeschichte würde ontologisiert. Wie ist nun angesichts dieser Zweifel die Verwendung eines solchen Modells dennoch zu rechtfertigen?

Zunächst erfordert das Ziel, in der Abfolge der Dramen Čechovs eine Entwicklungslogik zu verstehen, ein Modell, in dem einzelne Zeitpunkte als Teil eines Sinngefüges erscheinen. Ohne ein solches Modell ist jedes einzelne Drama nicht als Schritt in dieser Logik verstehbar. Dass Čechovs Dramen auch Merkmale von Ostrovskijs Dramen aufweisen, ist ebenso wenig eine kulturelle Erkenntnis wie die Feststellung, dass Drama B auf Drama A folgt. Kulturelle Erkenntnis ist das Herstellen eines Sinnzusammenhanges zwischen Drama A und Drama B. Die bloße Abfolge ergibt keinen Sinn. Das Modell verleiht den einzelnen Entwicklungsschritten also einen kulturellen Sinn, es hat somit heuristischen Wert. Dennoch erzeugt das Modell nicht bloß ein Konstrukt, das in der Realität nicht anzutreffen ist. Es erfasst eine tatsächliche Beziehung zwischen Drama A und Drama B, die allerdings komplexer ist als ihr mit Hilfe des Modells abgebildeter Aspekt. Wie Teilchenmodelle in der Chemie nicht die Vielfalt der materiellen Erscheinungsformen der Welt beschreiben können, beansprucht auch das erarbeitete Modell nicht, kulturelle Entwicklungsprozesse vollständig erfassen zu können. Es ist also keine Kulturformel wie Teilchenmodelle keine Weltformeln sind. Dennoch dienen beide Modelle der Erkenntnis, weil sie eine bestehende Beziehung (zwischen Teilchen oder Entwicklungsschritten) zu erklären vermögen, die sonst nicht erklärbar, ja noch nicht einmal erkennbar wäre. Das Modell ist also eine Art optisches Gerät, durch das Beziehungen, die an sich unsichtbar sind, sichtbar gemacht werden können. Insofern zeigt ein Modell keine reale

Wahrheit, sondern eine Beziehungswahrheit, eine lebensweltliche Wahrheit. Damit ist das Modell zwar nur die Beschreibung einer Beziehung, aber einer realen Beziehung.

Da das vorliegende Modell ein Kulturmodell ist, ist es nicht wie Weltmodelle in der Gefahr, ontologisch verstanden zu werden. Es bezieht sich ausschließlich auf kulturelle Prozesse, also auf Produkte menschlichen Handelns und nicht auf einen irgendwie gearteten absoluten Schöpfungsakt. Dennoch kann das vorliegende Modell mehr als Modelle zur Beschreibung der materiellen Welt als ontologisch missverstanden werden. Der Grund hierfür liegt in der Verschmelzung von Erkenntnis und Gegenstand, Schöpfer und Schöpfung, der auch für eine ontologische Weltsicht charakteristisch ist. Allerdings wird im Unterschied zur ontologischen Weltinterpretation im vorliegenden Fall kein abstrakter Gott, also keine außerhalb des Menschen existierende absolute Größe postuliert, sondern mit der Kultur steht der Mensch selbst im Mittelpunkt der Betrachtung. Der Mensch ist der Schöpfer jener Schöpfung, die es zu verstehen gilt: der Kultur. Insofern ist das Modell nicht ontologisch, sondern anthropozentristisch und damit phänomenologisch. Es ist der Versuch einer Metaphänomenologie.

Es stellt sich nun die Frage, warum gerade auf ein Vierermodell zurückgegriffen wird. Zur Beschreibung kultureller Phänomene gibt es vier Möglichkeiten. Es gibt monistische, ambivalente, teleologische und zyklische Modelle. Monistische Modelle führen jede Erscheinung auf ein einheitliches Prinzip zurück. Solche Modelle sind nicht in der Lage, Entwicklungen zu erklären, da es statische Modelle sind. Ambivalente Modelle beschreiben das Hin und Her zwischen zwei Zuständen. In der Slawistik sind solche Modelle nicht ganz ungeläufig. Vor einiger Zeit hat Igor Smirnov auf ein ambivalentes Modell zurückgegriffen, um literaturgeschichtliche Prozesse zu beschreiben. Er unterscheidet primäre (sich aus der Beziehung zur Welt erklärende) und sekundäre (sich aus der Beziehung zum Zeichen erklärende) Kulturen, die sich abwechseln.⁸⁴ Da das Pendeln zwischen zwei Daseinsweisen letztlich auch einen statischen Charakter hat, sind ambivalente Modelle ebensowenig geeignet, Entwicklungen zu verstehen, wie monistische.

Mit Hilfe teleologischer Modelle kann man nun kulturelle Prozesse erfassen. Hierbei wird davon ausgegangen, dass jeder Prozess in ein Ziel mündet. Ein literaturwissenschaftliches teleologisches Modell wurde von Harold Bloom aufgestellt. Ausgehend von der psychoanalytischen Theorie des Ödipuskomplexes beschreibt Bloom in *The Anxiety of Influence*⁸⁵, wie die Angst eines Autors vor der Beeinflussung durch einen oder mehrere früher

⁸⁴I.P. Smirnov (1977): *Chudožestvennyj smysl i evoljucija poëtičeskich sistem [Künstlerischer Sinn und die Evolution poetischer Systeme]* S. 4.

⁸⁵H. Bloom (1973): *The Anxiety of Influence [Einflussangst]*.

geborene Autoren in sechs Schritten⁸⁶ zunächst abgebaut wird und schließlich in eine Machtausübung des Autors über das Werk des Vorgängers mündet, indem er dessen Werk absorbiert. Mit Hilfe von Blooms Modell ließe sich zwar die innere Entwicklung eines Autors erklären, kulturelle Schlüsse könnte man aber nicht ziehen. Würde man nämlich das Modell der Überwindung der Einflussangst auf die Ablösung von Epochen übertragen, könnten Abbauprozesse nicht erklärt werden, da das Absorbieren des Vorfahren zugleich auch einen Fortschritt impliziert. Fortschrittsmodelle sind aber auf kulturelle Prozesse nicht mehr anwendbar, da spätestens mit den menschenverachtenden Ereignissen des 20. Jahrhunderts der Glaube an ein höheres Ziel kultureller Entwicklung nicht mehr aufrecht erhalten werden kann.

Es bleiben also lediglich zyklische Modelle, um Entwicklungsprozesse zu erklären. Hierbei ist die Vier die kleinstmögliche Zahl von Punkten, die man benötigt, um einen Zyklus zu beschreiben. Zugleich soll das Modell die Wahrnehmung erleichtern. Das wird aber immer schwerer, je mehr Punkte auf der Entwicklungskurve in das Modell einbezogen werden. Es ist also nicht nur nötig, vier Punkte festzulegen, um den Zyklus zu erfassen, sondern auch ratsam, nicht mehr als vier Punkte auszuwählen.

Northrop Frye entwirft in *Anatomy of Criticism*⁸⁷ in Bezug auf das Verhältnis des Protagonisten zu andern Figuren und der Umwelt ein zyklisches Modell mit fünf Komponenten. Der Held kann wie in der Mythe stark überlegen oder wie in der Romanze relativ überlegen sein. In der hohen Mimesis, d.h. in der Tragödie, kann er nur anderen Figuren gegenüber überlegen sein. In der niederen Mimesis ist er ihnen gleichgestellt und in der Ironie ist er ihnen unterlegen. Laut Frye geht die literarische Entwicklung vom Mythischen aus, indem das Mythische stufenweise zugunsten der Mimesis zurückgedrängt wird. Von dieser entfernt sie sich aber auch wieder und kehrt zum Mythischen zurück, da der Mythos die strukturelle Grundlage des Literarischen sei. Man kann nun fragen, warum sich die vorliegende Arbeit nicht auf Frye bezieht, sondern ein eigenes Modell entwirft, zumal der Begriff des Mythischen auch hier einen wesentlichen Stellenwert einnimmt. Hierfür gibt es drei Gründe. Zum einen hat erst die Arbeit am Dramentext zu der Einsicht geführt, dass den späten Dramen Čechovs trotz ihres realistischen Gehaltes eine mythische Struktur zu Grunde liegt.⁸⁸ Ein Modell, das sich auf der Dominanz des Mythos gründet und bei dem

⁸⁶Obwohl Bloom die Ablösung in sechs Schritten beschreibt, liegt hier eigentlich der für teleologische Modelle typische Dreischritt vor: These (Richtigstellen des Vorgängerwerks), Antithese (Uminterpretation des Vorgängerwerkes, Geltungsanspruch des Neuen, Relativierung der Einzigartigkeit des Vorgängers, Sturz des Vorläufers), Synthese (Absorption).

⁸⁷N. Frye (1967): *Anatomy of Criticism [Analyse der Literaturkritik]*.

⁸⁸Das offensichtliche Thematisieren der Zyklizität des Lebens (Aufstieg und Abstieg, Geburt und Tod, Ankommen und Abfahren) sind kein ausreichender Grund, eine mythische Struktur des gesamten Dramas anzunehmen.

Mythos als ein Typ von Geschichten begriffen wird, „in der einige der Hauptpersonen Götter oder (mindestens) machtvollere Wesen als Menschen sind“ und die „in einer Welt jenseits oder vor der gewöhnlichen Zeitrechnung“⁸⁹ spielen, schien ungeeignet. Zum zweiten wird bei Frye die archetypische Symbolik als Wesensmerkmal des Mythos und damit auch der Literatur verstanden, da der Mythos über die Mythologie mit der Literatur verschmilzt.⁹⁰ Mit Hilfe der Archetypenlehre kann man aber keine Entwicklungen erklären, da ein Archetyp als bestimmte psychische Struktur unveränderlich ist. Selbst wenn solche Archetypen im unterschiedlichen thematischen Gewand daherkommen, verweisen sie immer auf dieselbe Struktur. Entwicklung aber ist der Wandel der Struktur. Das Thema kann hierbei vollkommen gleich bleiben. Archetypen können also lediglich zur Illustration des ewig Menschlichen, nicht aber zur Erklärung kulturellen Wandels herangezogen werden. Zum dritten generiert Frye die Begrifflichkeit und Methodik seines Ansatzes aus der Literatur selbst, da er davon ausgeht, dass die Literatur ein geschlossenes, sich aus sich selbst erneuerndes System ist. Auf diese Weise kann zwar eine Veränderung beschrieben werden, nicht aber eine Entwicklung oder ein Wandel. Dieser setzt einen Gesichtspunkt außerhalb des Systems voraus, der einen Rahmen für die Entwicklung oder den Wandel bilden. Ein immanentes System kennt Entwicklung und Wandel nicht, es kennt nur Veränderung. Eine Wahrnehmung und schließlich auch Deutung der Veränderung als Entwicklung oder Wandel ist erst möglich, wenn ein Punkt außerhalb des Systems existiert, von dem aus in der Bewegung innerhalb des Systems eine Richtung erkannt werden kann. Ist diese Richtung konstant, so soll diese Bewegung als Entwicklung bezeichnet werden. Ist die Richtung selbst veränderlich, ist die Bewegung als Wandel zu verstehen. Entwicklung läuft auf ein Ziel zu, Wandel ist die sinnhafte Verbindung von Entwicklungsschritten. Obwohl die vorliegende Arbeit eine Entwicklung beschreibt, die Entwicklung von tragischen zum mythischen Drama, geht sie nicht davon aus, dass damit ein endgültiges Ziel erreicht wird. Vielmehr wird diese Entwicklung als Teil eines viel komplexeren Wandels, des kulturellen Wandels angesehen. Um diesen Wandel zu beschreiben, ist nun ein Modell erforderlich, mit dessen Hilfe einzelne Punkte als Entwicklungsschritte plausibel gemacht werden können. Das heißt, die Entwicklungslogik selbst muss mit dem Modell beschrieben werden können. Eine solche Logik muss der Dialektik des Sich-Wiedererinnerns und des Gegenwärtig-Seins folgen, die sich aus der Dialektik des Sich-Einfühlens und des Sich-Unterscheidens ergibt. Ein Modell, das dazu in der Lage ist, ist nun das Modell der vier Charakterhaltungen des Menschen, die aus den vier Schritten der menschlichen Individualentwicklung resultieren. Für jeden Schritt bildet der jeweils vorausgehende den Außenstandpunkt bzw. jeder neue Schritt stellt den

⁸⁹N. Frye (1963): *Mythus, Dichtung. Umsetzung*, S. 381.

⁹⁰Vgl. ebenda, S. 383f.

Außenstandpunkt für den vorhergehenden dar. Da die einzelnen Schritte durch das Ich miteinander verbunden sind, kommt es aber nicht zu einer Summe von Zuständen, sondern ist trotz der ständigen Veränderung ein sich einführender Innenstandpunkt möglich. Die Adaption des psychoanalytischen Modells zur Beschreibung kultureller Prozesse wird im Detail in Kapitel B,⁹¹ besonders B.3.⁹² erläutert. Hier sei nur erwähnt, dass in Analogie zur Ich-Entwicklung auch die innere Entwicklung von Familien, Nationen oder Kulturen nur dann erfasst werden kann, wenn es dem Betrachter möglich ist, einen Innenstandpunkt einzunehmen. Dazu aber muss die äußere Zeit, die Familien-, National- oder Kulturgeschichte zum inneren Zeiterleben, zur Konstruktion der eigenen Biographie in Beziehung gesetzt werden. Diese unterliegt nun tatsächlich gewissen, von Entwicklungspsychologen statistisch gesicherten Gesetzmäßigkeiten, die wir als Ablaufschema der Primärsozialisation kennen.⁹³ Die These, es bestehe möglicherweise eine Analogie zwischen der kulturellen Entwicklung und dieser Gesetzmäßigkeit, ja man könne ohne eine solche Analogiebildung Kultur in ihrer zeitlichen Dimension überhaupt nicht verstehen, weckt nun den Verdacht des Psychologisierens von Kultur. Der Verdacht wäre berechtigt, wenn die Charakterhaltungen aus der biologischen Beschaffenheit der einzelnen Individuen gewonnen worden wären. Da sie aber aus der kulturellen Beziehung zur sozialen Umwelt hervorgehen, ist umgekehrt diese vermeintlich psychologische und individuelle Entwicklung und Typologie ihrem Ursprung nach kulturell.⁹⁴ Neben dem zur Zeit ungewohnten phänomenologischen Stil der wissenschaftlichen Erkenntnis und ihrer Einordnung mit Hilfe eines Modells kann auch der z.T. „metaphorische“ Sprachstil manchen Leser irritieren.

Eine metaphorische Sprache gilt als unkonkret und der Begriffssprache der Wissenschaft entgegengerichtet, da diese Eindeutigkeit verlangt. Statt eines Gegenstandes (z.B. eines literarischen Textes in seiner rein inhaltlichen oder rein formalen Gegebenheit) eine Erscheinung (z.B. einen literarischen Text als kulturelles Phänomen) zu erfassen, ist die herkömmliche Begriffssprache jedoch nicht in der Lage, weil eine Erscheinung eine Beziehung impliziert, deren Dynamik der Begriff durch seine Vereindeutigung nicht erfassen kann. In diesem Falle verhindert ein Begriff sogar die Erkenntnis, auf die es hier ankommt. Der Gebrauch einer Metapher bietet hier die Möglichkeit, das Erscheinungshafte einer Sache, eben ihr Struktur-Sein zu erhalten, indem sie in der bildhaften Verbindung zweier Sachen Struktur veranschaulicht. Eine

⁹¹Siehe unten S. 55.

⁹²Siehe unten S. 75.

⁹³Abweichungen können, wie bei jeder naturwissenschaftlichen Methodik, als durch empirisch erfassbare Störfaktoren verursacht in das Ablaufschema integriert werden.

⁹⁴Der Streit zwischen biologistischer und kultureller Interpretation der Psychoanalyse charakterisiert die gesamte Freudrezeption. Vgl. V.N. Vološinov (1927): *Frejdzizm*.

Metapher ist somit ein Instrument der Annäherung an strukturelle Phänomene, ein unverzichtbares Instrument phänomenologischer Analyse.⁹⁵

Die metaphorische Sprache ist zugleich mit der Modellbildung verknüpft. Wie in den Naturwissenschaften ist auch in den Geisteswissenschaften eine Modellbildung nur durch Analogiebildungen möglich. Etwa wird die Verbindung von Atomen in der Chemie durch Stäbe veranschaulicht, die zwischen den meist als bunte Plastikkugeln versinnbildlichten Elementen stehen. Man darf natürlich keine Identität im strengen Sinne zwischen Phänomenen und Modell annehmen. Jedes Modell abstrahiert vom individuellen Phänomen mit dem Ziel der Erklärbarkeit und Berechenbarkeit. Um dies zu erreichen, aktiviert die wissenschaftliche Metapher im Unterschied zur literarischen nicht das gesamte Erscheinungs- und Bedeutungsspektrum des als Bild gewählten Gegenstandes, sondern nur einen Aspekt. Wenn also auf ein psychologisches Modell zurückgegriffen wird, dann sollen damit nicht alle Implikationen der Psychologie mit aktiviert werden. D.h. die psychologischen Begriffe dürfen nicht ontologisiert werden. Gebraucht werden sie lediglich in ihrer Eigenschaft, entwicklungsbezogene Strukturbegriffe zu sein, so wie von den Plastikkugeln nur die Kugelförmigkeit zur Definition des Abstandes des äußersten Energieniveaus der Elektronen vom Kern sowie die Farbigkeit zur Markierung von unterschiedlichen Elementen gebraucht werden. Die rein abstrahierende Metaphorik der Modellbildung unterscheidet sich also von der vernetzenden Metaphorik der phänomenologischen Analyse. An dieser Stelle sei erwähnt, dass die metaphorische Sprache, die eng mit dem Ziehen von Analogieschlüssen und dem Aufstellen von Assoziationsketten verbunden ist, Ausdruck des mythischen Denkens ist, das der Arbeit ebenso zu Grunde liegt, wie es ihr Gegenstand ist. Dass aber mythisches Denken nicht unwissenschaftlicher ist als diskursives, belegen die Arbeiten von Claude Lévi-Strauss und Roland Barthes.

Außer dem russischen Original werden Čechovs Texte jeweils auch in der Übersetzung von Peter Urban zitiert. Ist diese sehr frei gehalten, so stammt die Übersetzung von mir. Auf diese Fälle wird jeweils hingewiesen. Namen werden

⁹⁵Martin Heidegger reagiert auf den Vorwurf der metaphorischen Ausdrucksweise ähnlich. In einem Zusatz zu seinem Essay *Der Ursprung des Kunstwerkes* versucht er darum vom „Feststellen der Wahrheit“ ein „Geschehenlassen der Ankunft von Wahrheit“ zu unterscheiden. Vgl. *Holzwege*, S.67-72. Nach P. Ricoeur (1975): *La métaphore vive* besitzt die Metapher die Fähigkeit, eine beschriebene Wirklichkeit neu darzustellen. Wenn Ricoeur die Metapher nicht nur als doppelten Sinn, sondern als „verdoppelte Referenz“ versteht, die sich in der Spannung zwischen „es ist“ und „es ist nicht“ bewegt, betont er ihr strukturelles Wesen und die ihr innewohnende dynamische Sicht der Wirklichkeit. Als philosophisches Verfahren zielt die Metaphorik nach Ricoeur auf die höchste Reflexion. Aus Ricoeur kann man folgern, dass die Metapher aufgrund des doppelten Verweises den Gegenstand nicht verdunkelt, sondern ihn erhellt, weil sie eine bisher unsichtbare strukturelle Eigenart sichtbar macht.

grundsätzlich (also auch in den von Urban übernommenen Übersetzungen) transliteriert.

4. Wesentliche Begriffe der Arbeit

Neben den neuen Begriffen, die im Kapitel *Theorie und Methode* erklärt werden, sind drei Begriffe wichtig, die in der literaturwissenschaftlichen Diskussion zwar rege Verwendung finden, aber deren Bedeutung die strukturelle Herkunft nicht mehr erkennen lässt und die deshalb sehr unterschiedlich gebraucht werden. Diese Begriffe – Mythos, Tragödie und Metapoetik – sollen im folgenden neu strukturiert werden.

a) Mythos

Der Mythos ist im Zuge des zwanzigsten Jahrhunderts immer mehr ins Blickfeld der Wissenschaft geraten. Vladimir Bitis⁹⁶ Unterteilung in fünf verschiedene Zugänge zum Mythos wird im folgenden als Gerüst übernommen.

1. Als Mythen werden menschliche Schlüsselsituationen verstanden, die von einem literarischen Werk zum nächsten weitergegeben und dabei abgewandelt werden. Ein Vertreter dieser Richtung ist Mircea Eliade, der unter Mythos einen bestimmten Blick auf die Wirklichkeit bezeichnet, der mit Erkenntnis nicht zu verstehen ist. Die mythischen Symbole sind nicht geschichtlich oder psychologisch zu relativieren, sondern enthüllen menschliche Grenzsituationen. Da verschiedenen Ausprägungen eines Mythos ein gemeinsamer symbolischer Kern innewohnt, kann man Mythen in Katalogen zusammenstellen.⁹⁷

2. Der *archetypal criticism* versteht in der Folge von C.G. Jung unter Mythos ein bestimmtes Sujet, das als Muster in der Literatur immer wieder auftaucht, z.B. in der Form der Figurenkonstellation. Dabei erscheint es in einer jeweils historisch bestimmten Ausprägung. Wesentlich prägten die Untersuchungen von Northrop Frye den *archetypal criticism*. Für Frye ist der Mythos ein in der Literatur allgegenwärtiges Prinzip, das aber zeitweilig schwer erkennbar sein kann. Dabei ist der reine Mythos der Ausgang der literaturgeschichtlichen Entwicklung und auch ihr Ziel. Den Mythosbegriff weitet Frye auch auf die literarischen Gattungen aus, in denen er jeweils eine mythische Grundstruktur festmacht, die sie bei aller Abweichung immer wieder anstreben. So habe der „*Mythos* der Komödie“ eine „dreisätzliche Form“, bei der eine feste, harmonische Ordnung umgestoßen und dann wieder hergestellt wird.⁹⁸ Für den *archetypal criticism* haben Mythen konkrete (Form-)Inhalte, sie sind ein bestimmtes das Denken prägendes Formrepertoire.

⁹⁶V. Biti (1997): *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*, S. 571-576.

⁹⁷Vgl. P. Brunel (Hrsg.) (1988): *Dictionnaire des mythes littéraires*.

⁹⁸N. Frye (1957): *Analyse der Literaturkritik*, S. 173.

3. Gemäß der strukturalistischen Theorie ist Mythos nicht nur ein literarisches Prinzip, sondern eine Denkform. Als erster verdeutlichte das Ernst Cassirer in seiner *Philosophie der symbolischen Formen*. Besonders Claude Lévi-Strauss begreift Mythos als eine Form der logischen Welterkenntnis, die sich zwar von der wissenschaftlichen unterscheidet, ihr aber nicht unterlegen ist. In *Das wilde Denken* stellt er fest, dass Eingeborene eine objektive Erkenntnis der Welt anstreben, d.h. ihre Beobachtung der Umwelt soll keinem bestimmten Zweck dienen. Für Lévi-Strauss stellt das mythische Denken eine Art *intellektuelle Bastelei (bricolage)*⁹⁹ dar, durch die das Ganze reorganisiert wird, ohne dass dabei die verschiedenen durch Wandel erzeugten Erscheinungsformen verloren gingen. In *Mythologiques* charakterisiert Lévi-Strauss den Mythos vor allem als Vermittler zwischen kosmologischen, sozialen und kulturellen Widersprüchen, indem die Welt als Serie von Verwandlungen verschiedener Dualismen ineinander „begriffen“ wird. D.h. die Welt wird als selbstähnliches Gebilde erfahren. Lévi-Strauss geht davon aus, dass der Mythos durch Nacherzählen in einen anderen Mythos transformiert wird und der Einzelmythos nur aus der Analyse vieler verwandter Mythen herauszuschälen ist.

Roland Barthes¹⁰⁰ stellt den Mythos in den Bereich der Ideologie, indem er ihn als semiologisches System versteht, mit dem das Zufällige in den Bereich des Natürlichen und somit des Wahren überführt wird. Erstmals wird dabei der Mythosbegriff mit Erscheinungen der Gegenwart in Verbindung gebracht, wobei Barthes mythisches Denken im Alltag der bürgerlichen Gesellschaft lokalisiert. Indem Barthes „fertige Zeichen in Signifikanten neuer Zeichengefügen [sic!] umwandelt“, praktiziert er selbst eine Art des mythischen Denkens.¹⁰¹

4. Für die marxistische Kritik ist Mythos eine Denkhaltung, die der Aufklärung entgegen gerichtet ist. Er steht der Ideologie nahe, die durch die Kritik entlarvt werden soll. In ihrer *Dialektik der Aufklärung* stellten Horkheimer und Adorno aber bereits fest, dass jede Aufklärung eines Mythos zugleich wieder einen neuen Mythos schaffe und letztlich die Aufklärung selbst ein „neuer, rationaler Mythos“ sei.¹⁰²

5. Als letzten möglichen Zugang zum Mythos nennt Biti die Psychoanalyse, die sich durch Lacan angestoßen mit der Freudschen Auslegung des Ödipus-Komplexes befasst. Freud erklärte in *Die Traumdeutung* mit dem Ödipusmythos das spezifische Verhältnis des Kindes zu seinen Eltern. Im Erkennen der eigenen Triebe werden diese zugleich befriedigt. Dem Analytiker kommt dabei die Rolle zu, die Entmythisierung zu leiten, indem er zur Erkenntnis verhilft. In

⁹⁹C. Lévi-Strauss (1968): *Das wilde Denken*, S. 29.

¹⁰⁰R. Barthes (1957): *Mythen des Alltags*.

¹⁰¹V. Biti (1997): *Literatur- und Kulturtheorie*, S. 573.

¹⁰²Ebenda, S. 574.

Jenseits des Lustprinzips misst Freud dem Erkennen aber eine geringere Bedeutung bei, da dem Patienten damit möglicherweise Gewalt angetan werde. An die Stelle der Wunscherfüllung setzt Freud nun das Modell des Wiederholungszwanges, das besagt, dass das Wiederholen unangenehmer Situationen psychische Entlastung bringt. Hierbei steht der Analytiker nicht mehr außerhalb des Mythos, sondern er ist selbst Bestandteil des Mythos, indem er die Wiederholung anregt. Lacan setzt nun an dieser Stelle bei Freud an und plädiert für ein Verhindern des Erkennens durch den Analytiker, da das Unbewusste in der Verschiebung des Triebes von Signifikant zu Signifikant in Erscheinung tritt. Diese Art der Psychoanalyse erhält deshalb stärker als die anderen Zugänge zum Mythos den Mythos selbst am Leben.

6. Nicht bei Biti aufgeführt ist Hans Blumenberg, der (wie auch Ernst Cassirer mit *Philosophie der symbolischen Formen*) für eine nichtmarxistische philosophische Mythoskritik steht. Blumenberg¹⁰³ sieht im Mythos die Voraussetzung für gestalterisches menschliches Handeln. Weil der Mythos mit Hilfe von Bildern die Wirklichkeit strukturiert, die sonst entweder unbestimmt ist oder deren Erscheinungen man nicht einordnen kann, wird das Fremde vertraut gemacht. Dabei steht der Mythos nicht im Gegensatz zum Logos, sondern stellt selbst bereits eine Arbeit des Logos dar, weil er die Wirklichkeit humanisiert, d.h. den Absolutismus der Wirklichkeit durch das Strukturieren „abarbeitet“. Am Beispiel des Prometheus-Mythos zeigt Blumenberg, inwieweit sich der Mythos im Laufe der Geschichte wandelt, um neue Fragen beantworten zu können. Zudem veranschaulicht der Mythos auch das sich wandelnde Selbstbild des Menschen. D.h. der Mythos kann nach Blumenberg in verschiedenen Erzählungen desselben Mythos durch die „Arbeit am Mythos“ unterschiedlich interpretiert werden. Blumenberg geht dabei wie der *archetypical criticism* und die strukturalistische Mythenkritik davon aus, dass der (Grund-)Mythos ein allen diesen Erzählungen zugrunde liegendes Sinnpotential ist. Wie Horkheimer/Adorno und im Unterschied zu Schelling und Cassirer sieht Blumenberg den Mythos nicht an eine bestimmte Kulturphase gebunden, sondern weiter fortwirken.

7. Außerdem sind religiöse Zugänge zum Mythos aufzuführen, wie der von Leszek Kołakowski,¹⁰⁴ der ein neues mythisches Bewusstsein fordert, da das Leiden des Menschen an der Welt trotz technischer Errungenschaften nicht aufgehoben sei. Nur der Mythos könne dieses Leid überwinden, da im Mythos der Mensch mit der Welt eine Einheit bilde. Raimon Panikkar fordert vor dem Hintergrund fernöstlicher Religiosität ebenfalls eine Rückkehr zum Mythos, damit das Denken von der Bürde, alles durchdenken und ausdenken zu müssen, befreit werde.¹⁰⁵

¹⁰³H. Blumenberg (1979): *Arbeit am Mythos*.

¹⁰⁴L. Kołakowski (1972): *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*, S. 103.

¹⁰⁵R. Panikkar (1979): *Rückkehr zum Mythos*, S. 9-12.

8. Bereits vor bzw. zu Čechovs Lebzeiten forderten Friedrich Nietzsche¹⁰⁶ und Richard Wagner¹⁰⁷ den Mythos als eine neue vollendete Kunstform. Allerdings hier wie auch bei dem russischen Symbolisten Vjačeslav I. Ivanov¹⁰⁸ wird der Mythos mit der griechischen Tragödie identifiziert. Da hier der Mythos nicht in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit gesucht wird, musste dieses Mythoskonzept scheitern.¹⁰⁹

Wenn nun im Folgenden der Begriff Mythos gebraucht wird, so schließt er sich an keine der diskutierten Ansätze direkt an. Da es nicht das ursprüngliche Ziel der Arbeit war, die Dramatik Čechovs mit dem Mythos zu vergleichen, sondern ihre innere Entwicklung nachvollziehbar zu machen, wurden keine Mythentheorien studiert, um eine von ihnen auf die Dramatik Čechovs anzuwenden. Vielmehr weckte erst die bei den Analysen zu Tage beförderte Struktur von *Tri sestry* und *Višněvyj sad* den Verdacht, es könnte sich bei diesen Dramen um mythisch strukturierte Dramen handeln. Es lässt sich nämlich nicht nur die sinnliche Unmittelbarkeit, die in diesen Dramen erzeugt wird, sondern auch die oxymorale Struktur der Dramen zum mythischen Synkretismus in Beziehung stellen. Hier ist jeglicher Dualismus aufgehoben, weil alle Gegensätze miteinander verschmelzen. So bilden Außenwelt und Innenwelt, Subjekt und Objekt, Körper und Seele, Ding und Erscheinung, Zeichenträger und Denotat, Raum und Zeit eine Einheit.¹¹⁰ Dadurch ist das Subjekt einer Handlung zugleich auch der Handlungsgegenstand, werden Räume zeitlich und die Zeit räumlich empfunden, wird das Ding (die Sonne) durch seine Erscheinung (das Strahlen) wahrgenommen, finden Einheit und Vielfalt in der universalen Analogiebeziehung der Phänomene zueinander und gelangt Beseeltheit in Körperlichkeit zum Ausdruck. Geht man davon aus, dass ein solcher Synkretismus das Wesen des Mythos bestimmt, so kann man schlussfolgern, dass im Mythos die Welt ihre eigene Idee verkörpert. D.h. im Mythos liegt der Inhalt in der Struktur. Hierin trifft sich der hier gebrauchte Mythosbegriff scheinbar mit allen diskutierten Mythentheorien. Im Unterschied zum Mythenverständnis von Eliade und zum *archetypical criticism* wird diese Struktur jedoch nicht als eine mögliche Strukturvariante, als ein mögliches Sujet verstanden, sondern die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass es nur *die mythische Struktur* gibt. D.h. als Mythos wird eine Struktur unabhängig vom Sujet dann bezeichnet, wenn sie dem Prinzip des Oxymorons folgt.

Mit dem strukturalistischen Mythenverständnis geht die Arbeit insofern konform, als sie wie dieses Mythos als eine spezielle Denkweise begreift, die

¹⁰⁶F. Nietzsche (1872): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*.

¹⁰⁷R. Wagner (1852): *Oper und Drama*.

¹⁰⁸V.I. Ivanov (1905): *Vagner i dionisovo dejstvo*. Ders. (1919): *O dejstvii i dejstve*.

¹⁰⁹Vgl. R.G. Grübel (2001): *Literaturaxiologie*, S. 376f.

¹¹⁰Vgl. dazu auch R.G. Grübel (2001): *Literaturaxiologie*, S. 364.

dem diskursiven Denken nicht unterlegen ist. Lévi-Strauss' Begriff der Bricolage findet dabei ein Äquivalent im Begriff der Selbstähnlichkeit, durch die das chaotische Ganze strukturiert wird. Anders als bei Lévi-Strauss wird im folgenden aber nicht davon ausgegangen, dass dualistisches Denken ein besonderes Merkmal des mythischen Denkens sei, sondern Dualismus wird als generelle Denkweise des Menschen begriffen. Dabei bewahrt der Mythos die Einheit der Welt im Dualismus des Oxymorons, während das diskursive Denken den Dualismus als offenen Widerspruch erfasst.¹¹¹

Außerdem stimme ich mit Hans Blumenberg in der Auffassung überein, dass der Mythos der Wirklichkeit ihren Absolutismus und damit ihre Fremdheit und Unbestimmtheit nimmt. Dem Absolutismus der Wirklichkeit steht dann der absolute Sinn im Mythos gegenüber, der sich in der mythischen Struktur entfaltet. Dieser absolute Sinn bannt die despotische Wirklichkeit. Dabei vermittelt er aber nicht zwischen Subjekt und Objekt, Ding und Erscheinung, Zeichenträger und Denotat, sondern der mythische Sinn stiftet Einheit, die Einheit des Subjektes und die Einheit der Welt.

Barthes These, der Mythos stehe wegen seiner Unfassbarkeit der Ideologie nahe, bestätigen die Untersuchungen zu *Višněvyj sad*. Dieses Drama kann nämlich dann als Ideologie missverstanden werden, wenn man es nicht strukturell sondern thematisch liest. Nach Barthes wird der Mythos ins Natürliche überführt, d.h. automatisiert und so zur Ideologie. Diese könne aber durch Entautomatisierung im Zuge einer „semantischen Pluralisierung der Zeichen“¹¹² entlarvt und aufgelöst werden. Barthes Automatisierung entspricht nun in der vorliegenden Arbeit der so genannten rein thematischen Lektüre. Der Prozess der Entautomatisierung setzt in unserer Terminologie dagegen dann ein, wenn das Thema in der Struktur aufgelöst wird.

Mit Barthes, Kołakowski und Panikkar trifft sich die Auffassung, dass Mythos nicht nur ein Phänomen vorangegangener Kulturzustände sei. Die beiden Letzteren sehen den Mythos als eine wieder anzustrebende Lebensweise an. Der polnische Avantgardedramatiker Stanisław Ignacy Witkiewicz¹¹³ sah die Möglichkeit, dass die Dramatik jenseits der Tragödie im Mythos wieder zu ihrer reinen Form zurückfinden kann. Der Befund, dass Čechovs Texten eine mythische Struktur zu Grunde liegt, ist also, auch wenn der Autor als Rationalist gilt, nicht abwegig, wenn man sein Werk auf dem Weg in die

¹¹¹Hier zeigt sich, wie sehr Lévi-Strauss selbst dem diskursiven Denken verpflichtet ist, indem er die mythische Welt anhand des Gegensatzes Natur-Kultur erklärt. Zwischen der mythischen und der logischen dualistischen Denkweise lassen sich noch zwei Übergangsstufen festmachen, die im Laufe der Analyse Čechovscher Dramen noch erläutert werden: das Paradoxon und die Negation.

¹¹²V. Biti (1997): *Literatur- und Kulturtheorie*, S. 573.

¹¹³S.I. Witkiewicz (1923): *Czysta forma w teatrze*.

Moderne sieht.¹¹⁴ Dass sich Rationalismus und Mythos nicht ausschließen, beweist die Avantgarde, deren Kunst einem maximalen Rationalismus entspringt und zugleich ein Höchstmaß an Sinnlichkeit aufweist.¹¹⁵

Schließlich berührt sich der von mir gebrauchte Mythos-Begriff mit dem von Aristoteles, der in seiner Poetik den Mythos als das Fundament (arche) oder die Seele (psyche) der Tragödie bezeichnet.¹¹⁶ Mythos ist für Aristoteles dabei nicht die kausale Verknüpfung der Handlung zu einem Sujet, sondern die pure „Zusammenstellung von Geschehnissen“ (synthesin tōn pragmatōn).¹¹⁷ Damit besteht eine Beziehung des Mythos zur offenen Form des Dramas, wie sie bei Čechov anzutreffen ist.

Der oben dargestellte Mythosbegriff der Psychoanalyse hat für die vorliegende Arbeit keine inhaltlichen Folgen, sondern formale, d.h. Folgen nicht für die interpretierten Inhalte, sondern für die interpretatorische Praxis. Aus Lacans Mythosbegriff folgt nämlich, dass man den Mythos nicht im eigentlichen Sinne analysieren kann, sondern ihn durch Verschiebungen immer wieder neu herstellen muss.¹¹⁸ Einer solchen postmodernen Praxis entspringen Serien, die es ermöglichen, ein Strukturgesetz aufzustellen. Für dieses Gesetz sind die postmodernen Lektüren aber blind, weil sie in der Immanenz des Mythos verbleiben wollen. Sie verweigern sich der Metaebene, weil sie dem Text keine Gewalt antun wollen.¹¹⁹ In der Immanenz wird der Mythos jedoch

¹¹⁴V. Zubareva (1997): *A systems approach to literature: mythopoetics of Chekhov's four major plays* weist zahlreiche mythische Anspielungen und strukturelle Analogien zu traditionellen Mythen in den Čechovschen Dramen nach. C. A. Hubbs (1979): *The Function of Repetition in the Plays of Chekhov* verweist auf Čechovs Abkehr von der aristotelischen Mimesis und sieht ihn in dieser Hinsicht als einen Vorläufer der Moderne.

¹¹⁵Beispielhaft für das wachsende literaturwissenschaftliche Interesse am Mythos als Strukturmerkmal der Moderne ist W. Schmid (Hrsg.) (1987): *Mythos in der slawischen Moderne*.

¹¹⁶Aristoteles: *Poetik*, 1450a.

¹¹⁷Ebenda. Diese Schlussfolgerung erschließt sich nicht unmittelbar aus der Lektüre der Poetik, da Aristoteles zugleich feststellt, dass der Mythos schon zwei Grundelemente der Tragödie, Peripetie und Anagnorisis, Umschlag und Erkennen der Verstrickung, enthalten müsse. (1450a) Wenn jedoch diese beiden Strukturelemente der Tragödie schon im Mythos existieren, dann wären Tragödie und Mythos synonyme Begriffe. Aristoteles unterscheidet aber konsequent zwischen beiden und gebraucht sie nicht synonym, deshalb muss ein Unterschied zwischen Umschlag und Wiedererkennen in der Tragödie und im Mythos bestehen. In beiden Fällen kann man sagen, dass es Situationen sind. In der Tragödie sind sie aber so eingebaut, dass sie handlungsvorantreibend wirken, d.h. den Plot bilden. Im Mythos dagegen sind sie äquivalenzbildend, d.h. sie strukturieren das Geschehen.

¹¹⁸Ähnliches hat R. Barthes (1970) in *S/Z* festgestellt.

¹¹⁹Die mythische Weltansicht der Postmoderne erklärt, warum postmoderne Theorie den Totalitarismus des Zeichens behauptet. Da es keine Trennung von Zeichenträger und Denotat

fortwährend bestätigt, wodurch er sich zur Ideologie verfestigt. Nur die Metaebene schafft ihm einen Kontext und verfremdet ihn dadurch. Diese Verfremdung verhindert das Erstarren der Kultur, da sie Kommunikation ermöglicht, ohne die es keine Kultur gibt. Wie der Mythos der Selbstvergewisserung des Menschen in der Welt dient, so dient die postmoderne Lektüre dazu, sich der Immanenz des Textes zu versichern. Wird nun die Isolation des Menschen, die das mythische Erleben mit sich bringt, durch die Entmythisierung aufgebrochen, so dient eine postpostmoderne, d.h. textimmanente und metapoetische Lektüre dazu, den einzelnen Text in seiner kulturellen Einbindung zu verstehen.

b) Tragödie

Über den Begriff der Tragödie besteht weit mehr wissenschaftlicher Konsens als über den Begriff des Mythos. Seit Aristoteles gilt die Tragödie als

die dramatische Darstellung eines Geschehens, in dem ein Held, der weder ein Verbrecher noch ein Heiliger sein darf, durch eine schuldhafte Verfehlung (Hamartia) zuerst in Gefahr gerät und nach einem Wendepunkt (Peripetie) unter Gewährwerdung seiner Verstrickung (Anagnorisis) ins unausweichliche Verderben stürzt, was im Zuschauer zuerst Schauer (Phobos) und nach dem Wendepunkt Jammer (Eleos) hervorruft, worauf ein Gefühl der emotionalen Entlastung (Katharsis) zurückbleibt.¹²⁰

Zu ergänzen ist, dass in der Tragödie ein Umschlag der Handlung (Peripetie) eine bedrohte Grenze neu errichtet und damit im Hegelschen Sinne zugleich aufhebt. D.h. in der Vernichtung des Helden wird die Ordnung, die durch sein Aufbegehren gestört wurde, wieder hergestellt. Dadurch ist die Grenze markiert, denn sie manifestiert sich gerade in der Grenzverletzung.

Der Begriff der Tragödie wird im Folgenden wie der des Mythos als Strukturbegriff verstanden. Er umfasst alle Dramen, in denen scharfe Grenzen gezogen werden, d.h. die Trennung zwischen Subjekt und Objekt, Zeichenträger und Denotat, Einheit und Vielfalt, Raum und Zeit vollzogen ist. Die Größen stehen aber nicht isoliert nebeneinander, sondern zwischen ihnen vermittelt der Sinn der Tragödie. Das heißt konkret, dass im Mythos der Held Subjekt und Objekt zugleich ist, während er in der Tragödie ganz als Subjekt handelt, um sich in seiner Schuld dann seiner Objekthaftigkeit bewusst zu werden. In der Tragödie verweist der Zeichenträger auf eine außerhalb seiner selbst liegende Wirklichkeit, im Mythos ist er diese Wirklichkeit. In der Tragödie wird die Einheit des Themas betont, das aufgrund seiner Allgemeingültigkeit auf die

gibt, ist alles entweder nur Zeichen wie in der Postmoderne oder nur Wirklichkeit wie in der Avantgarde.

¹²⁰H.-D. Gelfert (1995): *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*, S. 19.

Vielfalt hinweist. In der Tragödie hat der Raum Raumqualitäten, d.h. er konstituiert sich durch Grenzüberschreitungen. Die Zeit wird dagegen durch die Abfolge von Ereignissen erlebbar gemacht.

Ein wesentliches Strukturmerkmal der Tragödie ist der Umschlag von Schauer (phobos) in Jammer (eleos), der ihre kathartische Wirkung hervorruft. Die Katharsis stellt also das Moment der Vermittlung zwischen Schauer und Jammer dar. Der Mythos kennt dagegen das Prinzip der Vermittlung nicht, er ist absolut. Auf den Mythos kann man nur mit Schauer reagieren.¹²¹ Auch den Jammer kennt der Mythos nicht, da der Jammer ein Moment des Bewusstseins impliziert. Das Bewusstwerden der Verstrickung des Helden, die Anagnorisis, führt nun in der Tragödie zum Jammer des Zuschauers. Damit wird thematisch, was vorher strukturell war und Schauer erregte bzw. es wird manifest, was vorher latent und unbewusst war. Dieser Übergang von Schauer in Jammer, der die kathartische Wirkung der Tragödie hervorruft, entspricht dem Lachen in der Komödie. Das Lachen der Komödie ist dem des Witzes analog,¹²² bei dem die Aufdeckung des Unbewussten, d.h. also der Übergang vom Strukturellen zum Thematischen das Lachen hervorruft.¹²³ Der Lustgewinn am Witz beruht nach Freud darauf, dass „eine Tendenz befriedigt wird, deren Befriedigung sonst unterblieben wäre“.¹²⁴ Aus dem ersparten Unterdrückungsaufwand folgt dann das Lachen.¹²⁵ Daraus folgt, dass der Witz oder die Komödie einen zunächst unterdrückten Trieb dann doch zulässt, woraus die befreiende Wirkung des Lachens resultiert. Betrachtet man unter diesem Aspekt die Tragödie, so stellt man fest, dass in ihr umgekehrt einem Trieb zunächst nachgegeben wird, wovor wir erschauern. Wenn dann die unvermeidliche Bestrafung folgt, reagieren wir mit entlastendem Jammer. Die Terminologie, mit der Freud diesen Prozess beschreibt, legt ein physiologisches Verständnis dieser Vorgänge nahe. So gesehen trifft er sich hier mit Gelferts von Jakob Bernay inspirierter Interpretation der Tragödie.¹²⁶ Gelfert zieht eine physiologische Deutung von phobos und eleos als *Schauer* und *Jammer* der moralischen Deutung als *Furcht* und *Mitleid* vor, weil Katharsis für ihn ein Strukturphänomen ist, dem die moralische, d.h. thematische Deutung nicht gerecht wird. Doch der Übergang von phobos zu eleos ist auch nicht nur strukturell zu beschreiben,

¹²¹Dass der Schauer ein wesentliches Element des Mythos ist, macht der polnische Avantgardedramatiker Witkiewicz deutlich, der den schaudererregenden archaischen Mythos als Vorbild des modernen Dramas ansah.

¹²²Vgl. F. Orlando (1971): *Lettura freudiana del „Misanthropo“*.

¹²³S. Freud (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, S. 159. An anderer Stelle (S.157) schreibt Freud, der Witz habe den Charakter eines ungewollten „Einfalls“.

¹²⁴Ebenda, S. 111.

¹²⁵Vgl. ebenda S. 113.

¹²⁶H.-D. Gelfert (1995): *Die Tragödie*, S. 17.

denn in reinen Strukturen ist immer schon alles mit allem vernetzt. Strukturen kennen darum keinen Übergang, sondern nur eine Metamorphose des gesamten Systems. Die Tragödie kommt somit ohne eine thematische Seite, d.h. ohne schuldhaftes Handeln nicht aus. Deshalb kann auch Gelfert in der Diskussion seiner Beispiele nicht auf das Thematisieren der Schuld verzichten, und Freuds Witz-Beispiele sind nicht nur Illustrationen für ein strukturelles Phänomen, sondern Freud braucht ihren Handlungs- und Situationszusammenhang, d.h. die thematische Seite des Witzes, um das Aufdecken des Unbewussten zu verdeutlichen.

Tragödie und Komödie können demzufolge als strukturverwandt angesehen werden. Sie stellen nur zwei Möglichkeiten der Grenzüberschreitung mit anschließender erneuter Grenzsetzung bzw. – was strukturell dasselbe ist – Grenzaufhebung dar. Wird in der Tragödie die vom tragischen Helden gestörte Ordnung wieder hergestellt, indem der Held für diese Störung bestraft wird, so wird in der Komödie die bestehende Ordnung als Störung einer eigentlichen, am Schluss wieder etablierten Ordnung entlarvt und verlacht. Die Tragödie und die Komödie unterscheiden sich lediglich in Bezug auf die Bewertung der beiden miteinander ringenden Ordnungen. Die Tragödie bestätigt die bestehende Ordnung, die Komödie unterläuft sie. Diese Bewertung aber ist thematischer Natur und hat keinen Einfluss auf das sowohl für die Komödie als auch für die Tragödie entscheidende Strukturmerkmal des Umschlags. Der Wendepunkt in der Tragödie ist das Erkennen der Schuld, wenn man dem Trieb nachgegeben hat. Der Wendepunkt in der Komödie ist das Erkennen der Unschuld, wenn man dem Trieb nachgibt. Da also die Strukturmerkmale der Tragödie auch auf die Komödie zutreffen, soll vom Element der Tragik in der Tragödie aus heuristischen Gründen abgesehen und unter dem Begriff der Tragödie auch die Komödie erfasst werden.

Dieses Absehen von der Tragik ist aber nicht nur mit der strukturellen Verwandtschaft von Tragödie und Komödie zu erklären. Sie ist auch einer Besonderheit moderner Dramen geschuldet, zu denen auch die Dramen Čechovs zu rechnen sind: Moderne Kunst ist durch das Verschwinden der Genregrenzen gekennzeichnet. Dazu gehört auch das Verwischen der Grenze zwischen Tragödie und Komödie. Deshalb lassen sich moderne Dramen nicht mehr eindeutig der Tragödie oder der Komödie zuordnen. Komik erscheint hier in Gestalt des Humors als Belächeln einer tragischen Situation und Tragik in Gestalt der Melancholie als eine aufgrund der Selbstbezogenheit lächerliche Trauer.¹²⁷

Neben den bereits erwähnten Unterschieden zwischen Tragödie und Mythos lässt sich nun ein letzter Unterschied anführen: In der Tragödie ist das Thema für die Struktur bedeutsam, während im Mythos das Thema bedeutungslos ist, denn hier bewirkt der Synkretismus die Aufhebung des

¹²⁷Vgl. S. 207ff.

Thematischen und die Allmacht der Struktur. Im Synkretismus verkörpert die Wirklichkeit ihre eigene Idee, im tragischen Konflikt geraten Wirklichkeit und Idee in Widerspruch, wobei eins von beidem negiert wird. Wenn also diese Arbeit an Čechovs Dramen eine Abnahme der thematischen und eine Zunahme der strukturellen Dimension beobachtet, so kann diese Beobachtung als eine Abnahme der Tragödie und eine Zunahme des Mythos beschrieben werden.

c) Metapoetik

Unter Metapoetik wird gewöhnlich das Thematisieren des Dichtens in Dichtung verstanden. Wissenschaftlich ist ein solcher Metapoetik-Begriff nur von geringer Bedeutung, da er zu keinen Strukturkenntnissen verhilft. Als Strukturbegriff verweist Metapoetik auf die aktive Stellung eines Textes zu seinem Kontext und zu sich selbst. Sie basiert auf der intertextuellen Beziehung zu anderen Texten, deren Sinnpotential aktiviert und in die Sinnstruktur des aufrufenden Textes eingebaut wird. Metapoetik ist also zugleich intertextuelle Selbstreferenz und selbstreferentielle Intertextualität. An anderer Stelle habe ich in Zusammenarbeit mit Matthias Freise den Begriff „Metapoetik“ folgendermaßen erläutert:

In der Metapoetik verbinden sich nun Intertextualität und Selbstreferenz zum „Wissen“ des Textes um seine kulturelle Rolle. Metapoetik grenzt sich von reiner Intertextualität durch das dem Text inhärente Selbstbild ab, von der Selbstreferenz unterscheidet sie sich durch das Bewusstsein um die kulturelle Situation, die im metapoetischen Text auch zum Ausdruck kommt. In diesem Sinne ist Metapoetik immer zugleich Reflexion auf die künstlerische Sinnbildung und damit selbst sinnbildend. Der sich dabei konstituierende Metasinn hebt den zugrundeliegenden Sinn nicht auf, er stellt ihn in eine Epoche, demonstriert seine Prozesshaftigkeit und reflektiert seine Rolle beim Zustandekommen des kulturellen Paradigmas. Insofern thematisiert Metapoetik nicht lediglich die poetische Technik, sondern findet in sich das Denken der Epoche, ihre charakteristische Haltung zur Welt. Metapoetik betrifft nicht nur den Autor und sein Werk, sondern kommentiert zugleich die sinnschaffende Aktivität des Rezipienten im Umgang mit dem Text.¹²⁸

Metapoetik ist im Kunstwerk des Mythos unerlässlich, d.h. dort, wo es kein Thema mehr gibt, durch das ein Bezug auf die Wirklichkeit hergestellt wird. Der Bezug auf die Wirklichkeit ist die Voraussetzung für die intersubjektive Geltung des Kunstwerks. Ohne ihn treffen sich Schöpfer und Rezipient nicht, und ein Kunstwerk ist nicht zu Stande gekommen. Damit dieser Bezug des Kunstwerkes nicht abreißt, es also nicht zum narzisstischen Selbstgenuss oder

¹²⁸M. Freise, U.K. Seiler (2002): *Metapoetik als Begegnung mit Gott in Čapeks ‚Hora‘*, S. 229.

zur Wahnvorstellung seines Schöpfers verkommt, kann der Weg vom Thema in die reine Struktur nur über die Metapoetik führen. Auch der Weg aus dem Mythos heraus, d.h. zurück zum Thema, führt nur über die Metapoetik. Aber das ist schon kein Problem der Poetik Čechovs mehr, die wir im Weiteren unterwegs zum Mythos begleiten. Es stellt sich erst am Ende der Avantgarde.

B. Theorie und Methode

1. Methodenfindung

Während die phänomenologische Methode den Bezug auf die konkrete Textgestalt sichert, macht der kulturelle Zugang zum Werk Čechovs es möglich, aus der Immanenz des Textes die Deutungsformen des kulturellen Kontextes herzuleiten. Die Methodik meiner Arbeit muss also eine doppelte sein, denn zu der phänomenologisch fundierten Erarbeitung der Sinngestalt des Textes tritt notwendig die kulturelle Fragestellung hinzu, die allein die innere Logik der Entwicklung von Werk zu Werk erklären kann.¹²⁹ Es geht also nicht mehr nur darum, philosophisch nach dem inneren Warum des Textes zu fragen, sondern nunmehr auch darum, aus diesem inneren Warum strukturologische, d.h. kulturelle Schlüsse zu ziehen. Dazu ist eine zweite Methode erforderlich, die als kulturelles Fragen grenzüberschreibend und beziehungshaft ist. D.h. mit Hilfe der Methode muss es möglich sein, den Innenstandpunkt des Textes einzunehmen und zugleich seine Einmaligkeit von außen zu relativieren, um seine Vernetzung mit dem Kontext zu erkennen. Dabei kann es nicht darum gehen, konkrete Ereignisse aus dem Text herzuleiten, sondern eine Struktur aufzudecken, die individuell und doch durch seine Vernetzung überindividuell ist, die zeitgebunden ist und zugleich über ihre Zeit hinaus weist. Die Struktur darf also nicht als Muster verstanden werden, da so die Möglichkeit des Wandels nicht angelegt wäre, sondern sie muss als Vektor erscheinen.

Das Herleiten eines kulturellen Kontextes aus der Immanenz des Textes ist nicht neu. Bereits im Mittelalter wurde das christliche Kulturkonzept aus der Immanenz von Texten erschlossen. Allerdings las man aus dem Text eine feststehende allegorische Bedeutung, während die gesuchte Methode die unaufhebbare Ambivalenz kultureller Entwürfe berücksichtigen muss. Die erste moderne Strukturwissenschaft, die aus der Immanenz einer Aussage einen ambivalenten Kontext herleitet, ist die Psychoanalyse in der Tradition Sigmund Freuds.¹³⁰ Der Name *Psychoanalyse*, den Freud der von ihm praktizierten Methode verlieh, führt dabei etwas in die Irre, denn es ist weniger die Psyche, die analysiert wird. Vielmehr wird das bewusste Verstehen des Sprechens, das Verstehen einer bestimmten Sprachpraxis angeregt, das dem Menschen seine „Seele“ offenbaren soll, das ihm helfen soll, sich selbst als Mensch in seiner Welt zu verstehen.

¹²⁹Damit findet die kulturelle Fragestellung vor phänomenologischen Hintergrund die von F. Vodička gesuchte innere Entwicklungslogik überhaupt erst. Vgl. ders. (1969) *Die Struktur der literarischen Entwicklung*.

¹³⁰C.G. Jung operiert mit seiner Archetypenlehre zwar ebenso wie Freud mit dem Begriff des Unbewussten, bei Jung jedoch entspringt das Unbewusste nicht einer individuellen Situation, sondern es ist in Archetypen über Generationen gespeichert und konstant. Die Deutung von Sprachsymbolen im Sinne Jungs ist deshalb trotz der Berücksichtigung des Kollektiven nicht zur kulturellen Analyse geeignet, sondern sie lässt sich eher mit der mittelalterlichen allegorischen Symboldeutung vergleichen.

Der Psychoanalyse geht es dabei nicht nur um die Verdrängung bestimmter verbotener Wünsche aus dem Bereich des Bewusstseins und um die Wiederkehr aller verdrängten Inhalte in einer anderen Ausdrucksform, sondern vor allem um die Situationen, die zur Verdrängung geführt haben, also um Fragen der Kommunikation und des Kontextes. Nach Ansicht Freuds besteht dabei eine Parallele zwischen der Sprache des Unbewussten und der Produktion eines literarischen Textes.¹³¹ Der Autor eines literarischen Werkes möchte

¹³¹Sigmund Freud (1908): *Der Dichter und das Phantasieren*. Vergleicht man die Freudsche Theorie der Kunstproduktion mit den Theorien der Formalen Schule, dann lassen sich – so abwegig das auf den ersten Blick erscheinen mag – zahlreiche Gemeinsamkeiten feststellen. V. Erlich (1955): *Russischer Formalismus* betont zwar, dass der russische Formalismus wohl kaum von westeuropäischen Untersuchungen beeinflusst wurde und im wesentlichen ein innerrussisches Phänomen zu sein scheint, auch wenn im Westen ebenfalls zahlreiche Untersuchungen zur Struktur eines Kunstwerkes zu verzeichnen sind, aber der Vergleich Erlichs bezieht sich ausschließlich auf kunsttheoretische Schriften, nicht aber auf die Psychoanalyse (Ebenda, S. 27ff.). Möglicherweise hat die Psychoanalyse, die seit der Übersetzung der *Traumdeutung* (1900) ins Russische (1909), der Herausgabe der Zeitschrift *Psichoterapia* (ab 1909), der Gründung einer psychoanalytischen Gesellschaft zur Erforschung schöpferischer Prozesse in der Kunst (1921) und mehrerer psychoanalytischer Gesellschaften und Gruppen (1922/23), deren Mitglieder häufig Nicht-Mediziner waren, ins Bewusstsein der russischen Intelligenzija gerückt worden war, indirekt auch die Formalisten beeinflusst. (Zur Geschichte der Psychoanalyse in der UdSSR vgl. Elisabeth Roudinesco (1992): *Freud in der UdSSR*. Aleksandr Etkind (1993): *Eros Nevozmožno* [*Eros des Unmöglichen*]).

Die Unterschiede zwischen dem Russischen Formalismus und der Psychoanalyse sind auf den ersten Blick gravierend: Die formalistische Reduktion des Inhalts auf die Form steht der psychoanalytischen Auffassung vom bedeutungstragenden manifesten und latenten Inhalt, der allerdings auf der latenten Ebene erst durch eine Formanalyse erschlossen werden kann, gegenüber. Außerdem begründet Šklovskij als einer der wichtigsten Theoretiker der Formalen Schule den Genuss, der mit der Rezeption eines Kunstwerkes verbunden ist, damit, dass sich durch die „Verfremdung“ (остранение) der Wirklichkeit im literarischen Kunstwerk der Wahrnehmungsprozess verlängere, der schließlich selbst der Zweck von Kunst sei. Die Genusswirkung von Kunst beruhe ausschließlich auf dem Prozess der verzögerten Wahrnehmung. Für Freud hingegen ist der Kunstgenuss mit dem Genuss beim Hören eines Witzes zu vergleichen: die psychische Spannung, die ein verbotener Gedanke erzeugte, wird abgebaut, indem das Verbotene in Verkleidung des (gerade noch) Sagbaren die Schranke der Zensur überwindet. Genuss wird in psychoanalytischer Sicht durch eine Art Katharsiseffekt erzeugt.

Trotz dieser genannten Unterschiede fallen auch Ähnlichkeiten zwischen den Einsichten Freuds und denen der Formalisten in die Kunstproduktion auf. V. Šklovskij hebt in *Iskusstvo kak priëm* [*Kunst als Verfahren*] (1917, 1921) hervor, dass Kunst automatisierte und lediglich unbewusst gespeicherte Handlungsabläufe durch bestimmte Verfahren ins Bewusstsein hebt. Diese Ansicht vertritt auch der in Freudscher Tradition stehende A. Lorenzer, wenn er sagt, dass das Kunstwerk unbewusste Praxisfiguren bewusst zu machen versucht (1986: *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*, S. 27ff.). Beide Seiten gehen davon aus, dass die Wahrnehmung in besonderem Maße über die Form der Darstellung gesteuert wird, dass ein bestimmter Inhalt erst durch eine bestimmte Form wahrnehmbar wird.

ungeachtet bestimmter innerer (und äußerer) Verbote einen bestimmten Inhalt ins (öffentliche) Bewusstsein rücken. Angesichts der ihm bewussten oder unbewussten Verbote ist er gezwungen, den Inhalt mittels einer besonderen Form derart zu verfremden, dass weder die innere (individuelle) noch die äußere (gesellschaftliche) Zensur daran Anstoß nehmen kann.¹³²

Ein literarisches Kunstwerk psychoanalytisch zu deuten, ist mittlerweile zu einer etablierten Methode geworden,¹³³ auch wenn der Status der Psycho-

Šklovskij sagt von literaturwissenschaftlichem und linguistischem Standpunkt aus, dass mittels der Kunst Handlungsmuster vom Wahrnehmungsautomatismus befreit werden können, indem sie durch literarische Verfahren verfremdet werden und dadurch die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen. Das Ziel der Verfremdung bestehe letztlich darin, die Dinge wieder zu fühlen und das Leben wieder zu empfinden. Ganz in diesem Sinne geht auch Lorenzer davon aus, dass das literarische Kunstwerk die Funktion hat, unbewusste Praxisfiguren in Szene zu setzen und somit sinnlich wahrnehmbar zu machen und zur Debatte zu stellen. (Vgl. ebenda S. 60.)

Neben der Vorstellung von Kunst als entautomatisierender Wahrnehmung lässt sich noch eine weitere nicht unerhebliche Gemeinsamkeit zwischen beiden Richtungen feststellen: Sowohl der Russische Formalismus als auch die Psychoanalyse in der Tradition Freuds richten bei einer Literaturanalyse ihr Augenmerk auf die besondere Sprachverwendung im Kunstwerk. Eingeschliffene Wahrnehmungsprozesse werden durch den künstlerischen Sprachgebrauch entautomatisiert und dadurch im Handeln verinnerlichte Verbote hinterfragt. Besonders interessant ist dabei, dass die von Šklovskij erarbeiteten Verfahren der Verfremdung jenen Transformationsmechanismen entsprechen, die Freud bei der Analyse von Traum, Witz und Lapsus aufgedeckt hat. Diese Mechanismen garantieren die Abwehr bei gleichzeitiger Anerkennung des Abgewehrten. Bei Freud finden wir die folgenden Techniken des Witzes und der Traumarbeit: Verdichtung und Aufspaltung; Umkehrung, Negation und Darstellung durch das Gegenteil; Verschieben auf Ähnliches und auf Teile des Ganzen; Anspielungen und Doppelsinn; vollständige und teilweise Wiederholungen (von Silben, Worten oder Syntagmen), Wiederholungen mit Umordnung oder Modifikation; Symbolik und Gleichnisse; Unifizierung.

Ohne im einzelnen jedes Beispiel aufzuzählen, das Šklovskij in *Iskusstvo kak priëm* [Kunst als Verfahren] und in *Svjaz' priëmov sjužetosloženijsja s obščimi priëmami stilja* [Das Verhältnis der Verfahren des Handlungsaufbaus zu den allgemeinen stilistischen Verfahren]) anführt, kann man sagen, dass zahlreiche der von ihm genannten Verfahren in eben jenen von Freud erarbeiteten Techniken des Witzes und des Traumes wiederzufinden sind.

¹³²Beispielhaft zeigt Francesco Orlando in seiner Interpretation von Racines *Phèdre* die Abhängigkeit des Inhalts von der Form: Das Übertreten des Inzestverbotes durch Phèdre wird in Racines Drama offensichtlich durch Wort und Tat gestraft. Das gesamte Drama ist in seiner Struktur allerdings so angelegt, dass der Leser unbewusst nicht die Tat, sondern die Strafe als strafwürdig betrachtet. Orlando weist nach, dass es nicht der Mythos an sich ist, der diese Interpretation beinhaltet, sondern eben die spezielle von Racine gewählte Form. Orlando führt zum Beweis weitere Dramen des 17. Jhd. an, die denselben (sich damals großer Beliebtheit erfreuenden) Mythos dichterisch verarbeiten, aber die Strafe, die Phèdre erleidet durchaus als gerecht ansehen. F. Orlando (1971): *Lettura freudiana della 'Phèdre'*.

¹³³Die einzelnen Richtungen der psychoanalytischen Literaturwissenschaft können hier nicht im Einzelnen dargestellt werden. Zur weiteren groben Orientierung sei verwiesen auf J.

analyse als Wissenschaft umstritten ist.¹³⁴ Zudem mag die beträchtliche Zahl schematisierender psychoanalytischer Textdeutungen, wie sie nicht zuletzt von Freud selbst vorgenommen worden sind, die literaturwissenschaftliche Skepsis gegenüber der Psychoanalyse befördert haben. Neben der experimentellen Bestätigung psychoanalytischer Annahmen¹³⁵ ist es vor allem die philosophische Dimension der Psychoanalyse, die zu ihrer Anwendung als literaturwissenschaftliche Methode berechtigt. Dies belegen auch die immer zahlreicher werdenden überzeugenden psychoanalytisch ausgerichteten Textinterpretationen.¹³⁶ Während jene Deutungen, die in unmittelbarer Nachfolge Freuds entstanden sind, sich vornehmlich auf den Autor eines literarischen Werkes konzentrieren,¹³⁷ sind die Analysen in jüngster Zeit immer mehr darauf gerichtet, die provokative Funktion des jeweiligen literarischen Werkes

Pfeiffer (1989): *Literaturpsychologie. Eine systematische, annotierte Bibliographie*. W. Schönau (1991): *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Einen ausführlichen Überblick über den Stand der psychoanalytischen Literaturwissenschaft liefert auch F. Gesing (1989): *Psychoanalyse der literarischen Form: 'Stiller' von Max Frisch*.

¹³⁴Zur Kritik der Psychoanalyse als Wissenschaft vgl. K. R. Popper (1978): *Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie*. Zur Psychoanalyse als interpretierende und nicht ihrem Selbstverständnis gemäß analysierende Wissenschaft, die sich auf echten Tatsachen gründet: P. Ricoeur (1965): *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*. Zur Schlüssigkeit der Psychoanalyse an sich: A. Grünbaum (1991): *Die Grundlagen der Psychoanalyse: Eine philosophische Kritik*.

¹³⁵Die Neurologie und Verhaltenspsychologie sind im Rahmen von Emotionsforschungen immer mehr in die Lage versetzt worden, die von Freud formulierten und Grünbaum kritisierten kausalen Hypothesen der Psychoanalyse, soweit sie die Existenz des „materiellen“ Unbewussten und dessen Funktion betreffen, experimentell zu bestätigen. Neuere neurologische Forschungen kommen zu dem Ergebnis, dass es ein Zentrum im Gehirn – den Mandelkern – gibt, das Erinnerungen und Reaktionsmuster speichert, die auf einen emotionalen Reiz eine Reaktion auslösen können, ohne dass das denkende Gehirn an der Reaktionsfindung beteiligt wäre. Es ist uns also mitunter ganz und gar unbewusst, warum wir wie gehandelt haben. Diese mögliche Verkürzung des Emotionsweges durch das Auslassen des denkenden Gehirns ist der Grund dafür, dass der Mandelkern in der Lage ist, emotionale Eindrücke und Erinnerungen zu bewahren, von denen wir nie bewusst Kenntnis genommen haben. Vgl. D. Goleman (1995): *Emotionale Intelligenz*, S. 38.

¹³⁶Beispielhaft sind zu nennen: F. Orlando (1971 und 1979): *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Gesing, Fritz (1989): *Psychoanalyse der literarischen Form: 'Stiller' von Max Frisch*. A. Lorenzer (1986): *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*. Titzmann, Michael (Hrsg.) (1991): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. C. Pietzcker (1992): *Lesend interpretieren. Zur psychoanalytischen Deutung literarischer Texte*.

¹³⁷Die wohl beste Methode dieser Art ist die von Charles Mauron praktizierte *Psychokritik*. Vgl. C. Mauron (1958): *Die Psychokritik und ihre Methode*.

innerhalb einer Gesellschaft in ihrer allgemeinmenschlichen Ausprägung zu erfassen.¹³⁸

Da die Psychoanalyse als interpretierende Wissenschaft das Ziel hat, unbewusste Lebensentwürfe in Gestalt formal-inhaltlicher Probleme zur Sprache und damit zur Diskussion zu bringen, gibt es in der psychoanalytischen Literaturwissenschaft die Tendenz zu einer Formanalyse und Formdeutung, die in gleichem Maße eine Interpretation des Inhaltes darstellt.¹³⁹ Dabei bringt die Formanalyse neben dem an der Oberfläche erkennbaren Textsinn immer auch einen in die Textstruktur eingeschriebenen zweiten Textsinn zum Vorschein, der dem ersten entgegengerichtet ist.¹⁴⁰ Bei einer Deutung der zweiten Sinnebene kann es nun nicht darum gehen, im latenten, unbewussten Textsinn psychische Komplexe oder Krankheiten eines Autors zu suchen.¹⁴¹ Vielmehr ist die zweite Sinnebene Ausdruck verborgener kultureller Prozesse bzw. Ausdruck der Kehrseite kultureller Erscheinungen. Da aber die kulturelle Textbetrachtung den ambivalenten Charakter der Erscheinungen berücksichtigen muss, können weder die manifeste und die latente Sinnebene losgelöst voneinander betrachtet werden, noch kann die eine oder die andere Sinnebene als der eigentliche literarische bzw. kulturelle Sinn bezeichnet werden. Kultureller Sinn ist ein Doppelsinn, wie A. Lorenzer zu Beginn der *Kulturanalysen* deutlich macht.

Wie kann aber ein kultureller Doppelsinn zu Tage befördert werden, ohne dass man in bloßen Dualismus verfällt? Wie kann also der inneren Vernetzung kultureller Erscheinungen ebenso wie ihrer Ambivalenz Rechnung getragen werden? In Bezug auf die Interpretation narrativer Texte hat sich die von Wolf Schmid begründete Methode der Identifikation von Äquivalenzen bewährt, um

¹³⁸H. Schmiedt (1987): *Regression als Utopie*.

¹³⁹Auch die psychoanalytische Literaturtheorie widmet sich immer mehr der Frage der Bedeutung bestimmter formaler Elemente. Vgl. C. Pietzcker (1978): *Zur Psychoanalyse der literarischen Form*. P. v. Matt (1979): *Die Opus-Phantasie*. F. Gesing (1989): *Psychoanalyse der literarischen Form: 'Stiller' von Max Frisch*. Gesing verweist in diesem Zusammenhang auf Margarete Mitscherlich, die als ein Grundprinzip der Psychoanalyse das Primat der Abwehrdeutung vor der Inhaltsinterpretation ansah (S.17f.).

¹⁴⁰Bereits 1971, mehr als ein Jahrzehnt früher als in der deutschen Germanistik und Slavistik zeigt F. Orlando in einer heute immer noch beeindruckenden Analyse von Racines *Phèdre* diese Gegenläufigkeit von manifestem und latentem Textsinn.

¹⁴¹In Freuds Gesamtwerk wird eine derartige Deutung bestimmter Symbole durch einen Abschnitt aus der *Traumdeutung*, der nur einen geringen Teil einnimmt, nahe gelegt. Dieser Teil von Freuds Werk hatte aber trotz des heute überholten Psychologismus seine Berechtigung. Nachdem Jahrhunderte lang Kunst allgemein als eine Art Spielerei für schöne Stunden angesehen wurde, konnte durch Freuds einseitig auf die Psyche des Autors gerichtetes Analyseverfahren die existenzielle Bedeutsamkeit von Kunst (bei Freud zunächst nur für den Künstler selbst) wieder ins allgemeine Bewusstsein gerückt werden.

der strukturellen Komplexität eines Textes gerecht zu werden.¹⁴² Hierbei werden einzelne Erzählelemente (Personen, Situationen, Handlungen) in Bezug auf einen Wert miteinander verglichen. Die so bestehende Äquivalenz zwischen den beiden Elementen kann dabei auf dem Prinzip der Ähnlichkeit oder auf dem der Gegensätzlichkeit beruhen. Dabei können Glieder in einem Element ähnlich, in einem anderen aber gegensätzlich sein. Auf diese Weise kommt ein Netz von Beziehungen zustande, das den Sinn einer Erzählung konstituiert. Diese Methode der Identifikation von Äquivalenzen kann allerdings, wie W. Schmid festgestellt hat, nicht nur auf narrative Texte angewandt werden, sondern auch auf andere poetische Texte, denn jeder literarische Text strukturiert die Wirklichkeit, indem er die Komplexität der Welt in die Komplexität der Struktur überführt und so begrenzt.¹⁴³ Geht man davon aus, dass nicht nur der literarische Text selbst, sondern auch seine Überführung in ein anderes Medium (z.B. seine Inszenierung, Verfilmung oder Vertonung) der Reduktion von Komplexität dient, dann ist die Methode der Äquivalenzanalyse ein generell auf Kunst anzuwendendes Analyseverfahren. Da die Äquivalenzen sowohl den Dualismus als auch die Vernetzung berücksichtigen können, scheint mir ihre Identifikation der einzig mögliche Weg, um sowohl der Ambivalenz als auch der Komplexität kultureller Phänomene gerecht zu werden. Dabei muss man jedoch die für die jeweiligen Medien und deren Gattungen relevanten Ausdrucksmittel berücksichtigen, etwa Bühnenbild, Kostüme und Gesten im Theater oder Kameraeinstellungen im Film. Das Formenrepertoire der Dramatik wird im Theoriekapitel des 2. Teils so systematisiert, dass es für die Anwendung dieser Methode zugänglich gemacht wird.

Das kulturelle Phänomen setzt sich nun aus zwei Komponenten zusammen. Zum einen besteht es aus einer thematischen Komponente, die, wie die Kulturanalytiker um Alfred Lorenzer festgestellt haben, aus der dem Phänomen zugrunde liegenden Szene resultiert. D.h. im Thema konkretisiert sich ein allgemeines Handlungsmuster. Zum anderen hat das kulturelle Phänomen eine formale Komponente, die sich, wie der klassische literaturwissenschaftliche Strukturalismus festgestellt hat, aus der Struktur des Phänomens ergibt. Doch worin unterscheidet sich die Struktur von der Form, wenn nicht darin, dass sie der Form Inhaltlichkeit verleiht, dass sie sie zur „semantischen Geste“ macht?¹⁴⁴ Damit aber konkretisiert die Form des Phänomens mit der Struktur zugleich eine implizite Welthaltung.

¹⁴²W. Schmid (1984): *Thematische und narrative Äquivalenz*.

¹⁴³Vgl. ebenda S. 86.

¹⁴⁴Vgl. W. Schmid (1977): *Der Ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*, sowie J. Mukařovský erstmals (1928): *Máchův Máj. Estetická studie*. Zur Genese des Begriffs der semantischen Geste bei Mukařovský vgl. W.F. Schwarz (1997): *Die ‚semantische Geste‘ – ein brauchbares analytisches Instrument?*. Schwarz kritisiert allerdings diesen Begriff als „eine Art Suche nach ‚schwarzen Löchern‘“ (S. 212) und schlägt vor, eine solche Geste allenfalls als „hypothetisches Konstrukt“ anzunehmen, durch das der

Da das kulturelle Phänomen sowohl im Thema als auch in der Form vereindeutigt und so vereinseitigt wird, kann es als komplexes Phänomen, d.h. als Szene oder Struktur nur erkannt werden, wenn mit Hilfe der Äquivalenzen Thema und Form aufeinander bezogen werden. Auf diese Weise kann man ausgehend vom Thema eines Textes den szenischen Gehalt des kulturellen Phänomens zu Tage fördern und ausgehend von der Form des Textes die Struktur des Phänomens.

Im ersten Teil der Arbeit wird nun ausgehend vom Thema der Krankheiten bestimmter Dramenpersonen eine Szene, nämlich die des Konfliktes, rekonstruiert. Dabei wird mit Hilfe der Psychosomatik das Thema in Struktur überführt und die Krankheit szenisch gemacht. Im zweiten Teil wird dann im Ausgang von der kompositionellen Form der Dramen die ihr jeweils zugrunde liegende Struktur rekonstruiert. Dabei wird mit Hilfe der Äquivalenzanalyse in der Komposition die von dieser implizierte Welthaltung sichtbar gemacht.

2. Grundlagen zum Bestimmen der dramatischen Konfliktstruktur auf der Basis der Krankheiten von Personen

Die psychosomatische Medizin geht aufbauend auf den Erkenntnissen der Psychoanalyse davon aus, dass bestimmte – in der frühen Kindheit geprägte – Verhaltensmuster und die damit verknüpften Ängste und Konflikte zu bestimmten Charakterhaltungen führen, vor deren Hintergrund man für ganz bestimmte Krankheiten besonders anfällig ist. D.h. eine ganz bestimmte nachweisbar psychisch bedingte Krankheit tritt nur vor dem Hintergrund spezieller struktureller und charakterspezifischer Ängste und Konflikte auf und lässt „Rückschlüsse auf bestimmte Problemstellungen und Gefühlskonstellationen im Umkreis der Erkrankung“ zu.¹⁴⁵ Verschiedene Krankheiten sind die Folge verschiedener Anpassungsmechanismen, die ein Mensch in angsterzeugenden Situationen, in Stress-Situationen „wählt“. Sie sind eine Form der gescheiterten Anpassung an die Situation. Dabei ist es nicht die Situation an sich, die Angst hervorruft, sondern die ganz individuelle Weise ihrer Betrachtung. Entsprechend ihrer Charakterstruktur erleben Menschen dieselbe Situation ganz unterschiedlich und reagieren mit verschiedenen Verhaltensweisen oder Symptomen darauf.

literarische Sinn organisiert wird. Das wirft natürlich die Frage auf, warum das, was entscheidend zur Sinnbildung beiträgt, nur ein Konstrukt sein soll. Die Geste ist als solche ebenso wahrnehmbar oder nicht wahrnehmbar wie die Zeit. Sie ist durch ein *Erinnern*, ein Verinnerlichen der Struktur wahrzunehmen. Freilich kann man sie nicht erkennen und auf den Punkt bringen, sondern man kann sie nur nachvollziehen. In diesem Sinne ist sie also durchaus kein „schwarzes Loch“, sondern Licht.

¹⁴⁵E. Drewermann (1985): *Psychoanalyse und Exegese II*, S. 224. Die Psychoanalyse gebraucht den bildhaften Ausdruck „Flucht in die Krankheit“ und bezeichnet damit ein Mittel, das sich das Subjekt sucht, um psychischen Konflikten zu entgehen. Vgl. J. Laplanche; J.-B. Pontalis (1973): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 158.

Um nun den szenischen Zusammenhang einer Charakterstruktur und damit auch einer Krankheit zu verstehen, bietet sich der Rückgriff auf das von der Psychoanalyse entwickelte Modell der vier Charakterhaltungen an. Die Einteilung der Menschen in vier verschiedene Charaktergruppen ist nicht neu, denn bereits die alten Griechen unterschieden den Stoiker, den Phlegmatiker, den Choleriker und den Sanguiniker. Auch diese Einteilung verweist auf eine Szene, allerdings lässt zumindest der heutige Gebrauch der Begriffe nicht die einer Szene eigene Ambivalenz erkennen. So wird das Verhalten des Cholericers als jähzornig beschrieben, dabei aber der Zusammenhang, in dem der Jähzorn auftritt, außer Acht gelassen. Die von der Psychoanalyse vorgenommene Unterteilung basiert dagegen auf der Erkenntnis, dass sich die frühkindliche seelische Entwicklung in vier Phasen unterteilen lässt, von deren Durchleben die Formung der Persönlichkeit abhängt. Für jede Phase sind bestimmte Szenen typisch, in denen die spezifischen Triebbedürfnisse und Ängste verarbeitet werden. In Abhängigkeit davon, wie die Ängste verarbeitet werden können, bilden sich bestimmte Charaktertypen – der schizoide, der depressive, der zwanghafte und der hysterische Typ – heraus, die den jeweils spezifischen Umgang mit Konflikten und Ängsten im weiteren Leben bestimmen. Man muss dabei allerdings berücksichtigen, dass Störungen einer frühen Entwicklungsphase natürlich auch das Erleben der kommenden Phasen beeinflussen, so dass die Einteilung in die Charaktertypen nur einer idealisierten Annahme entspringt, es in Wirklichkeit aber selten zu derartigen reinen Typen kommt.

Die einzelnen Charaktertypen zeichnen sich nun durch bestimmte Verhaltensweisen aus, die Rückschlüsse auf eine bestimmte Art des Erlebens zulassen und dieses wiederum auf bestimmte Szenen. Nach Fritz Riemann sind jeweils zwei grundlegende Antinomien, denen der Mensch ausgesetzt ist, für die Herausbildung der Charaktertypen entscheidend.¹⁴⁶ Zum einen unterliegt der Mensch sowohl der Forderung nach Individuation als auch nach Unterordnung. Zum anderen muss er ebenso zum Wandel bereit sein wie nach Konstanz streben. Die Unterteilung der Charaktertypen in zwei Grundantinomien liegt auch den Analysen biblischer und literarischer Texte von Eugen Drewermann zu Grunde. Dieser sieht den Menschen der Spannung zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit und der Spannung zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit ausgesetzt.¹⁴⁷ Obwohl sich Drewermann auf Riemann beruft, sind seine Antinomien nicht ohne weiteres denen von Riemann gleichzusetzen. Beruft man sich auf Kierkegaard, so ist ihre Zuordnung zwar eindeutig. Ihrem Begriffe nach können die Antinomien jedoch auch umgekehrt angeordnet werden. Riemann

¹⁴⁶Vgl. F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 12-15.

¹⁴⁷Drewermann bezieht sich hier auf die von Sören Kierkegaard in *Die Krankheit zum Tode* aufgestellten Antinomien. Vgl. E. Drewermann (1982): *Psychoanalyse und Moralthologie*, Bd. 1, S. 135f.

ordnet die Antinomie von Individuation und Einordnung bzw. Selbstbezug und Unterordnung der Opposition schizoid-depressiv zu. Sie könnte aber auch Drewermanns Gegensatz zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit entsprechen, die dieser jedoch der Opposition zwanghaft-hysterisch zuordnet. Das ist möglich, weil Drewermann und Riemann einen Charaktertyp jeweils nur aus einer Spannung ableiten. Der von Drewermann und Riemann nicht berücksichtigte Einfluss der einen Spannung auf die andere macht ihre Begriffe widersprüchlich. Um sie dennoch in ein Modell zu integrieren, machen Riemann und Drewermann die Begriffe zu Schablonen. Die innere Widersprüchlichkeit, die jeder charakterlichen Prägung zu Grunde liegt, wird so auf eine Antinomie reduziert.

Will man die Begriffe dennoch als Strukturbegriffe verwenden, ist es nicht ausreichend, wenn das ihnen zu Grunde liegende Phänomen erfasst wird, d.h. wenn die Beschreibungen der Charaktertypen den in der Realität auftauchenden Typen entspricht. Man muss berücksichtigen, dass die Charaktertypen das Ergebnis der Überlagerung zwischen den beiden Spannungen sind, denen der Mensch ausgesetzt ist. Dann erst stellen die Begriffe auch das Beziehungsgefüge dar, in das die Phänomene jeweils eingebunden sind. Die psychoanalytischen Begriffe *schizoid*, *depressiv*, *zwanghaft* und *hysterisch* werden dann nicht mehr deskriptiv, sondern strukturell definiert.

Dazu sind die Spannungen, denen der Mensch ausgesetzt ist, auf folgende Weise zueinander in Beziehung zu setzen: Zum einen kann sich der Mensch zu seiner Umwelt narzisstisch oder ödipal verhalten, d.h. er kann entweder ödipal¹⁴⁸ geprägt die Umwelt als Teil eines Beziehungsgefüges und sich selbst als Teil der sozialen Ordnung, der Kultur verstehen oder aber er kann sich narzisstisch der Einordnung entziehen und auch die Umwelt nicht als eine Ordnung, sondern als ein Feld begreifen. Diese beiden möglichen Haltungen können dann jeweils sowohl auf sich selbst (subjektiv) als auch auf den Gegenüber (intersubjektiv) gerichtet sein. Daraus ergeben sich vier verschiedene Kombinationsmöglichkeiten, die dann jeweils als eine Charakterhaltung beschrieben werden:

1. schizoid ist dann eine Welthaltung, bei der weder zur Welt noch zu den Menschen ein beziehungshaftes Verhältnis besteht. Das Subjekt ist ausschließlich auf sich selbst bezogen. Das lässt sich auch als narzisstische Subjektivität bezeichnen.
2. depressiv ist eine Welthaltung, wenn zwar eine Beziehung zur Welt und zum Menschen eingenommen wird, beide aber nur als Spiegel der eigenen Innerlichkeit erscheinen. Diese Welthaltung könnte man auch als narzisstische Intersubjektivität beschreiben.

¹⁴⁸Der Begriff ödipal wurde hier benutzt, weil das ödipale Stadium des Kindes die eigentliche Phase der Sozialisierung bezeichnet.

3. als zwanghaft wird eine Welthaltung bezeichnet, wenn die Beziehung, die zur Welt und zu den Menschen eingenommen wird, zwar auf die kulturelle Einordnung zielt, dabei aber auf sich selbst gerichtet ist, d.h. diese Beziehung wird instrumentalisiert. Eine solche Welthaltung kann man auch als ödipale Subjektivität bezeichnen.
4. als hysterisch gilt dann eine Welthaltung, wenn die kulturelle Einbindung eine ständige Neuorientierung verlangt. Diese vollzieht sich im Dialog mit dem Anderen. Diese Welthaltung lässt sich auch als ödipale Intersubjektivität bezeichnen.

Die Merkmale der einzelnen Charaktertypen sollen im folgenden dargestellt und mit Beispielen von Personen aus den Dramen Čechovs veranschaulicht werden, um zu verdeutlichen, wie viel Konfliktpotential durch die einzelnen Charaktertypen in zwischenmenschlichen Beziehungen allgemein und in den Beziehungen der Čechovschen Dramenpersonen im besonderen enthalten ist, selbst wenn Konflikte kaum oder gar nicht offen ausgetragen werden, sondern „nur“ in Krankheiten versteckt zum Ausdruck kommen. Die Begriffe *schizoid*, *depressiv*, *zwanghaft* und *hysterisch*, die im Folgenden zur Bezeichnung der Charaktertypen verwendet werden, stehen im allgemeinen Sprachgebrauch zwar für psychische Krankheiten, in der Psychologie gelten sie jedoch als Strukturbegriffe, die Lebenshaltungen erfassen. Diese können unter bestimmten sozialen Bedingungen in unterschiedliche psychische Krankheiten¹⁴⁹ oder in psychosomatische Symptome münden.¹⁵⁰ Da unser Augenmerk gerade den Krankheiten im Werk Čechovs gilt, sollen die jeweiligen Symptome mit erwähnt werden.¹⁵¹

¹⁴⁹Die krankhafte Form der schizoiden Struktur ist die Schizophrenie, die der depressiven Struktur sind die Depression und manisch-depressive Psychose, die der zwanghaften Struktur die Zwangsneurose und die der hysterischen die Hysterie.

¹⁵⁰Einen wesentlichen Anteil an der Pathologisierung bestehender Charakterhaltungen hatte wohl E. Fromm. Er bezeichnet bestimmte Charakterhaltungen als *Pathologien des Alltags*, als gesellschaftlich ausgeprägte Defekte, die bestehen, wenn es dem einzelnen nicht mehr gelingt, Freiheit und Spontaneität zu erlangen, dies aber vom Einzelnen nicht mehr als Defekt empfinden wird, weil er ihn mit anderen teilt. Vgl. E. Fromm (1981): *Wege aus einer kranken Gesellschaft*, S. 23ff.

¹⁵¹Die folgenden Ausführungen stützen sich auf F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst* und auf die zum Zwecke der Bibelauslegung von E. Drewermann dargestellten Erkenntnisse der Neurosenlehre. Vgl. E. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 221-238 sowie 605-624. Ders. (1978): *Strukturen des Bösen*, Bd. 3, S. 469-479.

a) Die schizoide Haltung¹⁵²

Die schizoide Haltung bildet sich in den ersten Monaten unmittelbar nach der Geburt heraus, wenn das Kind gezwungen ist, eine Beziehung zur Welt, die ihm vollkommen fremd ist, aufzubauen. Das wesentlichste Merkmal des Schizoiden ist seine Ich-Abgrenzung und Selbstbewahrung, die aus seiner Angst vor einer Hingabe an die fremde und als darum feindselig empfundene Welt resultieren. Er ist ein „gespaltener Mensch“, der keinen ganzheitlichen Erlebniszusammenhang herstellen kann, weil sein Gefühl und sein Verstand nicht zu einem einheitlichen Erleben verschmelzen. Dadurch kann er keine innere Beziehung zur Welt aufbauen und bleibt narzisstisch auf sich selbst bezogen. Als Charaktertyp erscheint der Schizoide darum „abgekapselt, scheu, eigenbrötlerisch, lahm, einfallslos, über die Maßen distanziert und gleichgültig; in Wahrheit aber kann er innerlich sehr reich und lebhaft sein.“¹⁵³ Dieser Eindruck kann entstehen, weil Schizoide in ihrer sozialen Einstellung sich als sehr ungesellig oder als „oberflächliche Gesellschafter ohne innere Beteiligung“ geben. Das Gefühlsleben des Schizoiden ist also gleichsam in ihn eingesperrt. Schizoid geprägt sind aber auch „bedürfnislose Altruisten aus Grundsatz mit Sinn für Sachlichkeit und Rechtlichkeit sowie unbeugsamer Zähigkeit.“ All diese Verhaltensweisen lassen sich bei dem Schizoiden deshalb beobachten, weil er außerhalb seines eigenen Ichs schwer etwas für zuverlässig und wichtig nehmen kann. Der Grund dafür liegt aber nicht etwa, wie man meinen könnte, in einer Überbesetzung des Ichs, sondern in einer vollkommenen Ich-Schwäche: Der Schizoide fürchtet seine Außenwelt, weil er sich nicht zureichend von ihr abgrenzen und ihrem Druck nicht standhalten kann. Die Abgrenzung wird eben deshalb erschwert, weil eine ambivalente Beziehung zur Umwelt eine wirkliche Ich-Findung verhindert, denn der Schizoide weiß nicht, ob seine Gedanken und Gefühle auch außerhalb seiner Selbst existieren. Darum auch versucht der Schizoide seine wirkliche Persönlichkeit hinter zahlreichen Rollen zu verstecken. Drewermann stellt fest, dass Schizoide geistig zu einem wertfreien Zynismus neigen und selbst die bewegendsten Sachverhalte unbeteiligt übermitteln oder darüber spotten können. Seine Aggressionen äußert der Schizoide als bloße, ziellose Affektabfuhr, als pure Wut. Das Umfeld eines Schizoiden wird von einer atmosphärischen Kälte bestimmt, die den Betroffenen dahingehend prägt, dass er meint, „stets *für andere*, für die eigene Familie etwa, die Forderung nach Pflichterfüllung, Arbeit und Leistung obenan

¹⁵²E. Drewermann spricht im Gegensatz zu Riemann immer von „Fehlhaltungen“, da er davon ausgeht, dass sich die Charakterformen aufgrund gewisser Hemmungen in der frühkindlichen Entwicklung herausbilden. Riemann sieht dagegen auch die körperliche Konstitution eines Menschen als wesentlichen Grund für die Herausbildung einer Charakterstruktur und betrachtet sie so mehr als Normalität, was sich in Formulierungen wie „der gesunde Mensch auf dieser Linie“ (S. 104) niederschlägt.

¹⁵³E. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, S. 224.

stellen zu müssen, während Zärtlichkeiten, in Wort und Tat, durch Lob, Küssen oder Streicheln, als geradezu unsinnig oder unsittlich gelten.“¹⁵⁴

Dieser Widerspruch zwischen eigentlich ersehnter, als unstatthaft aber abgewehrter körperlicher Zuwendung wird im Verlauf der Untersuchungen noch eingehend Beachtung finden. Vorab sei festgestellt, dass körperliche Liebe von zahlreichen Dramenpersonen bei Čechov nicht als Schuld vor einem Dritten, sondern vor sich selbst empfunden wird. Besonders eindrücklich stellt sich das Problem in *Čajka* dar, wo Personen bei ihrem Gegenüber körperliche Liebe suchen, dieser jedoch (aus Angst vor einer wirklich körperlichen Beziehung) mit geistiger antwortet und umgekehrt. Das bedeutet jedoch nicht, dass alle Figuren Čechovscher Dramen, die sich verfehlen, eine schizoide Charakterstruktur haben. Vielmehr wirkt sich hier ein Charakteristikum der Epoche aus, das die Personen trotz anderer individueller Charakterprägung bestimmt.¹⁵⁵ Abgesehen von dieser für alle Dramen bedeutsamen Anziehungs- und Abstoßungsproblematik lassen sich in den Dramen Menschen mit starker schizoider Prägung finden: die Ärzte. Sie weisen fast alle schizoiden Charakterzüge auf, die Drewermann nach H. Kranz in drei Gruppen einteilt¹⁵⁶:

- a) ungesellig, still, zurückhaltend, ernsthaft (humorlos); Sonderling = Autismus
- b) schüchtern, scheu, feinfühlig, empfindlich, nervös, aufgeregte; Natur- und Bücherfreund = seelische Überempfindlichkeit
- c) lenksam, gutmütig, brav, gleichmütig, stumpf; dumm = seelische Unempfindlichkeit

Anhand dieser Merkmale ließen sich Trileckij in *Platonov* und Dorn aus der *Čajka* der dritten Gruppe zuordnen: Trileckij erscheint vollkommen stumpf und gleichgültig seinem Arztberuf und seinen Mitmenschen gegenüber. Sein Lebensinhalt scheint im Essen zu bestehen. Dorn gibt zum Selbstschutz

¹⁵⁴E. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 224-226.

¹⁵⁵Bei der Beschreibung der Charaktertypen berücksichtigen Riemann und Drewermann diese Überlagerung von Epochenstruktur und individueller Charakterstruktur nicht. Gerade aber für Kulturanalysen ist die Unterscheidung zwischen ihnen sehr bedeutsam, weil derselbe Charaktertyp in verschiedenen Epochen ganz unterschiedlich erscheinen kann. So sind sowohl Tat'jana aus Puškins *Evgenij Onegin* als auch Maša in Čechovs *Čajka* und Maša in *Tri Sestry* depressive Charaktere. Tat'jana lebt am Übergang von einer hysterischen zu einer zwanghaft strukturierten Epoche – zur Struktur von Epochen vgl. Kapitel B3 S.75 – und zelebriert deshalb zunächst ihre Liebe zu Onegin, weist ihn dann aber mit zwanghafter Prinzipienfestigkeit zurück. Maša in *Čajka* ist eine Depressive in einer depressiven Epoche, die ihr Schicksal als ein Kreuz trägt. Maša aus *Tri sestry* dagegen steht am Übergang von einer depressiven zu einer schizoiden Epoche, was z.B. in dem für Depressive untypischen Sarkasmus zum Ausdruck kommt, der einen Wesenszug von Schizoiden markiert.

¹⁵⁶Ebenda, S. 224 in Anlehnung an: H. Kranz: *Die schizoide Fehlhaltung*, in: V.E. Frankl, V.E. v. Gebattel, J.H. Schulz (Hrsg.) *Handbuch der Neurosenlehre und Psychotherapie*, II, München, Berlin: 1959, S. 263-284.

ebenfalls das Bild des Gleichgültigen ab. Čebutykin aus den *Tri sestry* wird in der ersten Gruppe beschrieben. Er ist der ungesellige Zyniker. Astrov in *Djadja Vanja* könnte man in der zweiten Gruppe wiederfinden. Er setzt sich selbstlos für die Umwelt ein, den Menschen gegenüber verhält er sich äußerlich gefühllos, wofür ihn Elena Andreevna anklagt.

Riemann fasst seine umfangreichen Ausführungen zu schizoiden Menschen mit folgenden Worten zusammen:

„Die positiven Seiten schizoider Menschen zeigen sich vor allem in souveräner Selbständigkeit und Unabhängigkeit, im Mut zu sich selbst, zur Autonomie des Individuums. Scharfe Beobachtungsgabe, affektlos-kühle Sachlichkeit, kritisch-unbestechlicher Blick für Tatsachen, der Mut, die Dinge so zu sehen (sic!) wie sie sind, ohne mildernde oder beschönigende Verbrämungen, gehören zu ihren Stärken. Sie sind am wenigsten beengt durch Traditionen und Dogmen irgendwelcher Art, sie machen sich von nichts abhängig, übernehmen nichts, bevor sie es nicht geprüft und durchdacht haben. Unsentimental, hassen sie allen Überschwang, alle Unklarheit und Gefühlsduselei.¹⁵⁷

Damit unterstreicht Riemann, dass die Charakterstrukturen, selbst wenn sie Strategien zur Angstbewältigung sind, keine Krankheiten, sondern Lebenshaltungen darstellen, denn Angst gehört als „Spiegelung unserer Abhängigkeiten und des Wissens um unsere Sterblichkeit“ ... „zu unserer Existenz“.¹⁵⁸

In Bezug auf die Psychosomatik lässt sich feststellen, dass Erkrankungen der Haut und der Atemwege auf einen schizoiden Zusammenhang verweisen, da beide Organe zwischen Körper und Außenwelt vermitteln.¹⁵⁹

b) Die depressive Haltung

Die depressive Haltung baut auf den Erfahrungen der zweiten frühkindlichen Entwicklungsphase auf, in der nicht mehr die Welt allgemein als Bezugsobjekt gilt, sondern zu nahestehenden Personen, besonders zur Mutter, ein Kontakt aufgebaut wird. Diese werden als Quelle der Bedürfnisbefriedigung erkannt, so dass das Kind mit ihnen eine symbiotische Einheit bildet. Diese Einheit und die damit verbundene Abhängigkeit von der Bezugsperson erkennt das Kind, so dass es ängstlich wird, wenn sie weggeht. Es „fremdelt“, wenn eine andere Person zu ihm in Beziehung treten will. Es besteht also ein wechselseitiges Verhältnis zwischen dem Kind und seiner Bezugspersonen. „Echohaft spiegelt das Kind, was ihm entgegengebracht wird.“¹⁶⁰

¹⁵⁷F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 57.

¹⁵⁸Ebenda, S. 7.

¹⁵⁹Vgl. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, S. 225.

¹⁶⁰F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 75f. Zitat S. 76.

Im Unterschied zum Schizoiden, der narzisstisch auf sich selbst bezogen ist, ist der Depressive also narzisstisch auf den Anderen bezogen, d.h. er verschmilzt mit dem Anderen, wodurch er ihn einerseits vereinnahmt und andererseits selbst kein unabhängiges Ich herausbilden kann. Riemann bezeichnet die typische depressive Angst als die Angst vor dem „Herausfallen aus der Geborgenheit“.¹⁶¹ Deshalb strebt der Depressive danach, Andere von sich abhängig, gleichsam zum Kinde zu machen oder selbst den anderen durch die eigene Abhängigkeit und Hilflosigkeit an sich zu binden, d.h. sich selbst zum Kinde zu machen. Der Depressive führt so ein „echohaftes“, „zurückspiegelndes Leben“¹⁶², ordnet sich bis zur Selbstaufgabe unter und ist überangepasst.

Der Depressive leidet nicht nur schnell unter Verlustangst, sondern kann auch wegen seiner Abhängigkeit vom Anderen diesem gegenüber Schuldgefühle entwickeln. Das kann so weit gehen, dass sich der Depressive für seine bloße Existenz schuldig fühlt. Das führt zur *Melancholie* – ein Schlüsselwort in Čechovs Werken. Als Reaktion auf diese Gehemmtheiten sind oral-sadistische Phantasien zu beobachten (z.B. in Vampir- und Wolfsvorstellungen). Da sich der Depressive weder von den Menschen noch von den Dingen abgrenzen kann, gestaltet sich das Essen sowie die direkte Äußerung von Wünschen und das Sprechen generell als Problem: Depressive neigen nicht nur zu Mager- oder Fettsucht, sondern sie sind allgemein suchtgefährdet. Depressive sprechen ihre eigenen Bedürfnisse, wenn überhaupt, nur verschlüsselt aus; sie neigen zur Schweigsamkeit oder zum redseligen Lückenfüllen.¹⁶³

Personen mit depressiven Charakterzügen werden in Čechovs Dramatik häufig in Zusammenhang mit der Nahrungsaufnahme charakterisiert. Essen bzw. Dicke und Dünne (nicht nur in der Erzählung *Tolstoj i Tonkij [Der Dicke und der Dünne]* spielen eine überaus wichtige Rolle und dienen nicht nur zur Charakterisierung von Trägheit (Dicke), sondern auch von Liebesersatz (z.B. für Trileckij in *Platonov*). Auch das Essen als Tätigkeit erfüllt nicht nur die Funktion der Hervorhebung von Alltäglichkeit, sondern es ist sowohl ein wesentliches handlungskonstituierendes als auch ein sinnstiftendes Element: man denke z.B. an die Darstellung von Ess-Szenen in *Platonov*, *Ivanov* oder *Onkel Vanja*, wo gerade das *gemeinsame* Essen ein Ausdruck der Vereinsamung darstellt, die anscheinend nur mittels einer derartigen Ersatzhandlung zu überwinden ist. Auch anderes Suchtverhalten lässt sich im Zusammenhang mit depressiven Verhaltensweisen erklären und wiederfinden: Alkoholismus begegnet uns bei Lebedev (*Ivanov*) und den Ärzten Astrov (*Djadja Vanja*) und

¹⁶¹Ebenda, S. 59.

¹⁶²Ebenda, S. 61. Diese Metaphorik entlehnt Riemann dem antiken Mythos von Narziss und Echo.

¹⁶³Vgl. E. Drewermann, (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 226-228.

Čebutykin (*Tri sestry*); Tablettenkonsum bei Ljubov' Andreevna und das ständige, süchtige Lutschen von Bonbons bei Gaev (*Višněvyj sad*).

Das Schweigen, dessen dramatische Bedeutung Čechov „entdeckte“, ist das Schweigen, das nicht stummes Spiel meint, sondern „nichts als Schweigen. Reglosigkeit. Konzentration [von Leidenserfahrungen].“¹⁶⁴ Den Drang zum Philosophieren (*Tri sestry*) hingegen kann man wohl als redseliges Lückenfüllen ansehen.

Probleme bei der Abgrenzung des eigenen Ichs von der Außenwelt, die den Wunsch hervorrufen, ganz mit dem Anderen zu verschmelzen, können im Selbstmord ihren tragischen Höhepunkt finden. Kostjas (*Čajka*) Flucht in den Tod ist eine solche Flucht vor der Einsamkeit durch eine Flucht in den Anderen (seine Mutter, Nina und Maša)¹⁶⁵. Eine derartige Verhaltensweise lässt sich aber auch bei Anja (*Višněvyj sad*) beobachten, die zumindest geistig vollkommen in Petja Trofimov aufgeht.

Zu erwähnen, da in den Čechovschen Dramen nicht selten, ist auch die depressive Form der Aggression und damit der Konfliktäußerung, die im Jammern, Klagen und Selbstmitleid zum Vorschein kommt.¹⁶⁶ Hierfür lassen sich außer in *Višněvyj sad* in allen Dramen Beispiele finden. Sei es Ivanov im gleichnamigen Drama oder Treplëv und Maša in *Čajka* oder Sonja und Vanja in *Djadja Vanja* oder die Schwestern in *Tri sestry*.

Psychosomatisch verschaffen sich die Konflikte des Depressiven nicht nur im erwähnten Suchtverhalten, sondern auch in Reaktionen des Halses, der Rachenmandeln, der Speiseröhre und des Magens einen Kanal. Diese haben ihren Ursprung in der für den Depressiven problematischen Haltung zum Nehmen, Zugreifen und Fordern.¹⁶⁷

c) Die zwanghafte Haltung

Das erste zwanghafte Verhalten setzt beim Kind zwischen dem 2. und 4. Lebensjahr ein. In dieser Zeit lernt das Kind, sich in die Familie einzufügen und sich mit Verboten und Geboten auseinander zu setzen. „Es kommt nun zum ersten mal in die Lage, mit seiner Umwelt in Konflikt zu geraten, in den Konflikt zwischen seinen eigenen Wünschen und Impulsen, seinem Willen, und dem Willen und den Forderungen seiner Erzieher.“¹⁶⁸ Die zwanghafte Lebensphase ist eine Ablösungsphase, in der eine wachsende Neigung zur

¹⁶⁴Vgl. S. Melchinger (1968): *Stanislavskij und die Folgen*, S. 311.

¹⁶⁵ Die Hauptursache für Treplëvs Selbstmord ist die verinnerlichte Ablehnung durch seine Mutter, die Arkadina, die durch den Selbstmord als Mittel zur Verschmelzung aufgehoben wird. Vgl. S. 151ff.

¹⁶⁶Vgl. F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 72.

¹⁶⁷Vgl. ebenda, S. 65.

¹⁶⁸F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 131.

Selbständigkeit besteht, die sich u.a. darin äußert, dass erstmals „ich“ gesagt wird.

Die zwanghafte Persönlichkeit betrachtet also im Unterschied zur depressiven und zur schizoiden die Welt nicht mehr als ein Feld, in dem die Dinge verbindungslos nebeneinander stehen (schizoid) oder gleichrangig nebeneinander existieren bzw. symbiotisch miteinander verbunden sind (depressiv), sondern für den Zwanghaften stellt sich die Welt als ein Beziehungsgefüge dar. D.h. die zwanghafte Welt ist eine geordnete Welt, in der die einzelnen Glieder nicht symbiotisch miteinander verbunden sind, sondern in der es zu einer Hierarchisierung kommt. Da es für den Zwanghaften nur *ein* Beziehungsgefüge gibt, kann er das gesamte Gefüge beherrschen. Es wird überhaupt erst durch ihn definiert und ist deshalb subjektiv. Jede Position in diesem Gefüge hat ihre Funktion in Bezug auf den Zwanghaften. So hat der Zwanghafte *seinen* Chef und *seinen* Untergebenen. Da jede Veränderung die Hierarchien des Zwanghaften in Frage stellt, spricht Riemann davon, dass die grundlegende Angst des Zwanghaften der Wandel ist. Ähnlich formuliert es Drewermann, der davon spricht, dass der Zwanghafte durch jede Möglichkeit verunsichert wird und deshalb auf der Notwendigkeit beharrt. Um dieser Angst zu entgehen, hält der Zwanghafte an Traditionen fest und sorgt für jede Eventualität vor, um jedes Risiko einer Veränderung auszuschließen. Zudem will er jedem die eigene Meinung aufzwingen und damit jede Möglichkeit einer Veränderung unterbinden. Bei anderen etwas zu loben, fällt dem Zwanghaften schwer, das Gute gilt als selbstverständlich, jede Abweichung wird als Skandal betrachtet. Alle eigenen Wünsche werden so als angeblich einklagbare Rechtsforderungen durchgesetzt. Personen mit zwanghafter Charakterstruktur leben darum in einer Welt des „du musst“. Sie können zu Perfektionisten werden, die, wenn sie mit ihren übersteigerten Ansprüchen nicht zum Erfolg kommen, sich hinter einer Mauer von Trotz und Eigensinn und dem Gefühl, von der Umwelt verkannt zu sein, verschanzen. Dennoch sind sie aus Angst vor der eigenen Unvollkommenheit und Unsicherheit kaum in der Lage, Entschlüsse zu fassen, sondern sie weichen in ständige Selbstzweifel und sich selbst widerlegende Grübeleien aus oder verwandeln diese gar in eine Verklärung ihres kontemplativen Lebensstils. Das Hauptziel von zwanghaften Personen ist Geltung und Macht. Drewermann nennt die Welt des Zwanghaften eine Kain-Abel-Welt von Opfer, Konkurrenz und Sadismus, in der sich Liebe auf Besitzverhältnisse reduziert. Zwanghafte Personen verarbeiten Ärger zornig, anfallsartig oder als „beleidigte Leberwurst“. Ihr Redeverhalten ist von umständlicher Akribie und gefühlloser Unpersönlichkeit ihrer Mitteilungen gekennzeichnet.¹⁶⁹

Auch Personen mit zwanghaften Zügen lassen sich in allen Dramen Čechovs festmachen. Von zwanghafter, sadistischer „Ehrenhaftigkeit“ und

¹⁶⁹Vgl. E. Drewermann, (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 231-234.

latentem Machtgelüsten ist L'vov (*Ivanov*) geleitet. Er würde jeden, der seiner Vorstellung von Ehre und seinem Machtstreben widerspricht, vernichten, wofür auch schon sein Name L'vov (Löwe = König der Tiere) steht. Hierbei darf allerdings der depressive Einschlag nicht übersehen werden, der im Bild des Löwen ebenfalls angelegt ist.¹⁷⁰ Bei L'vov begegnet uns auch die typisch zwanghafte Form der Aggression, die sich in seiner Überkorrektheit und der Ideologisierung seiner Ansichten äußert. Zwanghaft ist auch Zinaida Savišna, die von einer geradezu lächerlichen Sparsamkeit besessen ist (*Ivanov*). In Kulygin (*Tri sestry*) finden wir ebenfalls einen typischen zwanghaften Pedanten wieder, der in seiner Rede vom „ut consecutivum“ (4. Akt) eben die oben erwähnte sprachliche Akribie an den Tag legt.

Eine Besonderheit ist auch die Einstellung des Zwanghaften zur Liebe, die Riemann wie folgt beschreibt:

Die Liebe, dieses irrationale, grenzüberwindende, transzendierende Gefühlserleben, das sich zu gefährlicher Leidenschaft steigern kann, ist diesen Menschen an sich schon zutiefst beunruhigend. Hier ist offenbar etwas, das man nicht „machen“ kann, das seine eigenen Gesetze zu haben scheint, das sich dem Willen entzieht, das einen überfallen kann wie eine Krankheit und womöglich dazu bringt, wider die Vernunft zu handeln.¹⁷¹

Ehen schließt der Zwanghafte aus Vernunftgründen. Seinen Partner betrachtet er als seinen Besitz und ihn will er nach seinem Willen formen. Generell lässt sich feststellen, dass in den Čechovschen Dramen die Liebe sehr häufig auf den Besitz reduziert erscheint. Einen Zusammenhang von Liebe und materiellem Besitz stellt z.B. Zinaida Savišna (*Ivanov*) her, indem sie diese Einstellung auf Ivanov projiziert und seine Liebe zu ihrer Tochter Saša und die erfrorene Liebe zu seiner ersten Frau Anna Petrovna ausschließlich mit Ivanovs materiellen Schwierigkeiten erklärt. Auch Medvedenko (*Čajka*) verbindet menschliches Glück und Liebe explizit mit Besitz. Die für den Zwanghaften typische „scharfe Trennung von Liebe und Sexualität, von Zärtlichkeit und Sinnlichkeit, derart, daß sie da, wo sie lieben, nicht begehren können, andererseits nur dort begehren können, wo sie nicht lieben“¹⁷² finden wir bei der scheiternden Beziehung zwischen Lopachin und Varja in *Višněvyj sad*.

Psychosomatisch neigt der zwanghafte zu „Herz- und Kreislaufstörungen, Blutdruckschwankungen (vor allem Hochdruck, nicht selten Vorläufer von

¹⁷⁰H. Biedermann verweist in *Knaurs Lexikon der Symbole*, S. 273ff. darauf, dass der Löwe in mehreren Mythologien sowohl ein Sinnbild der menschlichen Stärke (z.B. des Stammes Juda) ist, als auch den „verschlingenden Widersacher“ (z.B. bei Daniel in der Löwengrube) verkörpert. Im Aspekt des Verschlingens zeigt sich die orale Besetztheit dieses Motivs und damit seine depressive Komponente.

¹⁷¹F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 117.

¹⁷²Ebenda, S. 122.

Schlaganfällen), Kopfschmerzen bis zur Migräne, Schlafstörungen und Darmaffektionen (Koliken u.a.) [...]. In ihnen spielt sich der für sie unlösbare Konflikt ab zwischen aggressiv sein wollen und nicht dürfen, zwischen zwingenwollender Macht und nicht gewagtem nachgebenden mit sich Geschehenlassen. Es kann aber auch durch den Stau der Affekte und den damit wachsenden Innendruck zu Durchbrüchen des Unterdrücktem kommen bis zum Amoklaufen, zu Jähzornausbrüchen und einem wahllosen Vernichtungswillen.“¹⁷³ Auch das Stottern verweist auf eine zwanghafte Persönlichkeitsstruktur. Seinen Ursprung findet das Stottern im Zweifeln, ob ein Impuls zulässig sei oder unterdrückt werden müsse. Die schnelle Folge von Impuls und Gegenimpuls führt dann quasi zur Lähmung des Sprechens.¹⁷⁴

Neben den Kopfschmerzen weist in Čechovs Dramatik die Gicht auf einen zwanghaften Personenhintergrund. Bei den Gichtkranken Sorin (*Čajka*) und Serebrjakov (*Djadja Vanja*) zeigt sich zudem ein weiteres Problem des Zwanghaften: das Altern, denn hier muss er los lassen, seinen Platz räumen und seine sinkende Leistungsfähigkeit akzeptieren.¹⁷⁵

d) Die hysterische Haltung

Ihren Ursprung findet die hysterische Haltung in Szenen, die sich zwischen dem 4. und 6. Lebensjahr eines Kindes ereignen. Hier identifiziert man sich erstmals mit vorgefundenen Vorbildern, muss erste Spielregeln der Gesellschaft beachten und macht erste Erfahrungen mit dem eigenen und dem anderen Geschlecht.¹⁷⁶ Erstmals nimmt man direkt Kontakt mit der Gesellschaft außerhalb des gewohnten familiären Umkreises auf und begreift, dass verschiedene Situationen unterschiedliches Verhalten erfordern. Problematisch kann diese Lebensphase dann werden, wenn der Wandel der Situationen zu schnell erfolgt oder diese innerlich widersprüchlich sind, so dass keine Orientierung möglich ist.

Für die hysterisch geprägte Persönlichkeit stellt die Welt wie für die zwanghafte Persönlichkeit ein Beziehungsgefüge dar. Im Unterschied zum Zwanghaften besteht die Welt des Hysterikers aber nicht nur aus einem Gefüge, sondern das gesamte Weltgefüge besteht aus kleineren Gefügen. In jedem dieser Ordnungen kann der Hysteriker seinen Platz finden. So kann er in einem System an der Spitze stehen, in einem anderen dagegen die unterste Position einnehmen. Dieses immer neue sich Einordnen erfordert also vom Hysteriker eine dialogische Lebenshaltung, die ihn in die Nähe zum Depressiven rückt. Da der Depressive aber mit seinem Dialogpartner eine symbiotische Beziehung

¹⁷³Ebenda, S. 129.

¹⁷⁴Vgl. ebenda, S. 137.

¹⁷⁵Vgl. ebenda, S. 154.

¹⁷⁶Vgl. ebenda, S. 174.

eingeht, unterliegt seine Welt nicht einer Ordnung, sondern einer Verbindung der Dinge. Die hysterische Intersubjektivität ist dagegen ein Einfügen in verschiedene hierarchische Systeme.

Charakterlich lässt sich der Hysteriker als eine Person beschreiben, die sich gegen Festlegungen, Einengungen und Pflichten wehrt, weil hysterisches Erleben den Wandel und den Rollenwechsel braucht. Der Hysteriker strebt geradezu nach Veränderung und Freiheit. Deshalb meidet der Hysteriker alles, was ihn festlegt: biologische Gegebenheiten wie Geschlechterrollen, das Altern und den Tod, Konventionen und Spielregeln. Alles, was den Hysteriker einschränkt, versucht er zu relativieren.¹⁷⁷ Da der Hysteriker den ständigen Wandel geradezu braucht, kann er auf nichts warten, müssen seine Wünsche sofort befriedigt werden. Bringt ihn eine solche prompte Wunscherfüllung in Konflikte, etwa weil er sich verschuldet hat, legt sich der Hysteriker eine Reihe von Ausreden zurecht, an die er schließlich selbst glaubt.¹⁷⁸

Häufig leidet der Hysteriker unter Phobien (Agoraphobie, Klaustrophobie, Tierphobie), durch die er seine Angst vor Freiheitsbeschränkung und vor Versuchungen, denen er nicht gewachsen ist, auf nebensächliche und vermeidbare Dinge verschiebt. Die permanente Flucht vor den Konsequenzen führt auch dazu, dass der Hysteriker versucht, jede Schuld von sich zu weisen und den „Spieß umzudrehen“, d.h. die Schuld seinem Gegenüber zuzuschieben.¹⁷⁹

Da sich der Hysteriker nicht festlegen und nicht anecken will, passt er sich jeder Situation an und spielt, wie Riemann sagt, „irgendeine Rolle“.¹⁸⁰ Positiv betrachtet erlangt er aber so ein hohes Maß an Flexibilität. Die ständige Suche nach Veränderungen führt dazu, dass der Hysteriker überaus erlebnishungrig wirkt. Doch hinter der Fassade des Erlebnishungers verbirgt sich bei hysterischen Personen häufig Erlebnisunfähigkeit, bittere Erlebnisarmut, die in einen nicht endenden Bewegungsturm münden. Folglich ist das Redeverhalten des Hysterikers thematisch von einem ständigen Überspringen und „Daran Vorbeireden“, sowie formal von einem ziellosen Redeschwall gekennzeichnet. Wegen ihres Rollenspieles neigen Hysteriker zu einer ausgesprochenen Theatralik.¹⁸¹

Personen mit vorrangig hysterischem Zug lassen sich in den Dramen Čechovs nur in der Elterngeneration finden. Talent zum hysterischen Rollenspiel haben unter anderem Anna Petrovna (*Platonov*), die zwar noch jung ist, in ihrer Rolle als Stiefmutter Vojnicevs aber der Elterngeneration zugerechnet

¹⁷⁷Vgl. ebenda S. 157.

¹⁷⁸Vgl. ebenda, S. 159f.

¹⁷⁹Vgl. ebenda, S. 163.

¹⁸⁰Ebenda.

¹⁸¹Vgl. E. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 234-237.

werden kann, Zinaida Savišna (*Ivanov*), die Arkadina (*Čajka*), Marija Vojnickaja (*Djadja Vanja*), Ljubov' Andreevna und Gaev (*Višněvyj sad*).

In der Kindergeneration sind hysterische Charaktere besonders in den frühen Dramen zu finden. Hier tritt besonders das hysterische Verständnis einer Liebesbeziehung als Mittel der Selbstbestätigung zu Tage, wie es bei Sof'ja Egorovna und Anna Petrovna (*Platonov*) sowie Saša (*Ivanov*) der Fall ist.¹⁸² Man könnte meinen, auch der typisch hysterische Schürzenjäger lasse sich in Čechovs frühen Dramen finden, richten doch seine Titelhelden Platonov und Ivanov ihre Aufmerksamkeit auf verschiedene Frauen. Der Grund für den Partnerwechsel liegt beim Hysteriker an der andauernden Bindung an die erste gegengeschlechtliche Bezugsperson, im Falle von Ivanov und Platonov also an die Mutter. Setzt der Hysteriker aber diese frühe Kind-Beziehung in kommenden Beziehungen fort, so versuchen Platonov und Ivanov dieser engen Bindung an die Mutter zu entkommen und suchen darum nach neuen Partnern. Der Wechsel scheitert deshalb, weil die Frauen sowohl Platonov als auch Ivanov in die Kindrolle drängen wollen.¹⁸³ Das Gefühl, in eine Rolle gedrängt zu werden, kann zu tiefen Depressionen führen,¹⁸⁴ wie die Analyse von *Ivanov* noch verdeutlichen wird.

Wenn Riemann hervorhebt, dass Hysteriker lange Kinder bleiben, so wird dem hysterischen Verhalten eine Unreife zugesprochen, die jedoch zu relativieren ist.¹⁸⁵ Riemann begründet sein Urteil damit, dass der Hysteriker in seiner Partnerschaft die Beziehung zu seinen Eltern fortsetze¹⁸⁶ und zudem wie ein Kind durch Äußerlichkeiten zu imponieren sei (Macht, Reichtum, Ruhm).¹⁸⁷

¹⁸²Wenn Riemann die Liebeshaltung des Hysterikers mit dem Begriff des Narzissmus, der Eigenliebe charakterisiert, so gebraucht er hier einen anderen Narzissmusbegriff als ich. Umgangssprachlich wird zwar mit diesem Narzissmusbegriff ein „rücksichtslos selbstbezogener Mensch [beschrieben], der sich selbstsüchtig in seiner Schönheit, seiner Macht, seinem Reichtum und seiner sexuellen Anziehungskraft sonnt.“ (F. Stimmer (1987): *Narzißmus*, S. 13.). Dieses Verhalten gleicht dem des von Riemann beschriebenen Hysterikers. Dieser Narzissmusbegriff geht aber auf den sekundären Narzissmus zurück, der sich erst im Rahmen der Sekundärsozialisation herausbildet. Der von mir gebrauchte Begriff bezieht sich dagegen auf den Narzissmus der Primärsozialisation, bei dem sich noch kein Ich herausgebildet hat. Ein solcher Narzissmus geht mit der Beziehungslosigkeit des Schizoiden und des Depressiven einher, denn Beziehung erfordert ein Ich, das nicht nur an seinen Partner gebunden ist, sondern sich zu diesem verhält. Zum primären und sekundären Narzissmus vgl. J. Laplanche, J.-B. Pontalis (1967): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 320-323.

¹⁸³Die Analysen zu *Platonov* und *Ivanov* im ersten Teil der Arbeit behandeln dieses Problem noch ausführlich.

¹⁸⁴Vgl. F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 181.

¹⁸⁵Ebenda, S. 169.

¹⁸⁶Vgl. ebenda, S. 167.

¹⁸⁷Vgl. ebenda, S. 169.

Dabei vergisst er aber, dass die hysterische Sucht, seine Angst vor dem eigenen Unwert durch das Sonnen im Wert des Anderen zu kompensieren, den Hysteriker zum lebenden Widerspruch werden lässt, denn er ist zugleich das Kind, das sich im Wert des Anderen sonnt und die Frau bzw. der Mann, der vor dem Anderen glänzt. Hat er diese Ambivalenz seines Wesens erkannt, kann sich der Hysteriker reifer als die anderen Charaktertypen in die Gesellschaft einbringen, denn er kann anders als der Schizoide und der Depressive gesellschaftliche Ordnung erkennen und respektieren, ohne sie wie der Zwanghafte auf ein schematisches „oben oder unten, Hammer oder Amboß sein“ zu reduzieren.¹⁸⁸

Da der Hysteriker den Widerspruch lebt, versteckt er seine Aggressionen nicht wie der Zwanghafte hinter Ideologien, sondern er lebt sie im Wettstreit oder in der Intrige aus. Hysterische Aggression ist weniger sach- als personenbezogen, äußert sich impulsiv und kann bis zur Willkür reichen. In der Willkür scheint die hysterische Aggression dem schizoiden Wüten ähnlich zu sein, doch im Unterschied zum Schizoiden ist die hysterische Aggression immer gerichtet und dient der „Erhöhung des eigenen Glanzes.“¹⁸⁹

Somatisch neigt der Hysteriker zur Hyperkinese (Bewegungsturm), der sich in Schreien, Zittern, Krämpfen, Zuckungen, Schütteltremor, Kreuz- und Querrennen u.a. äußern kann und zur Bewegungsunfähigkeit (Totstellreflex), die als Astasie-Abasie (Gehen oder Stehen ist stark erschwert oder unmöglich) Extremitätenlähmungen, Aphonie (Stummheit), Blindheit, Taubheit u.a. zum Ausdruck kommen kann. Auch die Epilepsie und die Lungentuberkulose verweisen auf ein hysterisches Hintergrundzenarium.¹⁹⁰

Sowohl die erwähnten Krankheiten als auch die genannten Verhaltensmerkmale der einzelnen Charaktertypen gestatten es, die thematische Oberfläche von Dramen strukturell zu verstehen und einen Konflikt zu rekonstruieren, selbst wenn rein formal keiner besteht. Karla Hielscher hat in Bezug auf die Čechovschen Personen bereits festgestellt, dass „in jeder Gestalt eine Welt voller verborgener Dramatik [steckt], jede Seele ein Schlachtfeld verdeckter Empfindungen und Leidenschaften [ist].“¹⁹¹ Mit Hilfe der Charakterhaltungen können nun diese Schlachtfelder genauer bestimmt werden.

3. Charakterstrukturen als Welthaltungen von Epochen

Studiert man die Merkmale der einzelnen Charakterhaltungen, so drängt sich die Vermutung auf, dass auch ganze Epochen von einem der vier Typen dominiert sein können. Tatsächlich bestätigt Riemann diese Vermutung und spricht von

¹⁸⁸Ebenda, S. 118.

¹⁸⁹Ebenda, S. 171.

¹⁹⁰Vgl. E. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 237f.

¹⁹¹K. Hielscher (1987): *Tschechow. Eine Einführung*, S. 94.

einer derzeit „deutlich erkennbaren Schizoidisierung“, während er das „offenbar zu Ende gehende Patriarchat“ zur zwanghaften Haltung in Beziehung setzt.¹⁹² Während aber Riemann die Prägung bestimmter, über die frühkindliche Entwicklung hinausreichender Lebensphasen durch einen der vier Typen nicht nur konstatiert, sondern diese auch in einen Entwicklungszusammenhang bringt – so soll sich das Altern in umgekehrter Reihenfolge als eine Entwicklung von der hysterischen zur schizoiden Haltung vollziehen –, so stellt er die Zuordnung von Epochen zu einem bestimmten Typ nur fest.

Einen Versuch, die Kulturgeschichte zur Individualgeschichte in Beziehung zu setzen, unternimmt Igor' P. Smirnov. Er hat die Geschichte der russischen Literatur von der Romantik bis zur Postmoderne in ihrer kulturpsychologischen Dimension als Umkehrung der psychischen frühkindlichen Entwicklung des einzelnen Individuums beschrieben.¹⁹³ Den Psychotyp der Postmoderne setzt Smirnov in Analogie zur ersten Phase der psychischen Entwicklung des Kindes, zum frühkindlichen Narzissmus. Darüber hinaus vermutet er, dass die gesamte kulturgeschichtliche Entwicklung der Menschheit ein die Individualentwicklung umkehrender Prozess sei, so dass vor der Romantik liegende Epochen strukturell mit späteren Entwicklungsphasen vom 6. Lebensjahr bis zur Pubertät zu beschreiben seien. Die Unterteilung dieser Epochen harre noch der konkreten Unterteilung der gesamten sogenannten Latenzzeit in einzelne Phasen.¹⁹⁴ In Bezug auf noch kommende Epochen sieht Smirnov das Ende der Geschichte gekommen,¹⁹⁵ an deren Schlusspunkt er sich auch selbst setzt,¹⁹⁶ da er alle Entwicklungsstadien als verbraucht ansieht. Smirnov steht in diesem Punkt den kulturphilosophischen Anschauungen Oswald Spenglers nahe, der eine Kultur nach ihrem Entwicklungsprozess – der im Unterschied zu Smirnov allerdings in einer Aufbau-, einer Reife- und einer Abbauphase besteht – in eine Zivilisation übergehen sieht.¹⁹⁷ Zwar hat Smirnov Recht, dass eine Psychogeschichte den Wissenschaftler, der sie aufstellt, und seine Zeit mit einschließt. Sie kann nicht vom bloßen Außenstandpunkt geschrieben werden, sondern erfordert ein dialogisches Verhältnis zum Gegenstand, einen Innen- und Außenstandpunkt, denn sie betrachtet den Gegenstand einerseits aus seiner Immanenz heraus und ordnet ihn andererseits in ein System

¹⁹²F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 207.

¹⁹³I. P. Smirnov (1994): *Psichodiachronologika. Psichoistorija russkoj literatury ot romantizma do na ich dnej* [Psychodiachronologik. Psychogeschichte der russischen Literatur von der Romantik bis zu unseren Tagen].

¹⁹⁴Vgl. ebenda, S. 351.

¹⁹⁵Vgl. ebenda, S. 324.

¹⁹⁶Vgl. ebenda, S. 346f.

¹⁹⁷O. Spengler (1922): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*.

ein. Wenn sich Smirnov allerdings selbst an das Ende dieser Geschichte stellt, gibt er seinen Außenstandpunkt auf und betrachtet die Entwicklung nur noch von einem Innenstandpunkt aus. Damit kann er einen konkreten Anfang (hierfür fehlen Smirnov allerdings noch die psychologischen Grundlagen) und ein konkretes Ende der Phylogenese als Umkehrung der Ontogenese festlegen. Doch hier stellt sich dem Leser die Frage, warum sich die Ontogenese mit jeder Generation neu vollziehen soll, während die Phylogenese als ihre Umkehrung nur einmal stattfindet? Würde Smirnov hier seinen Außenstandpunkt beibehalten, könnte er den eigenen Blick relativieren. Das würde dazu führen, dass die Entwicklung über die eigene Entwicklung hinaus gedacht werden kann, dass der eigenen Ontogenese die der Eltern vorausgehen und die der Kinder folgen kann. Smirnov hingegen reduziert die Ontogenese, die ein *Gesetz* der Individualentwicklung aufdeckt, bei seiner Übertragung auf die Phylogenese auf eine zwar notwendige, aber einmalige *Abfolge*, deren Notwendigkeit auf Grund ihrer Einmaligkeit nicht erklärbar ist. Kann also Smirnov Epochen ihrem Wesen nach unterscheiden und so in Bezug auf seine Epoche einen Außenstandpunkt finden, so ist dieser Standpunkt in Bezug auf die gesamte Phylogenese ein Innenstandpunkt.

Diesen Innenstandpunkt hat Smirnov mit postmodernen Historikern gemeinsam, die wie Hayden White davon ausgehen, dass kulturelle Entwicklung nicht sichtbar gemacht werden kann, weil immer nur *Geschichtsbilder* produziert werden, die nichts über den historischen Gegenstand aussagen, sondern nur auf ihren Schöpfer verweisen. In diesem Sinne wird auch das Ende der Geschichte proklamiert. Zwar unterscheidet sich Smirnov von diesen Historikern in seinem Bestreben, eine Psychogeschichte zu schreiben, also die Geschichtsbilder einer bestimmten epochengebundenen Welthaltung zuzuordnen und sie in einen Entwicklungszusammenhang zu bringen, den die Postmoderne generell negiert. Doch die dargestellte Entwicklung ist letztlich auch bei Smirnov nur das Konstrukt einer Geschichte oder die Erfindung von Epochen. Neben dem Fehlen eines Außenstandpunkts, das die dargestellte Gesamtentwicklung zu einer singulären Erscheinung werden lässt, sind zwei weitere Gründe für diese Behauptung anzuführen. Zum einen offenbart Smirnovs Umgang mit der psychoanalytischen Terminologie eine gewisse Willkür.

So bezeichnet Smirnov den Symbolismus als eine hysterische Epoche. Zwar stellt er fest, dass die Hysterie in der Psychoanalyse am häufigsten dem ödipalen Stadium zugeordnet wird, er verweist aber ebenso auf Untersuchungen, die in ihr eine Regression ins präödipale, orale Stadium sehen (Lucien Israël) oder ihre Zuordnung generell für unmöglich halten (Stavros Mentzos).¹⁹⁸ Nachdem Smirnov in einem den Absatz abschließenden Satz seine Verwunderung über die Widersprüchlichkeit innerhalb der Psychoanalyse in Bezug auf

¹⁹⁸Vgl. Smirnov, I. (1994): *Psichodiachronologika*, S. 162f.

die Einordnung der hysterischen Phase in die frühkindliche Entwicklung zum Ausdruck gebracht hat, legt er im ersten Satz des folgenden Abschnittes fest:

Инфантильная истеричность [...] располагается между садистской и эдипальной стадии психогенеза [...].

Die infantile Hysterie [...] wird zwischen dem sadistischen und dem ödipalen Stadium der Psychogenese [...] eingeordnet.¹⁹⁹

Als das Hauptproblem der Hysterie nennt Smirnov dann eine unbestimmte Objektbeziehung (das Objekt ist da und zugleich nicht da), die Smirnov mit dem Entfernen von der Mutter und der Rückkehr zu ihr in Verbindung bringt. Er versucht seine Zuordnung schließlich damit zu belegen, dass symbolistische Künstler häufig an psychosomatischen Beschwerden litten, die für die Hysterie typisch seien und dass auch Freud als Symbolist angesehen werden könne, da er von Kryptomanie ergriffen gewesen sei, alles bipolar verstanden habe und die von ihm begründete Psychoanalyse ihren Ursprung im Studium der Hysterie gefunden habe. Hiergegen ist einzuwenden, dass Künstler generell einen hysterischen Zug haben, der es ihnen gestattet, in sich und zugleich außer sich, im Gegenstand zu sein. Dass Künstler unter hysterisch bedingten psychosomatischen Krankheiten leiden, dürfte also nicht verwundern. Wenn die Hysterie eine Epoche bestimmt, dann müsste die mit ihr verbundene Psychosomatik zu einem selbstverständlichen Alltagsphänomen werden. Das lässt sich in Bezug auf die Hysterie wohl eher für die Romantik feststellen, wo Frauen reihenweise in Ohnmacht fielen. Auch dass Freud seine psychoanalytischen Studien mit denen der Hysterie begann, spricht eher dafür, dass die Hysterie zu seiner Zeit kein Epochenphänomen gewesen ist und deshalb als Krankheit wahrgenommen wurde.

Ähnlich willkürlich wie die Zuordnung der Hysterie zum Symbolismus erscheint die Zuordnung von Sadismus zur Avantgarde und Masochismus zum Totalitarismus.²⁰⁰ Diese Begriffe sind keine Strukturbegriffe, sie sind nicht in der Lage, ambivalente Phänomene zu erfassen, sondern berücksichtigen nur eine Seite einer Erscheinung. Als Strukturbegriff eignet sich entweder der Begriff des Sadomasochismus²⁰¹ oder aber man betrachtet die Begriffe

¹⁹⁹Ebenda, S. 163.

²⁰⁰Die Einordnung des Totalitarismus als eigenständige Phase wirft zudem die Frage auf, wie die Psychogeschichte in jenen Ländern verlaufen ist, die keinen Totalitarismus erfahren haben. Dass eine Phase einfach übersprungen wird, ist bei der Individualentwicklung nicht möglich und auch bei der die Ontogenese umkehrenden kulturellen Entwicklung nicht denkbar. Die Postmoderne, die in einigen Ländern unmittelbar an die Avantgarde anschließt, müsste somit entweder mit dem Totalitarismus strukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen oder aber der Totalitarismus mit der Avantgarde.

²⁰¹Auf den engen Zusammenhang von Sadismus und Masochismus verweisen J. Laplanche und J.-B. Pontalis (1967): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Stichworte *Masochismus*, *Sadismus* und *Sadomasochismus*.

Sadismus und Masochismus als Manifestierungen von Aggression, wie sie die schizoide und die depressive Welthaltung hervorbringen können. So nimmt die Aggression von Schizoiden häufig sadistische Züge an²⁰² und die des Depressiven masochistische.²⁰³

Neben der kritisierten Begrifflichkeit ist auch Smirnovs Umgang mit dem literarischen Material nicht in der Lage, das ambivalente Wesen von Epochen zu verdeutlichen. Der Grund hierfür liegt im Fehlen von Textanalysen, so dass die gewonnenen Erkenntnisse nur auf der thematischen Ebene begründet sind und die Ambivalenz, die jedem Strukturphänomen eigen ist, vernachlässigen. Ein Beispiel soll diesen Gedanken untermauern. Smirnov schreibt:

В художественных текстах, создаваемых каким-либо психотипом, фигура противника сосредоточивает в себе черты, антитетичные тем, которым владеет данный психотип. Это понятно само собой.

In künstlerischen Texten, die durch einen bestimmten Psychotyp geschaffen wurden, versammelt die Figur des Gegenspielers in sich Züge, die zu jenen antithetisch sind, die der entsprechende Psychotyp besitzt. Das versteht sich von selbst.²⁰⁴

Smirnov sieht also (ganz in der Tradition sowjetischer Literaturkritik) nur den Helden, nicht aber seinen Gegenspieler als Ausdruck des Psychotyps einer Epoche. Dieser Gegenspieler ist im Zusammenhang der zitierten Passage zudem (ebenfalls in der Tradition sowjetischer Literaturkritik) der vergangenen Epoche zugehörig. Hierauf verweist die Kapitelüberschrift *Поражение садиста [Die Niederlage des Sadisten]*, die den Sieg des kulturgeschichtlich Jüngeren über den Älteren, den Sieg des Masochisten über den Sadisten thematisiert. Eine solche Deutung des literarischen Textes ist aber verkürzt, denn die Struktur des literarischen Textes und damit seine Epochenaussage zeigen sich in ihrer Ambivalenz. Diese Ambivalenz von Epochen bringt in der vorliegenden Arbeit die Interpretation des Dramas *Tri sestry* zum Vorschein: jede der Schwestern gehört einer Epoche an und hat ihren dem eigenen Psychotyp entsprechenden „Gegenspieler“.

Obwohl Smirnov anders als Riemann die Zugehörigkeit bestimmter (literarischer) Epochen zu einem Charaktertyp nicht nur vermutet, sondern auch belegt, kann die von ihm aufgestellte Systematik die Ambivalenz jeder einzelnen Epoche nicht berücksichtigen. Um kulturelle Erscheinungen trotz ihrer Komplexität und ihrer Vielfalt einordnen zu können, bietet sich das Modell der vier Welthaltungen eher an, denn es berücksichtigt zum einen die Wiederkehr einer bestimmten Welthaltung in einem bestimmten Entwicklungs-

²⁰²Vgl. F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 33.

²⁰³Vgl. ebenda, S. 71.

²⁰⁴Smirnov, I. (1994): *Psichodiachronologika*, S. 257.

zustand, es erhält zum zweiten die umfassenden und miteinander verflochtenen Erscheinungsweisen eines Typs und es bewahrt zum dritten den Dualismus der Welt, indem es jeden Typ als sich wiederholende, komplexe und ambivalente Erscheinung begreift.

Die bisher aufgezählten Verhaltensmerkmale der Typen lassen sich gut auf die Interpretation von literarischen Helden anwenden, sie sind jedoch zum Charakterisieren von Epochen nur schwer brauchbar, da es in jeder Epoche Menschen jedes Typs gibt und diese entsprechend ihrer individuellen Struktur handeln. Als Epochenmerkmale müssen die Charakterhaltungen mehr als Welthaltungen verstanden werden, d.h. die kulturellen Handlungen müssen als Ausdruck einer grundlegenden Weltsicht gedeutet werden. Dies ist bei der Charakterhaltung eines Menschen nicht der Fall, denn diese hängt von seiner Konstitution und von seinen konkreten Lebensumständen ab. Konkret bedeutet das, dass in ein und derselben Epoche die von einem Hysteriker geschaffenen Kunstwerke, die von einem Zwanghaften geschaffenen Gesetzesentwürfe, die von einem Depressiven praktizierten Heilmethoden und die von einem Schizoiden gewonnenen genialen Einsichten in Zusammenhänge des Universums eine gemeinsame Weltsicht offenbaren müssen. Eine solche Weltsicht zeigt sich vor allem in einem spezifischen Raum- und Zeiterleben, einem spezifischen Verständnis von Intersubjektivität, einer spezifischen Bewertung der Welt und einer spezifischen Weise, wie das menschliche Denken mit der Widersprüchlichkeit der Welt zurechtkommt.

Um alle diese Kategorien als Ausdruck *einer* Weltsicht zu begreifen, muss eine Struktur gefunden werden, die einer jeden Kategorie innewohnt. Eine solche Struktur ist die Ambivalenz, die nicht nur ein Kunstwerk auf allen seinen Eben durchzieht, sondern durch die sich auch eine Epoche konstituiert. Die Ambivalenz erschließt sich durch die phänomenologische Sicht auf die Welt. Diese Sicht erfasst die Welt beziehungsweise, d.h. als vom Menschen erkannte, erlebte und erfahrene Welt.

Die ambivalenten Aspekte der Welt ergeben sich dabei aus den Wechselbeziehungen zwischen den Erscheinungen, durch die sie füreinander zugleich Subjekt und Objekt sind. Die Beziehung ist also Ausdruck einer Spannung oder eben Ambivalenz. Zeit ist dann das Verhältnis von Bewegung und Stillstand, Raum das Verhältnis von Enge und Weite, Intersubjektivität das Verhältnis von ich und du. Die Bewertung der Welt resultiert aus dem Verhältnis ihrer Teile zum Ganzen. Das menschliche Denken ist dann zu verstehen als Spannung zwischen Vereinheitlichung und Differenzierung.

Ein Spannungsverhältnis kann nun auf viererlei Weise wahrgenommen werden (Einheit von A und B; A geht in B auf; B geht in A auf; Gegensatz von A und B):

1. Die Gegensätze bilden wie im Oxymoron eine Einheit im wörtlichen Sinne. D.h. sie sind ineinander wandelbar und werden als Gegensätze wie im Synkretismus aufgehoben. Der Begriff „Alltag“ ist etwa ein solches Zeit-

Oxymoron, denn es lässt den einzelnen Tag jeden Tag sein. Das Einmalige ist hier zugleich das Gemeinsame.

2. Die Gegensätze stehen wie im Paradoxon in einem Widerspruch zueinander, wobei eine Seite in der anderen aufgehoben wird. Hierfür beispielhaft ist der Zyklus, bei dem der Stillstand in der sich wiederholenden Bewegung aufgehoben wird.

3. Der Widerspruch kann verdrängt werden, indem wie in der Negation einer der beiden Pole ignoriert wird. Die als Negation strukturierte Zeit ist damit entweder ein dauerndes Fortschreiten, in dem der Stillstand negiert wird, oder als Verabsolutierung des Todes ein ewiger Stillstand, wodurch die Bewegung aufgehoben ist.

4. Die Gegensätze werden in ihrer Polarität wahrgenommen und angenommen, indem sie aufeinander bezogen werden. Sie existieren also in ihrer Relativität als Gegensätze weiter. Als Gegensatz strukturiert ist die Zeit ein Fluss, der – relativ zum Ufer – sich bewegt und – relativ zum Wassertröpfchen – stillsteht. Die Wahrnehmung (zeitlicher) Bewegung impliziert hier einen Außenstandpunkt, die Wahrnehmung eines Stillstandes dagegen einen Innenstandpunkt.

Im folgenden sollen die genannten Kategorien entsprechend der vier möglichen Haltungen näher charakterisiert werden.

a) Das Zeiterleben

Einen Versuch, die kulturelle Dimension der Charakterhaltungen gerade an literarischen Texten zu verdeutlichen, hat Eugen Drewermann unternommen. Er hat eschatologische und apokalyptische Texte nach dem ihnen zu Grunde liegenden Zeitverständnis befragt und die ihnen eigene mythische Sicht offengelegt.²⁰⁵ Um ihre Nähe zum schizoiden und depressiven Charaktertyp zu verdeutlichen, hat er das Zeiterleben aller vier Typen zusammengefasst.²⁰⁶

Die schizoide Welthaltung betrachtet Zeit als „Vakuum“²⁰⁷, d.h. es fehlen Ereignisse, die sie erfahrbar machen. Die Zeit existiert so als leerer, da ungegliederter Zeitraum. Dadurch herrscht ständige Gegenwart. Doch selbst diese existiert im Grunde nicht, denn sie ist derart verdichtet, dass die Zeit in ihr zum Raum gerinnt. Das Wort Zeitraum hat hier also eine buchstäbliche Bedeutung. Die „Idealform“ eines solchen Zeitvakuum – auch in diesem Begriff zeigt sich die Räumlichkeit eines solchen Zeiterlebens – ist der Tod. Dieser ist keine Bedrohung, sondern quasi die Vollendung schizoiden Zeiterlebens. Überträgt man diese von Drewermann zusammen getragenen Merkmale auf Epochen, dann könnte man Epochen mit einer schizoiden

²⁰⁵Zur Eschatologie vgl. E. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. II, S. 447-452. Zur Apokalyptik vgl. ebenda S. 467-485.

²⁰⁶Ebenda, S. 606-612.

²⁰⁷Ebenda, S. 606.

Welthaltung auch als archäologische Epochen bezeichnen, denn die Geschichte stellt in ihnen einen gegenwärtigen Ort dar, den man ausgraben kann. D.h. die Zeit ist wie der Tote in der Erde vergraben und gegenwärtig, sie ist mit technischen Mitteln zu erschließen. Dabei werden auch die Wertvorstellungen, Konflikte u.ä. vergangener Zeiten zu den eigenen, gegenwärtigen gemacht. Damit besteht zwischen dem heute und dem damals kein Unterschied und beide werden Teil der allgegenwärtigen Ewigkeit. In solchen Epochen werden die ewigen Fragen der Menschheit abgehandelt oder menschliche Verhaltensweisen in zeitlose (Arche-)Typen eingeteilt. Die Zukunft existiert für solche Epochen nur als Fortsetzung der Gegenwart.

Die depressive Welthaltung ist zwar ebenso wie die schizoide an der Gegenwart ausgerichtet, im Unterschied zum schizoiden Zeiterleben, das die Zeit gerinnen lässt, ist das depressive Zeiterleben auf ihre Entgrenzung gerichtet. Zielt der Schizoide darauf, alle Zeit in die Gegenwart aufzunehmen und so die Ewigkeit zu konstituieren, so ist der Depressive bestrebt, die Gegenwart in eine andere Zeit zu verschieben²⁰⁸ und auf diese Weise die Ewigkeit zu erreichen. Dadurch ermöglicht das depressive Zeitgefühl eine Zeitbewegung, die dem schizoiden Zeitgefühl fehlt. Da die Verlagerung der Gegenwart in die Vergangenheit oder in die Zukunft entsprechend der Urerfahrung von Zeitlichkeit in der depressiven Phase auf das Wiedererlangen eines analogen Zustandes zielt,²⁰⁹ ist das depressive Zeiterleben die Wiege für ein Leben in Kreisläufen. Drewermann spricht zwar davon, dass „der Kreis der Zeit“ für den Depressiven „eine Art masochistische Zeitmühle“ sei,²¹⁰ dem ist aber entgegenzuhalten, dass der Depressive aus seinem Wissen um Zyklen auch Hoffnung und Kraft schöpfen kann, die ihm helfen, schwere Zeiten im Wissen um die Wiederkehr besserer Zeiten zu überstehen. In Epochen, die von einer depressiven Welthaltung bestimmt sind, wird die Geschichte als ein Zyklus verstanden, in dem die eigene Epoche ihren Platz findet. In solchen Epochen werden vor allem Gesetzmäßigkeiten in Entwicklungen, wie sie zum Beispiel die Ontogenese darstellt, aufgedeckt werden.

Das zwanghafte Zeiterleben begreift Zeit als ein Ordnungsprinzip. Sie ist eine planbare, lineare Größe und vor allem messbar. Der Tod markiert hier einen unüberwindbaren Endpunkt, der dieses Zeitgefühl an sich in Frage stellt, da er das Planen ad absurdum führt.²¹¹ Der Zwanghafte versteht also Zeit wie der Depressive als Bewegung, im Unterschied zu diesem hat beim zwanghaften

²⁰⁸Ein solches Verschieben der Gegenwart in die Zukunft liegt den Thesen über die Zeit zu Grunde, die M. Heidegger in *Sein und Zeit* vertritt. Das Ich entwirft sich nach Heidegger in einen Horizont der Vergangenheit oder Zukunft.

²⁰⁹Eine Veranschaulichung dieser Haltung findet sich bei H. Böll: *Nicht nur zur Weihnachtszeit*.

²¹⁰Ebenda, S. 608.

²¹¹Vgl. ebenda, S. 610.

Erleben das Fortschreiten der Zeit jedoch ein Ziel. Hierin gleicht es nun dem schizoiden Zeiterleben. Liegt beim Schizoiden das Ziel aber in ihm selbst, so sieht es der Zwanghafte außerhalb seiner selbst. Zwanghafte Epochen werden also von Fortschrittsgedanken geprägt oder sie begreifen Geschichte als kontinuierlichen Abstieg, an dessen Ende der Untergang steht. Gleich, ob man an den permanenten Aufstieg oder Abstieg glaubt, die Vergangenheit wird immer als die Ursache der Gegenwart begriffen. Dem Zwanghaften ist es so möglich, die Zeit zurückzurechnen und Zeiten als Folge der ihnen vorangehenden zu erklären. In zwanghaften Zeiten werden darum Ereignisse (grundlegend neu) datiert und Chronologien aufgestellt, sie sind also im eigentlichen Sinne historische Epochen.

Das hysterische Welterleben lässt Zeit als Summe von Gelegenheiten und Möglichkeiten erscheinen. Deshalb reiche, wie Drewermann feststellt, die Zeit für den Hysteriker nie. Wie der Zwanghafte plane der Hysteriker zwar die Zukunft ständig, er verliere sich aber in diesen Plänen und finde nicht wieder zur Gegenwart zurück. Dadurch sei die Zeit für ihn kein Ordnungsfaktor, sondern er erlebe sie als „Turbulenz“. Es gebe für ihn keine „festen“ Zeiten, sondern nur eine Vielzahl von Möglichkeiten und Gelegenheiten, die unvorhersehbar zu jeder Zeit wieder wechseln können. Diese würden der Zeit einen raumhaften Charakter verleihen.²¹² Von außen betrachtet erscheint das hysterische Zeiterleben sicher derart chaotisch, wie es Drewermann beschreibt. Der Hysteriker selbst würde dieser Einschätzung jedoch widersprechen, denn alle Gelegenheiten und Möglichkeiten, die er nutzen will, stehen nicht isoliert nebeneinander, sondern sie sind für ihn miteinander verflochten und ergeben einen Fluss. Insofern teilt der Hysteriker nur scheinbar mit dem Schizoiden die Verräumlichung der Zeit. Läuft für den Schizoiden die Zeit so in einen Punkt zusammen, dass sie statisch wird und deshalb (wie der Sternenhimmel) raumhafte Qualitäten annimmt, so zerfließt für den Hysteriker der Raum in eine nur durch zeitliche Unterschiede strukturierte Palette von Möglichkeiten, die sich wie die Zielorte der Züge auf dem Bahnhof nur durch die unterschiedlichen Abfahrts- und Ankunftszeiten, durch die Dauer der einzelnen Fahrten unterscheiden. Man könnte auch sagen, es gibt für den Hysteriker keine Gegenwart, denn alles ist Fluss und zugleich Teil der Zukunft als auch Teil der Vergangenheit.²¹³ Die permanente Bewegung führt also nicht dazu, dass die Zeit

²¹²Ebenda, S. 611.

²¹³Ein solches Zeiterleben ist charakteristisch für das phänomenologische Zeitverständnis. So erklärt E. Husserl mit dem Beispiel einer Melodie, wie die Gesamtheit, d.h. die Dauer bei jedem einzelnen Ton, der erklingt, gegenwärtig ist. Zum phänomenologischen Zeitverständnis vgl. unten S. 34f. Auch der Begriff „La durée“ (die Dauer) von H. Bergson erfasst das hysterische Zeiterleben. Vgl. H. Bergson (1889): *Essai sur les données immédiates de la conscience [Zeit und Freiheit]*. Im Unterschied zu Husserl allerdings erklärt Bergson das Zeiterleben ganz als eine innere Wahrnehmung, während Husserl im Beispiel der Melodie eine Innenperspektive (des einzelnen Tones) und eine Außenperspektive (der

verräumlicht wird, sondern umgekehrt, der Raum verzeitlicht wird, denn der Raum verliert durch die ständige Bewegung seine Grenzen, durch die er erst zum Raum wird. Der Hysteriker saugt also nicht wie der Schizoide andere Zeiten in sich auf, er geht auch nicht wie der Depressive in diesen auf, er steht nicht über allen Zeiten wie der Zwanghafte, sondern er erlebt andere Zeiten als Möglichkeiten seines Ich. Hysterische Epochen werden deshalb vor allem vergangene Zeiten deuten und ihre Hermetik hermeneutisch aufbrechen.

Das Modell literarischer Entwicklung, das dieser Arbeit zu Grunde liegt, ist nun zum einem im hysterischen Zeiterleben verwurzelt, denn es versucht jeden einzelnen Text als Teil eines Zeitkontinuums zu sehen. Zugleich aber entspringt das Modell einer depressiven Welthaltung, denn es begreift Entwicklung als einen Zyklus.

b) Das Raumerleben

Das Raumerleben der vier Welthaltungen ist eng an das Zeiterleben gekoppelt. Es lässt sich wie folgt charakterisieren: Für den Schizoiden stellt nicht nur die Zeit ein Vakuum dar, sondern auch der Raum. Da der Schizoide keine Grenzen zwischen sich und der Welt kennt, ist der Raum in dem er lebt, ein Raum ohne Grenzen und als solcher gleichsam nicht vorhanden. Hatten wir in Bezug auf das schizoide Zeiterleben festgestellt, dass die Zeit verräumlicht wird, da sie nur als ewige Gegenwart existiert, so kann man jetzt ergänzen, dass selbst dieser Raum nicht existiert. Der Schizoide lebt somit im Paradies, in dem weder Raum noch Zeit existieren. Von außen betrachtet erscheint dieser Raum allerdings als ein Gefängnis, als eine Welt hinter Glas, deren Bewohner keinen Kontakt zur Außenwelt aufnehmen können. Da der schizoide Raum ein Raum ohne Grenzen ist, sind schizoide Epochen von Raumerweiterungen geprägt, wie sie das Entstehen von Großreichen darstellen. Die häufig damit verbundene Anwendung roher Gewalt steht zum schizoiden Wüten in einer Beziehung.

Das depressive Raumerleben ist äußerlich dem schizoiden ähnlich. Es ist das Leben als eine Monade, für die aller äußerer Raum das innere Befinden spiegelt. Der depressiv erlebte Raum ist deshalb ebenso endlos weit wie der schizoide. Im Unterschied zu diesem existieren depressive Räume aber nur als

ganzen Melodie) in bezug auf die Zeit zu erfassen versucht, also bereits ein Metazeiterleben mitdenkt. Allerdings stellt Bergson der Dauer (*durée*) die physikalische Zeit (*le temps*) gegenüber, die er als Projektion der wahren Zeit in den Raum versteht. Damit veranschaulicht er das zwanghafte Zeiterleben, das zum Zwecke der Messbarkeit einzelne Zeitpunkte in einen idealen Raum überträgt, man könnte sagen auf einen Zeitstrahl legt. Obwohl Bergson mit *durée* und *temps* das hysterische und zwanghafte Zeitverständnis thematisiert, ist sein Konzept der Zeitlichkeit auf der Grundlage der gelebten Innerlichkeit eher in einem depressiven Welterleben verwurzelt. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 162 stellt fest, dass der Hysteriker „gleichsam geschichtslos, ohne Vergangenheit“ lebe. Tatsächlich fehlt dem Hysteriker zur Vergangenheit die historische Distanz, er erlebt sie nur von innen und kann sie deshalb nicht als etwas wahrhaft Vergangenes erkennen.

mentale Räume, so dass jeder Raum aus der Transzendenz geboren wird. Depressiv geprägte Epochen sind deshalb religiöse Epochen.

Vor zwanghaftem Hintergrund erscheint der Raum kontrollierbar und begrenzt als Spielraum. Da das zwanghafte Erleben wesentlich mit der Ich-Manifestation verbunden ist, begreift der Zwanghafte Räume als Zugehörigkeiten. Sein Bestreben ist es, sich nach außen abzugrenzen. Auf andere, außerhalb der Kontrolle seines Ich liegende Räume reagiert der Zwanghafte mit Angst. Die Fremde kann er nur annehmen, indem er sie sich zu Eigen macht. In zwanghaften Epochen betonen Gruppen ihre Zusammengehörigkeit, sei es als Ethnie, als Nation oder Religionsgemeinschaft und versuchen sich gegen andere Gruppen abzugrenzen. Nicht selten wird in zwanghaften Zeiten ähnlich wie in schizoiden um Räume gekämpft, nunmehr aber nicht aus bloßem Expansionsbestreben, sondern aus Besitzstreben.

Der Hysteriker kommt im Unterschied zum Zwanghaften problemlos mit verschiedenen Räumen zurecht. Er fühlt sich überall zu Hause. Räume existieren für ihn, um sich darin bewegen zu können. Er ist darum nicht wie der Zwanghafte auf einen Raum fixiert, den er erweitern will, sondern er sucht die Fremde, um in ihr aufzugehen und sie sich so zu Eigen zu machen. Immer in Bewegung, kennt der Hysteriker keinen Raum. Für ihn wandelt sich der Raum in Zeit, denn die Räume, die er kennt, existieren nicht für sich, sondern als mögliches Ziel. Darum besucht man in hysterischen Epochen andere Räume, um in ihnen einer anderen Zeit zu begegnen. Im Unterschied zum (zwanghaften) Raumreisenden will der Zeitreisende keine räumlichen, sondern zeitliche Grenzen überwinden.

c) Die Intersubjektivität

In der menschlichen Entwicklung werden als die schizoide Phase die ersten Lebensmonate des Kindes bezeichnet, wenn das Kind eine Beziehung zu der ihm fremden Welt aufbauen muss. Menschen werden dabei von Dingen nicht unterschieden. Noch unfähig zur Hingabe an die Welt, ist das Kind ganz auf sich bezogen. In Bezug auf kulturelle Entwicklung kann man also von schizoiden Epochen sprechen, wenn die Welt aufgrund massiver Veränderungen in allen Lebensbereichen quasi neu erschaffen wurde und der Mensch ganz auf sich selbst zurückgeworfen ist. Dann besteht wie in der frühkindlichen Entwicklung kein Unterschied zwischen der Intersubjektivität und der Beziehung zur dinglichen Welt. Solche Epochen sind Phasen, in denen der menschliche Individualismus seinen Höhepunkt erreicht. In diesen Phasen orientiert sich der Mensch durch den Verstand und die Sinneswahrnehmungen, da er mit neuen Reizen überflutet wird und der Macht der Eindrücke sonst nicht Herr werden kann. Wie der Schizoide kaum Schuldgefühle kennt, wird die Moral in schizoiden Zeiten gänzlich in Frage gestellt. Der Selbstbezug des Schizoiden ist jeder Form von Transzendenz entgegengerichtet, so dass

schizoide Epochen auch als atheistische Epochen bezeichnet werden können. In ihnen wird Glauben entzaubert und für unsinnig erklärt.

Im Gegensatz zur schizoiden Phase, die auf der Individualisierung basiert, ist die depressive Phase auf das Herstellen von Gemeinschaft gerichtet. Das Kind erlebt seine Abhängigkeit von anderen Menschen und tritt deshalb mit ihnen in eine symbiotische Beziehung, die von der Angst vor einem Verlust der Geborgenheit begleitet wird. Das Kind erlebt sich durch seine Mitmenschen und wird durch sie zum Subjekt. Die Einstellung, die diese ihm in dieser Zeit entgegenbringen, verinnerlicht es als Selbstwertgefühl. Da diese Phase wesentlich von einem wechselseitigen Geben und Nehmen bestimmt ist, wird hier auch die spätere Einstellung zu Besitz und Eigentum geprägt. In kulturellen depressiven Phasen stehen deshalb alle Fragen, die die Existenz des Menschen allgemein betreffen, im Mittelpunkt. In solchen Epochen fühlt sich der Mensch abhängig von äußeren Mächten, von Gott, einem Herrscher oder der Regierung, und befindet in einer sich in einer permanenten passiven Erwartungshaltung. Hierin hat auch der in depressiven Zeiten wachsende religiöse Erlösungsglaube seinen Ursprung. Wesentlich für solche Epochen ist ein Ausweichen vor der Individuation und damit verbunden der Verantwortung, so dass es vorkommt, dass die Herrschenden in solchen Zeiten lieber rauschende Feste feiern und allerlei Vergnügungen suchen, als die Entwicklung des Landes zu fördern. Neben dem Traum vom Schlaraffenland kann der Depressive aber auch tiefe Schuld für seine Existenz empfinden, so dass in solchen Epochen nicht nur Verantwortungslosigkeit, sondern auch ein übermäßiges Verantwortungsbewusstsein anzutreffen ist. So steigt das ökologische Bewusstsein und die Bereitschaft zu Entsagung, Verzicht, Opfer und Askese nimmt zu. Nicht selten wird ein solches Verhalten sogar zur Ideologie erhoben.

In der zwanghaften Phase erlebt sich das Kind selbst als ein Subjekt, von dem die Umwelt abhängig ist. In dieser Phase lernt das Kind aber auch Gebote und Verbote kennen,²¹⁴ d.h. es erlebt auch die Einschränkung seiner Subjektivität und kann deshalb erstmals mit seiner Umwelt in Konflikt geraten. Typisch für die zwanghafte Phase ist auch das Suchen nach Kausalzusammenhängen, das in den vielen Warum-Fragen seinen Niederschlag findet. Das Gegenüber eines absolut gesetzten Ich und seiner Abhängigkeit von Kausalität zeigt sich hier in der Opposition zwischen Subjekt und Objekt, Macht und Ohnmacht, Oben und Unten, Herr und Knecht. Um selbst seiner Degradierung zum Objekt durch Andere zu entgehen, macht sich der Zwanghafte selbst zum Objekt und zeigt sich selbstbeherrscht. Das führt in zwanghaften Epochen zu einer Entwicklung des Rechtswesens. Das wachsende Subjektbewusstsein regt auf der Ebene von Gruppen ihre Selbstfindung als ethnische, religiöse, nationale Gruppe usw. an. Intersubjektivität basiert in zwanghaften Epochen aber auch auf einem ausgeprägten Hierarchiebewusstsein, das nicht selten mit scharfen

²¹⁴Vgl. F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 131.

Konflikten einhergeht, da das Streben nach der Entfaltung der eigenen Subjektivität sowohl Traditionelles als auch Neues zum Dogma werden lässt. Zwanghafte Epochen haben ein großes Interesse für alles Geschichtliche. Riemann begründet dieses Interesse in Bezug auf den zwanghaften Charaktertyp mit der Angst des Zwanghaften vor Wandel. Was schon vergangen sei, könne nicht mehr vergehen.²¹⁵ Eine wesentliche Rolle spielt aber sicher auch der Umstand, dass die Geschichte eine Urform der Hierarchie darstellt, denn ein Ursprung des hierarchischen Denkens liegt in dem Erleben von Altersunterschieden und den damit verbundenen unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten. Zwanghaften Epochen wird es deshalb in Bezug auf die Geschichte um Datierungen, um das Aufstellen einer Chronologie historischer Ereignisse gehen. Aber auch das Begründen von Traditionen und die Erklärung der Gegenwart werden das Interesse für Geschichte wecken.

In der hysterischen Phase geht es nicht mehr nur darum, wie in der zwanghaften Gebote und Verbote zu akzeptieren, sondern das Kind lernt die „Spielregeln“²¹⁶ des menschlichen Miteinanders kennen. Fragt das Kind in dieser Phase „Warum?“, möchte es nicht mehr die Ursache einer Erscheinung wissen, sondern es interessiert sich für das Motiv einer Handlung. Es möchte die Regeln lernen, durch die es ein gleichberechtigter Mitspieler in der Welt der Erwachsenen wird. Es lernt also, sich als Subjekt in die Gemeinschaft von Subjekten einzubringen. Wenn Riemann den Hysteriker als einen Menschen charakterisiert, dem es in der hysterischen Phase an Vorbildern gefehlt hat und der deshalb die Regeln des Zusammenlebens nicht beherrscht und sich seine eigene Welt mit den ihr eigenen Gesetzen baut, so kann sich ein Mensch, der diese Phase problemlos überstanden hat, mit traumwandlerischer Sicherheit auf dem Parkett der Gesellschaft bewegen. D.h. ein solcher Mensch verfügt über das richtige soziale Gespür, er weiß, wofür er lebt und welche Beziehung zu anderen Menschen sich daraus ergibt. Hysterische Epochen sind somit einerseits Phasen des maximalen Individualismus, andererseits aber auch Zeiten mit einem maximalen Gemeinschaftsanspruch. In solchen Epochen können neue Regeln des Zusammenlebens formuliert werden, d.h. in diesen Zeiten werden die Lebensbereiche und daraus folgend die Stände neu definiert. Im Unterschied zu schizoiden Epochen, in denen die materiellen Voraussetzungen für eine Gesellschaft geschaffen werden und der Mensch noch ein Objekt dieser Verhältnisse ist, ist in hysterischen Epochen die materielle Basis dieser Gesellschaft voll entfaltet, der Mensch hat einen festen Platz in ihr und kann sich „ritterlich“, also sozial verhalten. D.h. in schizoiden Zeiten bilden sich neue Stände heraus und lösen überkommene allmählich ab, in hysterischen Zeiten

²¹⁵Ebenda, S. 153.

²¹⁶Dieser Begriff wurde von Riemann, ebenda S. 174 gewählt, um die Anforderungen an das Kind während der hysterischen Phase zu beschreiben. Allerdings unterscheidet Riemann nicht ausdrücklich zwischen Spielregeln einerseits und Geboten und Verboten andererseits.

sind diese Stände etabliert und bestimmen die Gesellschaft. Eine Ständehierarchie gibt es in dieser Zeit nicht, denn alle Stände sind sich ihrer eigenen Notwendigkeit für das Funktionieren der Gesellschaft bewusst und wissen ebenso um die Notwendigkeit der anderen Stände. Dadurch fühlt sich ein Stand dem anderen nicht über- oder unterlegen.

d) Welt und Denken

Obwohl wir alle in derselben Welt leben, verstehen wir doch ihren Zusammenhang auf ganz unterschiedliche Weise. Wir können entweder auf schizoide Weise jeglichen Zusammenhang leugnen oder auf depressive Weise den Zusammenhang der Welt als einen Spiegel unserer Innerlichkeit erleben oder auf zwanghafte Weise die Welt als ein hierarchisches System begreifen oder auf hysterische Weise alles mit allem chaotisch verbunden sehen. Auch der Dualismus des Denkens ist nicht bei allen Menschen auf dieselbe Weise wirksam. So postuliert das Denken des Schizoiden eine Einheit der Gegensätze, das des Depressiven sieht in allem einen Doppelsinn, das des Zwanghaften löst jede Gegensätzlichkeit in Hierarchie auf und das des Hysterikers begreift jeglichen Dualismus als Widerspruch. Auch die einzelnen Epochen verfügen über ein unterschiedliches Weltverständnis und eine unterschiedliche Vorstellung vom Dualismus.

In schizoiden Epochen erscheint die Welt invalent, d.h. Valenz bzw. Bindungsfähigkeit bzw. Wert ist eine überflüssige Kategorie, weil die einzelnen Teile der Welt nebeneinander in ihrer Absolutheit existieren. Der Dualismus des menschlichen Denkens nimmt die Form eines Oxymorons an und ist damit gleichsam aufgehoben. Da die Gegensätze zu einer Einheit verschmolzen sind, zeigt sich das Denken ambig und erscheint hermetisch. So wird die Kunst solcher Epochen wie ein Orakelspruch erscheinen, dessen Sinn man nicht eindeutig machen kann. Schizoide Epochen könnte man auch als mythische Epochen bezeichnen, denn das Einschmelzen des Dualismus im Oxymoron bestimmt das Wesen des mythischen Synkretismus.²¹⁷

In depressiven Epochen existieren die einzelnen Teile der Wirklichkeit als Spiegel der menschlichen Seele, so dass sie in ihrer Gleichwertigkeit, ihrer Äquivalenz begriffen werden. In solchen Epochen hat die Wirklichkeit denselben Status wie der Traum, der ein Produkt der Seele ist. Es sind also Fiktion und Realität nicht mehr voneinander zu trennen, sondern eine Seite ist in der anderen aufgehoben. Eine Traumdeutung ist in diesem Fall zugleich eine Wirklichkeitsdeutung.²¹⁸ Das führt nun dazu, dass erstens der Dualismus als Dualismus von seelischer und realer Wirklichkeit erscheint und zweitens die

²¹⁷Zur oxymoralen Struktur des mythischen Synkretismus vgl. S. 47f.

²¹⁸Auch in Freuds Psychoanalyse ist die „Traumdeutung“ (1900) eine Wirklichkeitsdeutung, nämlich die der sozialen Wirklichkeit. Das kann als ein Indiz für den depressiven Charakter seiner Epoche angesehen werden.

Gleichwertigkeit der Teile als Paradoxon zu Tage tritt. Darum vollzieht sich in depressiven Epochen das Verstehen in Ambivalenzen und jeder Gedanke ist doppeldeutig.

Zwanghafte Epochen ordnen den einzelnen Teilen der Welt einen jeweils unterschiedlichen Wert zu, so dass die Welt als ein System verschiedener Werte betrachtet wird, also heterovalent ist. Das führt in Bezug auf den Dualismus des Denkens dazu, dass jegliche Zweiheit negiert wird und das Denken monistisch erscheint. Solche Epochen befördern alles, was im Denken auf Eindeutigkeit ausgerichtet ist, z.B. Kanonisierungen und das Aufstellen eines Wertesystems. Solche Epochen können zu tragischen Epochen werden, da ihre Negation der Zweiheit zum Aufeinanderprallen gegensätzlicher Ordnungen führen kann.

In hysterischen Epochen werden die Gegensätze in ihrer Polarität wahrgenommen und angenommen, indem sie aufeinander bezogen werden. Sie existieren also in ihrer Relativität als Gegensätze weiter. Die einzelnen Erscheinungen können verschiedene Beziehungen eingehen und werden deshalb als mehrwertig begriffen. Hierbei kann schließlich alles aufeinander bezogen und mit allem verbunden werden. Die Welt ist so vielgestaltig und wandelbar, sie erscheint also polyvalent. Da man verschiedene Wirklichkeiten zugleich denken und jede Möglichkeit real werden kann, wird das Denken widersprüchlich. Es existiert als realisierter Dualismus, d.h. als Spaltung.²¹⁹

Die als Epochenmerkmale herausgearbeiteten Besonderheiten der Charakterstrukturen sollen hier noch einmal zusammengefasst werden.

Welthaltung	schizoid	depressiv	zwanghaft	hysterisch
Verarbeitung von Spannung	Einheit der Gegensätze	Vereinnahmen einer Seite durch die andere	Ignorieren einer Seite	Aufeinander bezogene Pole
Ambivalenzfigur	Oxymoron	Paradoxon	Negation	offener Widerspruch
Zeit	wird Raum	Zyklus	Chronologie	Fluss
Raum	Vakuum	Monade	Spielraum	wird Zeit

²¹⁹R. Grübel (2001): *Literaturaxiologie*, S. 77 spricht von einem Wertzyklus, der sich von der ambivalenten über die heterovalente und über die äquivalente zur invalenten Wertordnung bewegt. Berücksichtigt man, dass Grübel unter Ambivalenz die „Vereinigung inkompatibler Werte in einem Gegenstand“ (S. 51), also als einen Widerspruch begrift, dann lässt sich sein Wertzyklus als die Entwicklung vom hysterischen zum schizoiden Wertverständnis verstehen. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff Ambivalenz nicht als Widerspruch, sondern als Doppeldeutigkeit begriffen. Das von Grübel für Ambivalenz genannte Beispiel „die Sirene ist zugleich a n z i e h e n d und a b s t o ß e n d“ (Hervorhebung im Original, U.K.F.) würde nach der hier vorgeschlagenen Zuordnung also einen Widerspruch darstellen. Ambivalent wäre in diesem Zusammenhang die Aussage „Die Sirene zieht die Seefahrer in ihren Bann“.

Intersubjektivität	Mensch als Objekt, zu dem ich keine Beziehung aufbaue	Ich ist Teil d. Mitmenschen und wird durch ihn zum Subjekt	Mensch als beherrschbares Subjekt	Ich und Mitmensch Subjekte
Denken	ambigue	ambivalent	monistisch	dualistisch
Welt erscheint als	ivalent	äquivalent	heterovalent	polyvalent

Die Anwendung der Charakterstrukturen auf die psychosomatischen Krankheiten der Čechovschen Dramenpersonen sorgt dafür, dass diese Krankheiten nicht lediglich inhaltsästhetisch betrachtet werden. Vielmehr werden im ersten Teil der Arbeit aus ihnen die *Szenen* der Epoche herausgearbeitet. Die Anwendung der Charakterstrukturen auf die dramatische Form im zweiten Teil verdeutlicht die *Epochenstruktur*. Dabei werden die dramatischen Formelemente mit Hilfe des Modells der Welthaltungen auf Strukturelemente zurückgeführt.²²⁰ Im Unterschied zur Theorie und Methode der Psychopoetik wird dabei die Struktur eines literarischen Textes nicht nur festgestellt, sondern auch gedeutet. Wie die Psychopoetik²²¹ basieren die vorliegenden Untersuchungen auf der Annahme, dass der Kunstanalytiker wie der Psychoanalytiker mit Hilfe der „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“²²² die Struktur einer Rede erfassen kann, indem er von ihren Inhalten absieht. Auf diese Weise kann der Redemechanismus aufgedeckt werden. Der Psychoanalytiker baut nun auf dieser Erkenntnis der Struktur auf und setzt die Struktur zum Inhalt der Rede in Beziehung, um dem Patienten den Sinn und damit die Hintergründe seiner Rede sichtbar zu machen. Da ein Kunstwerk nun nicht krank ist und darum auch keiner Heilung bedarf, hält die Psychopoetik den zweiten Schritt bei der Kunstanalyse für unnötig. Es komme bei der Kunstanalyse im Unterschied zur Psychoanalyse, die das Realitätsprinzip mit Hilfe der Analyse wieder herstellen will, darauf an, das Realitätsprinzip zu zerstören oder zeitweilig außer Kraft zu setzen, um an seine Stelle, an die Stelle des Inhalts, das „Kunstprinzip“ zu setzen.²²³ Dessen „destruktives Potential“ ist aber nur in der Avantgardepoetik Selbstzweck. Indem die Psychopoetik diesen als Zweck der Kunst schlechthin begreift, verabsolutiert sie die Avantgardepoetik. Die „nackte Präsenz des Signifikanten“²²⁴ wird jedoch keineswegs durch den „Lustgewinn des

²²⁰Vgl. Teil II, Kap. 1., S. 181.

²²¹Zur Theorie und Methode der Psychopoetik vgl. A.A. Hansen-Löve (1992): *Zwischen Psycho- und Kunstanalytik*.

²²²Zum Begriff und seiner Verwendung bei Freud vgl. J. Laplanche; J.-B. Pontalis (1967): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 169ff.

²²³A.A. Hansen-Löve (1992): *Zwischen Psycho- und Kunstanalytik*, S. 14.

²²⁴Ebenda, S. 10.

Verstehens kompensiert“²²⁵, denn dieser Signifikant erscheint als reine Maske, die nur als solche dekonstruiert und damit entlarvt werden kann. Das aber führt zu keinem „Lustgewinn des Verstehens“, sondern zu einem sadistischen Lustgewinn des Entblößens und Erniedrigens. Dem psychoanalytischen Verstehen entspricht in der Kunstanalyse also nicht die Dekonstruktion eines Textes, sondern die Rekonstruktion des strukturellen Sinns im Unterschied zur thematischen Bedeutung. Dies will die Psychopoetik nicht leisten. Insofern verweigert sie dem Rezipienten die Katharsis, die Vermittlung zwischen Struktur und Thema, die ihm die Rückkehr ins Leben ermöglicht. Nach der Logik der Psychopoetik wie auch der Avantgarde hat der Rezipient in der Kunstwelt zu verbleiben, um dort ohne schützenden Sinn der reinen Materialität der Signifikanten ausgeliefert zu sein. Insofern ist die Psychopoetik eine Anleitung zum mythischen Verstehen eines Textes.

Der strukturelle und der szenische Sinn unterliegen einem Wandel, sie haben im Unterschied zum Spiel der Signifikanten eine zeitliche Dynamik. Mit dem Modell der Charakterhaltungen wird diese Veränderung nicht nur beschrieben.²²⁶ Die Szenen und Strukturen können zugleich in eine zeitliche Ordnung gebracht werden. Eine bestimmte Szene oder Struktur ist so nicht mehr nur Ausdruck einer bestimmten kulturellen Situation, sondern sie verweisen auf eine bestimmte kulturelle Phase.²²⁷ Mit Hilfe des Modells kann also die chaotische Vielfalt kultureller Erscheinungen in eine zeitliche Ordnung überführt werden. Zwar wird so die Wahrnehmung automatisiert, die durch das Chaos geschärft wird, aber das Chaos verhindert Erkenntnis. Da das 20. Jahrhundert ganz auf das Entautomatisieren der Wahrnehmung ausgerichtet war, versucht diese Arbeit, eine Ordnung im so entstandenen Chaos aufzudecken.

²²⁵Ebenda, S. 8.

²²⁶Mehrere Beispiele dafür in M. Titzmann (Hrsg.) (1991): *Modelle des literarischen Strukturwandels*.

²²⁷Dass der Wandel der Charakterstruktur zum Ausgang des 19. und Beginn des 20. Jhd. ein generelles gesellschaftliches Phänomen sein kann, zeigt K. Strzyz (1978): *Sozialisation und Narzissmus. Gesellschaftlicher Wandel und die Veränderung von Charaktermerkmalen*.

C. Erster Teil: Vom äußeren zum inneren Konflikt

1. Literatur und Krankheit

In der Forschung wurde verschiedentlich auf die Bedeutung der Krankheiten im Čechovs Schaffen hingewiesen. Dabei wird einerseits hervorgehoben, dass Čechovs eigene Tätigkeit als Arzt durch die präzise Darstellung der Krankheitsbilder einzelner Personen in Erzählungen und Dramen zum Ausdruck komme. Sie stelle also eine Art Verbindung zwischen Schriftsteller und Arzt dar.²²⁸ Eine solche Parallele zur Biographie des Autors verkennt aber die literarische Funktion der Krankheiten im Schaffen Čechovs.

Auf die funktionale Dimension der Krankheit verweist Gabriele Selge. Allerdings begreift sie die Krankheiten nur als ein Mittel, den permanenten existenziellen Extremzustand, in dem sich die Personen befinden, darzustellen, wodurch es dem Autor möglich sei, „die Alltäglichkeit in ihrer ganzen Schärfe“ zu verdeutlichen.²²⁹ Mit einem solchen Verständnis wird dem Phänomen der Krankheit bereits eine sinnstiftende Funktion zuerkannt. Selge berücksichtigt bei ihren Untersuchungen allerdings nicht, dass die Krankheiten in den späten Dramen und Erzählungen immer weniger bedeutsam werden. Das provoziert die Frage, ob etwa die Darstellung von Alltäglichkeit dann weniger scharf erscheinen soll oder ob diese Schärfe nunmehr auf andere Weise zu Tage tritt.

Auch Alfred Rammelmeyer verweist in einem Aufsatz darauf, dass Krankheiten, „wenn sie in einem literarischen Werk auftreten, der Idee dieses Werkes untergeordnet“²³⁰, also strukturell relevant sind. Doch bei allen von ihm angeführten Beispielen aus der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts werden die Krankheiten nicht in ihrer Funktion für den Sinnaufbau des betreffenden Werkes analysiert, sondern sie werden lediglich in ihrer Relevanz für das Thema benannt und beschrieben.

Will man die literarische Funktion der Krankheiten, die in den Werken Čechovs immer auch eine psychische oder symbolische Dimension haben,²³¹ nicht nur als ein mögliches Thema erfassen, muss man die Bedeutung von Krankheiten als einer Form des Sprechens verstehen, d.h. sie als Ausdruck von Intersubjektivität erfassen. Es stellt sich dabei die Frage, inwieweit die

²²⁸H.-M. Bünzel: (1975): *A.P. Tschchow als Arzt und Patient* und E.B. Mewe (1961): *Medicina v tvorcestve i žizni A. P. Čechova*.

²²⁹G. Selge (1970): *Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie*, S. 27.

²³⁰A. Rammelmeyer (1967): *Arzt, Kranker und Krankheit in der russischen schönen Literatur des 19. Jahrhunderts*, S. 393.

²³¹Čechov selbst verweist in seinem Brief an E.M. Šavrova vom 28.2.1895 darauf, dass er Kranke nur insofern darstelle, „als sie Charaktere oder als sie bildlich“ (поскольку они являются характерами или поскольку они картины) seien.

Krankheiten in einer Beziehung zu den von Jenny Stelleman untersuchten Kommunikationsstörungen zwischen den Personen in den Dramen stehen. Nach Stelleman „kann und will“ Ol’ga am Schluss des zweiten Aktes von *Tri sestry* wegen ihrer Kopfschmerzen nicht über Andrejs Spielschulden sprechen.²³² Für eine solche Schlussfolgerung gibt es jedoch im Text keine Anhaltspunkte. Ol’ga spricht ja nicht nur ihre Kopfschmerzen, sondern auch Andrejs Spielschulden an – doch es antwortet ihr keiner. Es liegt also eine Störung der Kommunikation vor – die Gesprächspartner greifen das von Ol’ga in den Raum gestellte Thema nicht auf. Ol’gas Kopfschmerzen sind weder Ursache noch Ausdruck dieser Störung. Vielmehr haben beide Äußerungen Ol’gas Aufforderungscharakter. Sie möchte sowohl über ihre Kopfschmerzen als auch über Andrejs Spielschulden sprechen, um durch die Anteilnahme der Anderen ihre Sorgen mit ihnen zu teilen. In diesem Sinne sind alle Krankheiten eher als Versuche einzustufen, die Kommunikationsstörung zu überwinden und nicht als Symptome dieser Störung zu bewerten. Allerdings geht kaum eine der anderen Figuren auf diese impliziten Gesprächsangebote ein.²³³ Insgesamt kann man sagen, dass mit der Abnahme der Krankheiten von Drama zu Drama die Kommunikationsstörungen eher noch zunehmen.

Krankheiten stehen also in einem direkten Zusammenhang mit den zwischenmenschlichen Beziehungen der Dramenpersonen und sind somit dem dramatischen Konflikt strukturell verwandt. Als Konflikt von lat. *cōnflīctus* sei hier der Widerstreit, der Zusammenstoß, die Auseinandersetzung²³⁴ zwischen zwei (Wert)haltungen verstanden, der sich sowohl innerhalb einer Person als auch zwischen zwei Personen abspielen kann. In der Tragödie erscheinen nun diese unterschiedliche Haltungen vollkommen getrennt als Haltungen zweier Subjekte, die jeweils das Ziel verfolgen, die fremde Haltung im Anderen zu unterdrücken und die eigenen Wertvorstellungen kulturell zu erhalten bzw. neu zu etablieren. Eine solche (zwanghafte) Konfliktstruktur soll im folgenden als „äußerer Konflikt“ bezeichnet werden, da sich die beiden Spannungselemente veräußerlichen, indem sie getrennt existieren und so sichtbar werden. Eine Krankheit ist literarisch, d.h. auf ihre Psychosomatik reduziert, dagegen als „innerer Konflikt“ zu begreifen, weil sich die Spannung nicht mehr zwischen den Personen, also äußerlich entfaltet, sondern ganz in einer Person verinnerlicht ist. Der innere Konflikt bildet damit einen Zwischenschritt zwischen der zwanghaften und der depressiven Form von Intersubjektivität. Bei der zwanghaften Form versucht das Ich den subjekthaften Anderen zu beherrschen und so Unterschiede aus dem Wege zu räumen, während bei der

²³²J. Stelleman (1992): *Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction*, S. 65.

²³³Eine Ausnahme bilden Marina (*Djadja Vanja*, vgl. S.145ff.) und Dorn (*Čajka*, vgl. S.139ff.).

²³⁴Vgl. W. Pfeifer, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 704.

depressiven Form das Ich im Anderen aufgeht, so dass Differenzen annulliert werden.

Die einzelnen „literarischen Krankheiten“ und ihre jeweils unterschiedliche dramatische Funktion sollen im Folgenden genauer untersucht werden. Es werden Atemwegserkrankungen in der früheren Dramatik (*Platonov* und *Ivanov*), Gicht in *Djadja Vanja* und *Čajka*²³⁵ sowie Kopfschmerzen in *Tri sestry* berücksichtigt. In *Višněvyj sad* geht es weniger um Krankheiten im engeren Sinne, als vielmehr um eine Krankheit unserer Zeit, den Narzissmus. Zudem soll die Depression Beachtung finden, da sie außer in *Višněvyj sad* in allen Stücken für die dramatische Struktur, d.h. für die Sinnbildung bedeutsam ist.

2. Krankheiten als strukturelle Besonderheiten der Dramatik Čechovs

a) Die frühen Stücke: *Platonov* und *Ivanov*²³⁶

Krankheiten der Dramenpersonen nehmen in den frühen Stücken eine zentrale Stellung ein. Sie wirken hier im Unterschied zu den späten Stücken unmittelbar auf den Verlauf der Handlung, da sie am Entstehen und der Lösung des dramatischen Konfliktes beteiligt sind. Nur in den frühen Stücken führen die Krankheiten zum Tode. Sowohl die Krankheiten als auch die „Hinrichtung“ Platonovs durch Sof'ja Egorovna bzw. der Selbstmord Ivanovs, der im Zusammenhang mit der Depression zu betrachten ist, lassen noch Reste des tragischen, zwanghaft-hysterischen Konflikts und Machtkampfes erkennen. Dabei ist von *Platonov* zu *Ivanov* ein Qualitätssprung zu beobachten, der als eine erste Stufe der regressiven Umformung des Konfliktes und seiner Verlagerung in das Innere der Person zu bewerten ist. So wird die Auseinandersetzung in *Platonov* noch auf traditionelle Weise explizit zwischen der Titelfigur und Sof'ja Egorovna geführt, die mit der Ermordung Platonovs ihre Erkrankung rächt. Erst in *Ivanov* tragen die betroffenen Personen den Konflikt dann ausschließlich mit sich selbst aus, weshalb sie auch an der Krankheit sterben oder sich das Leben nehmen. Dennoch sollen aufgrund der vergleichbaren Symptomatik und der damit verbundenen Ursachen beide Stücke gemeinsam betrachtet werden.

Atemwegserkrankungen: Tuberkulose

²³⁵Sorin ist der einzige in *Čajka*, der offensichtlich krank ist. Allerdings wird seine Krankheit nie genauer bezeichnet. Da er aber im Rollstuhl sitzt und ebenso unter Todesangst leidet wie Serebrjakov in *Djadja Vanja*, könnte man von einer ähnlichen Symptomatik ausgehen.

²³⁶Die Komödie *Lešij* soll bei den Analysen nicht berücksichtigt werden, da die in unserem Zusammenhang wesentlichen Elemente bei *Djadja Vanja* erwähnt werden. Einen ausführlichen Vergleich beider Stücke unternimmt D. Rayfield (1995): *Chekhov's 'Uncle Vania' and 'The Wood Demon'*.

Sof'ja Egorovna (*Platonov*) und Anna Petrovna (*Ivanov*) leiden an TBC. Es wäre allzu platt, wenn man diese Krankheiten bei Sof'ja Egorovna und Anna Petrovna damit erklären wollte, dass Čechov selbst an TBC litt. Der erste offene Ausbruch dieser Krankheit fand bei ihm vermutlich im Winter 1884 statt, erste Anzeichen waren noch etwas früher zu beobachten²³⁷ – zu spät für eine „aktuelle“ Auseinandersetzung Čechovs mit dieser Krankheit in *Platonov*, zu früh für eine solche in *Ivanov*. Zudem spielt die Tuberkulose als Krankheit nur in den frühen Stücken eine Rolle, obwohl sich Čechovs Gesundheitszustand mit den Jahren verschlechterte. Auch darum ist es wahrscheinlich, dass der psychosomatische Zusammenhang von TBC, der mit der Krankheit verbundene unbewältigte ödipale Konflikt ihre Wahl als literarische Krankheit bestimmt hat. Čechovs eigener Gesundheitszustand mag zwar das psychologische Verständnis der Symptomatik begünstigt haben, dass er der Grund für die Wahl der Krankheit war, ist hingegen kaum anzunehmen.

TBC ist eine Atemwegserkrankung, die trotz ihrer eindeutig infektiösen Ursache ohne bestimmte psychische Bedingungen nicht in Erscheinung tritt. So lassen sich nach Th. v. Uexküll²³⁸ immer frühkindliche Störungen der affektiven Beziehungen zu Mutter und/oder Vater nachweisen. TBC-Patienten zeigen sich häufig beziehungslos und einsam. Sie sind meist entscheidungsschwach und selbstunsicher. Teilweise lässt sich ein masochistischer Zug in ihrem Wesen erkennen: ihre Krankheit ist der „Flirt mit dem Tode“, bei der der Tod im Grunde als eine Art „letzte Geborgenheit“ ersehnt wird. So lässt sich wohl auch die mangelnde Schaffenslust mancher dieser Kranken erklären. Ihre geringe seelische Stabilität hat ihre Quelle wohl ebenso wie ihre Egozentrik und die erhöhte Reizbarkeit in Bezug auf Affekte in der gestörten frühkindlichen Beziehung. Aufgrund dieser Störung konnte auch die ödipale Phase nicht im nötigen Maße zur Persönlichkeitsbildung genutzt werden, und der Kranke verharrt in einem frühkindlichen Stadium narzisstischer Liebes- und Abhängigkeitsgefühle, die ihn zu einer kompletten Fixierung auf den Partner treiben. Auf etwaige Autonomiebestrebungen des Partners reagieren sie mit massiven Verlassenheitsgefühlen, die mit Schuldgefühlen angesichts des eigenen Daseins gekoppelt sind und für das sie sich mit tödlichem Bluthusten „strafen“, um der Liebe des Partners durch vollkommene Hilflosigkeit wieder würdig zu werden. Die Tuberkulosekranken haben neben der schizoiden Beziehungsunfähigkeit auch einen depressiven Charakterzug, weshalb Tuberkulose bei Männern vor allem bei beruflichen Problemen oder in Zusammenhang mit Problemen der Besitzsphäre auftritt, wohingegen bei Frauen besonders Liebeskonflikte krankheitsauslösend wirken. Sowohl Kovrins Bluthusten (*Černyj monach*) als Folge beruflicher Überanstrengung als auch die

²³⁷H.-M. Bünzel (1975): *A.P. Tschchow als Arzt und Patient*, S. 71.

²³⁸Th. v. Uexküll (1979): *Psychosomatische Medizin*, S. 935f.

Tuberkulose bei Sof'ja Egorovna und Anna Petrovna würden diese Annahme literarisch bestätigen. Dabei muss angemerkt werden, dass die im Zusammenhang mit der Störung der schizoid-depressiven Phase auftretende Symptomatik in Bezug auf die Dramatik zwar schon auf die Entwicklung der Dramatik hin zur Spaltung des Dramas in Personen und äußere Situation verweist, dennoch treten die Krankheiten in den Stücken immer erst zusammen mit der Partnerwahl auf, weshalb eine ödipal geprägte Konfliktsituation als auslösendes Moment angesehen werden kann.

Tuberkulose bei Sof'ja Egorovna (*Platonov*)

Die TBC-Symptome werden bei Sof'ja Egorovna im dritten Akt erstmals explizit thematisiert. Sof'ja hatte ihren Gefühlen für ihre Jugendliebe Platonov nachgegeben und sich von ihrem Mann Vojnicev, einem Freund Platonovs, abgewandt. Platonov lässt Sof'ja Egorovna allerdings nach einer gemeinsamen Nacht im Stich und wendet sich Anna Petrovna, der jungen Stiefmutter seines Freundes Vojnicev zu. Sof'ja Egorovna kommt, nachdem sie offenbar von diesem Betrug erfahren hat, wutentbrannt zu Platonov, der betrunken auf einer Bank liegt und schläft. Sie beschimpft ihn, weil er die Verabredung mit ihr versäumt hat und sagt:

Не говори мне про женщин! Тысячу раз на день ты говоришь мне о них! *Встаёт*. Что ты делаешь со мной? Ты уморить меня хочешь? Я больна через тебя! У меня день и ночь грудь болит по твоей милости! Ты этого не видишь? Знать ты этого не хочешь? Ты ненавидишь меня! Если бы ты любил меня, то не смел бы так обращаться со мной! [...] За что ты убиваешь меня? Не прошло и трёх недель после той ночи, а уже стала походить на щепку! Где же обещанное тобою счастье? (III, 1; PSS, 11, S. 122)

Sprich mir nicht von Frauen! Tausendmal am Tag erzählst du mir von ihnen! Es geht mir auf die Nerven! *Steht auf*. Was machst du mit mir?... Willst du mich zu Tode quälen? Du hast mich krank gemacht! Tag und Nacht tut mir deinetwegen die Brust weh! Siehst du das nicht? Willst du das nicht wissen? Du hasst mich! Wenn du mich lieben würdest, würdest du nicht wagen, so mit mir umzuspringen! [...] Warum bringst du mich um? Es sind noch keine drei Wochen seit jener Nacht, und ich sehe schon aus wie ein Strohalm! Wo ist das Glück, das du mir versprochen hast?...

239

Offensichtlich erkrankt Sof'ja Egorovna, weil Platonov ganz und gar nicht bestrebt zu sein scheint, ihr das von ihm versprochene Glück zu bringen. Die Beziehung zu Platonov stellt für sie eine Befreiung aus einer unbefriedigenden Ehe dar. Sie erhofft sich davon das Glück, die Befreiung kann ihr allerdings

²³⁹An Urban, *Platonov*, S. 125f. angelehnte eigene Übersetzung.

auch den Untergang bringen (Гибель моя или ... счастье! (II, 21; PSS, 11, S. 90)). Ihr ganzes Leben legt Sof'ja Egorovna in Platonovs Hand und macht so ihr Dasein von ihm abhängig. Sie strebt als Hysterikerin nach der „Freiheit, der Frauenemanzipation“ (I, 13; PSS, 11, S. 34) und wartet doch auf depressive Weise darauf, dass ihr diese geschenkt werden. Die Tuberkulose bei Sof'ja Egorovna ist also ein Symptom für eine Umwandlung des traditionellen, zwanghaft-hysterischen Konfliktes, bei dem das Streben nach Freiheit durch soziale Grenzen eingeschränkt wurde, in einen hysterisch-depressiven Konflikt. Hierbei bleibt das Streben nach Freiheit zwar noch erhalten, ihm werden allerdings keine sozialen Grenzen mehr entgegengesetzt, sondern die Freiheit kollidiert mit der eigenen Sehnsucht nach Geborgenheit. Anders als der Konflikt zwischen Ich und Umwelt, der im äußeren Kampf auf Leben und Tod gipfelt, schlägt sich der innere Konflikt zwischen zwei sich ausschließenden Lebensentwürfen des Ich in der lebensbedrohlichen Krankheit nieder. Sof'ja Egorovnas innerer Konflikt geht auf das Ich-Konzept der Romantik zurück, worauf sie von Platonov selbst hingewiesen wird:

Со мной судьба моя сыграла то, чего я ни в каком случае не мог предполагать в то время, когда вы видели во мне второго Байрона [...]. (I, 13, PSS, 11, S. 33)

Mir hat das Schicksal etwas gespielt, was ich nie hätte glauben können, damals, als Sie in mir noch einen zweiten Byron sahen [...].²⁴⁰

Tuberkulose bei Anna Petrovna (*Ivanov*)

Bei Ivanov und seiner Frau Anna Petrovna ist die Situation ähnlich.

Сердито. Зачем она здесь была? *Пауза.* А, так вот ты какой! Теперь я тебя понимаю. Наконец-то я вижу, что ты за человек. Бесчестный, низкий... Помнишь, ты пришёл и солгал мне, что ты меня любишь... Я поверила и оставила отца, мать, веру и пошла за тобою... Ты лгал мне о правде, о добре, о своих честных планах, я верила каждому слову...

[...]

Жила я с тобою пять лет, томилась и болела от мысли, что изменила своей вере, но любила тебя и не оставляла ни на одну минуту... Ты был моим кумиром... И что же? Всё это время ты обманывал меня самым наглым образом... (III, 9; PSS, 12, S. 61)

Zornig. Warum war sie hier? *Pause.* Ah, so einer bist du also! Jetzt verstehe ich dich. Endlich sehe ich, was für ein Mensch du bist. Ehrlos, niederträchtig... Erinnerst du dich, du kamst und hast mich belogen, du würdest mich lieben... Ich habe dir geglaubt, Vater, Mutter, meinen Glauben habe ich im Stich gelassen und bin dir gefolgt... Du hast mir

²⁴⁰Urban, *Platonov*, S. 35.

etwas vorgelogen, von der Wahrheit, dem Guten, von deinen ehrenhaften Plänen, ich habe jedes Wort geglaubt...

...
Fünf Jahre habe ich mit dir gelebt, ich habe mich gequält und wurde krank von dem Gedanken, dass ich meinen Glauben gewechselt habe, aber ich habe dich geliebt und keinen Augenblick im Stich gelassen... Du warst mein Abgott... Und? Die ganze Zeit hast du mich auf schamlose Weise betrogen...²⁴¹

Offensichtlich ist Anna Petrovna das Opfer ihres gewissenlos handelnden Ehemannes geworden.. Doch auch diese Passage bezeugt nicht nur Ivanovs Betrug, sondern sie sind ebenso ein Indiz dafür, dass Anna Petrovna ihn schließlich dazu treibt: Er wird von seiner Frau vereinnahmt, denn Anna Petrovna richtet ihr ganzes Leben auf den geliebten Mann. Sie hat alles, was ihr bisher Geborgenheit gab, verlassen, um bei ihm zu sein: ihre Eltern und ihren Glauben. Ihr Leben ist *sinnlos* ohne den Geliebten. *Er* muss für sie den Sinn verkörpern.²⁴² Damit überfordert sie ihn grenzenlos, denn es ist unmöglich, eines Menschen ganzer Lebenssinn zu sein, ohne dass er sein eigenes Leben verliert. Anna Petrovnas Liebe ist ein Tanz um das goldene Kalb, das sie sich selbst geschaffen hat. Sie sagt, Ivanov sei für sie ein Abgott (кумир) gewesen. Aber er liebt sie nicht so, wie sie es von ihrem Abgott erhofft haben. Deshalb nennt Anna Ivanovs Liebe eine Lüge, seine Wahrheit eine Lüge. Die Krankheit wird so zu einer Art Erpressung, mit der Anna Petrovna ihren Mann zwingen will, sie zu lieben, wie sie es wünscht. Im Charakterbild Tuberkulosekranker lässt sich zudem das Verlangen nach viel Rücksicht beobachten. Damit machen diese Kranken ihren Partner unabsichtlich zum Gefangenen ihrer Krankheit, wodurch sich der Konflikt zwangsläufig verhärtet, wenn sich der Partner, um sich aus der Gefangenschaft zu befreien, vom Kranken immer mehr zu lösen versucht. Ein Bestreben, das sowohl bei Platonov als auch bei Ivanov zu beobachten ist.

Bei Anna Petrovna zeigt sich zudem noch eine zweite Problematik, die eine fruchtbare Beziehung zwischen ihr und Ivanov unmöglich macht: sie kann nicht unabhängig von ihrem Mann existieren, da sie den Schritt aus der Kindheit in die Selbstständigkeit und Unabhängigkeit eines Erwachsenen nicht gehen kann. Dieser Widerspruch zwischen Kindsein und Erwachsensein schlägt sich in ihrem Mädchennamen Sarah Abramson nieder. Der Name bedeutet soviel wie Sarah, die Tochter des Abraham. Ästhetisch betrachtet liegt hierin ein

²⁴¹An Urban, *Ivanov*, S. 62f. angelehnte eigene Übersetzung.

²⁴²Eine solche Lebenseinstellung, bei der der Partner zum gesamten eigenen Lebensinhalt gemacht wird, ist ein zentrales Sinnelement in Čechovs Erzählung *Dušečka*. Vgl. dazu W. Schmid (1992): *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne*. Schmid spricht dabei in Bezug auf die Liebe von *Dušečka* zu ihren Männern, von einer „tödlichen Vampirliebe“ (S. 70).

Widerspruch, denn die biblische Sarah ist Abrahams Frau und nicht seine Tochter. Der Name lässt literarisch somit auf eine gespaltene Beziehung Annas zu ihrem Mann schließen.

Die thematische Erkenntnis, die Männer hätten die Frauen in die Krankheit getrieben, ist also nur eine einseitige Erkenntnis. Sie führt nicht zum wirklichen Verstehen des Problems, das die beiden Paare miteinander haben und das man als eine Konfrontation eines depressiv-vereinnahmenden mit einem hysterisch-ausweichenden Charakter deuten kann. Sof'ja Egorovna und Anna Petrovna vereinnahmten in narzisstischer Weise ihre Partner. Sie erkrankten an Tuberkulose, weil sich die Männer, auf die sie fixiert sind, aus dieser Bindung in eine neue Beziehung flüchten. War nun der traditionelle Konflikt in der Tragödie ein zwanghaft-hysterischer Machtkampf, so ist nun die Tuberkulose das Symptom für einen depressiv-hysterischen Konflikt, in dem es nicht mehr um Macht und Unterwerfung, sondern um Freiheit und Geborgenheit geht. Weil der depressiv Fixierte die ödipale Phase der Persönlichkeitsbildung nicht nutzen konnte, kann er in einer Dreiecksbeziehung nur regressiv sich selbst strafen. Die Tuberkulosesymptomatik ist also ein Symptom für die regressive Umformung des früheren zwanghaft-hysterischen Konflikts. Sie ist damit mehr als nur eine Verinnerlichung oder Verschiebung des Konflikts im Sinne Freuds – der Konflikt ändert dabei seinen Charakter, er regrediert.

Die Depression

Schwermut, Melancholie, Depression ist eine Daseinserscheinung der Čechovschen Personen, die in jedem Drama eine Rolle spielt. Dabei sind die Depressiven jene Hauptfiguren, die meist am sympathischsten erscheinen, selbst wenn sie in der Realität als die ewig Jammernden oder stumm ihr Kreuz Tragenden durchaus lästig werden können. Auch bei Čechov sind sie fast von einer Art Leidensverliebtheit beseelt und von Selbstzweifeln und Schuldgefühlen zerfressen.²⁴³ Aber jene von Depressionen geplagten Menschen sind keine wirklich depressiven Charaktere, sondern hinter all ihrer Insichgekehrtheit, hinter der Verzagtheit, teilweise auch vollkommenen Ratlosigkeit ist der Lebenshunger spürbar, der in den gescheiterten Festen (besonders in *Tri sestry* und *Višněvyj sad*) als Synthese aus Depression und Lebens- bzw. Erlebnishunger am offenkundigsten wird. Gerade aber dieser Umstand der Erlebnissucht zeugt von den hysterischen Grundzügen der Personen, die aber z.T. von anderen Zügen überschattet werden. Die Hysterie ist es auch, die bei aller Leidensverliebtheit und – im Falle Ivanovs und Platonovs – bei aller Schuld diesen Personen die Sympathie des Lesers bzw. Zuschauers

²⁴³Nach Ludolf Müller *Der Glaube bei Čechov – Čechovs Glaube* (1990), S. 573-574, liegt in der Fähigkeit, duldsam das Kreuz zu tragen, die religiöse Botschaft des Autors. Auch in seiner Apologie der philosophischen Äußerungen Veršinins (S. 583-584) zeigt Müller, dass er die im Werk Čechovs dargestellte depressive Charakterstruktur verabsolutiert und dem Autor zuschreibt.

erhält, denn unbewusst erkennt er das hysterische Sich-tot-Stellen in der Depression als unschuldiges Erleiden von einer Art Schneewittchentod.²⁴⁴ Dieses Gefühl der Sympathie wird durch den Mechanismus der Negation erzeugt, aufgrund derer der Schuldige im Kunstwerk als unschuldig erkannt und rehabilitiert wird.²⁴⁵ Die Schuld der Čechovschen Personen besteht vorrangig in ihrer Antriebsarmut, wofür sie durch ihr Schicksal gestraft, aber durch die Strafe sogleich auch gerechtfertigt werden. Weil sie Gut und Böse, Schuld und Unschuld in sich vereinen, erscheinen sie uns sympathisch, denn wir können sie als Menschen wahrnehmen und deshalb mit ihnen mitleiden. Der Unterschied zur Schuld in der klassischen Tragödie besteht nunmehr in einer Umkehrung von Schuld und Unschuld. Traditionell gilt das selbständige Handeln als Schuld und lässt sich als ein Aufbegehren gegen die Götter und in ihrer Folge gegen die Väter begreifen. Bei Čechov hingegen ist Nicht-Handeln mit Schuld besetzt. Wenn sich nun in den frühen Stücken die Personen noch weit handlungsfreudiger zeigen als in den späteren, so ist das damit zu begründen, dass die Depression hier die Konfrontation mit der Umwelt noch voraussetzt. Mit der Depression reagiert der Hauptheld auf das Konfliktpotential der Umwelt. Diese Reaktion ist ein Ersatz für das Austragen des traditionellen dramatischen Konflikts und für die aus ihm entspringende reinigende Selbstbesinnung, die Katharsis.

Bevor nun die Eigenheiten der Čechovschen Melancholiker in den frühen Dramen betrachtet werden, soll zunächst der Begriff der Depression bzw. Melancholie näher bestimmt werden. Freud bezeichnet mit Melancholie eine

[...] tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsetzung des Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahrhaften Erwartung von Strafe steigert.²⁴⁶

²⁴⁴Zum Schneewittchentod vgl. E. Drewermann (1997): *Schneewittchen*, S. 66-74. Schneewittchen stirbt, weil ihre Sehnsucht nach Liebe als Sünde empfunden wird. Der Schneewittchentod stellt dabei ein „Einsargen“ der Liebessehnsucht dar. Zwar sieht die Tote weiterhin wie lebendig aus, aber wirklich menschlich leben kann sie ohne das Gefühl nicht. Eine solche Tote versucht ihr ganzes Dasein auf den „kühlen Verstand“ zu reduzieren. Während die Handlungsarmut als Ausdruck der bei lebendigem Leibe Begrabenen in allen Stücken wiederzufinden ist, werden die Helden der frühen Stücke (Platonov, Ivanov, Treplëv) vom geforderten seelischen Tod durch den physischen Tod erlöst. Die Helden der späten Stücke hingegen (Vanja, Irina, Ol'ga, Varja) entgehen dem physischen Tod, indem sie im Eise des Verstandes ihre Liebessehnsucht erfrieren lassen.

²⁴⁵Vgl. Anwendung von Freuds Aufsatz *die Verneinung* (1925) auf das literarische Kunstwerk bei F. Orlando (1970): *Phèdre*.

²⁴⁶S. Freud (1917): *Trauer und Melancholie*, Studienausgabe Bd. 3, S.198.

Wie erwähnt ist es nicht unwesentlich, zwischen einer zeitweise auftretenden Depression aufgrund einer handlungsunfähig machenden Lebenssituation und der depressiven Charakterhaltung zu unterscheiden, selbst wenn das momentane Erscheinungsbild sich weitgehend gleicht. Bei einer Person mit einer zwanghaften bzw. hysterischen Charakterstruktur kann eine depressive Verstimmung die persönlichkeithemmenden Strukturmerkmale neutralisieren, weil sie zur Klarsichtigkeit befähigt. Der strukturell depressiv geprägte Mensch kann zwar auch über diese Klarsichtigkeit verfügen, aber sie gehört zu seinen dennoch hemmenden Charaktermerkmalen, und aus eigener Kraft kann er sie kaum produktiv nutzbar machen.

Das momentane Erscheinungsbild einer tiefen Depression, wie sie uns vor allem bei Ivanov begegnet, ist jedoch kaum von dem Erscheinungsbild der depressiven Charakterstruktur zu unterscheiden. Depressive Schwermut ist mehr als eine momentane Traurigkeit oder „vorübergehende Wetterfühligkeit“, selbst wenn sie die Folge eines Erschöpfungszustandes aufgrund von Stress und Überarbeitung ist. Ivanov sieht seine Situation als ebenso ausweglos und endgültig an, wie sie für Menschen charakteristisch ist, deren depressive Charakterstruktur Drewermann am Beispiel des Märchens *Brüderchen und Schwesterchen* erläutert. Diese Menschen

[...] erleben Traurigkeit durchaus nicht mehr nur als einen sich wandelnden Zustand, sondern als eine endgültige Schicksalsstimmung, als ein „Verhängnis“ im wörtlichen Sinne; für sie hat sich die „Traurigkeit“ in ein Weltgefühl verwandelt, das von jedem Detail des irdischen Lebens bestätigend und belastend auf sie zurückkommt. Es ist, als sei Schwermut zu einer objektiven Qualität der Dinge selbst geworden, als sei sie ihre Seele und innere Wirklichkeit, die nur darauf warte, von entsprechend sensiblen Menschen endlich als verborgene Wahrheit entdeckt zu werden. In solchen Zuständen fühlt ein Mensch gewissermaßen nicht mehr sich selber, sondern er fühlt nur die Allmacht der Umstände und Gegenstände ringsum, die von seiner Ohnmacht Besitz zu ergreifen drohen, und er lebt in ihnen, ohne noch merken zu können, dass er es selber ist, der sie mit seinem Empfinden begabt und belebt. Der Hauptinhalt einer solchen Trauer entstammt dem, was die Psychoanalyse als „Objektverlust“ bezeichnet: Es ist ein Gefühl, als sei das eigene Innere wie leergeräumt; man weiß nicht mehr, *wer* man selber ist und *woran* man mit sich selber ist, jetzt, nachdem diejenige Person sich entfernt hat, die bisher den ganzen Halt und Inhalt des eigenen Lebens ausmachte.²⁴⁷

Ein zusätzliches Problem neben diesem Objektverlust ist, dass der Depressive aus der Überidentifikation mit der einseitig positiv gesehenen, geliebten und nunmehr schmerzlich vermissten Person nicht gelernt hat, ein eigenes Ich

²⁴⁷E. Drewermann (1990): *Brüderchen und Schwesterchen*, S. 218.

aufzubauen, das in der Lage wäre, das eigene Dasein gegen zerstörerische Umweltreize zu schützen und adäquat auf Umweltimpulse zu reagieren. Vielmehr werden aufgrund der Ich-Schwäche bedrohende Situationen schließlich derart vermieden, dass die Aggressionen, die eigentlich gegen die Welt gerichtet sind, sich gegen die eigene Existenz wenden, denn der Verlust des einseitig positiven Objekts hat den Verbleib eines einseitig strafenden Objekts zur Folge, welches als Über-Ich zum Lebensgesetz wird. Dadurch werden jegliche eigene Aggressionen bereits im Keim erstickt oder man verliert den Glauben an seine Existenzberechtigung und fühlt sich für jede Art von Lebensbestrebungen schuldig.

Die depressiv gestimmten Personen der Čechovschen Dramen erleiden ihre Krankheit als Weg der Reifung tieferer Einsichten in den Sinn des menschlichen Daseins. Aber jenes Gefühl depressiver innerer Leere, jenes Gefühl, nicht mehr zu wissen, wer man ist und woran man mit sich ist, strahlt durch die Figurenbeziehungen von den Depressiven auf das Handeln anderer Personen und somit auf den gesamten dramatischen Handlungsaufbau aus. Das depressive Gefühl bildet somit den Motor des gesamten Stückes und erzeugt die für die Čechovsche Dramatik charakteristische Konfliktverweigerung und schließlich Handlungsarmut. Dadurch nimmt die Depression aber eine Sonderstellung innerhalb der Krankheiten in den Dramen ein: Sie erscheint nicht mehr nur als ein sich in die dramatische Struktur fügendes und den Prozess der Reifung des Helden unterstützendes Element, sondern das Drama wird durch die Depression insgesamt strukturiert. Während die anderen Krankheiten dramatischer Personen (TBC, Gicht, Kopfschmerzen) lediglich als personencharakterisierendes Merkmal in den Text einfließen, das zwar als sinnbildendes Element bedeutsam ist, dem man aber distanziert gegenüber stehen kann, wird der Text von den Depressionen der Titelfiguren der frühen und mittleren Stücke regelrecht durchdrungen. Das Wesen dieser Personen beeinflusst damit die Struktur des gesamten Dramas. Der Leser bzw. Zuschauer identifiziert sich über die depressiv überformte dramatische Struktur mit dem Helden, und die innere Erkenntnis des Titelhelden wird in gewisser Hinsicht zur dramatischen Erkenntnis. Als solche ist die Erkenntnis aus der Depression heraus in viel stärkerem Maße als innere Erkenntnis des gesamten Dramas anzusehen, als es die Einsicht der Helden in den Sinn der anderen Krankheiten darstellt. Oder vielmehr, gerade weil der Depressive den Sinn seines irdischen Daseins nicht sieht und die letzte tiefe Erkenntnis ist, dass sein Dasein auf der Erde einfach sinnlos ist, gerade weil besonders die Helden der frühen Stücke diese Sinnlosigkeit ihres Daseins bis zur letzten Konsequenz ausleben und ihrem Leben ein Ende setzen bzw. setzen wollen, gerade deshalb eröffnet sich ein auf das Jenseits gerichtetes Sinnpotential, das aus dem Sinnvakuum des Diesseits hervorgeht. Diese Eröffnung eines neuen Sinnpotentials zeigt sich aber auf der Figurenebene kaum. Lediglich die Einsicht in die Sinnlosigkeit des eigenen irdischen Daseins lässt vermuten, dass die entsprechenden Figuren

prinzipiell die Hoffnung auf Sinn in sich tragen, denn die vollständige Negation des eigenen Daseins impliziert das (intuitive) Wissen um die eigene Daseinsberechtigung.

Die Depression im Zusammenhang mit Ivanovs Beziehung zu Anna Petrovna

Den Prototyp des schuldbewussten Melancholikers finden wir in Ivanov, auch wenn Platonov bereits stark depressive Züge dieser Art aufweist. Doch die Melancholie wird nicht wie gewöhnlich durch den Verlust einer geliebten Person ausgelöst, sondern die depressive Gestimmtheit Ivanovs und auch Platonovs scheint gerade von der Anwesenheit der ehemals geliebten Person, Anna Petrovna (Sarah) bzw. Sof'ja Egorovna hervorgerufen zu werden. Beide Männer versuchen durch eine Flucht vor dieser (Ehe-)Frau die Melancholie zu überwinden: Platonov will für zwei Wochen mit Anna Petrovna verreisen. Ivanov flieht zu den Lebedevs, um auf Saša zu treffen. Wollen wir verstehen, was diese Männer in die Melancholie treibt, die sie schließlich innerlich zwingt, an diesen Frauen schuldig zu werden, ist ein kurzer Rückblick auf die Beziehungen zwischen diesen Paaren notwendig. Wie im Zusammenhang mit der Tuberkulose der Frauen bereits erwähnt, konzentrieren sich die Frauen mit ihrem gesamten Leben auf die Männer. Alles, was vorher Bedeutung hatte, die Ehe von Sof'ja Egorovna, die Familie, die Religion bei Anna Petrovna, alles geben diese Frauen *für* die Männer auf. Nur zu logisch erscheint es, dass die Männer nun ihrerseits alles für die Frauen geben müssen, dass sie ihren Lebenssinn verkörpern müssen. Ivanov hatte für Anna Petrovna nicht nur die Funktion des Ehemannes, sondern auch die der Eltern mit zu übernehmen. Er musste mit seinem Dasein ihr Dasein rechtfertigen, denn die Eltern hatten die Tochter verflucht, d.h. ihrer Daseinsberechtigung beraubt. L'vov bemerkt dazu treffend:

У несчастной жены всё счастье в том, чтобы он был возле неё, она дышит им, умоляет его провести с нею хоть один вечер, а он... он не может... Ему, видите ли, дома душно и тесно. (I,5; PSS, 12, S. 17)

Das ganze Glück seiner unglücklichen Frau wäre es, dass er bei ihr wäre; Sie lebt, atmet nur durch ihn, bittet ihn flehentlich, doch nur einen Abend mit ihr zu verbringen, doch er ... er kann es nicht ... Er findet es, man höre, zu Hause stickig und eng.²⁴⁸

Anna Petrovna atmet nur durch ihren Mann. Damit nimmt sie ihm die Luft zum Leben. Es ist ihm nicht nur stickig in ihrem Beisein, er würde ersticken, wenn er nicht wegstrebte, wenn er sich nicht den Freiraum zum Atmen suchen würde,

²⁴⁸Urban, *Ivanov*, S. 19, übersetzt hier zwar „она дышит им“ (wörtlich: Sie atmet durch ihn; idiomatisch: Sie lebt durch ihn) frei mit „sie lebt, atmet nur durch ihn“, trifft aber damit die ganze Problematik der Beziehung zwischen Anna Petrovna und Ivanov.

und diesen Freiraum verschafft er sich, indem er abends wegfährt. L'vov kommentiert das:

Бедный... Ему нужен простор, чтобы затеять какую-нибудь новую подлость. (I,5; PSS 12, S. 17f.)

Der Arme ... Er braucht Raum, um irgendeine neue Schurkerei auszuhecken.²⁴⁹

Was von L'vov hier ganz und gar ironisch und im höchsten Maße kritisch gemeint ist, offenbart im Ursprung der Worte die ganze Tragik Ivanovs und erklärt seine Depressivität: Materielle oder seelische Armut sind die Quellen der Depression. Die depressive Charakterstruktur wird begünstigt, wenn die Mutter physisch durch das Kind überfordert ist und sie ihm die nötige Nahrung nicht zukommen lassen kann oder wenn sie psychisch überfordert ist und sich innerlich dem Kind nicht zuwenden kann. Beides – materielle und psychische Not – lassen sich bei Ivanov wiederfinden: Er steckt in Schulden und seine Frau bedarf der Zuwendung, die er selbst beansprucht. Diese innere und äußere Notlage Ivanovs wird gleich in der ersten Szene angedeutet: Borkin fordert Geld, um die Arbeiter zu bezahlen, aber Ivanov kann ihm das Geld nicht geben, wodurch über kurz oder lang keine Arbeiter mehr eingestellt werden können und das Gut allmählich zugrunde gerichtet werden wird. Das Geld aber sollte aus der Mitgift stammen, die Anna Petrovna zugestanden hätte, die ihr aber die Eltern nicht nur verweigert haben, sondern sie haben ihre Tochter sogar noch mit einem Fluch belegt. Anna Petrovna bringt also nichts mit in die Ehe, weder den Segen noch das Geld.

Ivanov zieht sich von Anna Petrovna zurück, da sie ihm weder materiell (fehlende Mitgift) noch seelisch (fehlender Segen) beschenken kann. Dieser Rückzug ist jedoch nicht Ausdruck eines irgendwie gearteten schlechten Charakters von Ivanov, sondern hat seine Ursachen darin, dass Ivanov überfordert ist, das Fehlen der elterlichen Zuwendung mit seiner Zuwendung als Mann zu kompensieren. Ivanov fühlt sich darum schuldig und flieht schließlich vor diesen Schuldgefühlen. Damit wiederholt Ivanov das Verhalten der Eltern von Anna Petrovna insofern, als er sie verstößt. Die Ehe zwischen Ivanov und Anna Petrovna ist also ein Wechselspiel von Überforderung und der Flucht davor. Anna Petrovna reagiert darauf schließlich mit der TBC, Ivanov hingegen mit der Depression, mit Kopfschmerzen und Ohrensausen.²⁵⁰

²⁴⁹Urban, *Ivanov*, S. 19.

²⁵⁰ W. Smyrniw (1992): *Chekhov's Depiction of Human Stress* verweist (S. 418) zu Recht darauf, dass die Variationsbreite der Symptome bei Ivanov psychische Ursachen seiner Krankheit und letztlich auch seines Todes nahe legt. Auf S. 415 führt er Ivanovs Kopfschmerzen und Ohrensausen jedoch nur auf akuten „psychogenetic stress“ zurück, hervorgerufen durch die massiven Anschuldigungen seiner Frau und L'vovs. Smyrniw

Doch auch noch eine zweite Dimension jenes ironischen Kommentars L'vovs zeigt die Zwickmühle, in der Ivanov steckt und der er nicht entkommen kann, wenn er sie nicht durchschaut. Die „Gemeinheit und Niederträchtigkeit“ (подлость), die Ivanov anzettelt, wenn er zu den Lebedevs fährt, wenn er sich also Raum schafft, ist ebenso eine Gemeinheit gegen sich selbst, denn er verheimlicht sich mit diesem Streben nach Raum, dass er eigentlich die Nähe sucht, die Nähe im freien Raum: подлость ist laut Vasmer etymologisch verwandt mit подле, nahe bei jemandem oder neben jemandem sein. Ivanov fährt weg, um (Lebens-)Raum zu gewinnen, doch gleichzeitig stellt er damit eine neue Nähe her, die ihm schließlich wieder den (Lebens-)Raum nimmt.

Die Depression im Zusammenhang mit Ivanovs Beziehung zu Saša

Saša kommt zu Ivanov aufs Gut gefahren, als seine Frau im Sterben liegt. Der Raum, den sich Ivanov durch das Fahren zu den Lebedevs schafft, wird ihm wieder genommen, indem sowohl Paša Lebedev (Sašas Vater und Ivanovs Freund) als auch seine Tochter, Ivanovs spätere Braut Saša, zu ihm aufs Gut kommen. Ivanov will aber weder den einen noch die andere sehen und ist von ihrer Anwesenheit in den Tagen des Sterbens seiner Frau überfordert. „Что тебе?“ (Was willst du? III, 5; PSS, 12, S. 49), fragt er Lebedev. Und Saša fragt er erschrocken: „Шура, это ты?“ (Šura, du? III, 7; PSS, 12, S. 56), worauf sie ihm, so als habe sie einen Anspruch auf seine Anwesenheit, erwidert:

Да, я. Здравствуй. Не ожидал? Отчего ты так долго не был у нас? (III, 7; PSS, 12, S. 56)

Ja, ich. Guten Tag. Hast du mich nicht erwartet? Weshalb warst du so lange nicht bei uns? (Urban, *Ivanov*, S. 58)

Seine Frau läge im Sterben, entgegnet Ivanov. Ein Lebensabschnitt geht für Ivanov zu Ende. Die Frau, die für ihn die Beziehung zur Mutter fortgesetzt hatte, liegt im Sterben. Ivanov hätte die Chance, den freien Raum zu durchschreiten, um die Nähe in Freiheit zu finden, doch Saša beraubt ihn dieser Möglichkeit. Ihr Kommen kann Ivanovs Worten zufolge auf Anna Petrovna eine schreckliche Wirkung haben, es kann ihr das Leben nehmen. Dann wäre eine vollständige Ablösung Ivanovs von dieser Mutterrepräsentanz nicht mehr möglich. Zwar gibt es auf thematischer Ebene keinen Hinweis im Text, dass Anna Petrovna gestorben ist, weil Saša Ivanov auf seinem Gut besucht hat, aber strukturell wird diese Beziehung hergestellt, da der dritte Akt mit einem Vorwurf von Anna Petrovna an Ivanov wegen Sašas Besuch endet und der vierte Akt mit den Vorbereitungen zur Hochzeit von Saša und Ivanov beginnt. Auf struktureller Ebene wird also die Möglichkeit einer Aufarbeitung der

interessiert sich nicht für die Vorgeschichte, die Ivanov für diese massive Überforderung überhaupt erst empfänglich macht, und das obwohl er darauf verweist, das Stress seine Wirkung nur entfalten kann, wenn man ihn „annimmt“ (S. 414).

Beziehung, die Ivanov zu seiner ersten Frau hatte und eine Ablösung von ihr ausgeschlossen und so wiederholt sich mit Saša, was Ivanov bereits mit Anna Petrovna erlebte: Ivanov steht bei Sašas Eltern in Schuld (die materielle Schuld lässt sich auch als moralische Schuld wegen des „Raubes“ der Tochter verstehen), die Mitgift wird gekürzt, der wirkliche Segen der Eltern bleibt aus. Die Tochter will sich von Ivanov zurückziehen (auch Lebedev rät das), doch die Schuldgefühle hindern sie daran:

Я исполню свою задачу. Решено! (IV, 4; PSS, 12, S. 67)

Ich werde meine Aufgabe erfüllen. Es ist beschlossen!²⁵¹

Die Liebe ist für Saša eine Aufgabe, von der sie meint, sie nicht mehr gut genug zu erfüllen:

Бывают даже минуты, когда мне кажется, что я... я его люблю не так сильно, как нужно. (IV, 4; PSS, 12, S. 66f.)

Es gibt sogar Minuten, da scheint mir, dass ich ... ich ihn nicht so sehr liebe, wie ich müsste.²⁵²

Der Kreislauf der ewigen Überforderung, der bereits die Ehe von Ivanov und Anna Petrovna prägt, setzt erneut ein. Saša fühlt sich durch Ivanov ermüdet und bezeichnet die Liebe zu ihm sogar als Martyrium (мученическая любовь, IV, 8; PSS, 12, S. 72). Doch was lässt Saša ihre Liebe als Martyrium erscheinen? Ein Märtyrer sieht sich in der Nachfolge Christi, der nicht wegen eigener Schuld sterben musste, sondern für die Schuld anderer. Sowohl die christliche Mythologie als auch die Etymologie des Wortes мучение verweisen auf ein unschuldiges Leiden, bei dem der Leib gegeben und das Blut vergossen wird (vgl. Abendmahl). Begriffsgeschichtlich²⁵³ ist hier für Märtyrer weder die Bedeutung als „Zeuge“ noch als „Bekenner“ relevant, sondern als „Blutgetaufter“, denn Saša setzt sich selbst mit diesen Worten zu Anna Petrovna in Beziehung, die mit dem Bluthusten ihr Blut unschuldig vergossen hat und schließlich mit ihrem Tod ihren Leib für die Schuld anderer gegeben hat. Und so scheint es nur zu verständlich, dass Saša unvermittelt anfängt zu schluchzen, als der alte Šabel'skij kurz vor ihrer Hochzeit an die Verstorbene denken muss, Sašas Vater aber meint, für Erinnerungen sei nicht die Zeit. Mit diesen Worten unterdrückt Lebedev die Analogie zwischen seiner Tochter und Anna Petrovna. Explizit will Lebedev seine Tochter mit dieser Bemerkung beruhigen. Das Aufschluchzen zeigt aber, dass Saša an dieser Stelle intuitiv ihre Analogie zu Anna Petrovna begreift, in der sie ihre "задача", ihre Aufgabe, im ursprünglichen Wortsinn 'Hingabe', als Opfer begreift.

²⁵¹Urban, *Ivanov*, S. 69.

²⁵²An Urban, *Ivanov*, S. 69 angelehnte eigene Übersetzung.

²⁵³Zur Begriffsgeschichte des Märtyrerbegriffs und zum Vorbildcharakter des Opfertodes von Christus für alle Märtyrer vgl. RGG, Bd.4, Sp. 588-589.

Ivanov allerdings ist nur indirekt Schuld daran, dass sich in seiner Beziehung zu Saša seine Beziehung zu Anna Petrovna wiederholt. Die Sympathie für ihn entspringt wie in der Tragödie seinem unschuldigen Schuldigwerden. Saša wollte die „tätige Liebe“, sie sah Ivanov als eine Lebensaufgabe an, die es zu lösen gab. Sie stellte sich selbst die Aufgabe, ihn zu retten und sie gab sich selbst auf, um ihn zu retten. Sie wollte für ihn auf ihr Leben verzichten. Sie herrscht ihren Vater an, dass sie die Mitgift der Eltern nicht brauche. Hätte man ihr aber diese Mitgift gegeben und wäre sie bereit gewesen, sie anzunehmen, dann müsste sie sich selbst als Person nicht aufgeben, weil sie das Geld in die Ehe mit Ivanov einbringt und die Unabhängigkeit des Paares damit gesichert wird. Doch Saša wagt nicht, etwas zu nehmen, weil die übertriebene Sparsamkeit ihrer Mutter dem Nehmen eine ganz und gar negative Bedeutung verleiht. Wer nicht annimmt, kann sich auch nicht hingeben, er kann sich nur aufgeben. Deshalb ist für Saša das Geben ein Martyrium. Wer aber wie Ivanov gezwungen wird, die Selbstaufgabe des Anderen anzunehmen, wird wider Willen zum Mörder gemacht. Das Fatale an dieser ganzen Situation ist, dass ein solcher „Mord“ als redlich angesehen wird. Wer es hingegen in einer solchen Situation ablehnt, sich zum Mörder machen zu lassen, erscheint als Sünder und wird dadurch möglicherweise tatsächlich zum Mörder. So zumindest ist es bei Ivanov. Er entzieht sich der Selbstaufopferung Anna Petrovnas und wird so tatsächlich an ihr schuldig, weil sie es nicht vermag, ihre Selbstaufgabe aufzugeben und wirklich zu geben, indem sie auch zu nehmen vermag.

In seiner Beziehung mit Saša beginnt Ivanov nun allmählich zu verstehen, was ihn in die Melancholie treibt. In der Szene zwischen Saša und Ivanov im dritten Akt, thematisiert Ivanov das für ihn tödliche Paradox einer selbstaufopfernden Liebe.

И в а н о в смеётся. Я заметил: когда ты начинаешь спасать меня и учить уму-разуму, то у тебя делается лицо наивное-пренаивное, а зрачки большие, точно ты на комету смотришь. Постой, у тебя плечо в пыли. *Смахивает с её плеча пыль.* Наивный мужчина – это дурак. Вы же, женщины, умудряетесь наивничать так, что это у вас выходит и мило, и здорово, и тепло, и не так глупо, как кажется. Только что у вас у всех за манера? Пока мужчина здоров, силен и весел, вы не обращаете на него никакого внимания, но как только он покатиł вниз по наклонной плоскости и стал Лазаря петь, вы вешаетесь ему на шею. Разве быть женой сильного и храброго человека хуже, чем быть сиделкой у какого-нибудь слезоточивого неудачника?

С а ш а. Хуже!

И в а н о в. Почему же? *Хохочет.* Не знает об этом Дарвин, а то бы он задал вам на орехи! Вы портите человеческую породу. По вашей

милости на свете скоро будут рождаться одни только нытики и психопаты.

С а ш а. Мужчины многого не понимают. Всякой девушке скорее понравится неудачник, чем счастливец, потому что каждую соблазняет любовь деятельная... Понимаешь? Деятельная. Мужчины заняты делом и потому у них любовь на третьем плане. [...] Помню, года три назад, ты раз, во время молотьбы, пришёл к нам весь в пыли, загорелый, измученный и попросил пить. Принесла я тебе стакан, а ты уж лежишь на диване и спишь как убитый. Спал ты у нас полсуток, а я всё время стояла за дверью и сторожила, чтобы кто не вошёл. И так мне было хорошо! Чем больше труда, тем любовь лучше, то есть она, понимаешь ли, сильнее чувствуется.

И в а н о в. Деятельная любовь... Гм... Порча это, девическая философия, или, может, так оно и должно быть... *Пожимает плечами.* Чёрт его знает! *Весело.* [...] Девочка моя, хорошая, какая ты забавная! А я-то, какой смешной болван! Православный народ смущаю, по целым дням Лазаря пою. *Смеётся.* Бу-у! бу-у! *Быстро уходит.* Но уходи, Саша! Мы забылись...

С а ш а. [...] Слушай меня: ступай сейчас к жене и сиди, сиди, сиди... Год понадобится сидеть – год сиди. Десять лет – сиди десять лет. Исполняй свой долг. И горюй, и прощения у неё проси, и плачь – всё это так и надо. А главное, не забывай дела.

И в а н о в. Опять у меня такое чувство, как будто я мухомору объелся. Опять! (III, 7; PSS, S. 58f.)

I v a n o v *lacht.* Ich habe bemerkt, wenn du anfängst mich zu retten und mich Verstand zu lehren, dann machst du immer ein naives-übernaives Gesicht, und große Pupillen, als sähest du einen Kometen. Bleib stehen, du hast Staub auf der Schulter. *Klopft ihr den Staub von der Schulter.* Ein naiver Mann ist ein Dummkopf. Ihr Frauen hingegen habt es gelernt, so naiv zu tun, dass es liebenswürdig und schön und warm erscheint und gar nicht so dumm, wie es aussieht. Nur was ist das bei euch allen für eine Manier? Solange ein Mann munter, stark und fröhlich ist, schenkt ihr ihm keinerlei Beachtung, aber kaum gleitet er die schiefe Bahn hinab und beginnt ein Klagelied anzustimmen, hängt ihr euch ihm an den Hals. Ist es etwa schlechter, die Frau eines starken und kühnen Mannes, als die Krankenpflegerin irgendeines tränenseligen Pechvogels zu sein?

S a š a. Es ist schlechter.

I v a n o v. Und warum? *Lacht schallend.* Davon hat Darwin nichts gewusst, sonst würde er euch Kopfnüsse geben! Ihr verderbt die menschliche Rasse. Dank eurer Gnade werden bald auf der Erde einzig Jammerlappen und Psychopathen geboren werden.

S a š a. Männer verstehen vieles nicht. Jedem Mädchen gefällt ein Pechvogel viel mehr als ein Glückspilz, weil jede von der tätigen Liebe

verlockt wird... Verstehst du? Von der tätigen Liebe. Die Männer sind von der Arbeit in Anspruch genommen, und darum kommt bei ihnen die Liebe erst an dritter Stelle. [...] Aber bei uns ist die Liebe das Leben. Ich liebe dich, das heißt, dass ich davon träume, wie ich dich von der Schwermut heile, wie ich mit dir bis ans Ende der Welt gehe... [...] Ich erinnere mich, vor drei Jahren, während des Dreschens, da kamst du einmal zu uns ganz voller Staub, verbrannt, erschöpft und batest um etwas zu trinken. Ich brachte dir ein Glas, und du liegst schon auf dem Sofa und schläfst wie erschlagen. Du schiefst zwölf Stunden bei uns und ich stand die ganze Zeit an der Tür und wachte, damit niemand hineinging. Und mir war dabei so wohl. Je mehr Arbeit, desto besser die Liebe, das heißt, verstehst du, man spürt sie stärker.

I v a n o v. Tätige Liebe... Hm... Das ist Verdorbenheit, Jungmädchenphilosophie, oder muss es möglicherweise so sein... *Zuckt mit den Schultern*. Weiß der Teufel! [...] Mein Mädchen, meine Gute, was bist du komisch! Und ich, was für ein lächerlicher Tölpel! Ich stürze das rechtgläubige Volk in Verwirrung, den ganzen Tag jammere ich. *Lacht*. Hu-uh! Hu-uh! *Geht schnell weg*. Nun geh, Saša. Wir haben uns vergessen...

S a š a. [...] Hör mir zu: geh jetzt zu deiner Frau und sitz bei ihr, sitz und sitz... Musst du ein Jahr lang sitzen – sitz ein Jahr. Zehn Jahre – sitz zehn Jahre. Erfülle deine Pflicht. Und leide, und bitte sie um Verzeihung, und weine – das alles muss so sein. Aber die Hauptsache, vergiss die Arbeit nicht.

I v a n o v. Schon wieder fühle ich mich, als hätte ich Fliegenpilze gegessen. Schon wieder!²⁵⁴

Die zitierte Passage stellt die Frage nach dem Sinn der Liebe. Hier stoßen zwei verschiedene Anschauungen aufeinander, die in ähnlicher Form auch in Platonov und Sof'ja Egorovna verkörpert werden. Die Textstelle bietet mehrere Annäherungsmöglichkeiten, um ihre ganze Dimension zu erschließen: einerseits verweist die Metaphorik auf das Rollenverständnis der Protagonisten. Zum zweiten lässt sie sich im philosophischen Zusammenhang der Narodniki-Bewegung verstehen. Und zum dritten eröffnet die zweimalige redensartliche Anspielung auf den biblischen Lazarus eine religiöse Dimension.²⁵⁵

Zum ersten. Metaphorik als Aufschluss über das Rollenverständnis der Protagonisten. Zunächst lässt sich feststellen, dass Ivanov sein Verhältnis zu Saša als ein Lehrer-Schüler-Verhältnis erlebt. Saša nimmt dabei seiner Meinung nach die Position eines Lehrers ein, während er sich in der eines Schülers befindet. Dabei wird das Lehren als eine Rettung verstanden (спасать и учить),

²⁵⁴An Urban, *Ivanov*, S. 59ff. angelehnte eigene Übersetzung.

²⁵⁵Zur Simultanität verschiedener Bezüge in ästhetischer Funktion vgl. oben S. 31f.

wodurch im Gegenzug das Retten als eine Rettung vor der Dummheit verstanden werden kann. Worin besteht nun Ivanovs Dummheit, vor der ihn Saša bewahren will? Im Kontext seiner Depression und der Schuldgefühle, die Saša ihm nehmen will, besteht die Dummheit wohl darin, den Widerspruch zwischen Schuld und Unschuld, den Ivanov angesichts des Gesundheitszustandes seiner Frau erlebt, zuzulassen. Da Ivanov durch das Erleben dieses Widerspruches vollkommen gelähmt ist, kann Sašas Bemühen auch als befreiende Rationalisierung aus der Allmacht eines zerissenen Ich verstanden werden. Sie ist damit das Gegenstück zur Befreiung des Subjekts aus der Allmacht einer totalitären Welt, wie sie die Entmythisierung in Bezug auf das mythische Erleben leistet. Doch obwohl Sašas Lehren vernünftig sind, macht sie dabei ein naives, sogar ein extrem naives Gesicht (лицо наивное-пренаивное). Die Rationalisierung erscheint übermäßig kindlich, fast einfältig. Wenn Saša dabei Augen macht, als würde sie einen Kometen sehen, wird hier auf das Staunen angesichts einer unverstandenen Welt angespielt, auf das mythische Staunen. Dass Ivanov gerade nach dieser Äußerung Saša den Staub von der Schulter klofft, ist thematisch funktionslos, kann aber im Gesprächskontext symbolisch so verstanden werden, dass eine solche Weltsicht zwar eingestaubt ist, aber nunmehr vom Staub befreit wird und wieder Gültigkeit erlangt. Im Gegensatz dazu klofft Saša Ivanov den Staub nicht ab, als er ganz eingestaubt (весь в пыли) von der Ernte zu ihr nach Hause kommt, sondern bewacht seinen Schlaf.²⁵⁶ Wenn Ivanov dann eine solche Naivität bei den Männern als dumm (дурак), bei den Frauen dagegen als „nett, und schön, und warm“ (и мило, и здорово, и тепло) bezeichnet, dann sollte man das nicht lediglich thematisch als Ausdruck fester Geschlechterrollen auffassen. Strukturell kommen hier zwei grundsätzlich entgegengerichtete Welthaltungen zum Ausdruck, deren Polarität besonders gut in der Zuweisung zu den Geschlechtern sichtbar wird, da das Erleben der eigenen Geschlechtlichkeit eine (vielleicht sogar die) Grundform des Erlebens von Polarität darstellt.²⁵⁷

Nun ruft Ivanov spöttisch Darwin gegen Sašas „Lehre“ von der tätigen Nächstenliebe an. Mit dem, was Saša Ivanov lehren will, hält sie sich für modern. Ivanov stellt ihr mit seinem Verweis auf Darwin vor Augen, was wahrhaft modern ist – die Entwicklung der Arten wie auch des Menschen als Verdrängung der Lebensuntüchtigen durch die Lebenstüchtigen zu verstehen. Es geht also nicht um Geschlechterrollen, sondern um die Polarität zwischen einer Apologie der Schwäche (Saša) und einer Apologie der Stärke (Darwin). Ivanov trägt beide Seiten in sich, seine Stärke, das Hadern mit sich selbst, ist zugleich seine Schwäche. Saša versteht nur die eine Seite und kann Ivanov darum nicht helfen.

²⁵⁶Zum Bewachen des Schlafs vgl. S. 113.

²⁵⁷Die soziologische Sicht von B. Wetzler, *Die Überwindung des traditionellen Frauenbildes im Werk A. Čechovs*, müsste um diesen Aspekt ergänzt werden.

Zum zweiten. Deutung im Kontext der Narodniki-Bewegung. Saša sieht die Liebe als eine zweckgerichtete Tätigkeit an, sie ist kein Selbstzweck, sondern muss ein Ziel haben: die Selbstaufopferung (задача) dient der Rettung des Anderen und wird als Pflicht und Schuldigkeit (долг) angesehen. Ist die Selbstaufopferung allerdings der Lebensinhalt einer Person, wandelt sie sich in Nötigung, denn sie erfordert jemanden, dem man sich opfern kann. Der, Adressat einer solchen Selbstaufopferung wird aber gezwungen, Opfer zu bleiben, um weiterhin die Selbstaufopferung des Gegenübers zu ermöglichen. Dass Ivanov durch Sašas Theorie von einer solchen tätigen Liebe gänzlich verwirrt ist, ist nur zu verständlich. Saša braucht einen hilflosen Mann, einen Tölpel (дурак), um sich selbst gebraucht und damit gut fühlen zu können.²⁵⁸

Die Wurzeln für eine derartige Lebenshaltung bei Saša sind in der Naronikibewegung, der Volkstümlerbewegung zu suchen. Die Narodniki waren zumeist Intellektuelle, die aufs Land gingen, um dort gegen die häufig katastrophalen Lebenszustände (Krankheiten, Hunger, fehlende Bildung) anzukämpfen, indem sie z.B. Schulen oder Krankenstationen einrichteten. Was nun aber in einer Situation höchst sinnvoll ist, kann in einer anderen geradezu kontraproduktiv wirken. Dies ist umso mehr der Fall, wenn das produktive Verhalten zur Ideologie gemacht wird. Eine solche Situation tritt ein, wenn eine nützliche Verhaltensweise aus ihrem Situationszusammenhang herausgerissen und auf eine andere Situation übertragen wird. Eben das lässt sich bei Saša finden: sie überträgt die Idee der praktischen und materiellen Hilfe für die Bauern auf dem Lande auf die psychologische Situation von Ivanov und sieht darin ihren Lebenssinn.

Hier setzt ein Zwangskreislauf ein, der zum Scheitern der Beziehung zwischen Saša und Ivanov führen muss: Wer sich nützlich machen will, indem er einem Schwächeren hilft, fühlt sich eigentlich erst richtig gut, wenn die Hilfe zum Erfolg führt. Doch hat die Hilfe Erfolg gehabt, ist der Hilfebedürftige kein Hilfebedürftiger mehr und der Helfer müsste ihn als gereiften Menschen in sein eigenes Leben entlassen. Doch wenn der Helfer selbst noch nicht von dem Urgefühl der eigenen Überflüssigkeit befreit ist, muss er den ehemals Hilfebedürftigen erneut zum Hilfebedürftigen machen, so wie Saša daran interessiert ist, einen Pechvogel (неудачник) und keinen Glückspilz (счастливец) zum Mann zu haben. In der zitierten Passage zeigt sich Sašas Wunsch, einen hilflosen Mann beschützen zu können, zudem in der Erzählung von Ivanovs Müdigkeit nach dem Dreschen. Einerseits erwähnt Saša das Dreschen, also eine auf einen Bauern verweisende körperliche Tätigkeit, die

²⁵⁸Ivanov will die Rolle eines solchen дурак nicht annehmen. Die Figur, die ursprünglich sogar Ivan Ivanyč Ivanov heißen sollte, kann somit als Wendepunkt in der Geschichte des russischen Volkshelden Ivanuška-durak, der dumme Ivanuška gesehen werden. Vgl. zum Ivanuška-Bild nach Čechov meinen Aufsatz (2000): „Vom dummen Ivanuška“: *Gor'kij's Abrechnung mit dem Glauben an die „heilige“ russische Unmündigkeit.*

von Ivanovs Kraft und Stärke zeugt. Andererseits sieht sie es als ihre Aufgabe an, seinen Schlaf, d.h. seine Untätigkeit zu bewachen.

Zum dritten. Deutung der religiösen Dimension. Über den zweifachen Gebrauch der Redensart „петь Лазаря“ (wörtlich: das Lazaruslied singen, sinngemäß: ein Klagelied anstimmen) verweist die zitierte Passage zudem auf die biblischen Lazarusgestalten. Im Neuen Testament gibt es zwei Gestalten, die Lazarus heißen,²⁵⁹ allerdings (wahrscheinlich) nichts miteinander zu tun haben.²⁶⁰ Philologisch müsste nun an dieser Stelle zunächst geklärt werden, auf welche der beiden Gestalten sich die Redensart begründet.

Da die Redensart auf das Klagen eines Menschen verweist, ist anzunehmen, dass sie auf das Klagen der Schwestern Maria und Marta um ihren toten Bruder Lazarus zurückgeht, denn darüber, dass der arme Lazarus über sein Schicksal geklagt habe, steht nichts im biblischen Text. Wenn nun aber Ivanov wie die Schwestern klagt, so stellt sich die Frage, wessen Tod er beweint. Da es nicht der Tod seiner Frau sein kann, denn sie stirbt erst nach der zu untersuchenden Szene zwischen dem dritten und vierten Akt, kommt im Grunde nur sein eigenes totengleiches Dasein²⁶¹ als Grund für sein Klagen in Frage. Ivanov wäre dann also sowohl Subjekt als auch Objekt des Klagens.

Diese Simultanität der Analogie von Ivanov sowohl mit Maria und Marta als auch mit Lazarus selbst verweist auf Ivanovs widersprüchliche Lebenslage: Er liegt einerseits „tot im Grab“ und ist doch andererseits so lebendig, dass er die Problematik seiner Lage mit aller Schärfe erkennt, allerdings, wie die Schwestern des Lazarus, angesichts der erdrückenden Macht der Realität, angesichts der seelischen Lähmung den Glauben an ein diesseitiges Glück,²⁶² d.h. an eine „Auferstehung“ ihres Bruders von den Toten bereits vor dem „Jüngsten Tag“ verloren hat. In diesem Zusammenhang ist auch zu verstehen, warum Ivanov denjenigen, der das Lazaruslied singt, in Äquivalenz zu einem Menschen setzt, der auf die schiefe Bahn gerät (он покати́л вниз по наклонной плоскости и стал Лазаря петь), zu einem Tölpel und einem, der durch sein Verhalten das ganze rechtgläubige Volk verwirrt (А я-то, какой смешной болван! Православный народ смущаю, по целым дням Лазаря пою). Ein solcher Mensch hat wie Lazarus' Schwestern den Glauben verloren und liegt wie Lazarus tot im Grab.

²⁵⁹Vom reichen Mann und armen Lazarus (Lk. 16, 29-31); Die Auferweckung des Lazarus von Bethanien (Joh. 11, 1-45).

²⁶⁰Vgl. RGG, Bd. 4, Sp. 247.

²⁶¹Es darf davon ausgegangen werden, dass auch der biblische Lazarus nicht im biologischen Sinne tot war, sondern die Erzählung von der Auferweckung des Lazarus auf einen hysterischen Seelenzustand verweist, bei dem der Kranke nur tot erscheint, weil er sich in einem hypnoiden Zustand befindet. Vgl. E. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. II, S. 278f.

²⁶²„Marta spricht zu ihm [Jesus]: Ich weiß wohl, dass er auferstehen wird – bei der Auferstehung am Jüngsten Tage.“ (Joh. 11, 24).

Der Hinweis, er würde das rechtgläubige Volk verwirren, reicht allerdings noch viel tiefer als nur bis zu einer impliziten Kritik am Glaubensverlust. Ivanov bringt mit diesen Worten (смущая, ich verwirre) zugleich den Widerspruch zum Ausdruck, der zwischen seinem Lebensanspruch, seiner Lebensaufgabe und seiner Lebenshaltung besteht: Durch seinen Namen verweist Ivanov nämlich auf Johannes den Täufer und erscheint so in der Funktion des Wegbereiters einer neuen Haltung. Tatsächlich war er ein Zukunftsvisionär (Открывал перед её [Сарриными] глазами будущее, какое ей не снилось даже во сне; [Ich eröffnete vor ihren [Sarahs] Augen eine Zukunft, die ihr nicht einmal im Traum erschien])²⁶³ und als solcher geliebt (Sarah, Saša) und geachtet (Lebedev). Da er in dieser Funktion des Wegbereiters den Glauben an sich selbst und damit auch an seine Mission verloren hat, da er also ein „ungläubiger Johannes“ geworden ist, ist zu verstehen, warum er die Gläubigen verwirrt.

Obwohl also die Redensart *несть Лазаря* mit hoher Wahrscheinlichkeit auf Joh. 11, 1-45 zurückgeht und die Deutung der Passage im Kontext dieses Bibelbezuges bereits wesentliche Aspekte der Problematik Ivanovs, seines inneren Widerspruchs ans Licht bringt, ist ästhetisch eine Festlegung nur auf die Bibelstelle im Johannesevangelium verkürzend, da der Text durch das Aufrufen des Namens Lazarus auch auf das Gleichnis *Vom reichen Mann und armen Lazarus* im Lukasevangelium anspielt.

Der arme Lazarus sitzt beim Reichen unter dem Tisch, nährt sich von dem, was herabfällt und lässt sich von den Hunden seine Wunden lecken. Als er stirbt, tragen ihn die Engel in den Himmel. Auch der Reiche stirbt und wird begraben. Als er nun in der Hölle Qualen leidet, blickt er zum Himmel und sieht Lazarus auf Abrahams Schoß sitzen. Als der Reiche Abraham darum bittet, Lazarus zu ihm zu schicken, damit er ihm in den Flammen der Hölle kühle, verweist Abraham ihn auf das irdische Glück, das er erlebt habe, während Lazarus auf Erden Böses erfahren hätte. Auf die Bitte des Reichen, Lazarus möge wenigstens seine Verwandten warnen, entgegnete dieser, dass sie auch einem auferstandenen Toten nicht glauben werden, da sie nicht auf Moses und die Propheten hörten.

Sucht man nach Beziehungen zwischen *Ivanov* und diesem Gleichnis Jesu, so ist zum einen die Opposition arm-reich auffallend, die in beiden Texten strukturell relevant ist. Ivanov ist wie Lazarus arm und muss bei seinen Nachbarn um Geld bitten. Als der arme Lazarus ist Ivanov in seinem Dasein gerechtfertigt. Als solcher erscheint er auch vor Saša, die ihn gern in der Position des Hilfebedürftigen sieht.

Doch wie Ivanov in Bezug auf den Lazarustext aus Joh. 11, 1-45 weder eindeutig mit den Schwestern Maria und Marta noch mit ihrem toten Bruder Lazarus zu identifizieren ist, so ist er nicht nur dem armen Lazarus, sondern

²⁶³III, 6; PSS, 12, S. 53, an Urban S. 55 angelehnte eigene wörtliche Übersetzung.

ebenso dem Reichen in Lukas 16 äquivalent. Diese Äquivalenz ergibt sich aus der Rolle Abrahams in der biblischen Geschichte. Abraham ist der Stammvater Israels, der Lazarus wie ein Kind auf dem Schoß hält. Insofern Ivanovs erste Frau vor ihrer Taufe Sarah Abramson hieß, also Tochter des Abraham ist, steht sie in einer Äquivalenz zum armen Lazarus. Wie dieser zu Lebzeiten durch den Reichen viel „Böses empfangen“ (Lk. 16, 25) hat, ist Ivanov an Anna Petrovna schuldig geworden. Dadurch wird Ivanov in eine Beziehung zum Reichen in der Geschichte gestellt. Ein vergleichbares Urteil wie Abraham über den Reichen fällt über Ivanov L'vov, der Anna Petrovna alias Sarah Abramson als Opfer ihres Mannes ansieht. (Л'ВОВ: Ваше поведение убивает её. [L'vov: Ihr Verhalten bringt sie um.])²⁶⁴ Auch Ivanovs eigene Schuldgefühle seiner Frau gegenüber unterstreichen seine Äquivalenz mit dem Reichen aus der biblischen Geschichte.

Die von Ivanov gebrauchte Redewendung *неть Лазаря* verweist also auf beide biblische Lazarusgeschichten zugleich, selbst wenn sie etymologisch wahrscheinlich nur auf das Johannesevangelium zurückgeht. Hier überlagern sich zwei Intertextualitätsbegriffe – der traditionelle, der vom Einfluss und vom Zitat ausgeht und der strukturalistische, der den Text als Verwandlung und Realisierung eines anderen bzw. mehrerer anderer Texte ansieht. Während die thematische Anspielung unmittelbar die jeweilige Textpassage semantisch auflädt, offenbart die strukturelle Intertextualität, die ebenfalls schon durch eine Namensanalogie ausgelöst werden kann, dass es sich um die Transformation eines Ursprungstextes handelt. Dabei wird durch das Erkennen der Verschiebung das dem aufrufenden Text immanente Strukturprinzip offengelegt.

Hier nun entspricht der etymologisch „korrekte“ Bezug auf Joh. 11 der zitathaften Intertextualität und ermöglicht ein Verstehen des unmittelbaren Textzusammenhanges, während der Bezug auf das Gleichnis *Vom Reichen Mann und armen Lazarus* eine strukturelle Intertextualität begründet und deshalb lediglich in Bezug auf das gesamte Drama einen Sinn eröffnet.²⁶⁵ Beide Erzählungen werden dabei so aufgerufen, dass sich ihr ursprünglicher Dualismus, der Dualismus von arm und reich, von gläubig und ungläubig durch die doppelte Referenz der biblischen Personen auf dramatische Personen in ein Paradoxon umwandelt. Dieses Paradoxon verweist auf den von Ivanov erlebten Widerspruch zwischen Sinn und Sinnlosigkeit, den er selbst mit den Worten „о боже мой, ..., не верю...“ (oh mein Gott, ..., ich glaube nicht...) ²⁶⁶ auf den Punkt bringt.

²⁶⁴ I, 3; PSS 12, S. 12; Urban, S. 15. Ganz ähnlich äußert sich L'vov in III, 6; PSS 12, S. 56; Urban, S. 57.

²⁶⁵ Zu den Intertextualitätskonzepten vgl. V. Biti (2001): *Literatur- und Kulturtheorie*, S. 422-425.

²⁶⁶ III, 6; PSS 12, S. 53; an Urban, S. 55 angelehnte eigene Übersetzung.

All diese Paradoxien, die nunmehr in ihrem sozialpsychologischen, ihren philosophischen und ihrem religiösen Zusammenhang beleuchtet wurden, stellen für Ivanov reine Widersprüche dar. Doch wie könnte er sie überwinden? In der Tragödie wird ein bestehender Widerspruch nach außen getragen und entlädt sich in einer Grenzüberschreitung. In diesem Drama gibt es allerdings keine Grenze, die es zu überwinden gälte. Ivanov hat keinen Nebenbuhler, den er aus der Welt schaffen könnte; er ist keinen sozialen Schranken unterworfen, die eine Ehe mit Saša verbieten würden; er ist nach dem natürlichen Tod seiner Ehefrau frei für eine Ehe mit Saša, so dass keine Flucht mit ihr nötig ist; auch Sašas Eltern stellen sich letztlich nicht gegen ihre Ehe mit Ivanov; selbst L'vov zu töten, wäre sinnlos, obwohl er auf verbaler Ebene Ivanovs größter Kontrahent ist. Da nun Ivanov einerseits keinen echten Gegner hat, allerdings auch keinen Freund hat, der seine widersprüchlichen Gefühle verstehen und teilen könnte, stößt er permanent gegen Gummiwände. Da er aber kein depressiver Charakter ist, der alle Widersprüche harmonisieren könnte, indem er sie in eine paradoxe Einheit brächte, sondern ein Hysteriker, der den Widerspruch wie in der Romantik immer wieder aufs Schärfste erlebt, kann er die Aggressionen, die die Widersprüche in ihm hervorrufen, nicht auflösen, sondern nur hemmen und gegen sich selbst richten. Die nach innen gerichtete Aggression gipfelt schließlich in Ivanovs Tod. Diesen Tod allerdings erleidet der Held in der ersten und in der letzten Fassung des Dramas auf ganz unterschiedliche Weise. Ein Vergleich der zwei Versionen unter diesem Aspekt ist für das Verständnis dieser Figur wie auch der Entwicklungslogik in Čechovs Dramatik aufschlussreich.

Der Tod in der ersten (1887) und der letzten (1889) Fassung. Ein Vergleich.

In der ersten Variante von *Ivanov* (1887) stirbt Ivanov nicht wie in der zweiten und dritten Redaktion durch die eigene Hand, sondern infolge eines plötzlichen Herzstillstandes. Man könnte meinen, Čechov hätte wohl befürchtet, dass dieser plötzliche Tod etwas unerwartet und unmotiviert erscheinen könnte und hätte deshalb Ivanov in späteren Varianten den Freitod wählen lassen.²⁶⁷ Aber diese Veränderung ist ein wesentlicher Schritt in der Entwicklung der Dramatik Čechovs. Die Bedeutung des Todes für die Sinnbildung des Dramas zeigt sich bereits in den unterschiedlichen Todesformen von Platonov und dem frühen Ivanov, obwohl wesentliche Elemente beider Dramen, etwa die Tuberkulose der diese beiden Männer liebenden Frauen oder die depressive

²⁶⁷W. Smyrniw (1992): *Chekhov's Depiction of Human Stress* S. 415 führt den Tod Ivanovs auf die kumulativen Effekte von Stress zurück. Diese Motivierung habe das Publikum nicht verstanden, darum habe Čechov das Ende des Stücks revidiert. Der Selbstmord Ivanovs ist nach Smyrniw effektvoller, aber weniger plausibel. Smirniw untersucht nur die realistische Motivierung von Ivanovs Tod. Eine unmittelbare Sinnfunktion dieses Ereignisses kennt seine Deutung des Dramas als „depiction“ nicht.

Gestimmtheit der Protagonisten, übereinstimmen. Auch sind sowohl Platonov als auch der Ivanov der ersten Fassung trotz des Unbehagens, das ihnen ihre Lebenssituation bereitet, nicht zur Einsicht in die Ursachen ihres scheinbar immer weiter in den moralischen Abgrund verlaufenden Lebensweges fähig.

Platonov steht außerhalb der über ihn urteilenden Mitmenschen (Sof'ja Egorovna, Anna Petrovna, Trileckij und Vojnickij) und kann zu der Vielzahl der Urteile über ihn keine Stellung beziehen. Er fühlt sich krank und möchte nur seine Ruhe haben.²⁶⁸ Platonov kann sich noch nicht wie später Ivanov aktiv den auf ihn einströmenden Stimmen, den ihn vereinnahmenden Anderen entziehen. Doch das Sich-Entziehen ist bereits hier die Begründung für seinen Tod, denn Platonov wird eben darum von Sof'ja Egorovna für schuldig befunden und erschossen. Diese Bestrafung durch eine äußere Instanz rückt das Drama in die Nähe einer Tragödie, macht es aber nicht zur Tragödie, denn Platonov wird bestraft, weil er im Unterschied zum tragischen Helden nicht handelt, weil er keine Konsequenzen aus der Liebe zu Sof'ja Egorovna zieht.²⁶⁹ Der tragische Held wird dagegen für sein Handeln gestraft.

Die erste Fassung von *Ivanov* unterscheidet sich in Bezug auf den dritten Akt und das Dramenende wesentlich von der endgültigen Fassung und nimmt eine Zwischenstellung zwischen *Platonov* und dem späten *Ivanov* ein. Dem Dialog zwischen Ivanov und Saša fehlen in der ersten Fassung noch sämtliche Einsichten Ivanovs in die Ursachen seines schlechten Befindens. Auch Ivanovs Schuldgefühl ist unklarer als in den folgenden Fassungen, sein selbstanalytischer Monolog im dritten Akt fehlt noch ganz. Dabei ist für die erste Fassung des Dramas charakteristisch, dass nur L'vov die Beschuldigungen ausspricht, die Ivanov in tödliche Gewissensnot treiben (Ваше поведение ... убивает Анну Петровну. [Ihr Verhalten ... tötet Anna Petrovna])²⁷⁰, und dass Saša ihn von jeglicher Schuld freispricht (Не ты виноват и не я, а обстоятельствова. [Nicht du bist schuld und nicht ich, sondern die Umstände])²⁷¹. Der Ivanov der ersten Fassung kann weder L'vov noch Saša darauf wirklich etwas entgegensetzen. Erst in der endgültigen Fassung entzieht sich Ivanov diesen beiden Instanzen durch den bewusst gewählten Tod. In der ersten Fassung jedoch fällt er fassungslos auf das Sofa, nachdem L'vov ihn öffentlich angeklagt hat, er sei ein Schurke (подлец), und fragt ihn: „Warum? warum?“

²⁶⁸IV, 7-11; PSS 11, S. 171-177.

²⁶⁹In der klassischen Tragödie würde der Held für die Liebe bestraft werden, dafür, dass er sich aus der Elternbindung löst. Hier wird er für den Verbleib in der Mutterbindung gestraft, repräsentiert durch Platonovs Beziehung zu seiner Ehefrau Saša und zu Anna Petrovna, der Stiefmutter seines Freundes Vojnicev. Auch das ist ein Beleg für die Umkehrung von Schuld und Unschuld in Čechovs Dramen, vgl. S. 101.

²⁷⁰III, 6; PSS, 11, S. 265.

²⁷¹III, 8; PSS, 11, S. 267.

Sagen Sie mir, warum?“ (За что? За что? Скажите мне: за что?).²⁷² Ivanov stirbt schließlich an Herzversagen, weil er aus dem Gefühl der Ausweglosigkeit heraus, aus dem Unverständnis der beiden sich widersprechenden Zuschreibungen von Eigenschaften durch L'vov und Saša in den unbewussten Selbstmord flieht.²⁷³

Ein wesentlicher Schritt in der Entwicklung der Dramatik Čechovs ist das Einfügen des Monologs im dritten Akt, in dem die Ambivalenz der Situation als Spiegel der Innerlichkeit erscheint, wie sie für die Depression charakteristisch ist. Dort heißt es:

Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери... А теперь, о, боже мой! утомился, не верю, в безделье провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги. Имение идёт прахом, леса трещат под топором. *Плачет.* Земля моя глядит на меня, как сирота. Ничего я не жду, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днём... (III, 6; PSS 12, S. 53)

Ich hatte einen Glauben, ich sah in die Zukunft wie in die Augen meiner eigenen Mutter ... Und jetzt, oh, mein Gott! bin ich erschöpft, glaube nicht, verbringe untätig Tage und Nächte. Weder Gehirn, noch Arme und Beine gehorchen mir. Mein Gut geht zum Teufel, die Wälder erzittern unter der Axt. *Weint.* Mein Land sieht mich an wie eine Waise. Nichts erwarte ich, nichts tut mir leid, das Herz bebt aus Angst vor dem morgigen Tag ...²⁷⁴

Glauben, Zukunft und Mutter bildeten für Ivanov eine Einheit. Die Zukunft sah er, wie er die Mutter sah, d.h. sie war ein Ort der Geborgenheit. In diesen Worten Ivanovs verbirgt sich erneut ein Paradoxon. Es thematisiert die

²⁷²IV, 9; PSS, 11, S. 292.

²⁷³Vgl. E. Drewermann (1984): *Psychoanalyse und Moraltheologie*, Bd. 3, S. 104-113: Aus medizinischer Sicht ist der plötzliche Herztod ein sogenannter Vagus-Herztod. Er ist die Folge einer Vaguspräponderanz, eines Ausschaltens des Hirnnervs, das in den Tod führen kann. Der Mensch wählt (ebenso wie Tiere) in Situationen der scheinbar vollkommenen Ausweglosigkeit diesen „Weg in das physiologische Nichts“ (Ebenda, S. 104). Als solcher ist der Vagustod eine spezielle Variante des Selbstmordes. Wenn eine bestimmte Situation als ausweglos empfunden wird, dann antwortet der Körper mit letalen Reaktionen auf diese Situation, die sich durch eine Vielzahl depressiver Gefühle und psychosomatischer Symptome niederschlagen können. Solche psychosomatischen Symptome sind z.B. Müdigkeit, Antriebsverlangsamung, Apathie, essentielle Hypotonie, Herzrhythmusstörungen, negativistisches Denken, Sehnsucht nach Ruhe in jeder Form bis hin zum Tod. Der Hintergrund sowohl des vagotonalen Suizid als auch des plötzlichen Herztodes ist ein Kampf der Instanzen (Ich und Über-Ich), ein Kampf auf Leben und Tod. Das Selbsttöten stellt dabei die extreme Unterwerfung der einen Instanz unter die andere dar und bildet als solche lediglich das Äquivalent des Tötens, das die äußerste Form der Aggression darstellt. Der Selbstmord ist in diesem Sinne eine „längst fällige Exekution“ (S. 111).

²⁷⁴An Urban, *Ivanov*, S. 55 angelehnte eigene Übersetzung.

Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Zukunft in der Äquivalenz von Mutter und Zukunft. Der Blick in die Augen der Mutter ist ein Blick ins Paradies der Kindheit. Ist dieser Blick wie hier ein Blick in die Zukunft, so liegt die Zukunft im Paradies, das aber seinen Ursprung in der Mutter und somit in der Vergangenheit der Kindheit hat. Der Schlüssel zur Auflösung dieses Paradoxons liegt in der Spiegelung des Ich in der Mutter, wie sie für das sogenannte Spiegelstadium, die depressive Phase charakteristisch ist.²⁷⁵ Ivanov thematisiert somit explizit seine frühere depressive Grundhaltung, die er rückblickend als positiv einschätzt, da er ihren Verlust bedauert. Genau betrachtet erweist sich diese Haltung aber als ein fremdbestimmtes Dasein, denn jetzt, da diese Symbiose nicht mehr besteht, gehorchen Arme, Beine und Gehirn nicht mehr (Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги) und Ivanov verbringt die Zeit in Untätigkeit (в безделье провожу дни и ночи).

Auch seine Beziehung zu seinem Land lässt die depressive Problematik bei Ivanov, die Spiegelung des Außen im Innen erkennen. Das Land, das er besitzt (имение), hat seinen Besitzer verloren, denn es „schaut“ auf Ivanov mit den „Augen eines Waisenkindes“. War es zunächst Ivanov, dem der Blick in das Gesicht der Mutter verloren ging, so hat jetzt das Land Ivanov als behütenden Gegenüber verloren. Gehorchen ihm Arme und Beine nicht mehr, bebt sein Herz, so zittert das Land unter der Axt. Ivanovs eigener Verlust der Symbiose mit der Mutter spiegelt sich in der Störung seiner Beziehung zu seinem Land.

In der Ehe mit seiner Frau wiederholt sich zunächst das Szenarium der Symbiose bzw. Spiegelung aus der Kindheit.

А история с Саррой? Клялся в вечной любви, пророчил счастье, открывал перед её глазами будущее, какое ей не снилось даже во сне. Она поверила. (III, 6; PSS 12, S. 53)

Und die Geschichte mit Sarah? Ich habe ihr ewige Liebe geschworen, ihr das Glück prophezeit, vor ihren Augen eine Zukunft eröffnet, die ihr nicht einmal im Traum erschien. Sie hat es geglaubt.²⁷⁶

Die Zukunft, die Ivanov in den Augen der Mutter sah, gibt er an die Augen von Anna Petrovna/Sarah weiter. Ivanov blickte seine Mutter an, wie seine Frau ihn anblickt. Er übernahm somit die Funktion der Eltern für seine Frau. Diese Erkenntnis ist hier nicht neu, sondern deckt sich mit jenen Beobachtungen, die ich im Zusammenhang mit der Tuberkulose bei Anna Petrovna machen

²⁷⁵Der Begriff des Spiegelstadiums geht ursprünglich auf J. Lacan (1936): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktionen* zurück. D. W. Winnicott (1971): *Vom Spiel der Kreativität*, S. 129 nennt die Augen der Mutter ausdrücklich einen „Vorläufer des Spiegels“.

²⁷⁶An Urban, *Ivanov*, S. 55 angelehnte eigene Übersetzung.

konnte.²⁷⁷ Doch ihren flehenden Blicken (умоляющих глаз)²⁷⁸, vergleichbar mit denen eines hilfeschuchenden Kindes, entflieht er, denn die Vaterrolle möchte und kann er für Anna Petrovna nicht übernehmen.

Mit Saša scheint sich zunächst alles zu wandeln. Sie liebt ihn, obwohl er sich ihr gegenüber fast als Greis (почти старик) vorkommt. Dennoch scheint ihm zunächst, als beginne ein neues Leben (Новая жизнь!). Doch schnell ist dieser Eindruck verflogen und Ivanov kann daran nur noch wie an Geister glauben (как в домового).²⁷⁹ Er selbst versteht die Zusammenhänge dafür nicht und beendet seinen Monolog mit einem:

Не понимаю, не монимаю, не понимаю! Просто хоть пулю в лоб!..
(III, 6; PSS 12, S. 55.

Ich verstehe, verstehe, verstehe es nicht! Es ist, um sich eine Kugel durch den Kopf zu jagen!...²⁸⁰

Können wir eine Antwort auf die Frage finden, warum Ivanov sein Glück bei Saša nicht findet, obwohl sie das Gegenteil von Anna Petrovna ist? Sie ist gesund, jung und voller Tatendrang. Auf die Mitgift ihrer Eltern will sie gern verzichten, was auf ihr Unabhängigkeitsstreben verweist.²⁸¹ Musste Ivanov für Anna Petrovna die Eltern ersetzen, so will Saša ihn von einem gehunfähigen Greis (Не слушаются [...] ноги. [Die Beine [...] gehorchen mir nicht mehr.])²⁸² in einen Mann verwandeln, der aufrecht stehen kann. (Поставлю его на ноги. [Ich bringe ihn wieder auf die Beine]).²⁸³ Soll er Anna Petrovna eine Stütze sein, so kann er sich auf Saša stützen. Woran hakt es also in der Beziehung zwischen Saša und Ivanov?

Um das zu verstehen, muss man nach anderen Aussagen über das Verhältnis zwischen Ivanov und den beiden Frauen suchen. Zum einen sei dabei auf das Gespräch zwischen Saša und ihrem Vater verwiesen, in dem beide die Beziehung zwischen Saša und Ivanov als problematisch einschätzen. Saša wird in diesem Gespräch von ihrem Vater als „frisch, rein, wie ein Stück Glas“ (свежая, чистая, как стёклышко) beschrieben, wogegen er Ivanov als „abgenutzt“ (истрепался) und „abgetragen“ (обносился) bezeichnet.²⁸⁴ Verweist auf thematischer Ebene diese Charakteristik einfach auf den

²⁷⁷Vgl. S. 99.

²⁷⁸Ebenda.

²⁷⁹Ebenda.

²⁸⁰Urban, *Ivanov*, S. 55.

²⁸¹IV, 4; PSS 12, S. 65. Urban, *Ivanov*, S. 67.

²⁸²III, 6; PSS 12, S. 53. Urban, *Ivanov*, S. 55.

²⁸³IV, 4; PSS 12, S. 67. Urban, *Ivanov*, S. 69.

²⁸⁴IV, 4; PSS 12, S. 66. Urban, *Ivanov*, S. 68.

Gegensatz von Saša und Ivanov, so ruft diese Bemerkung strukturell den Mythos des Narziss auf, der seinen Durst an einer frischen Quelle im Wald löschen möchte und darin sein Spiegelbild entdeckt. Das reine Glas, mit dem Saša verglichen wird, verweist hierbei auf den Spiegel, der seinerseits in einer Äquivalenz zur Quelle steht wie auch Sašas Frische. Die Begegnung Ivanovs mit Saša wird so zu einer Begegnung mit seinem Spiegelbild, während er seinen (Liebes-)Durst löschen will.²⁸⁵ Auf die strukturelle Analogie zwischen Ivanov und Narziss verweist auch eine scheinbar belanglose und zufällige Bemerkung von Anna Petrovna, die im ersten Akt nach Ivanovs Abfahrt zu Sašas Geburtstagsfeier feststellt:

На кухне «чижика» играют. Поёт. «Чижик, чижик, где ты был. Под горою водку пил.» (I, 7; PSS 12, S. 20.)

In der Küche spielen sie den „Zeisig“. Singt. „Zeisig, Zeisig, wo warst du? An dem Berg, trank Wasser nur.“²⁸⁶

Oberflächlich betrachtet, ist die Wahl des Liedes zufällig und könnte das Lied durch jedes andere ersetzt werden. Strukturell ist es wegen des impliziten Verweises auf Narziss jedoch nicht zu ersetzen.²⁸⁷ Ivanov wird in dem Lied in eine Beziehung zum Zeisig gestellt, der seinerseits als Singvogel die Liebessehnsucht versinnbildlicht. Das Stillen des Durstes verweist in diesem Kontext auf das Stillen dieser Sehnsucht. Ivanov trifft in Saša also auf eine ähnliche Quelle wie der Zeisig im Wald, der durch dieses Setting seinerseits auf Narziss verweist. Wie Narziss, der „im Trinken ... bezaubert“ „einen Wahn liebt“, denn „er hält für Körper, was Schatten“²⁸⁸ ist, ist Ivanov „trunken“

²⁸⁵H. Gekle (1996): *Der Tod im Spiegel*, S. 36 verweist darauf, dass der Durst schon bei Ovid als der Liebesdurst zu deuten ist.

²⁸⁶Urban, S. 22, gibt das Lied in einem im Deutschen typischen volkstümlichen Duktus wieder.

²⁸⁷Die äußerliche, d.h. thematische Zufälligkeit vieler Details, die A. Čudakov (1971): *Poëtika Čechova* mit seiner These von der Zufallshaftigkeit (случайность) für die poetische Welt Čechovs feststellt, könnte in diesem Zusammenhang eine Absage an die Zwanghaftigkeit seiner Epoche gewertet werden. Hinter der „realistischen“ Zufälligkeit des Daseins verbirgt sich jedoch noch eine innere, nicht mehr thematische, sondern strukturelle Notwendigkeit. Diese erscheint vor einem zwanghaften Hintergrund als geradezu boshafte Zufälligkeit, denn sie entzieht sich und damit die Welt insgesamt seiner Kontrolle. Die Akzeptanz des Zufalls ist dann ein erster Schritt zur Befreiung von der Zwanghaftigkeit. Čudakov fordert mit seiner These von der Zufallshaftigkeit gegen eine zwanghaft geprägte Ästhetik eine solche Akzeptanz des Zufalls. M. Freise (1997): *Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen* verweist mit seiner Kritik an Čudakov (S. 239f.) darüber hinaus auf die strukturellen Notwendigkeiten, durch die zufällige Ereignisse zueinander in Beziehung gesetzt werden.

²⁸⁸Ovid: *Metamorphosen*, 3. Buch, Vse. 416-417.

(пьянею)²⁸⁹ von Sašas Liebe, die Ivanov in seinem Monolog aber als „Geist“ (домовой) entlarvt. Hier schließt sich der Kreis zum Anfang der Überlegungen über Ivanovs Monolog: was Ivanov als Zukunft, als „neues Leben“ sieht, ist in Wahrheit eine Rückkehr in die Vergangenheit, eine Rückkehr zur Mutter, in deren Augen er ehemals die Zukunft erblickte. So ist Ivanov wie Narziss gefangen im Spiegel.

Während Narziss nun an seiner Situation verzweifelt und in den Tod geht angesichts der Erkenntnis, dass seine Liebe nie Erfüllung finden kann, weil sie ihm selber gilt,²⁹⁰ so ist bei Ivanov die Situation etwas anders. Ivanov erkennt am Schluss des Dramas beim Blick in den Spiegel die Diskrepanz zwischen sich und Saša und unternimmt den Versuch, sich von dem falschen Bild zu befreien.²⁹¹

Сейчас я одевался к венцу, взглянул на себя в зеркало, а у меня на висках... седины. [...] Ты молода, чиста, у тебя впереди жизнь, а я... (IV, 8; PSS, 12, S. 70)

Eben, als ich mich zur Trauung anzog, habe ich in den Spiegel geschaut, und sehe an meinen Schläfen...graue Haare. [...] Du bist jung, rein, vor dir liegt das ganze Leben, und ich...²⁹²

Diese Diskrepanz ist zunächst nur eine des Alters: Ivanov ergraut bereits, während Saša noch jung ist. Indem Ivanov diesen Unterschied hervorhebt, verweist er implizit auf die Gefahr, die einer solchen Beziehung innewohnt, nämlich dass die Beziehung nicht die zwischen zwei gleichrangigen Partnern ist, sondern der zwischen Vater und Tochter gleicht. Es besteht also die Gefahr, dass sich die Struktur, die bereits die Beziehung zwischen Ivanov und Anna Petrovna prägte, mit Saša wiederholt. Im weiteren Fortgang des Gespräches wird Ivanov allerdings deutlich, woran die Beziehung krankt. Dabei knüpft das Gespräch unmittelbar an den Dialog zwischen Saša und Ivanov im dritten Akt an, indem Ivanov den Gedanken über das Hinabgleiten auf der schiefen Bahn

²⁸⁹III, 6; PSS 12, S. 53.

²⁹⁰„Nicht täuscht mich länger mein Abbild. [...] Mir ist der Tod nicht schwer, da im Tod aufhören die Leiden.“ Ovid: *Metamorphosen*, 3. Buch, Vse. 463; 471.

²⁹¹H. Gekle (1996): *Der Tod im Spiegel. Zu Lakans Theorie des Imaginären*, S. 34 kritisiert an Lacan, auf den der Begriff des „Spiegelstadium“ zurückgeht (Vgl. J. Lacan: *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*), dass er die erotische Dimension, die bei Narziss des Ovid eine grundlegende strukturelle Komponente der Erzählung darstelle, ignoriere und Narziss „für ihn vor allem eine Gestalt des Ich“ sei. Ivanov kann dabei möglicherweise als ein Schritt in der Neuinterpretation des Mythos' angesehen werden, denn hier fließen Äußerlichkeit (vgl. z.B. „обносился“ [„abgetragen“]) und Ich-Findung (Ablösung von der Mutter) zusammen.

²⁹²Urban, S. 72.

und das Jammern, d.h. das Lazaruslied singen, fast wörtlich wiederholt.²⁹³ Während nun Ivanov im dritten Akt lediglich die Widersprüchlichkeit seiner Situation zum Ausdruck bringt, sucht er im vierten Akt nach möglichen Auswegen aus dieser Situation. Dabei nennt er drei Alternativen, die aber alle drei für ihn nicht in Frage kommen: zum einen das Trinken, das ihm jedoch Kopfschmerzen verursache, zum zweiten das Schreiben (schlechter) Gedichte, wozu er nicht in der Lage sei und zum dritten das Anbeten und Mystifizieren der Trägheit und Schwäche, was die Realität ausblende, denn „Trägheit ist eben Trägheit, und Schwäche ist Schwäche“ (лень и есть лень, слабость есть слабость)²⁹⁴. Bei allen drei Kompensationsmöglichkeiten würde zwar die Widersprüchlichkeit aufgehoben werden, allerdings bliebe das Depressive weiter bestehen, nunmehr jedoch nicht mehr als Depression, sondern als Lebenshaltung: Das Trinken unterstreicht hierbei die orale Dimension des Depressiven, das Gedichte Schreiben den depressiven Rückzug aus sozialen Bindungen und die Mystifikation der Schwäche die häufig religiöse Rechtfertigung der depressiven Lebenshaltung. Der einzige Ausweg aus seinem Dilemma ist deshalb für Ivanov, dass Saša auf ihn verzichtet. Den Grund dafür nennt er dann auch wenig später in demselben Gespräch:

Пойми: в тебе говорит не любовь, а упрямство честной природы. Ты задалась целью во что бы то ни стало воскресить во мне человека, спасти, тебе льстило, что ты совершаешь подвиг... Теперь ты готова отступить назад, но тебе мешает ложное чувство. Пойми! (IV, 8; PSS 12, S. 72)

Versteh doch: aus dir spricht nicht die Liebe, sondern die Beharrlichkeit einer ehrlichen Natur. Du hast dir zum Ziel gesetzt, in mir den Menschen wieder auferstehen zu lassen, zu retten, dir hat es geschmeichelt eine Heldentat zu vollbringen... Jetzt bist du bereit zurückzutreten, aber ein falsches Gefühl hindert dich daran. Versteh doch!²⁹⁵

Blieb es zunächst hypothetisch, dass das Lazaruslied Ivanov vordergründig zu Lazarus, dem Bruder von Maria und Marta in Beziehung setzt, so wird nun diese Vermutung bestätigt, durch den Verweis auf die Auferweckung. Sašas rettende Liebe diene jedoch nicht Ivanov, sondern ihr selbst. Ihr hat es geschmeichelt, einen Menschen aufzuerwecken, denn dadurch würde sie zu Jesus in eine Analogie gestellt. Doch ein Martyrium, wie Jesus es erlitt, wollte sie nicht.²⁹⁶ Ebenso wenig will sie ihre „Aufgabe“ aufgeben und auf Ivanov

²⁹³IV, 8; PSS 12, S. 71. Urban, S. 74.

²⁹⁴Ebenda.

²⁹⁵Urban S. 74 übersetzt fast identisch, allerdings reduziert er воскресить (auferwecken) hier um seine strukturell relevante religiöse Dimension (vgl. воскресенье – Auferstehung, Sonntag), indem er es lediglich mit „wecken“ übersetzt.

²⁹⁶IV, 8; PSS 12, S. 71. Urban, S. 74. Zum Martyrium vgl. auch S. 107.

verzichten. Seine Worte bezeichnet sie als странная, дикая логика (seltsame, wilde Logik). Saša ist zwar Ivanovs Spiegel und verhilft ihm zur Selbsterkenntnis, doch sie ist nicht in der Lage, sich selbst zu erkennen. Ivanov hält ihr den Spiegel vor, doch dieses Bild erkennt sie nicht als ihr Spiegelbild an. Es ist ihr fremd (странная) und zeigt etwas Ungebändigtes (дикая). Es ist der Blick in die Abgründe der eigenen Seele, den Saša nicht erträgt. Ihr Unbehagen an der Beziehung zu Ivanov nutzt sie nicht, um das eigene Verhalten zu hinterfragen. Wie auch L'vov hält sie an ihrem Standpunkt fest. Deshalb kommt kein Dialog zwischen ihr und Ivanov zu Stande.

Was treibt nun Ivanov angesichts dieser Situation in den Tod? Ist Ivanov trotz seines Befreiungsversuches aus der Spiegelsituation im Tod Narziss wieder äquivalent? Um diese Frage zu beantworten, sei zunächst noch einmal auf die Motivierung des Todes bei Narziss verwiesen. In der Nachfolge J. Lacans vertritt H. Gekle die Auffassung, dass der Grund für Narziss' Tod in der Doppeldeutigkeit liege, dass er seiner nicht inne werden könne, weil er immer zugleich ein Anderer sei.²⁹⁷ Gekle hebt zwar hervor, Ovids Erzählung handle vom „tragischen Liebestod der Getrennten, die jeweils an ihrem eigenen Wahn zu Grunde gehen“²⁹⁸, vernachlässigt bei dieser Deutung jedoch die Rolle, die Echo für das Schicksal des Narziss spielt. Ovid erzählt, Narziss sei schon bei seiner Geburt „würdig der Liebe“²⁹⁹ gewesen, allerdings war er in seiner Jugend voller „fühllosem Hochmut“³⁰⁰. Der in dieser Aussage liegende Widerspruch (wie kann man zur Liebe würdig sein, wenn man fühllos hochmütig ist?) verweist auf die Probleme, die Narziss im Umgang mit seinen Mitmenschen hatte. In dieser Zeit früher Jugend schon nahm Echo – bereits mit einem Fluch der Göttin Juno belegt, so dass sie nie selbst reden und immer nur die letzten Worte ihres Gegenüber wiederholen kann – Narziss wahr, als er auf die Jagd ging. Die Jagd darf hierbei als archetypischer Verweis der Suche nach einem Partner verstanden werden. So kommt es auch zur ersten Begegnung zwischen Echo und Narziss, als sich Narziss in einer Situation der existentiellen und sozialen Orientierungslosigkeit befand, wovon die „pfadlosen Fluren“ zeugen, auf denen er „Schritt umher“³⁰¹ und die Suche nach den Jagdgefährten, der „Schar treuer Begleiter“³⁰², die er verloren hatte. Auf Narziss' Frage nun, ob jemand da sei, antwortet Echo, indem sie wiederholt, was er zuvor gesagt hat. Narziss ist dadurch verwirrt und fühlt sich „betrogen“³⁰³. Er fordert Echo auf:

²⁹⁷ H. Gekle (1996): *Tod im Spiegel*, S. 38.

²⁹⁸Ebenda, S. 37.

²⁹⁹Ovid: *Metamorphosen*, 3. Buch, Vs. 345.

³⁰⁰Ebenda, Vs. 354.

³⁰¹Ebenda, Vse. 370-371.

³⁰²Ebenda, Vs. 379.

³⁰³Ebenda, Vs. 385.

„Vereinen wir uns!“³⁰⁴ und Echo wiederholt, von ihrem Wort „entzückt“³⁰⁵: „Einen wir uns!“³⁰⁶. Als sie nun kommt und „um den ersehnten Hals die liebenden Arme [...] schlingen“³⁰⁷ will, entzieht sich Narziss ihr und Echos Liebe mischt sich mit Verachtung. In der Situation also, als Narziss im Walde umherirrte, war Echo ihm keine Partnerin, mit der gemeinsam er den Weg heraus in die Welt finden konnte, sondern sie hängte sich an ihn an. Aus dem Vereinen zweier Menschen zu einer Gemeinschaft macht Echo ein Einen, ein Verschmelzen miteinander und nimmt damit Narziss die Luft zum Atmen, indem sie sich wie eine Schlange um seinen Hals schlingt. Wenn sich Narziss ihrer Vereinnahmung mit den Worten entzieht: „Eher den Tod, als dass du mit nahst in Liebe“³⁰⁸, kann man hierin sein Streben nach Autonomie sehen, dessen höchster Ausdruck die Freiheit des Todes ist. Narziss möchte lieber den selbstgewählten Tod als den Tod durch Echos Vereinnahmung. Echo kann darauf nicht antworten als mit der Wiederholung: „Dass du mit nahest in Liebe!“³⁰⁹. Doch mit dieser Antwort redet sie an Narziss vorbei und verfehlt ihn als Gegenüber vollkommen.³¹⁰ Erst nach dieser Szene ereilt Narziss der Fluch: „So mag lieben er selbst, so nie das Geliebte besitzen!“ Zwar spricht den Fluch ein von Narziss verschmähter Mann, dieser steht allerdings über den Hinweis, er sei wie Echo verhöhnt worden, in einer Äquivalenz zu dieser. Erst nach diesem Ereignis kommt Narziss beim erneuten Jagen, bei der wiederholten Partnersuche zu jener Quelle, an der er sich schließlich selbst entdeckt.

Vergleichen wir die Struktur dieser Ausgangssituation mit *Ivanov*, so lässt sich eine Äquivalenz zwischen Echo und Anna Petrovna aufdecken. Wie sich Narziss von Echo umschlungen fühlt, so fühlt sich Ivanov von Anna Petrovna ausgesaugt. Und wie Narziss Echo flieht er sie. Ihr Übertritt vom Judentum zum Christentum, der mit dem Wechsel ihres Namens verbunden, lässt sich strukturell mit Echos Wiederholung der Worte ihres Vorredners vergleichen. Die Religion ist Ausdruck einer sinnhaften Verankerung in der Welt. Durch den Namen wird der Mensch für den Anderen zum Individuum.³¹¹ Der Wechsel von beidem zeugt ebenso von einem fehlenden Selbstbewusstsein wie das Fehlen der eigenen Worte. Beide, Echo und Anna Petrovna, leben nur durch den Anderen. Schließlich kann selbst die Wahl der literarischen

³⁰⁴Ebenda, Vs. 386.

³⁰⁵Ebenda, Vs. 388.

³⁰⁶Ebenda, Vs. 387.

³⁰⁷Ebenda, Vs. 389.

³⁰⁸Ebenda, Vs. 391.

³⁰⁹Ebenda, Vs. 392.

³¹⁰Damit liefert der Ovidsche Text ein sehr frühes literarisches Beispiel einer Gesprächsform, die Čechov in seinen Dramen immer wieder inszeniert: das Aneinandervorbeireden.

³¹¹So ist biblisch das Rufen eines Menschen durch Gott Ausdruck seiner Anerkennung.

Krankheit, an der Anna Petrovna leidet, als ein Verweis auf Echo verstanden werden. Die Lungentuberkulose wird gemeinhin als Schwindsucht (чахотка)³¹² bezeichnet, weil sie häufig mit der Auszehrung (чахнуть – abmagern), d.h. mit dem Schwinden des Körpers verbunden ist. Das Schwinden des Körpers trifft auch Echo.³¹³ Wenn nun bei Ovid nicht Echo selbst, sondern ein mit ihr Verhöhnter den Fluch über Narziss ausspricht, so verflucht auch nicht Anna Petrovna Ivanov, sondern ihr Arzt L’vov. Er beschimpft ihn am Schluss des Stückes, nachdem er sich mehrfach durch das Verhalten Ivanovs Anna Petrovna gegenüber persönlich getroffen fühlt,³¹⁴ als „Schurke“ (подлец)³¹⁵.

Ist nun Narziss’ wie auch Ivanovs erste Begegnung mit einer Partnerin gescheitert, so scheitert bei beiden auch die zweite Begegnung. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Bildlichkeit, mit der Saša beschrieben wird, sie in eine Äquivalenz zum Spiegel stellt, in dem sich Narziss selbst begegnet. Der Spiegel steht dabei in einem Gegensatz zum Echo: Ist Echo die körperlose Stimme, so ist das Bild im Spiegel der stimmlose Körper. Eine solche Gegensätzlichkeit konnte auch für das Verhältnis Anna Petrovna – Saša herausgearbeitet werden: Ist Anna Petrovna ganz das Kind Ivanovs, trifft er in Saša einen Mutterersatz. Das belegt nicht nur der im Monolog Ivanovs angelegte (III, 6) Kreis hin zur Mutter,³¹⁶ sondern auch die von Saša angeführte Begründung, warum sie nicht von ihm lassen könne: У тебя ни матери, ни сестры, ни друзей... (Du hast weder Mutter, noch Schwester, noch Freunde...)³¹⁷.

Wie aber ist nun diese Äquivalenz zwischen Anna Petrovna und Echo, der körperlosen Stimme und die zwischen Saša und dem Spiegel, dem stimmlosen Körper zu deuten? Mir scheinen hier jene zwei Formen, die nach Hegel das Selbstbewusstsein konstituieren, zusammenzutreffen: die Stimme Echos als das Für-sich-sein und der Spiegel als das An-sich-sein.³¹⁸ Die Stimme, indem sie nach außen gerichtet ist, ist für jemanden. Als Wiederholung der Worte des Sprechers ist die Stimme Echos das Für-sich des Sprechers. Insofern aber Echo in Narziss ihre Veräußerlichung findet, ist er ihr An-sich. D.h. für die

³¹²I, 3, PSS, S. 12. Urban, S. 15.

³¹³„Siechtum macht einschrumpfen die Haut und die Säfte des Leibes / Schwinden gesamt in der Luft. Nur Stimme ist übrig und Knochen. / Stimme bleibt; zu Gestein – so sagen sie – wurden die Knochen.“ Ovid, *Metamorphosen*, Vse. 397-399.

³¹⁴So z.B. bereits in I, 3: Простите, я взволнован и буду говорить прямо. Ваше поведение убивает еë. (Verzeihen Sie, ich bin erregt und werde offen sprechen. Ihr Benehmen bringt sie um. PSS12, S. 13; Urban, S. 15)

³¹⁵IV, 11; PSS 12, S. 75. Urban, S. 77.

³¹⁶Vgl. S. 122.

³¹⁷IV, VIII; PSS 12, S. 72. Urban, S. 74.

³¹⁸Vgl. G.W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S. 145.

Welt ist Echo nur das, was sie durch den Anderen, durch Narziss ist. Narziss erschafft sie und erst dann existiert sie nach außen. Die Begegnung Echo-Narziss führt somit zum Weltverlust: Echo lebt in der Welt durch Narziss. Sie ist nicht mehr nur Für-sich, sondern Narziss schenkt ihr ein An-sich. Indem Narziss aber Echo für die Welt existent macht, verliert er die Welt, denn in Echo trifft er nicht auf den Anderen, sondern auf sich selbst. Das bedeutet aber zugleich, dass auch Echo durch Narziss nicht für die Welt erschaffen wird, sondern nur für ihn. Dieser Weltverlust und die Reduktion auf das Für-Sich kommt literarisch im Wiederholen der letzten Worte, eben im Echo zum Ausdruck. Für Narziss verhindert das Echo die Orientierung: „Ist jemand da?“ fragt Narziss. „Da.“ antwortet das Echo³¹⁹ und Narziss bleibt auf der Suche des Weges im Dickicht des Waldes, auf der Suche nach dem Anderen, den Gefährten, auf sich selbst zurückgeworfen. Für den Anderen, den Außenstehenden verhindert das Echo ein unmittelbares Verstehen: „Eher [...] den Tod, als dass du mir nahest in Liebe!“ hören wir Außenstehenden und gleich darauf: „Dass du mir nahest in Liebe!“³²⁰ In beiden Fällen sind es die Worte von Narziss, die zu hören sind, auch wenn sie das zweite Mal durch Echo erklingen. In beiden Situationen deuten die Worte auf Narziss‘ paradoxe Lebenssituation hin. Auch hierin ist ihm Ivanov also äquivalent. Als ein auf sich zurückgeworfener Narziss begegnet er uns in seiner Beziehung zu Anna Petrovna. Er ist orientierungslos und findet nicht auf den Weg zurück. Er versteht sich und seine Situation nicht (Не понимаю, не понимаю, не понимаю. [Ich verstehe, verstehe, verstehe es nicht.]).³²¹

Führt die Begegnung mit Echo zum Weltverlust, zum Verlust des An-sich bei Narziss, so geht die Begegnung mit dem Spiegel der Versuch einher, diesem Weltverlust zu entkommen. Der Spiegel zeigt, was man für den Anderen ist, verweist auf das An-sich dessen, der sich im Spiegel betrachtet. Insofern hat Narziss die Welt zurückgewonnen, denn er sieht sich als das, was er für die Welt darstellt. Da aber diese Welt zugleich immer nur das ist, was er ist („Ich bin, merk‘ ich, es selbst.“)³²², hat er nun auch noch sein Selbst verloren. Narziss kann nicht mehr Für-sich sein, denn er ist immer der Andere. Doch auch die Welt hat er nicht zurückgewonnen, denn dieser Andere ist nur vermeintlich die Welt; er ist es selbst. Um sich selbst nun wiederzufinden, muss Narziss mit der Welt eins werden, d.h. „sein Anderssein aufheben“. Dies geschieht in zwei Schritten: erstens zerstört er sein Spiegelbild und negiert so den Anderen. Zweitens tötet er sich selbst, denn mit der Zerstörung seines Spiegelbildes³²³

³¹⁹Ovid, *Metamorphosen*, Vs. 380.

³²⁰Ebenda, Vse. 391-392.

³²¹III, 6; PSS. 53; Urban, S. 55.

³²²Ovid, *Metamorphosen*, Vs. 463.

³²³Ebenda, Vse. 475-476.

negiert sich Narziss ebenfalls, denn er ist der Andere selbst,³²⁴ „um dadurch *seiner* als Wesen gewiss zu werden“.³²⁵ Aus dieser doppelten Selbstnegation gewinnt sich das Bewusstsein des Narziss zwar nicht im Anderen entäußert, so aber doch in sich selbst zurück: An der Stelle wo er starb, blüht eine Narzisse.

Ivanov befindet sich nun in einer Situation, die der von Narziss äquivalent ist, d.h. beide Situationen sind strukturell vergleichbar. Wie Narziss schaut Ivanov in den Spiegel und erkennt sich darin. Im Unterschied zu Narziss allerdings ist der Blick in den Spiegel nicht der Blick des suchenden, sondern des fragenden Liebenden. Wie Narziss findet Ivanov im Spiegel nur sich selbst, denn das, was er im Spiegel sieht, wird ihm nicht von Saša bestätigt, sondern im Gegenteil von ihr als „Wahnsinn“ (сумасшесвие)³²⁶ bezeichnet. Damit bleibt Ivanov der Zugang zu sich selbst verwehrt, auch wenn er selbst feststellt: „Nein, ich bin nicht wahnsinnig!“ (Нет, я не сумасшедший.)³²⁷ Gibt es im Unterschied zu Narziss für Ivanov jemanden, der ihm sein Bild bestätigen könnte, so bleibt er am Schluss doch wie Narziss mit seinem Bild allein, weil es von außen nicht bestätigt wird.

Ivanovs Depression, der Rückzug ins Spiegelstadium der depressiven Phase, erweist sich nun nicht mehr nur als Reaktion auf die Ausweglosigkeit angesichts der widersprüchlichen Lebenssituation, sondern zeigt sich auch als ein Versuch, sich selbst zu finden. Da dieser Versuch bei Ivanov wie bei Narziss scheitert, er mit seinem Selbstbild alleinbleibt, vollendet Ivanov die Paradoxien seines Lebens mit einem Paradoxon: Er befreit sich aus seinem todähnlichen Dasein, indem er in den Tod geht. In diesem Sinne sind auch Ivanovs letzte Worte zu verstehen:

Долго катил вниз по наклону, теперь стой! (IV, 11; PSS 12, S. 76)

Lange genug bin ich die schiefe Bahn abwärts geglitten. Jetzt: halt!³²⁸

Damit wiederholt er fast identisch jene Worte, in deren Zusammenhang er sich zu den biblischen Lazarusgestalten in Beziehung setzte.³²⁹ Unterstrich dieser Bezug zunächst nur Ivanovs widersprüchliche Lebenslage, so verweisen die Worte jetzt auf die paradoxe Auflösung dieser paradoxen Situation: Ivanov wird nicht weiter die schiefe Bahn hinabgleiten und – so könnte man fortsetzen – das Lazaruslied singen. Er wird damit Schluss machen, die Ärmel

³²⁴Ebenda, Vse. 481-482.

³²⁵Diesen Prozess beschreibt Hegel ebenda, S. 146 als „Bewegung des Anerkennens“, allerdings ohne auf seine Realisierung im Mythos des Narziss Bezug zu nehmen. Zitat nach Hegel, Hervorhebung im Original.

³²⁶IV, 8; PSS 12, S. 71; Urban, S.73.

³²⁷Ebenda.

³²⁸Urban, S. 78.

³²⁹Vgl. S. 113.

hochkrepeln und wieder ein tätiges Leben anfangen – so meint man. Aber weit gefehlt: Er erschießt sich. Doch gerade indem er sich allen entzieht – den Vorwürfen L’vovs, den Rettungsversuchen Sašas, der Verteidigungshaltung Borkins und Šabel’skijs – hat er sein Selbst zurückgewonnen. Hierin unterscheidet er sich grundlegend vom Ivanov der ersten Fassung, der sich durchs L’vovs Beleidigung derart getroffen fühlt, dass er tot umfällt.

Zusammenfassend ist festzustellen: Im Drama *Ivanov* wird die Depression als literarische Krankheit des Titelhelden durch dessen widersprüchliche Lebenssituation ausgelöst, denn er hat für seine Frau Anna Petrovna zugleich die Rolle des liebenden Ehemannes als auch die der Eltern zu übernehmen. Diese Widersprüchlichkeit hat zur Folge, dass Ivanov seinen Platz in der sozialen Welt verliert, denn er weiß nicht mehr, wer er für die Anderen ist. Diesen Weltverlust versucht er in der Beziehung zu Saša zu kompensieren. Dieser Versuch scheitert allerdings, weil Saša ihn seinerseits in eine widersprüchliche Rolle drängt: er soll ihr tatkräftiger Mann und behütetes Kind zugleich sein. Beim Blick in den Spiegel erkennt er seine paradoxe Lebenssituation und ihre Folgen. Da er diese Selbsterkenntnis jedoch nicht mit Saša teilen kann, verliert er sich selbst auch noch. Wie Narziss kann er zu dem Anderen im Spiegel, d.h. zu sich selbst keine Beziehung aufbauen. Der Andere im Spiegel muss ihm unerreichbar bleiben, denn seine Identität mit Ivanov, wird von der Welt nicht anerkannt. Zu seinem Selbst kann er nur noch im Tod zurückfinden.

Damit unterscheidet sich der Tod Ivanovs grundlegend vom Tod des tragischen Helden. Der tragische Held stirbt, weil er mit seiner Individualität die Grenze der Gemeinschaft überschritten hat. Der Tod ist hier eine Strafe für das Individuum, das sich vor der Gemeinschaft schuldig gemacht hat. Der Tod ist zugleich der Wendepunkt der Schuld in Unschuld durch die Sühne. Ivanov stirbt, weil er seine Individualität als Abgrenzung von der Gemeinschaft nur im Tod bestätigen kann. Schuld und Unschuld bestehen hier nicht nacheinander, sondern zeitgleich.³³⁰ Damit weist das Drama strukturell bereits auf den Mythos voraus, bei dem die Zeit als chronologische Ordnungsgröße aufgehoben ist. Auf den Mythos verweisen zudem die Einheit von Außenwelt und Innenwelt, d.h. hier von Gemeinschaft und Individuum oder von An-sich und Für-Sich und die Einheit von Subjekt und Objekt, d.h. hier von Täter und Opfer oder von Schuldigem und Unschuldigem. Darin, dass die Frage nach der Schuld des Titelhelden das zentrale Thema des Stückes darstellt, zeigt sich allerdings noch

³³⁰Da sich die Untersuchung auf die Titelfigur Ivanov und ihre Depression konzentrierte, zeigte sich die Gleichzeitigkeit von Schuld und Unschuld vor allem auf der Ebene dieser Figur. Er ist aber auch auf der Handlungsebene in dem Prinzip einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung anzutreffen. Der Urteilspruch und das Strafmaß für Ivanov werden gleich zu Beginn des Dramas genannt: L’vov macht Ivanov den Vorwurf, dass sein Verhalten Anna Petrovna töte und Borkin zielt (noch scherzhaft) mit dem Gewehr auf Ivanov. Der Fortgang der Handlung dient dann lediglich der Erfüllung dieser Schuld.

Ivanovs Nähe zur Tragödie, in der die schuldhafte Verfehlung (Hamartia) den Ausgangspunkt für die Verstrickung des Helden und sein Verderben bildet.

b) Die mittlere Schaffensphase: *Čajka* und *Djadja Vanja*

In der zweiten Schaffensperiode geht die Bedeutung der Depression als personenmarkierende Krankheit zurück. Auch wenn der Selbstmord Treplëvs (*Čajka*) und der versuchte Selbstmord Vanjas (*Djadja Vanja*) ebenso eindeutige Hinweise auf eine depressive Grundstimmung der betroffenen Personen geben wie die schwarze Kleidung Mašas (*Čajka*) oder die von Sonja besungene Ruhe nach dem Tode (*Djadja Vanja*), erscheint die Depression nicht mehr als eine Krankheit. Vielmehr wird sie zunehmend zum Charaktermerkmal der Personen, wovon nicht nur die wachsende Zahl depressiver Personen in den Stücken (im Gegensatz zu je nur einer wirklich depressiven Person in *Platonov* und *Ivanov*) zeugt, sondern auch das fehlende Reflektieren der Personen über diesen Seelenzustand. Die Personen nehmen sogar ihr Dasein als unausweichlich und unabänderlich an, was dazu führt, dass auch der Leser zunehmend zu der Überzeugung kommt, dass das Leben eben so ist, wie es auf der Bühne dargestellt wird, wohingegen er in Bezug auf *Platonov* und *Ivanov* die Depression dieser beiden Personen als unnatürlich, als einen krankhaften Zustand erlebt.

Obwohl die Depression immer mehr von einer Krankheit zu einem charakterlichen Strukturmerkmal der Personen wird, sind hysterische Züge in den mittleren Dramen *Čajka* und *Djadja Vanja* noch deutlich erkennbar. In den späten Stücken *Tri sestry* und *Višněvyj sad* nimmt dann die Depressivität als Lebenseinstellung und Lebensweise der Dramenpersonen, besonders aber als Strukturmerkmal des gesamten Dramas³³¹ weiter zu, aber auch hier bleiben hysterische Züge (z.B. in den gescheiterten Festen) erkennbar.³³²

Die hysterische Dimension der Charaktere der mittleren Schaffensphase wird besonders in der Prägung der Stücke durch die pseudoödipalen Konflikte deutlich. So scheint Konstantin Treplëv (*Čajka*) in Trigorin, dem Geliebten

³³¹Zu allgemeinen Besonderheiten eines depressiv strukturierten Dramas im Vergleich zu anderen Strukturmöglichkeiten des Dramas vgl. S.183ff.

³³²Die Unterscheidung von Depression als Krankheit und als Charaktermerkmal ist auch psychoanalysegeschichtlich bedeutsam: Während Freud zwar auch schon über die Depression nachdachte, standen bei ihm doch die Untersuchungen zur Hysterie im Mittelpunkt. Der von Freud in *Trauer und Melancholie* (1917) beschriebene Seelenzustand entspricht dabei der oben thematisierten Depression als Krankheit. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist die Psychoanalyse stärker auf das Phänomen des Narzissmus ausgerichtet, das als ein Verharren in der präödipalen Phase erklärbar ist und somit die Depression als wesentliches Charaktermerkmal einschließt. Zum Übergang von der ödipal geprägten Charakterstruktur zur narzisstischen vgl. K. Strzyz (1978): *Sozialisation und Narzißmus. Gesellschaftlicher Wandel und die Veränderung von Charaktermerkmalen.*

seiner Mutter, einen Vaterersatz zu hassen. In Wahrheit ist Trigorin aber eine Art großer, von der Mutter bevorzugter Bruder, was sich schon darin äußert, dass Trigorin nur wenig älter als Treplëv, aber deutlich jünger als die Arkadina ist. Dennoch erscheinen äußerlich die Schwierigkeiten, die Treplëv hat, um gegen den etablierten Schriftsteller ankommen zu können und Anerkennung zu finden, eher für eine typisch tragische, ödipale Konstellation zu sprechen: Der Sohn muss sich vor der Gesellschaft gegenüber dem Vater durchsetzen. Dadurch kommt die tragische Note des Stückes zustande. Als Tragödie kann es aufgrund der Bruderrolle Trigorins dennoch nicht bezeichnet werden. Dieses Kain-Abel-Konkurrenzdenken mag schließlich auch der Grund gewesen sein, dass Čechov das Stück als Komödie bezeichnet hat: In der Komödie lastet das Schuldgefühl nicht wie in der Tragödie, auf dem Sohne, sondern auf dem Vater, der dadurch gleichsam zum Sohn degradiert wird.³³³ Wenn die Gestalt, die äußerlich den Vaterersatz verkörpern soll, eigentlich der Brudergestalt entspricht, dann handelt es sich um die komische Degradierung des „Vaters“ zum „Sohne“.

Analog zu dieser pseudoödipalen Konstellation ist in *Djadja Vanja* Professor Serebrjakov durch seine Ehe mit Vanjas Schwester auf der Geschwisterebene mit Vanja verbunden. Dennoch sind sowohl Alter und Verhalten des Professors als auch Vanjas Beziehung zu seiner (mütterlichen) Schwester Ausdruck der ödipalen Dimension des Konfliktes.³³⁴ Dass Čechov dennoch nicht die Genrebezeichnung *Komödie* wählt, sondern das Stück als „Szenen aus dem Landleben“ bezeichnet, ist wohl damit zu erklären, dass der so unterstrichene episodenhafte Charakter bereits stärker die dann für *Tri sestry* und *Višněvyj sad* charakteristische depressive Struktur des Dramas hervorhebt, denn wie ein depressiv veranlagter Mensch das Leben als ewige Treitmühle empfindet, kann die episodenhafte Struktur die Wiederkehr immer wieder ähnlicher Abläufe verdeutlichen.³³⁵

Wenn nun die Depression ihre literarische Funktion als Krankheit in Čechovs Stücken noch mehr verliert und zunehmend zur Charakterstruktur der Personen wird, ist sie auch weniger geeignet, die Personen zu lebensverändernden Einsichten zu führen, da diese selbst ihr Leiden nicht als eine Krankheit empfinden, die man versuchen kann zu heilen, sondern als dem Leben generell innewohnend. Dennoch verzichtet Čechov in *Čajka* und *Djadja Vanja* nicht auf

³³³L. Jeckels (1926): *Zur Psychologie der Komödie*, S. 329.

³³⁴Darauf verweist bereits M. Deppermann (1986): *Onkel Vanja*.

³³⁵Die Umkehrung dieses Prinzips, also nicht die Entödipalisierung durch Episoden, sondern die Reödipalisierung wird in zeitgenössischen Stücken oder Filmen beschrieben, die den Stillstand der Zeit, das ständige Wiederholen ein und desselben Tages thematisieren. Wenn es in derartigen Filmen meist einen Helden gibt, der den Treitmühlenmechanismus durchschaut, so ist damit der Ausweg aus der depressiven Struktur angedeutet.

die literarische Sinnstiftung durch die Krankheit. Er verlagert aber wesentliche Sinnmomente in die Somatik einer anderen Krankheit, der Gicht. Der Sinn der Gicht wird nun aber nicht mehr wie bei der Depression dank der ständigen Selbstreflexionen für den Leser und Zuschauer manifest greifbar gemacht, sondern das Verstehen der Bedeutung der Krankheit erfordert in viel größerem Maße das Interpretieren, die Suche nach dem latenten Textsinn, als das bei der Depression als Krankheit der Fall ist. Ähnlich wie die zunehmend depressiv strukturierten Charaktere gelangen die Gichtkranken nicht zu Einsichten in ihr Leben. Dabei ist die Wahl der Gicht als Krankheit nicht zufällig, sondern sie entspricht der immer depressiver werdenden Charakterstruktur der Personen und damit dem Wesen der Stücke in der mittleren Schaffensphase.

Die Gicht

Nach den Erkenntnissen der psychosomatischen Medizin ist Gicht eine Krankheit, die zwar vor dem Hintergrund einer Nichtbewältigung der ödipalen Phase entsteht, die betroffenen Personen sind aber zu einem wesentlichen Maße zwanghaft-depressiv strukturiert.³³⁶ Mag es im realen Leben auch noch eine Reihe anderer Faktoren geben, die diese Krankheit hervorrufen (z.B. erbliche Anlage, Ernährungsgewohnheiten, klimatische Bedingungen), so ist für die literarisch dargestellte Krankheit nur der Beziehungshintergrund bedeutsam, weil durch die literarische Verarbeitung ihr Sinnzusammenhang an die Stelle ihres kausalen Zusammenhangs in der Wirklichkeit tritt. Deshalb ist die Wahl einer Krankheit ästhetisch und nicht realistisch motiviert. Eine Krankheit wie die Tuberkulose der frühen Stücke, die einen wesentlichen stärkeren Anteil von Hysterie im Wesen der betroffenen Personen voraussetzt, würde der inneren Logik von *Čajka* und *Djadja Vanja*, besonders der Logik der Figurenbeziehungen widersprechen. Die mit der Gicht verbundenen Einsichten sind wie eine Charakterstruktur unbewusst aber zugleich noch eine offensichtliche Krankheit wie die Depression der frühen Stücke. Sie stellt somit als Krankheit einen Übergang zwischen den ödipal geprägten Charakteren der frühen Stücke und der Depression als Krankheit auf der einen Seite und den narzisstisch geprägten Charakteren und der Depression als Charakterstruktur der späten Stücke auf der anderen Seite her. Mit der Funktion der Gicht, die literarischen Sinn nicht mehr in der Figurenrede explizit macht, sondern ihn in die Struktur der Krankheit und damit in die Struktur des Textes verlagert, zeigt sich zudem ein wesentlicher Schritt im Wandel der Dramatik allgemein, denn literarischer Sinn verschob sich bis hin zur Avantgarde immer weiter in den Aufbau, die Struktur eines Textes, so dass seine thematische Oberfläche zunehmend als Unsinn erschien. Čechovs Dramatik ist im Übergang vom Früh- zum Spätwerk ein wichtiger Indikator für diesen Wandel. Wesentliche Strukturelemente der

³³⁶Vgl. R. Schuon (1989): *Gicht*.

beiden Dramen *Čajka* und *Djadja Vanja* lassen sich darum am Beispiel der Gicht darstellen.

An Gicht leidet Prof. Serebrjakov (*Djadja Vanja*) und den Symptomen nach auch Sorin (*Čajka*). Obwohl die Krankheiten der betroffenen Personen nur mittelbar an der Entstehung des dramatischen Konfliktes beteiligt sind – bei Sorin nur aufgrund seiner Schwäche als Ersatzvater für Konstantin Treplëv, bei Serebrjakov zur Hervorhebung seiner bisherigen Götzenfunktion –, sind sie von weitaus größerer Bedeutung für das Erkennen von lebensweltlichen Sinnzusammenhängen sowohl bei den Personen selbst als auch beim Leser bzw. Zuschauer als die Tuberkulose im Frühwerk und die Kopfschmerzen bei *Trisestry*. Dies hängt mit dem Übergang vom Personen- zum Situationsdrama zusammen: Im Personendrama ist die Krankheit Ausdruck desjenigen inneren Konfliktes der Person, aus dem auch der dramatische Konflikt erwächst. Im Situationsdrama hingegen steht die äußere Situation im Widerspruch zum Verhalten der Figuren. Der Konflikt ergibt sich erst aus einer Vermittlung zwischen beidem. Die Funktion der Gichtsymptomatik in der mittleren Schaffensperiode äußert sich nun darin, dass in ihr zwar der mit der Krankheit verbundene innere Konflikt der Person sichtbar wird, der Zusammenhang mit einem dramatischen Grundkonflikt dennoch vom Interpreten erst hergestellt werden muss.

Allgemein lassen sich folgende Besonderheiten der Gicht³³⁷ feststellen: Gicht wird als Krankheit der Reichen und Mächtigen bezeichnet, weil sie einerseits durch üppige Essgewohnheiten hervorgerufen wird und andererseits viele berühmte Persönlichkeiten an Gicht litten. Aus dieser Tatsache wurde die Annahme abgeleitet, dass Gichtkranke über ein überdurchschnittliches Maß an Leistungsfähigkeit verfügen, aber auch ein ausgeprägtes Durchsetzungsvermögen haben sowie nach Erfolg streben und zur Expansivität neigen. Gichtpatienten zeichnen sich häufig durch eine narzisstische Persönlichkeitsstruktur aus, d.h. sie verfügen oft über ein nur sehr labiles Selbstwertgefühl, was sie zu ständiger Überkompensation und Absicherung über höchste Leistungen treibt, wobei sie zur Verleugnung ihrer wahren Befindlichkeit und zur Regression neigen. Auf diese Weise bleiben sie in einer Ambivalenz zwischen Geborgenheitswünschen und expansiven Verselbständigungsstreben gefangen. Obwohl das überhöhte Leistungsstreben seine Wurzeln in der dritten oben dargestellten kindlichen Entwicklungsphase, der analen Phase, hat, die eine zwanghafte Charakterhaltung hervorruft, lässt

³³⁷Gicht ist eine Stoffwechselerkrankung, bei der ein höherer Harnsäurespiegel im Blut zur Auskristallisation von Harnsäure im Körpergewebe führt. Die Krankheit ist für die betroffenen Personen mit Schmerzen (Arthritis) verbunden, womit die hohe Reizbarkeit Sorins und Serebrjakovs zu erklären ist. Diese wie alle weiteren medizinischen und psychologischen Erläuterungen zur Gicht sind den Ausführungen von R. Schuon (1989), *Gicht* entnommen.

sich die Gicht nicht als eine ausschließlich zwanghafte Kompensation beschreiben. Denn nicht nur das intentionale Antriebserleben (schizoide Phase) wird als problematisch eingeschätzt, sondern es liegen nach Schuon auch Störungen im oralen Bereich vor (depressive Phase).

Betrachten wir die beiden Čechovschen Dramen nun nach der Funktion, die Gichtpatienten in ihnen haben, dann können wir zunächst einmal feststellen, dass diese Figuren alle genannten Persönlichkeitsmerkmale aufweisen. Diese Merkmale wirken nun auf die Beziehungen der Figuren zueinander und damit auch mittelbar auf die Konfliktentfaltung und die Entwicklung der Handlung. Durch die dem Gichtkranken eigene Regression in ein präödigales Stadium verhindert der Kranke allerdings den wirklich tragischen Konflikt. Zudem findet im Unterschied zur fehlenden Auseinandersetzung mit der Tuberkulose in *Platonov* und *Ivanov* in den beiden Stücken der mittleren Schaffensperiode eine Auseinandersetzung mit der Gicht statt. Diese bietet die Möglichkeit zu tieferen Einsichten in Zusammenhänge des menschlichen Lebens. Damit übernimmt die Gicht die Funktion der Depression bei *Ivanov*. Diese Parallele von Gicht und Depression zeigt sich auch in den jeweils typischen ambivalenten Handlungsimpulsen: Geborgenheit vs. Freiheit bei der Gicht und Hilfebedürftigkeit vs. Selbständigkeit bei Ivanovs Depression. Im Unterschied zu *Ivanov* allerdings, wo Einsichten durch die Selbstreflexion des Helden an den Leser und Zuschauer weitergegeben werden, kann die in der Gicht verborgene Einsicht erst in einer Vermittlung von scheinbar einander verfehlenden Repliken des Kranken und seiner Mitmenschen, besonders der Ärzte, durch den Interpreten realisiert werden.

Die Gicht in *Čajka*

Der Einfluss Sorins auf die Entwicklung der dramatischen Handlung in *Čajka* ist weniger die Folge seines direkten Eingreifens. Vielmehr erfolgt eine indirekte Beeinflussung der Handlung durch seine eigene narzisstische Mutterbindung an die Arkadina, die seine Vaterrolle für Konstantin verhindert und damit indirekt die Personen und ihre Beziehungen zueinander prägt. Seine charakterliche Disposition wird bereits in den ersten beiden Repliken offenbar, die Sorin spricht und die zugleich eine direkte Verbindung zu Serebrjakov in *Djadja Vanja* herstellen:

С о р и н *опираясь на трость*. Мне, брат, в деревне как-то не того, и, понятная вещь, никогда я тут не привыкну. Вчера лёг в десять и сегодня утром проснулся в девять с таким чувством, как будто от долгого спанья у меня мозг прилип к черепу и всё такое. *Смеётся*. А после обеда нечаянно опять уснул, и теперь я весь разбит, испытываю кошмар, в конце концов...

Т р е п л ё в. Правда, тебе нужно жить в городе. [...]

С о р и н *Маше*. Марья Ильинична, будьте так добры, попросите вашего папашу, чтобы он распорядился отвязать собаку, а то она воет. Сестра опять всю ночь не спала. (I, PSS, 13, S. 6)

S o r i n *stützt sich auf einen Stock*. Für mich, mein Bruder, ist das Land irgendwie nicht das Richtige, und, selbstverständlich, werde ich mich nie daran gewöhnen. Gestern habe ich mich um zehn hingelegt, und heute morgen wache ich um neun mit einem Gefühl auf, als wäre mir vom langen Schlafen das Gehirn am Schädel festgeklebt oder so was. *Lacht*. Und nach dem Mittagessen bin ich aus Versehen wieder eingeschlafen, und jetzt bin ich völlig zerschlagen, habe Alpdrücken, schließlich und endlich...

T r e p l ë v. Es stimmt, du musst in der Stadt leben. [...]

S o r i n *zu Maša*. Marja Il'inična, seien Sie so gut, bitten Sie ihren Herrn Papa, den Hund von der Leine zu lassen, er heult sonst dauernd. Meine Schwester hat wieder die ganze Nacht nicht geschlafen.³³⁸

Mehrere Schlüsselworte, die sowohl für *Čajka* relevant sind, als auch zum Teil auf *Djadja Vanja* verweisen, können aufgeführt werden: Zwar erlaubt die umgangssprachliche Verwendung des Wortes *брат* (Bruder) auch die Übersetzung „Freund“ und wäre damit ohne besondere Konnotation im vorliegenden Zusammenhang, doch bei Čechov ist immer auch die wörtliche Bedeutung zu berücksichtigen, denn häufig liegt gerade darin der literarische Sinn verborgen. Dann nämlich verweist die Anrede „брат“ (Bruder oder auch Vetter) ausdrücklich auf ein Geschwisterverhältnis, nicht auf eine Vater-Sohn bzw. Onkel-Neffe-Beziehung, wie es eigentlich dem Verhältnis Sorins und Treplëvs entsprechen würde. Die Anrede, die Treplëv und Sorin auf eine Stufe stellt, kann somit als ein Ausdruck der kindlichen Beziehung Sorins zur Arkadina gesehen werden.

Der Stock, auf den sich Sorin stützt, ist eine Gehhilfe infolge der Gicht. Auch er ist Ausdruck der verlorengegangenen (bzw. niemals erreichten) Männlichkeit, die man so versucht, symbolisch (wieder) herzustellen. Außerdem ist er ein Mittel des Machtkampfes: Es macht Sorin zum Kind und Mann zugleich. Der Stock ist, noch bevor Sorin ein Wort gesagt hat, das Symbol jener für Gichtkranke typischen Ambivalenz zwischen kindlichen Geborgenheitswünschen und männlichem Expansionsstreben. Die Metaphorik des zitierten Absatzes verweist zudem auf die Ambivalenz zwischen Leistungsstreben und Abhängigkeitsbedürfnis: Vom Schlafen klebt das Gehirn am Schädel. Das Gehirn, Zentrum des Denkens und somit Quelle der Leistung, wurde vom Schlaf, der Quelle der Geborgenheit, übermannt und rächt sich nun

³³⁸Übersetzung nach Urban, *Die Möwe*, S. 10. Lediglich das Wort „брат“ (erste Zeile des Zitates) wörtlich „Bruder“ übersetzt Urban der Redensart entsprechend mit „Freund“, wobei allerdings eine Sinnkomponente verloren geht. Dazu weiter im Text.

mit einem dumpfen Gefühl im Kopf³³⁹ und einem Alptraum. Das Leistungsstreben wird dann bei Professor Serebrjakov noch deutlicher als bei Sorin. Auch das als einengend empfundene, aber letztlich ruhigere und billigere Leben auf dem Lande,³⁴⁰ das dem turbulenteren und teureren Leben in der Stadt gegenübergestellt wird, kann als ein beiden Stücken gemeinsames ambivalentes Symbol der Krankheit verstanden werden. Die Stadt wird als der Ort der persönlichen und finanziellen Unabhängigkeit gemieden und gepriesen zugleich. Das Land – genau umgekehrt dazu – als Ort der Mütterlichkeit und Abhängigkeit verflucht, aber im Falle Sorins doch nicht verlassen.

Es bleibt das Bild des heulenden Hundes zu deuten, der der Arkadina in der Nacht den Schlaf raubt. Für wen steht der Hund, der da heult? Aus drei Gründen verweist die Symbolik des Hundes hier auf den Wolf. Zum einen heulen nicht Hunde, sondern Wölfe, was besonders in der im Russischen wie im Deutschen existierenden Redensart „mit den Wölfen heulen“ zum Ausdruck kommt. Zum zweiten ist der Hund seiner Herkunft nach ein domestizierter Wolf. Zum dritten sind Hund und Wolf in der Traumsymbolik einander äquivalent.³⁴¹ Der heulende Hund kann also als ein sich nach ursprünglicher Freiheit sehrender Wolf verstanden werden. In der Tiefenpsychologie wird der Wolf als ein Sinnbild ungebändigter Triebenergien gedeutet,³⁴² die auf oral-sadistische Gewaltphantasien, d.h. auf einen depressiven Hintergrund verweisen.³⁴³ Da Sorin derjenige ist, der sich auf dem Lande angekettet fühlt und der zudem besonders nachts seine Situation beklagt³⁴⁴, kann er als ein Äquivalent des heulenden Hundes angesehen werden. Wenn seine Schwester, die Arkadina, nachts vom Hundegeheul, d.h. vom Geheul Sorins, nicht schlafen kann, dann kann man schließen, dass sie für Sorin eine Mutterersatzfunktion einnimmt, denn das, was eine Mutter nachts nicht schlafen lässt, ist das „Geheul“ der Kinder. Doch was soll der Hund bewachen? Und warum wird gerade Šamraev gebeten, den Hund von der Kette loszubinden? Warum bindet Sorin ihn nicht selbst los, da er doch der Hausherr ist, Šamraev hingegen nur der Verwalter?

³³⁹Zu Kopfschmerzen siehe unten, S.155ff.

³⁴⁰Die finanzielle Dimension des Unterschiedes wird besonders in *Onkel Vanja* betont.

³⁴¹Vgl. der Traum des Wolfsmanns: „Die Wölfe waren ganz weiß und sahen eher aus wie Füchse oder Schäferhunde...“ in S. Freud (1918): *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [Der Wolfsmann]*, S. 149.

³⁴²Vgl. H. Biedermann (2002): *Knauers Lexikon der Symbole*, S. 490f.

³⁴³Vgl. S. Freud in seiner Untersuchung über den *Wolfsmann* [1918]. Ebenso E. Drewermann (1985), *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. II, S. 226.

³⁴⁴Vgl. die Gespräche mit Dorn im zweiten und vierten Akt. Dazu unten S. 138.

Eine Antwort auf diese Fragen scheint eine zweite äquivalente Szene nach der Theatervorstellung zu geben. Die Verbindung des heulenden Hundes mit Sorin und der Krankheit wird hier noch einmal bestätigt (I, PSS, 13, S. 18). Sorin spielt auf seine Krankheit an, die Arkadina bedauert ihn: Seine Beine scheinen wie Holzbeine. Holzbeine verweisen sowohl auf Stöcke als auch auf Puppenbeine und wären damit wieder ein Zeichen von Sorins Unselbständigkeit. Die Arkadina nennt Sorin darauf einen „unglückseligen Greis“ (старик злосчастный), womit eine direkte Analogie zu *Djadja Vanja* sichtbar wird, wo die Njanja Marina auf ähnliche Weise den Professor bedauert und eine Beziehung zwischen Greisen und Kindern herstellt.³⁴⁵ Schließlich „bemuttert“ die Arkadina Sorin sogar: Sie „nimmt ihn am Arm“ (берёт его под руку) wie ein Kind. Man könnte einwenden, dass dies eine mit der Krankheit verbundene Hilfestellung sei, aber die darauf folgende Replik unterstreicht durch einen Kontrast die Interpretation dieser Geste als mütterlich: „Šamraev reicht seiner Frau den Arm. Madame?“ (Шамраев подая руку жене. Мадам?) Die Arkadina nimmt mütterlich Sorin am Arm bzw. an der Hand, Šamraev reicht seiner Frau auf männliche, chevalereske Art den Arm.

Sorin, als schäme er sich seiner Unmännlichkeit, beklagt sich daraufhin wieder über das Heulen des Hundes und bittet Šamraev, ihn loszubinden. Dieser lehnt es jedoch ab, weil er befürchtet, es könnten Diebe die Hirse aus der Scheune stehlen. Auch in dieser Bemerkung liegt die Ambivalenz der Beziehung zwischen Sorin und der Arkadina verborgen: Die Hirse, die gewöhnlich von der Mutter oder Hausfrau zum Kochen oder Backen verwendet wird, impliziert (aufgrund ihrer oralen Komponente) die mütterliche Zuwendung. Sie muss vor Dieben geschützt werden, die mit dem Diebstahl ihre Unabhängigkeit von der „Bemutterung“ demonstrieren. Da es nun Sorin ist, der nicht nur von seiner Schwester bemuttert werden will, sondern auch unabhängig in der Stadt leben möchte, steht er nicht nur in einer Äquivalenz zum Hund, sondern auch zum Dieb. Mag es auf den ersten Blick unsinnig anmuten, Sorin sei der Dieb des Getreides, das ihm als Gutsbesitzer doch selbst gehört, so impliziert seine offensichtliche Abhängigkeit von seinem Verwalter Šamraev (z.B. entscheidet er, wer wann ein Pferd³⁴⁶ für welchen Zweck bekommt. II, PSS, 13, S. 25), dass Sorin der Dieb seines eigenen Besitzes ist. Verweisen also sowohl der Hund als auch der Dieb auf Sorin, so zeigt sich hierin die Widersprüchlichkeit seiner Lebenssituation: seine Unabhängigkeit erscheint als Diebstahl, seine Abhängigkeit als Gefangenschaft. Einer solchen Situation kann Sorin nicht entkommen, denn bekäme der Hund in ihm seine Freiheit, würde der Dieb in ihm die Nahrung stehlen und so die Lebensgrundlage entziehen.

³⁴⁵Vgl. S. 145f.

³⁴⁶Auch das ist ein Symbol für Männlichkeit.

Eine letzte Szene, in der mittels der Krankheit eine wesentliche Information über die lebensbestimmende Grunderfahrung Sorins transportiert wird, ist ein Gespräch im vierten Akt zwischen Sorin und Dorn (PSS 13, S.48). In einem Gespräch zwischen Sorin, Dorn und der Arkadina im zweiten Akt hat das Gespräch bereits ein kleines Vorspiel (PSS 13, S. 23). In beiden Szenen liegt die Handlungszeit in der Nacht und in beiden Szenen wird die Krankheit Sorins thematisiert. Sorin will geheilt werden, aber Dorn spottet nur über seine Krankheit. Während im zweiten Akt die Arkadina anwesend ist, die Sorin erklärt, er müsse sich heilen lassen und ihm den Vorschlag macht, zur Kur zu fahren, fehlt sie im vierten Akt. Sie ist zum Bahnhof gefahren, um Trigorin abzuholen. Dafür ist Polina Andreevna mit einer kurzen Replik am Dialog beteiligt. Dorn erscheint in beiden Szenen als ein Arzt, den die Krankheit seines Patienten offenbar nicht interessiert. Im zweiten Akt schlägt er Sorin vor, gegen die Schmerzen, die er doch wirklich empfindet, Baldrian einzunehmen. Im vierten Akt kommt zu Baldrian Soda und Chinin. Außerdem scheint er dem Eid des Hippokrates vollkommen fern zu stehen, wenn er der Ansicht ist, mit sechzig Jahren müsse man nicht mehr behandelt werden (2. Akt), und seinem Patienten erklärt, dass jedes Leben entsprechend den Naturgesetzen ein Ende nehmen müsse (4. Akt). Gewöhnlich wird in diesem Verhalten der Ausdruck einer zunehmenden Resignation Čechovscher Ärzte gesehen, die schließlich in unerbittlichen Zynismus münde.³⁴⁷ Doch bei genauerem Hinsehen offenbart sich das ganze Gegenteil von Resignation. Dorns scheinbarer Zynismus ist ein Wachrütteln, ein Bewusstmachen der geistigen „Umnachtung“ des Patienten.

Die Szene im vierten Akt wird mit dem Klopfen eines Nachtwächters eingeleitet. Dies erscheint als eine Art Wachklopfen. Sorin stellt fest, dass er wohl schwer krank sei, aber keine Medizin bekomme, worauf Dorn die drei Mittel vorschlägt: Baldrian zur Beruhigung, Soda zur Verminderung von Sodbrennen³⁴⁸ und schließlich Chinin, eine im wahrsten Sinne des Wortes bittere Arznei. Sorin kann diese wahren Worte Dorns nicht ertragen, er empfindet sie als „Strafe“ (наказание). Das russische Wort ist hier aussagekräftiger als die deutsche Übersetzung, denn наказание von наказать (strafen) ist etymologisch verwandt mit казать, zeigen, lehren. Was für Sorin also eine „Strafe“ ist, ist eigentlich die Stunde der Wahrheit. Doch Sorin verschließt sich dieser Wahrheit, weshalb Dorn scheinbar gleichgültig mit dem Lied „Der Mond schwimmt am nächtlichen Himmel...“ (месяц плывёт по ночным небесам...) reagiert. Doch eben diese Reaktion scheint für Sorin sehr wirkungsvoll zu sein: Er beginnt sich zu öffnen, nennt sein Leben ein Sujet für

³⁴⁷Z.B. R.-D. Kluge (1997): *Zynische Ärzte in A.P. Čechovs Dramen*, S. 95f.

³⁴⁸Da Sodbrennen die Folge aufsteigender Magensäure ist und psychosomatisch als Reaktion auf etwas, was man sich weigert innerlich zu „verdauen“, angesehen werden kann, ist Soda im Prinzip auch ein Beruhigungsmittel, denn es verbessert die Verdauung, ohne die Ursache der Unverdaulichkeit zu beseitigen.

eine Novelle Kostjas und gesteht ein, dass es ein ungelebtes Leben war, denn er hatte nichts von dem, was er wollte, erreicht: Er wollte Literat werden und ist es nicht geworden, er wollte gut reden können und konnte es nicht, er wollte heiraten und heiratete nie, er wollte in der Stadt leben und lebt auf dem Lande. Alle diese unverwirklichten Ziele lassen sich unter einem übergreifenden Gesichtspunkt zusammenfassen: Sorin wollte geliebt werden und ist nicht geliebt worden, denn alle diese Punkte haben eine gemeinsame Voraussetzung: Beziehungsfähigkeit. Für andere schreiben, reden, heiraten und schließlich auch ein gelungenes Stadtleben führen, kann man nur, wenn man die Grenzen der inneren Einsamkeit überschreitet. Die Einsamkeit verbindet Sorin mit dem Mond am Himmel. Darauf wird Sorin durch Dorns Lied gestoßen.

Da bereits die frühkindliche Mutter-Kind-Beziehung des Gichtkranken einer unauflösbaren Ambivalenz unterlegen war, kann auch die zweite darauf folgende Sozialisierungsphase, die die Psychoanalyse als ödipale Phase bezeichnet, nicht störungsfrei durchlaufen werden, was ebenfalls in der Krankheit ihren Niederschlag findet. In der analen Phase (jener Phase, die bei einer Störung zwanghaftes Verhalten begünstigt), kann das Kind durch die Erziehung zur Sauberkeit sein eigenes von der Mutter verschiedenes Ich erstmals bewusst erleben, indem es die Abhängigkeit der Mutter von seinem Willen erfährt. Dann erfolgt in der Regel in der ödipalen Phase eine Wiederannäherung des Kindes an die Mutter als sozialen Partner. Bei Gichtkranken, die vorwiegend Männer sind, war der Prozess der Wiederannäherung infolge der gestörten Primärsozialisation ebenfalls einer Störung unterworfen, was häufig aus einem negativen Vatererlebnis herrührt. Dies führte zu einer Überbesetzung der Mutter und verhinderte eine Herausbildung der geschlechtsspezifischen Identität. Deshalb ist Sorin trotz aller scheinbaren Männlichkeit, die ihn den Aufstieg zum Geheimrat ermöglichte, ein sehr mütterlicher Typ. Er spricht „in einem Ton, in dem man Kinder liebkost“ (тоном, каким ласкают детей). Er übernimmt die meist der Mutter zukommende Funktion, die Arkadina, die das Geld besitzt,³⁴⁹ darauf hinzuweisen, dass sie ihrem Sohne doch etwas davon abgeben müsse, um ihn ein freies Leben leben zu lassen. Sorins gestörte Beziehungsfähigkeit, die ihn nichts von dem verwirklichen ließ, was er wollte, sondern dazu brachte, in den Staatsdienst zu treten, wo er mehr als ein Vierteljahrhundert der beziehungslosen bürokratischen Maschinerie diente, hat also ihre tiefen Ursachen in der Störung der Mutter-Sohn-Beziehung, die schließlich auch zu einer Fehlverarbeitung der ödipalen Phase führte. Doch Sorin scheint wach zu werden im Wortwechsel mit Dorn über den Tod.

³⁴⁹Der Besitz des Geldes, das gleichzeitig finanzielle Macht und Unabhängigkeit ermöglicht, ist neben der Mutterliebe eine Grundlage für den ödipalen Vater-Sohn-Konflikt. Vgl. K. Strzyz (1978): *Sozialisation und Narzissmus*, S. 90ff. Indem Sorin fraulich bittet und die Arkadina ganz der männlichen Rolle nachkommt und die Bitte abschlägt, kommt es zur Verkehrung der Rollen, wodurch es auch für Konstantin unmöglich ist, eine Sohn-Beziehung zu seiner Mutter aufzubauen, die eine spätere Partnerbeziehung ermöglichen würde.

Д о р н . Выразать недовольство жизнью в шестьдесят два года, согласитесь, – это не великодушно.

С о р и н . Какой упрямец. Поймите, жить хочется!

Д о р н . Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец.

С о р и н . Вы рассуждаете, как сытый человек. Вы сыты и потому равнодушны к жизни, вам всё равно. Но умирать и вам будет страшно.

Д о р н . Страх смерти – животный страх... Надо подавлять его. Сознательно бояться смерти только верующие в вечную жизнь, которым страшно бывает своих грехов. А вы, во-первых, неверующий, во-вторых – какие у вас грехи? Вы двадцать пять лет прослужили по судебному ведомству – только всего.

С о р и н *смеётся*. Двадцать восемь... (IV, PSS 13, S. 49)

D o r n . Mit zweiundsechzig Jahren seine Unzufriedenheit mit dem Leben zu äußern, geben Sie zu – das ist nicht gerade weitherzig.

S o r i n . So ein Starrkopf. Verstehen Sie doch, ich möchte leben!

D o r n . Das ist Leichtsinn. Nach den Naturgesetzen muss jedes Leben ein Ende haben.

S o r i n . Sie reden wie einer, der satt ist. Sie sind satt, und darum sind Sie dem Leben gegenüber gleichgültig. Ihnen ist alles egal. Aber das Sterben wird auch für Sie schrecklich werden.

D o r n . Todesangst ist eine tierische Angst... Man muss sie unterdrücken. Bewusst fürchten den Tod nur die, die an ein ewiges Leben glauben, die Angst wegen ihrer Sünden haben. Aber erstens sind Sie ein Ungläubiger, zweitens – was haben Sie schon für Sünden? Sie haben fünfundzwanzig Jahre im Gerichtswesen gedient – das ist alles.

S o r i n *lacht*. Achtundzwanzig...³⁵⁰

Die Vielschichtigkeit dieser Szene ist auch hier wieder nur zu erfassen, wenn man die Doppeldeutigkeit der Worte berücksichtigt. Dabei stolpert man zunächst über das Wort „weitherzig“ (великодушно)³⁵¹, denn man fragt sich, warum seine Unzufriedenheit mit dem Leben zu äußern etwas mit Weitherzigkeit zu tun haben soll. Es scheint fast, als hätte sich Čechov hier im Wort vergriffen. Weitherzigkeit ist ein Charakterzug, der sich gewöhnlich im Umgang mit den Mitmenschen zeigt. Um was für eine Art von Weitherzigkeit geht es Dorn bzw. Čechov hier? Lesen wir das Wort in seiner ursprünglichen Bedeutung (великодушно, eine große Seele haben), dann kann dies der Schlüssel zum Verstehen der gesamten Passage sein: Es geht Dorn um eine wirklich große Seele, um ein wirklich weites Herz. Doch was heißt das?

³⁵⁰An Urban, *Die Möwe*, S. 54 angelehnte eigene Übersetzung.

³⁵¹Urban übersetzt deshalb auch „kleinlich“.

Verstehen wir die Seele als jenen Teil des Menschen, der in Harmonie mit der Wirklichkeit lebt, dann hat Sorin wahrlich keine große Seele, denn das, was er will, ist ein Leben voller Sonnenschein. Das kann es in der Wirklichkeit nicht geben, denn dort gibt es sowohl Sonnen- als auch Regentage. Sorins Erwiderung, Dorn sei starrsinnig (упрямец), ist schon als halbes Eingeständnis seiner falschen Lebenshaltung zu werten, wenn man die Wurzel des Wortes von Präfix und Suffix trennt. Im Wurzelkern steckt nämlich eine ganz andere, viel positivere Bedeutung verborgen, als man mit „Starrköpfigkeit“ verbindet: die Wurzel *прям* ist im Adverb *прямо* noch am ursprünglichsten enthalten, und das bedeutet geradeheraus, offenherzig, direkt. Dorn ist also gewiss sehr dickköpfig, wenn er Sorin immer wieder vor Augen führt, wie unsinnig es sei, ein leichtes Leben haben zu wollen, aber ist sehr offen. Doch trotz dieses impliziten Zugeständnisses beharrt Sorin noch immer auf seiner Meinung, er wolle leben. Der inneren Logik der Szene folgend kann Dorn gar nicht anders als Sorin für diesen Wunsch „Leichtfertigkeit“ (легкомыслие) zu bescheinigen. Und erneut kann man den Sinn dieser Aussage nicht verstehen, wenn man nicht die ursprüngliche Wortbedeutung ans Tageslicht holt: *легкомыслие* setzt sich aus den Worten *легко* (leicht) und *мысл-и-е* (von *мысль*, Denken, Gedanke) zusammen. Sorins Einstellung zum Leben entspringt demzufolge einem nicht gerade tiefen Denken über die Welt. Es wäre deshalb wohl besser, *легкомыслие* entgegen sonstiger Übersetzungsvarianten mit „Das ist zu leicht gedacht“ zu übersetzen, denn es steht im Gegensatz zu den mit dem Verstand erkennbaren Naturgesetzen, im Sorinschen Sinne immer nur leben zu wollen. Sorin scheint jedoch Dorns Hinweis auf das notwendige Ende allen Lebens nicht zu verstehen, denn er bezeichnet Dorn als „satten Menschen“ (сытый человек) und droht ihm, dass auch für ihn das Sterben schrecklich sein werde. Doch Dorn geht es nicht nur um den absoluten, physischen Tod. Es geht ihm ebenso um das für das Leben notwendige Sterben, es geht ihm um den Tod vor der Auferstehung. Und so ist die Replik Dorns auch nur im religionsphilosophischen Sinn in ihrer ganzen Dimension zu verstehen. Dazu müssen wir jedes Wort einzeln in seiner konkreten Beziehung zu den anderen Worten verstehen:

Страх смерти – животный страх... Надо подавлять его. Сознательно боятся смерти только верующие в вечную жизнь, которым страшно бывает своих грехов.

Todesangst ist eine tierische Angst... Man muss sie unterdrücken. Bewusst fürchten den Tod nur die, die an ein ewiges Leben glauben, die Angst wegen ihrer Sünden haben.

Dorns Worte lassen sich in folgende Gedankenschritte zerlegen: Die Überwindung der tierischen Todesangst kostet den Preis der menschlichen Todesfurcht. Diese ist ein Akt des Bewusstseins und somit menschlich. Es erscheint dabei paradox, dass gerade die Gläubigen eine solche Todesfurcht

erleiden, soll doch der Glaube sie davon befreien. Der Zusatz, dass die Gläubigen den Tod wegen ihrer Sünden fürchten, verweist dabei auf den Sündenfall. In dieser biblischen Geschichte (Gen. 2-3) wird ein menschliches Grundparadoxon versinnbildlicht: Zum sich vom Tier unterscheidenden Menschen wird der Mensch erst, wenn er wie Gott Gut und Böse unterscheiden kann, wenn er sein eigenes Handeln beurteilen und bewerten kann. Diese Fähigkeit jedoch geht mit dem Verlust des Paradieses, dem Verlust Gottes als Quell innerer Harmonie einher.

Für Dorn haben nun gerade die Gläubigen Angst vor dem Tode, weil sie wissen, dass der Abfall vom Harmoniequell „Gott“ im religiösen Verständnis Sünde ist. Um das ewige Leben im Paradies genießen zu können, darf man dieses Wissen um Gut und Böse aber nicht haben. Dann jedoch befindet man sich auf einer vorbewussten Entwicklungsstufe und ist den Tieren gleichgestellt. Der Schlüssel zum Verständnis der Dornschen Worte für Sorin liegt nun in der buchstäblichen Bedeutung von „ewiges Leben“ im rein biologischen Sinne.³⁵² Sorins Krankheit ist dann Ausdruck der Zwickmühle, die derjenigen der Gläubigen äquivalent ist: Sorin erwartet zugleich eine paradiesische Lebenssituation (behütet und gesund) und die Unabhängigkeit (selbstbestimmt und frei). Was macht Dorn nun, um als Arzt seinen Patienten aus dieser Zwickmühle zu befreien? Er fordert ihn auf, die tierische Angst zu unterdrücken, d.h. das vorbewusste Dasein und damit den Glauben an paradiesische Zustände aufzugeben. Zudem konstatiert er seine Ungläubigkeit und erteilt ihm die Absolution:

А вы, во-первых, неверующий, во-вторых – какие у вас грехи?

Aber erstens sind Sie ungläubig, zweitens – was haben Sie schon für Sünden?

Indem Dorn Sorin als Ungläubigen bezeichnet, befreit er ihn vom naiven Glauben an ein ewiges Leben. Außerdem spricht Dorn Sorin von den Sünden frei, denn fünfundzwanzig Jahre Gerichtswesen seien keine Sünde. Warum? Kann man sich nicht gerade in der Rechtssprechung durch Fehlurteile versündigen? Wieder kann nur ein Eindringen in das einzelne Wort genaue Aufschlüsse geben.

Вы двадцать пять лет прослужили по судебному ведомству – только всего.

Sie haben ganze fünfundzwanzig Jahre im Gerichtswesen gedient – das ist alles.

³⁵²Wäre das „ewige Leben“ als theologischer Ausdruck zu verstehen, d.h. im neutestamentlichen Sinne als „irdische Stunden der Erfüllung, Entlastung, des Friedens, der Feier, der Freude, des Genusses“, als „jetzige Lebendigkeit“ (RGG, Bd. 2, Sp. 806), dann wären Dorns Worte Unsinn.

Zunächst kann man feststellen, dass Dorn in dieser zweiten Aussage zu Sorins Berufsleben eine andere Formulierung gebraucht als einige Sätze vorher. Anstatt die Formulierung *прослужить по судебному ведомству* (eine bestimmte Zeit im Gerichtswesen dienen) zu benutzen, hatte Dorn Sorin vorher als einen *действительный статский советник* (wirklichen Staatsrat) bezeichnet. In einer säkularisierten Gesellschaft hat nicht mehr Gott, sondern der Staat die Funktion übernommen, die Ordnung zu rechtfertigen und die sozialen Beziehungen zu regeln. Der Staatsdienst hat für Sorin seine Beziehungslosigkeit (schreiben, sprechen, heiraten) kompensiert. Wenn nun Dorn später nicht mehr vom „Staatsrat“ spricht, sondern vom „Dienst im Gerichtswesen“, dann wird hier eine Beziehung zum Gottesdienst hergestellt. Sorin diene zwar nicht dem (göttlichen) Gericht, sondern einer gerichtlichen Behörde (ведомство), aber es war ein Dienst zur Regelung des menschlichen Miteinander. Vor dem Hintergrund, dass ein großer Teil der alttestamentlichen Texte Gesetzestexte sind, offenbart der Gerichtsdienst eine tiefere menschliche Lebenshaltung und ist deshalb eher als „religiös“ einzuschätzen, als es auf den ersten Blick erscheint. Dorns „Atheismus“ entpuppt sich so als eine säkulare Form der Religiosität, der Religiosität eines Glaubens an ein menschliches Dasein im Wissen um den Zusammenhang von Leben und Tod.³⁵³

Dorn erweist sich, wie die Interpretation der Textstellen zeigt, somit nicht als resignierter Zyniker, sondern als „Dorn“ des Anstoßes. Er bringt Sorin zum Erwachen und bildet somit das direkte Gegenstück zu Šamraev, der Sorins Erwachen zu verhindern sucht.³⁵⁴ Dorn trägt in sich die tiefe Einsicht, dass die Ablösung, das Sterben, eine Notwendigkeit ist, um zu neuem Leben geboren zu werden. Die Krankheit Sorins birgt ebenso wie die arztuntypischen Reaktionen Dorns darauf die Frage nach dem Sinn von Leben und Tod. Obwohl der Krankheit Sorins wie der Depression Ivanovs eine ähnliche ambivalente Situation zugrunde liegt – beide stehen im Zwiespalt zwischen Abhängigkeit und Selbständigkeit, Geborgenheit und Freiheit –, unterscheiden sie sich die Krankheiten in Bezug auf ihre Funktion innerhalb des Dramas. Ivanovs Depression ist Folge einer aktuellen Beziehungsstörung, hat also soziale

³⁵³Dieser Gedanke lässt sich sowohl auf den von Čechov als Person vertretenen sowie auf den in seinem gesamten Werk offensichtlichen Atheismus erweitern: Erst der vollkommene Tod des durch den wachsenden Rationalismus immer mehr zum Menschen gewordenen Gottes ermöglicht den wirklichen Glauben. Das ist auch die Grundidee der Monographie M. Freises zur Prosa Čechovs. Freise zeigt anhand der Analyse mehrerer Erzählungen, dass literarischer (Tiefen-)Sinn gerade dann erzeugt wird, wenn an der Textoberfläche Sinnbildung im Nichts mündet. Offensichtlich ist die vermehrte wissenschaftliche Suche nach religiösen Elementen im Werk Čechovs diesem (unbewusst erfahrenen) Prinzip der Sinnstiftung geschuldet.

³⁵⁴Dorn und Šamraev sind auch in Bezug auf Polina Andreevna ein Gegensatzpaar. Dorn liebt und verehrt sie, mit Šamraev ist sie verheiratet.

Ursachen, während Sorins Krankheit auf eine strukturelle Beziehungsunfähigkeit zurückgeht und damit auf eine existentielle Problematik verweist. Es ist anzunehmen, dass die Gicht des Professors Serebrjakov eine ähnliche Funktion hat.

Die Gicht in *Djadja Vanja*

Wie in *Čajka* ist auch in *Djadja Vanja* die Krankheit ein Thema der Nacht. Es offenbart die Verdrängung des Todes, die bei Serebrjakov ebenso wie bei Sorin in der Schlaflosigkeit zum Ausdruck kommt. Durch die Gichtproblematik wird wiederum eine narzisstische Bindung an Mutterrepräsentanzen zum Ausdruck gebracht. Dabei besteht der Unterschied Serebrjakovs zu Sorin allerdings darin, dass Sorin die fürsorgliche Mutter ersehnt, während Serebrjakov im Prinzip alle Frauen im Haushalt an sich bindet. Sonja und Elena Andreevna wachen nächtelang bei ihm, die alte Kinderfrau Marina ist besorgt und seine Schwiegermutter Marija Vasil'evna tritt in der Rolle der den Sohn verehrenden Mutter auf, auch wenn sie nie direkt mit der Krankheit in Verbindung gebracht wird. Die Nachtszene erscheint dabei in noch stärkerem Maße als in *Čajka* als Ausdruck der im Kleinkindalter nachts typischen Steigerung der Verlassenheits- und Einsamkeitsgefühle. Die vehemente Ablehnung des Professors, von männlichen Personen (Astrov und Onkel Vanja) betreut zu werden, verweist auf eine hysterische Fixierung der ödipalen Phase. Während der hysterisch geprägte Mann immer auf der Suche nach einem Mutterersatz ist, werden andere Männer von ihm nur als Bedrohung und Konkurrenten, nie aber als Partner verstanden.

Vor diesem Hintergrund erscheint die Gicht Serebrjakovs³⁵⁵ als Beleg für eine ambivalente Mutterbeziehung, als Spiegel eines narzisstisch strukturierten Beziehungsgefüges. Dennoch bietet – wie auch schon im Gespräch Sorins mit Dorn – die thematisierte Krankheit die Möglichkeit, auf einen Ausweg aus der Misere hinzuweisen, auch wenn zu Beginn des zweiten Aktes das Leiden des Professors lediglich als Grund der Streitigkeiten und der gereizten Stimmung verstanden wird. Es wird nicht direkt von der Krankheit gesprochen. Auch wird die Krankheit nicht als ein Ausdruck des Beziehungsgefüges erkannt. Indem nicht über die Krankheit und damit implizit über die Beziehungen gesprochen wird, sondern Forderungen an das Verhalten des Gesprächspartners gestellt werden, verfestigt sich der Beziehungskonflikt, anstatt dass er entschärft wird. Versinnbildlicht wird die Zuspitzung im sich zusammenbrauenden Gewitter. Dieses Defizit spürt Serebrjakov, als er über Astrov sagt:

³⁵⁵Im Stück wird die Krankheit Serebrjakovs als Einbildung bezeichnet. Dies ist Teil der innerfiktionalen Polemik und sollte nicht mit der Autorposition verwechselt werden (z.B. C. A. Hubbs (1979): *Repetition in the Plays of Chekhov*, S. 120). Psychosomatische Krankheiten wie die Gicht Serebrjakovs erscheinen von außen oft als "eingebildet", sie sind dabei gleichwohl vollkommen real und behandlungsbedürftig.

На что мне твой Астров? Он столько же понимает в медицине, как я в астрономии.

Was soll ich mit deinem Aстров? Er versteht soviel von Medizin wie ich von Astronomie. (II, PSS, 13, S. 77)

Sowohl die Medizin als auch die Sternenkunde sind Bestandteile des alten Schamanenwissens, dessen Ziel es ist wahrzusagen. Wahrsagen heißt aber nicht, zukünftige Ereignisse zu prognostizieren, sondern Beziehungszusammenhänge aufzudecken, aus denen Schlüsse für zukünftiges Handeln gezogen werden. Wenn also Aстров als Arzt keine Ahnung von Medizin hat, dann bedeutet das, dass er wenig vom Beziehungsgefüge im Landhaus versteht. Dieses Unverständnis wird verglichen mit Serebrjakovs Verständnis für die Astronomie. Das Wort darf dabei als Wortspiel von „Astro-Nomie“ gedeutet werden. Astro- verweist dabei auf Aстров selbst, Nomie auf das Erkennen eines Dings durch die Namensgebung, denn Namen bezeichnen Dinge, die in bestimmten Situationen erkannt wurden und somit sowohl für das Ding selbst als auch für die Situation stehen.³⁵⁶

Trotz der scheinbaren Blindheit der Figuren für die Beziehungszusammenhänge lässt sich in *Djadja Vanja* eine Szene finden, die metakommunikative Züge aufweist. Diese Szene wird getragen von der Kinderfrau Marina, die mit einer Kerze in der Hand auf Serebrjakov zugeht und nicht nur symbolisch ein Licht bringt, sondern auch durch ihre selbstlose Hingabe Trost und Geborgenheit zu schenken vermag und damit eben auf die versteckte Botschaft des Kranken, seine Liebessehnsucht, zu reagieren in der Lage ist:

М а р и н а *подходит к Серебрякову, нежном.* Что, батюшка? Больно? У меня у самой ноги гудут, так и гудут. *Поправляет плед.* Это у вас давняя болезнь. Вера Петровна, покойница, Сонечкина мать, бывало, ночи не спит, убивается... Очень уж она вас любила... *Пауза.* Старые что малые, хочется, чтобы пожалел кто, а старых-то никому не жалко. *Целует Серебрякова в плечо.* Пойдём, батюшка, в постель... Пойдём, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею... Богу за тебя помолюсь...

С е р е б р я к о в *растроганный.* Пойдём, Марина.

М а р и н а. У самой-то у меня ноги так и гудут, так и гудут. *Ведёт его вместе с Соней.* Вера Петровна, бывало, всё убивается, всё

³⁵⁶Dass Namen immer aus Situationen heraus geboren werden und deshalb als eine Bezeichnung für eine Situation verstanden werden können (vgl. A. Lorenzer (1970): *Spracherstörung und Rekonstruktion*), ist nicht erst eine Erkenntnis der Psychoanalyse. Bereits in Gen. 2, 19 wird die Benennung von Tieren und Vögeln als Szenarium geschildert: „Gott ... *brachte* sie [Tiere und Vögel] zu dem Menschen, dass er *sähe*, wie er sie *nennte*.“

плачет... Ты, Сонюшка, тогда была ещё мала, глупа... Иди, иди, батюшка... (II, PSS, 13, S. 78)

M a r i n a geht auf Serebrjakov zu, zärtlich. Batjuška, was ist denn? Tuts weh? Ich habe auch so ein Kribbeln im Bein, es kribbelt und kribbelt. *Rückt ihm das Plaid zurecht.* Das ist eine alte Krankheit bei Ihnen. Vera Petrovna, die Selige, Sonečkas Mutter, manchmal hat sie nächtelang nicht geschlafen, hat sich zu Tode gegrämt... Sie hat Sie schon sehr geliebt... *Pause.* Die Alten wollen, wie die Kinder, dass jemand sie bedauert, aber die Alten tun niemandem leid. *Küsst Serebrjakov auf die Schulter.* Geh ins Bett, Batjuška... Gehen wir, mein Kleiner... Ich gebe dir Lindenblütentee, wärm dir die Beine... Ich bete für dich...

S e r e b r j a k o v gerührt. Gehn wir, Marina.

M a r i n a. Ich habe auch so ein Kribbeln im Bein, es kribbelt und kribbelt! *Führt ihn zusammen mit Sonja hinaus.* Vera Petrovna, manchmal hat sie sich ganz zu Tode gegrämt, unentwegt geweint... Du, Sonjuška, warst damals noch klein und dumm... komm, komm Batjuška...³⁵⁷

Zunächst kann man feststellen, dass Marina sehr richtig erkannt hat, dass die Krankheit des Professors als Folge der narzisstischen Beziehungsstruktur ein „altes Leiden“ (давняя болезнь) ist. Wenn man die Tiefensemantik der Aussage nicht berücksichtigt, könnte man sie als vollkommen redundant betrachten. Dass sie allein für den Zuschauer gemacht wird, ist kaum anzunehmen und würde auch wenig Sinn ergeben, da es zum Verständnis der äußeren Handlung unwichtig ist, ob Serebrjakov schon lange von dieser Krankheit geplagt wird oder nicht. Diese Äußerung bekommt neben dem Hinweis auf die frühkindliche Psychogenese erst einen richtigen Sinn, wenn sie einerseits als Bereitschaftserklärung verstanden wird, über das Leiden zu sprechen. Eine derartige Bereitschaft wird Serebrjakov von keinem der Hausgenossen entgegengebracht. Andererseits kann diese Replik als Signal verstanden werden, welches dem Gesprächspartner zu erkennen gibt, dass man ihn versteht und über dieses Verstehen eine Vertrauensbasis schaffen will. In diesem Zusammenhang ist auch die Bemerkung Marinas zu deuten, dass sie dasselbe Leiden habe. Dies ist kein Herunterspielen der Befindlichkeit Serebrjakovs in der Art „Was jammerst du, ich hab es nicht besser“, sondern es ist als vollkommene Annahme seines Leidens und Jammerns zu verstehen. Dieses Verständnis, das Marina Serebrjakov entgegenbringt, wird aufgrund derselben Symptomatik durch ein Mit-Leiden im wahrsten Sinne des Wortes ermöglicht. Deshalb kann Marina hinter dem scheinbar ausschließlich körperlichen Leiden ein seelisches Leiden erblicken, das sich als Sehnsucht

³⁵⁷An Urban, *Onkel Vanja*, S. 24 angelehnte eigene Übersetzung.

nach Liebe beschreiben lässt, wie im weiteren Verlauf der kurzen Szene deutlich wird.

Betrachten wir die Komponenten des folgenden Satzes, durch die sich Marinas Einsichten in den psychischen Zusammenhang der Krankheit Serebrjakovs konkreter beschreiben lassen: Вера Петровна, покойница, Сонечкина мать, бывало, ночи не спит, убивается... (ganz wörtlich: Vera Petrovna, die Selige, Sonečkas Mutter, es kam vor, sie schläft nächtelang nicht, grämt sich zu Tode...). Vera Petrovna wird zunächst nicht als Ehefrau Serebrjakovs, sondern ausschließlich als Mutter Sonjas erwähnt, ganz so als sei sie nur Mutter gewesen. Ihr Name birgt dabei auch eine religiöse Dimension: Ihr Name setzt sich aus Vera, der Glaube und Petrus zusammen. Petrus ist jener Jünger Jesu, der trotz seiner Ungläubigkeit, seines permanenten Zweifels, in der christlichen Urgemeinde eine zentrale Stellung einnahm, weil er der erste Zeuge der Auferstehung Christi war.³⁵⁸ Mit ihrem Namen und dem Hinweis, sie habe Serebrjakov sehr geliebt (Очень уж она вас любила...) wird sie die Tradition christlicher Nächstenliebe gestellt. Für diese Liebe opfert sie sich buchstäblich (убивается). Ihr Ehemann Serebrjakov vereinnahmt sie jedoch auf kindliche Weise, weshalb ihre Liebe scheitern muss. Sein Name Serebrjakov, etymologisch verwandt mit серебро, Silber, lässt sich in diesem Zusammenhang als ein Hinweis auf sein Besitzdenken deuten, durch das er einen Anspruch auf die ihm entgegengebrachte Liebe zu haben meint.

Kann Vera Petrovna als eine Personifizierung christlicher Nächstenliebe und Selbstaufopferung gedeutet werden, so ist die alte Njanja aufgrund ihres Namens Marina der Gottesmutter Maria³⁵⁹ äquivalent.³⁶⁰ Ihre Hinwendung zum gichtkranken Serebrjakov setzt sie dagegen in ein Verhältnis zu Christus.³⁶¹ Die gleichzeitige Referenz auf Maria und auf Jesus ist dabei keine Schwäche des Dramas, sondern eine Stärke, weil hierdurch traditionelles Kulturgut neu vernetzt wird, ohne die Tradition zu zerstören. Maria erscheint in der Bibel lediglich als Mutter Jesu, die erst nach seinem Tode „zum Kern der ersten Gemeinde gehörte“.³⁶² Über die Jungfrauengeburt hinausgehende Aussagen, etwa Marias als Heilsbringerin sind Teil einer nachträglich postulierten Mariologie.³⁶³ Im Drama verschmelzen nun Aspekte Marias (Name, Geschlecht,

³⁵⁸Zur biblischen und historischen Petrusfigur vgl. RGG, Bd. 5, Sp. 247-249.

³⁵⁹Zur Herkunft des Namen Marina vgl. *Duden. Das große Vornamenlexikon*, S. 195.

³⁶⁰Auch Edgar Broide verweist in *K problematike christianskogo polifonizma v tvorčestve Čechova*, S. 540 darauf hin, dass Marina nicht nur die einzige ist, die Serebrjakov in seiner Krankheit hilft, „vergessend, dass er ihr Feind ist“, sondern dass sie als der Muttergottes äquivalente, alles verstehende Figur konzipiert ist.

³⁶¹Vgl. Heilung des Gichtkranken in Mt. 9, 1-8.

³⁶²Vgl. RGG, Bd. 4, Sp. 748.

³⁶³Vgl. RGG, Bd. 4, Sp. 767-770.

da es sich um die Kinderfrau handelt möglicherweise auch Jungfräulichkeit) mit Aspekten Jesu (heilen, Hinwendung zu gesellschaftlichen Randfiguren, hier dem Alten), wodurch die Figur an Lebendigkeit und Authentizität gewinnt und nicht als bloßes puppenhaftes Abbild eines Prototyps erscheint.

Im Unterschied zur biblischen Heilung des Gichtkranken, der zu Christus gebracht wird, also selbst geheilt werden will, muss Serebrjakovs sein Leid erst einmal erkennen und annehmen. Deshalb kommt Marina mit einer Kerze, um Licht in die Finsternis zu bringen. Doch auch dann ist Serebrjakov noch nicht zu heilen wie der Gichtkranke der biblischen Heilungsgeschichte. Der Gichtkranke in der Bibel liegt im Bett und muss nunmehr davon aufstehen. Marina hingegen bewegt Serebrjakov zur Annahme seines Leides, indem sie ihn auffordert, ins Bett zu gehen. Ebenso wie in *Čajka* wird auch hier die Heilung der Krankheit nur durch die Ruhe, den Schlaf, das zeitweilige Sterben möglich. Indem Serebrjakov bereit ist, ins Bett zu gehen, bereit ist, den Herrschaftsanspruch über sein Leben im Schlaf aufzugeben, kann auch er Erlösung finden: Marina fordert ihn nunmehr nicht auf, *ins Bett* zu gehen, sondern sie sagt einfach nur: Geh! (иди). Damit wird ihre Äquivalenz zu Christus noch einmal unterstrichen, der zum Gichtkranken sagt: „Steh auf, hebe dein Bett auf und gehe heim!“ (Mt. 9,6). In diesem Zusammenhang lässt sich Serebrjakovs Antwort (Пойдём, Марина; Gehen wir, Marina) nicht nur als Annahme des Leidens, sondern als erster Gehversuch verstehen. Bis zu diesem Zeitpunkt nämlich sitzt Serebrjakov in seinem Sessel und lässt sich von den Damen des Hauses bedienen. Nunmehr setzt er sich selbst in Bewegung. Das Gehen, das Verändern der eigenen (Körper)Lage, die auch den Moment der Ruhe erfahren muss, ist die Voraussetzung für einen Neuanfang. Sowohl in *Čajka* als auch in *Djadja Vanja* wird diese tiefe Einsicht in Prozesse der Gesundung der menschlichen Seele mittels der Auseinandersetzung mit der Gicht geführt.

Perspektiven eines Wandels bei Sorin und Serebrjakov

Selbst wenn in beiden Stücken keinerlei Andeutung dazu gemacht wird, dass Sorin oder Serebrjakov eine wirkliche Wandlung ihres Lebens erleben, erscheint sie dennoch als innere Perspektive auch im weiteren Handlungsverlauf bei beiden angedeutet: Sorins letzte Replik in einem erneuten Zwiegespräch mit Dorn bezieht sich auf Nina:

С о р и н. Прелестная была девушка.

Д о р н. Что-с?

С о р и н. Прелестная, говорю, была девушка. Действительный статский советник Сорин был даже в неё влюблён некоторые время.

Д о р н. Старый ловелас. (IV, PSS, 13, S. 51)

S o r i n. Sie war ein reizendes Mädchen.

D o r n. Was?

S o r i n. Ein reizendes Mädchen war sie, habe ich gesagt. Der Wirkliche Staatsrat Sorin war sogar eine Zeitlang in sie verliebt.
D o r n. Alter Lovelace.³⁶⁴

Die einleitende Bemerkung Sorins lässt vermuten, dass er noch ganz der alte ist, dass eine innere Veränderung nach dem Gespräch mit Dorn ein Trugschluss war. Und ganz in diesem Sinne (und nicht als akustisches Problem) ist auch Dorns Nachfrage zu verstehen. Doch Sorin hat etwas verstanden. Nina *war* für ihn reizend, als er noch „ein wirklicher Staatsrat Sorin“ war, also ein Mann, der noch im infantilen Narzissmus verhaftet gewesen ist. Er war in sie verliebt, er schenkte ihr keine Liebe, er sonnte sich mit seiner Ver-Liebe selbstgefällig in ihrem Reiz, in ihrem von der Arkadina bescheinigten schauspielerischen Talent. Und so ist es nicht verwunderlich, dass Dorn ihn als einen Lovelace bezeichnet und damit zugleich vier Interpretationshinweise gibt. Zwei der Bedeutungsvarianten ergeben sich aus den Lesarten von Lovelace. Zum einen spielt Dorn damit auf Lovelace an, einen zugleich charmanten und skrupellosen Verführer aus Samuel Richardsons Roman *Clarissa*. Die zweite Bedeutungsvariante ergibt sich aus der Volksetymologie von *Lovelace*, das mit ловить (jagen) in Verbindung gebracht wird und mit „Schürzenjäger“ übersetzt werden könnte.³⁶⁵ Aus diesen beiden Lesarten erfährt einerseits das Bild von Nina eine zusätzliche Note,³⁶⁶ andererseits wird der teilweise innere Wandel von Sorin selbst untermauert. Lovelace bereut zu spät seine an Clarissa begangene Untat, Sorin hingegen hat Nina nicht entehrt und sieht seine Verliebtheit in Nina als einen Teil der Vergangenheit an.

Nicht nur bei Sorin in *Čajka*, auch bei Serebrjakov in *Djadja Vanja* wird eine Veränderung angedeutet. Serebrjakovs Vorschlag, das Gut zu verkaufen, ist gar nicht so selbstsüchtig, wie man gemeinhin in der Čechovforschung meint. Es ist der Versuch, sich vom Besitz zu lösen, selbst wenn sein Vorschlag

³⁶⁴Urban, *Die Möwe*, S. 56. Urban übersetzt Lovelace mit Casanova, wodurch der Sinn des intertextuellen Verweises verloren geht.

³⁶⁵Vgl. M. Vasmer: *Etymologičeskij slovar' russkogo jazyka [Etymologisches Wörterbuch der russischen Sprache]*, Bd. 2, S. 509.

³⁶⁶Nina wäre mit Clarissa aus Richardsons Roman zu vergleichen, die ihrer tyrannischen Familie und Lovelace zum Opfer fällt, aber trotz aller Schande und Scham durch den Tod von Lovelace gerächt erscheint. Wenn Nina nunmehr nicht Sorins Opfer wird, sondern das von Trigorin, Treplëv hingegen für Ninas Schande sühnt, so resultiert diese Beziehung aus der möglichen Aufspaltung einer Person in Trigorin und Treplëv. Eine solche Aufspaltung ergibt sich aus der Einheit beider als Bruderfiguren und Schriftsteller. Das Verständnis der Aufspaltung einer Person in Treplëv und Trigorin wird außerdem durch das volksetymologische Verständnis von *Lovelace* gestützt, denn nicht Trigorin schießt die Möwe, sondern Treplëv, obwohl Trigorin sich als Schürzenjäger erweist. In Dorns Vergleich von Sorin und Lovelace wird diese Aufspaltung nunmehr wieder rückgängig gemacht.

vom Verkauf und der Anlage des Geldes in Wertpapieren keine wirkliche Veränderung zu sein scheint. Doch der Besitz von Geld ist nicht nur ein abstrakter Besitz, er ist außerdem sehr unsicher, denn Geld kann verfallen, das Bankhaus Bankrott gehen. Die Wertpapieranlage wäre somit ein möglicher Schritt hin zur Besitzlosigkeit, durch die der Zwanghafte seine Zwanghaftigkeit verlieren kann. In diesem Sinne ist auch Serebrjakovs scherzhafter Einwurf, es käme ein Revisor, zu verstehen: Wie Gogol' in seiner Komödie die Verderbtheit und Falschheit in der Gesellschaft bloßlegt, spielt Serebrjakov auf ein ähnlich verkommenes und vorgespültes Familienleben an. Sein Urteil über die Familiensituation unterstreicht Serebrjakov, indem er das Gesagte scheinbar revidiert:

Впрочем, шутки в сторону. (III, PSS 13, S. 99)

Übrigens, Spaß beiseite.³⁶⁷

Diese Untermauerung geschieht in mehrfacher Weise. Erstens in Form des Rückbezuges auf das Gesagte, das man ja auch ohne einen weiteren Kommentar stehen lassen könnte. Zweitens entsprechend den drei Satzteilen, die jedes für sich genommen eine Art Bestätigung mittels Negation³⁶⁸ darstellen. Впрочем kennzeichnet, wie bedeutsam der Hinweis auf den Revisor ist, als eine Art ausgesprochenes Ausrufezeichen, das mit einem Einwand verbunden wird. Die Bezeichnung des Gesagten als „Scherz“ bringt zum Ausdruck, dass analog zur Negation etwas moralisch Verbotenes in Verkleidung des Witzes an der inneren Zensur vorbeigeschmuggelt werden kann und dadurch doch ausgesprochen werden darf.³⁶⁹ Etwas „beiseite“ zu legen, meint schließlich, dass die Beschäftigung damit zwar momentan nicht auf der Tagesordnung steht, es aber zu einem günstigeren Zeitpunkt durchaus wichtig sein kann. Wenn besonders Vanja diese vage Andeutung Serebrjakovs nicht versteht und darum dessen versteckte Bitte um Unterstützung, dieses falsche Leben zu beenden, ablehnt, so liegen die Ursachen in Vanjas Narzissmus, der ihn jeden drohenden Besitzverlust als Angriff auf sein Selbst empfinden lässt. Deshalb kommt es zum Eklat. Wenn sich daraufhin Serebrjakov in Bewegung setzt und mit seiner Frau abreist, wenn er schließlich sogar Vanja vergeben und sich vergeben lassen kann, dann ist er wohl derjenige, der von allen Personen am meisten verstanden hat. Die Gutsbewohner selbst kehren zum alten Leben zurück. Allein die von Sonja in Worte gefasste Sehnsucht nach einer Ruhe, die das Ende des ermüdenden Lebens bedeuten würde, zeigt die Hoffnung auf eine Veränderung.

³⁶⁷Urban, *Onkel Vanja*, S. 43.

³⁶⁸Eine Verneinung im Urteil, so Freud (1925) ist eine Bestätigung, die man selbst nicht zulassen will.

³⁶⁹Vgl. S. Freud (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Studienausgabe Band IV, Teil C, S. 149-168.

Doch eine wirkliche Veränderung scheint ausschließlich in einer Traumwelt erreichbar zu sein. Als reale Lebensmöglichkeit, die durch eine innere Bewegung verwirklicht werden kann, wird sie nicht erkannt. Besonders Sonja betrachtet das (zwanghafte) Ausharren als große menschliche Geste, die in Wahrheit zur Entmenschlichung führt. In diesem Zusammenhang sind auch die Worte zu verstehen, die Serebrjakov bei seiner Abreise gerade Astrov gegenüber äußert:

Надо, господа, дело делать! Надо дело делать! (IV, PSS 13, S. 112)

Meine Herrschaften, man muss ein Werk schaffen! Man muss ein Werk schaffen!³⁷⁰

Diese Worte sind nicht nur eine Ironisierung der russischen zeitgenössischen Intellektuellendebatte,³⁷¹ sondern sie stellen zugleich die versteckte Einsicht Serebrjakovs dar, dass er selbst trotz vieler Veröffentlichungen kein Werk geschaffen hat. Mit der Wiederholung des Ausdrucks дело делать (eine Sache tun) wird vier Mal die Wurzel дел- betont. Serebrjakov unterstreicht damit, dass man wirklich etwas tun müsse. Doch es geht nicht darum, irgendein Werk zu vollbringen. Es geht darum das Werk zu vollbringen, das dem eigenen Wesen entspricht: sein Lebenswerk. Doch dazu muss man seinen Narzissmus überwinden, der einem das Gefühl gibt, man sei selbst ein kleiner Gott. Der Einschub господа (Herrschaften) hebt die Selbstver-Herr-lichung hervor.

Eine latente Rehabilitierung, wie sie in der (späten) Einsicht von Serebrjakov zum Ausdruck kommt, war auch schon bei Sorin zu beobachten. Allerdings trat sie hier weniger stark zu Tage, da er auch weniger Schuld auf sich geladen hatte. Sie könnte Ausdruck eines grundsätzlichen Wandels in der Geschichte der Tragödie sein: Waren es in der klassischen Tragödie die Kinder, die wegen ihrer Selbständigkeitsbestrebungen und ihrem Fortschrittsdenken vor den Alten schuldig wurden und rehabilitiert werden mussten, sind es nun zunehmend die Eltern, die wegen ihrer „Rückschrittlichkeit“ vor den Jungen schuldig werden und der Rehabilitierung bedürfen.³⁷²

Depressivität als Charaktermerkmal

Anhand der Funktion der Gicht konnte der Übergangstatus von *Čajka* und *Djadja Vanja* in der Entwicklung der Čechovschen Dramatik von vorwiegend

³⁷⁰Urban, *Onkel Vanja*, S. 56.

³⁷¹Vgl. S. Evdokimova (1997): *Work and Words in „Uncle Vanja“*.

³⁷²Da eine solche Tendenz auch in der Struktur zeitgenössischer Filme zu beobachten ist, kann man vermuten, dass sie auf einer allgemeinen Umwertung der kulturellen Opposition alt-jung basiert. Als Beispiel für Tragödie mit derart umgekehrter Struktur lässt sich *American Beauty* anführen. Eine neue Komödie wäre *Окно в Париж (Das Fenster nach Paris)*.

zwanghaft-hysterisch strukturierten hin zu zwanghaft-depressiv strukturierten Dramen deutlich gemacht werden. Dies wird nun auch im Wandel der Depression von einer Krankheit hin zu einem Charaktermerkmal sichtbar. Neben Maša, die in Schwarz gekleidet den Verlust ihres Lebens bedauert, lassen sich vor allem bei Konstantin Treplëv depressive Züge erkennen. Dennoch ist bei beiden auch noch eine versteckte Hysterie festzumachen. So offenbart Maša mit der Feststellung, sie gehe in Schwarz, weil sie um ihr Leben traure, dass das Leben durchaus Wert sei, betrauert zu werden, dass ihre Trauer also kein Normalzustand ist. Dennoch ist die Depressivität bereits so stark, dass kaum mehr von einer Krankheit gesprochen werden kann. Sie muss hier schon als generelle Lebenshaltung angesehen werden. Zudem fällt Mašas Bemerkung zu ihrem Leben unmittelbar zu Beginn des Stückes und ist die einzige dieser Art, die sie macht. Im weiteren Verlauf des Stückes erscheint Maša dann nur noch depressiv, immer mehr auf sich bezogen und fügt sich lustlos und scheinbar gleichgültig ihrem Leben.

Bei Konstantin Treplëv spricht die gesamte Familiensituation für die Herausbildung eines narzisstisch-depressiven Charakters. So fehlt eine Vatergestalt für Konstantin.³⁷³ Sein Onkel Sorin ist selbst noch viel zu sehr Kind, wie die Ausführungen zur Gicht belegen konnten, als dass er diese Rolle übernehmen könnte. Wie erwähnt ist auch Trigorin altersmäßig für Treplëv eher eine Bruder- als eine Vaterfigur. Nicht zuletzt fühlt sich die Arkadina durch den heranwachsenden Sohn in ihrem Selbstwertgefühl so bedroht, weil ihr dadurch ihre eigene Vergänglichkeit bewusst wird, dass sie als Mutter für ihn gar nicht zur Verfügung steht. Das damit bei Konstantin aufkommende Gefühl, er sei besser gar nicht auf der Welt, wird immer mehr zum depressiven Charakterzug. Nicht zuletzt ist der Selbstmord Treplëvs stärker depressiv motiviert und dargestellt als der von Ivanov.³⁷⁴ So ist der Tod auf die Mutter bezogen und entspringt nicht wie bei Ivanov der Einsicht, dass eine dialogische Partnerbeziehung unmöglich sei. Auch wenn man annehmen könnte, die Ursache für den Selbstmord sei die von Nina kurz vorher erfahrene Ablehnung, lassen doch wenigstens zwei Tatsachen darauf schließen, dass nicht der Liebeskummer ihn in den Tod trieb, sondern narzisstische Verschmelzungswünsche mit der Mutter und der zugleich existierende depressiv-masochistische Wunsch, sie mit dem eigenen Tod für die Hinwendung zu Trigorin zu bestrafen. Für die Verschmelzungswünsche spricht das Verhältnis Treplëvs zur Möwe, die er geschossen hat. Die tote Möwe, die zunächst für Nina steht, ist ebenso ein Symbol für Treplëv und sein im

³⁷³ In Bezug auf Treplëv kann darum nicht von einer ödipalen Situation gesprochen werden, wie das in der Literatur zu *Čajka* häufig geschieht. R.L. Jackson (1967): *The empty well, the dry lake and the cold cave* spricht zwar von einer "ödipalen Situation" (S. 108) Treplëvs, meint damit aber seine Infantilität und Abhängigkeit von der Mutter.

³⁷⁴Zum Tod Ivanovs vgl. S. 116.

Vogelsymbol getötetes sexuelles Begehren.³⁷⁵ Nicht Nina ist am Schluss des Stückes die Möwe, sondern Konstantin. Nina liebt Trigorin weiterhin, mehr noch als früher, wie sie sagt. Sie liebt und kann deshalb auch sagen, dass sie nicht die Möwe ist (vgl. PSS, 13, S. 58f.). Konstantin hingegen gesteht, dass er immer noch im Chaos treibe und keinen Glauben habe. Würde Treplëv gemäß seinen Worten Nina wirklich folgen, dann müsste sie ihn führen wie eine Mutter ihr Kind. Ein Leben mit Nina wäre keine Loslösung von der Mutter, sondern eine Rückkehr zur Mutter, wie die Äquivalenz der beiden Frauen durch den Schauspielerberuf und den ähnlich klingenden Namen belegt. Das bedeutet, dass Treplëvs Tod, selbst wenn man ihn als unmittelbare Reaktion auf die Absage Ninas ansieht, eigentlich ein Verschmelzungswunsch mit der Mutter ist. Der Bezug zur Mutter wird zudem unterstrichen durch die letzten Worte, die Konstantin auf der Bühne spricht:

Нехорошо, если кто-нибудь встретит её в саду и потом скажет маме.
Это может огорчить маму... (IV, PSS, 13, S. 59)

Es wäre nicht gut, wenn sie jemand im Garten treffen würde und es dann Mama sagt. Das könnte Mama betrüben...³⁷⁶

Der depressiv-masochistische Zug am Selbstmord Treplëvs zeigt sich schließlich auch darin, dass er seine Manuskripte zerreißt, bevor er sich erschießt.

Doch auch die Dramenstruktur trägt durch die Weise, wie der Tod Treplëvs dargestellt wird, viel depressivere Züge als *Platonov* oder *Ivanov*. Zum einen wird das durch den Tod hinter der Bühne deutlich, zum anderen durch die Fortführung des Stückes über Treplëvs Tod hinaus. Katharsis wird somit verhindert, denn sie erfordert einen zentralen Helden, der den Heldentod am Schluss des Stückes auf der Bühne stirbt. Doch das ist in *Čajka* nicht der Fall. Die dramatische Handlung läuft nicht auf Treplëv zu, sondern er stellt lediglich ein Glied im Personenreigen von *Čajka* dar.³⁷⁷ Die Gewichtung der anderen Personen ist annähernd gleich groß. Der Tod einer Person kommt dadurch dem Wegfall einer Episode gleich. Die vom Stück provozierte Vielfachidentifikation des Zuschauers bzw. Lesers führt dazu, dass für ihn kein Ereignis den Charakter eines herausragenden Ereignisses hat.³⁷⁸ Durch eine derartige dramatische Struktur wird der Zuschauer bzw. Leser in eine depressive, alles und alle verstehende Haltung gedrängt, die wechselnde Gefühle weitgehend ausschließt. Trotz möglichen Mitleides bleibt so Katharsis aus. Diese erfordert ein

³⁷⁵Zum Symbol der Möwe vgl. auch S.238, 249ff., 257ff., 266ff.

³⁷⁶An Urban, *Die Möwe*, S.65, angelehnte eigene Übersetzung.

³⁷⁷Zur psychologischen Funktion des Personenreigen vgl. ab S. 233, zu seiner metapoetischen Funktion vgl. ab S. 257.

³⁷⁸ Vgl. die Beobachtungen Z. Papernyjs (1980): *Čajka A.P. Čechova*, das Stück wirke „ereignislos“ (S.139) und „dezentralisiert“ (S. 137)

hysterisches Erleben. Der Hysteriker geht geradezu in verschiedenen Rollen, verschiedenen Gefühlssituationen auf. Ein solches Erleben erzeugt die Tragödie, indem sie den Zuschauer mit dem Helden leiden, sterben und auferstehen lässt. Doch das ist nur möglich, wenn die Möglichkeit zum Miterleben der gefühlserregenden Situation auf der Bühne gegeben ist. Sowohl der Tod hinter der Bühne als auch die Fortsetzung des Stückes nach dem Tod Konstantins verhindern eine derartige Emotionalität. Das Sterben des Zuschauers mit dem schuldbeladenen tragischen Helden und die Rehabilitierung des Helden durch das Weiterleben des Zuschauers kann sich nicht vollziehen, denn der Tod ist nicht mehr sinnlich wahrnehmbar, sondern wird nur noch rational vermittelt. Die bloße Mitteilung aber führt zum Verlust der Erschütterung. Nur die Konfrontation der Sinne mit dem Tod und seinen Ursachen ermöglicht das Aufkommen von Schuldgefühlen und letztlich eine Reinigung von Affekten. Das allein verstandesmäßige Wissen um den Tod macht Katharsis im Prinzip unmöglich und führt in letzter Konsequenz zur Ignorierung des Todes und möglicher Schuld.³⁷⁹

Diese Tendenz zur depressiven Prägung ist auch bei Personen in *Djadja Vanja*, vor allem bei der Titelfigur selbst und bei Sonja, zu beobachten. Vanjas Mordanschlag schlägt fehl. Eine Bestrafung bleibt aus und er will sich mit Morphinum das Leben nehmen. Mit der Wahl des Schlafmittels zur Selbsttötung wird Vanjas depressiver Zug unterstrichen, denn zum einen ist der Schlaf aus psychoanalytischer Sicht Moment der Rückkehr in die Mutter-Kind-Symbiose, das Loslassen und Zurücksinken in den Mutterschutz. Zum anderen bringt der Depressive im Selbstmord durch ein Schlafmittel seinen Lebenswiderspruch auf den Punkt: das Paradoxon, dass er im Sein zugleich nicht ist, findet seinen Ausdruck im Schlaf, der zugleich seinen Tod bedeutet. Auch Sonja weist deutlich depressive Züge auf. Sie bemerkt, man werde arbeiten und irgendwann ausruhen. In ihren Worten schlägt sich zum einen die depressive Lebenshaltung nieder, man müsse sich als begehrendes Wesen durch unermüdliche Arbeit selbst aufgeben, um in seiner Existenz gerechtfertigt zu sein. Zum anderen verweist die Äußerung auf das depressive Gefühl, das Leben sei eine Tretmühle.

Die Depressivität wird nun in den letzten beiden Dramen zur dominanten Welthaltung der Personen. Am Beispiel der Kopfschmerzen in *Tri sestry* lässt sich zeigen, inwiefern die literarische Krankheit eine Vorstufe dieser Welthaltung darstellt, weil die Kopfschmerzen im Laufe des Stückes einer depressiven Gestimmtheit der betroffenen Personen weichen.

³⁷⁹Diese Tatsache ist der Grund dafür, dass z.B. Bomben über Städten abgeworfen werden können und der Pilot keinerlei Schuld empfindet. Dass heutzutage die Medien wieder das Töten sinnlich erfahrbar machen können, ist bei aller Missachtung der Individualität der Betroffenen zugleich auch eine Möglichkeit, die Grausamkeiten menschlichen Verhaltens vor Augen zu führen und das zu Tode rationalisierte Schuldbewusstsein wieder zu wecken.

c) Die späten Stücke: *Tri sestry* und *Višněvyj sad*

Mit seinen letzten Stücken vollendet Čechov die Abkehr von der Dramatik der Tragödie, in der zwanghaft-hysterische Personen agieren. Dadurch war auch die dramatische Struktur zwanghaft-hysterisch geprägt, d.h. ödipale Konflikte bestimmten die dramatische Handlung.

Eine Abnahme der tragischen Momente ist zum einen im endgültigen Verschwinden von Krankheiten in den späten Dramen zu beobachten, da die Krankheit eine der letzten, vollkommen in das unbewusste Innere einer Person verlagerten Manifestationen des tragischen Konfliktes war. Zum anderen wird der Verlust der Tragik als Wendepunkt der Dramatik dadurch deutlich, dass sich die Depression von einer Krankheit zur dominanten Charakterstruktur wandelt, denn der Konflikt und seine Bewältigung als Form der Sozialisierung wird verhindert, weil die Regression in ein präödipales Stadium zum Charaktermerkmal wird.³⁸⁰

***Tri sestry*: Von den Kopfschmerzen zur depressiven Lebenshaltung**

Die letzte in Čechovs Stücken thematisierte psychosomatische Krankheit ist der Kopfschmerz. Nach Thomas Köhler ist der Kopfschmerzpatient

[...] ein angespannter, ehrgeiziger, zwanghafter Perfektionist mit unflexibler Persönlichkeit, voll von angestauten Hassempfindungen [...], die weder ausgesprochen noch aufgelöst werden können.³⁸¹

Es wird angenommen, dass Migränepatienten ihre Aggressionen in besonderem Maße verdrängen und zurückhalten können. Es wird bei ihnen aber nicht von Neurosen, sondern von „emotionaler Instabilität“ gesprochen,³⁸² wobei die Aggressionen bereits auf kognitiver Ebene nicht gezielt nach außen, sondern vielmehr bevorzugt gegen die eigene Person gerichtet werden. Somit können die in *Tri sestry* bei Olga und Irina auftretenden Kopfschmerzen wie auch die

³⁸⁰Das Fehlen von Konflikten in den späten Stücken ist oft festgestellt, aber unterschiedlich gedeutet worden. Meist wird es mit Čechovs „Objektivität“ erklärt. So stellt der in der sowjetischen Forschung vielzitierte A. Skaftymov (1958): *O edinstve formy i soderžanija v Višnevom sade A. P. Čechova* fest, es gehe Čechov um „objektive historische Prozesse“, die sich an den Figuren ereignen. Die verschärft stalinistische sowjetische Sichtweise repräsentiert A.I. Revjakin (1960): *Višněvyj sad A.P. Čechova. Posobie dlja učitelej*. Ihr zufolge muss man bei Čechov das Parasitentum des Adels und seinen Konflikt mit den anderen Klassen unter der Fassade einer oberflächlichen Güte und Freundlichkeit ohne wahre Humanität erst aufdecken. Insofern ist die Lektüre von *Višněvyj sad* ein gutes Training für das Entlarven von Parasiten unter der Maske guten Willens in der stalinistischen Gesellschaft.

³⁸¹Th. Köhler (1985), *Psychosomatische Krankheiten*, S. 55.

³⁸²Ebenda, S. 57. Köhler macht allerdings die Einschränkung, dass leider alle Annahmen nicht empirisch in zureichendem Maße belegt sind und die Fragen möglicherweise auch von z.T. subjektiven Vorannahmen geprägt waren.

„literarischen Krankheiten“ in den anderen Stücken als eine Verlagerung des Konfliktes von außen, von den zwischenmenschlichen Beziehungen in das Innere einer Person angesehen werden.³⁸³ Die Charakteristik, die Marianne Sommer von der Struktur und Psychodynamik von Kopfschmerzpatienten gibt, erscheint wie eine Beschreibung der Persönlichkeitsstruktur von Ol'ga und Irina. Sommer stellt fest:³⁸⁴

1. Die betroffenen Personen verstehen sich als „Geistesarbeiter“. „Das Denken, d.h. mit dem Kopf arbeiten, [hat] eine außerordentlich wichtige Funktion für sie.“³⁸⁵ Eben diese Eigenschaft Ol'gas wird gleich zu Beginn des ersten Aktes hervorgehoben: Ol'ga erscheint als Lehrerin in blauer Schuluniform und korrigiert Hefte.

2. Es handelte sich um unvollständige Familien (ohne Vater, Vater selten zu Hause, Alkoholiker, psychisch abwesender und uninteressierter Vater). Auch hier schafft die dramatische Realität das emotionale Umfeld der Beschwerden von Irina und Ol'ga: Ihr Vater ist gestorben. Außerdem war die Beziehung zum Vater sehr ambivalent. Er erscheint einerseits als übermächtige Norminstanz, andererseits lässt sich aus den Erzählungen der Schwestern über den Vater keine enge emotionale Bindung an die Kinder erkennen. So klagen Maša und Andrej, die sich bereits im ersten Akt von dem geistigen Druck des Vaters distanzieren, nicht über Kopfschmerzen. Beispielsweise nennt Andrej die vom Vater angestrebte Bildung der Kinder ein „Joch“ (гнёт) und Maša bezeichnet die Fähigkeit, mehrere Sprachen zu beherrschen als „ein unnötiges Anhängsel“ (ненужная роскошь; I, PSS 13, S. 131). Ol'ga und besonders Irina hingegen verherrlichen regelrecht das Arbeitsideal des Vaters, ohne jedoch für ihn solche Gefühle der Zärtlichkeit zu empfinden, wie sie die Erinnerung an die Mutter prägen.³⁸⁶ So hören wir Irina:

[...] и вдруг почувствовала радость, и вспомнила детство, когда ещё была жива мама. И какие чудные мысли волновали меня, какие мысли!

[...] plötzlich verspürte ich Freude und erinnerte mich an unsere Kindheit, als Mama noch lebte. Und welch wunderbare Gedanken mich bewegten, welche Gedanken! (I PSS 13, S. 120)

³⁸³In diese Richtung weist G. Goes' Deutung der Kopfschmerzen in *Tri sestry* als „innere Selbsterstörung“ (*Das Motiv der Einsamkeit*, S. 135).

³⁸⁴Vgl. M. Sommer (1979): *Überlegung zur Struktur und Psychodynamik von Kopfschmerzpatienten*.

³⁸⁵Ebenda, S. 875.

³⁸⁶Zum Arbeitsideal als zwanghafte Identifikation mit dem Vater vgl. mein Aufsatz (1997): *Arbeitszwang und Ruhebedürfnis – Ein psychoanalytischer Ansatz zur Interpretation der 'Tri sestry'*.

3. Neben dieser realen und psychischen Abwesenheit des Vaters für die Kinder scheint Sommer für die Genese des Kopfschmerzes bedeutsam, dass auch für die Mutter der Vater als Partner nicht präsent war. Hierfür gibt das Drama ebenfalls Hinweise: Vater und Mutter werden nie zusammen oder als Ehepaar erwähnt. Sie sind auch an zwei verschiedenen Orten begraben: Die Mutter in Moskau, der Vater in der Provinzstadt. Die Mutter als geliebte Frau wird nur von Čebutykin erwähnt. Über die Liebe des Vaters zur Mutter wird nie gesprochen.

4. Aus der psychischen Abwesenheit des Vaters bzw. Ehepartners resultiert eine überaus enge Bindung (negativ oder positiv) an die Mutter, wodurch die Mütter entweder die Kinder in Beschlag nehmen oder ihnen indirekt Vorwürfe machen, weil sie eigene Bedürfnisse nicht erfüllen konnten. Die Kopfschmerzen werden deshalb von den Patienten häufig als vernichtend wahrgenommen. Das kann zwei Ursachen haben: entweder sieht man sich aufgrund der Vereinnahmung seines Selbst beraubt oder man will sich anstelle der Mutter selbst für sein eigenes Leben strafen. In *Tri sestry* lassen die Zärtlichkeitsbekundungen der Schwestern für die Mutter nicht darauf schließen, dass sie sich als Last der Mutter empfunden haben, wofür sie sich selbst hätten strafen wollen. Ein Gefühl der Vereinnahmung durch die Mutter lässt sich bei den Schwestern aber auch nicht beobachten. Allerdings könnte man die Vereinnahmung, die die Schwestern und Andrej durch Nataša empfinden, die als neue Hausfrau und Mutter das Haus beherrscht, in diesem Zusammenhang deuten.

5. Sommer kommt weiterhin zu der Überzeugung, dass eine lebensgeschichtlich sehr früh zu lokalisierende Interaktionsform die Basis für die Störung ist³⁸⁷: Die Kopfschmerzpatienten zeigen ein zwanghaftes Bedürfnis der Übereinstimmung mit und der Anpassung an die Therapeutin. Wenn die Therapeutin diesem Schutzbedürfnis nachkam, löste sie aber Ärger aus. Daraus folgert Sommer, dass die Mütter den Patienten den von ihnen geforderten Freiraum nicht ließen: Ablösungsversuche gingen einher mit der Angst vor dem drohenden Liebesverlust, worauf sich die betroffenen Personen wieder der Symbiose hingaben. „Liebesverlust, Nichtverstanden-Werden bedeutete für die Patienten oftmals, total isoliert, ja vernichtet zu werden. Die Angst wurde so groß, dass die psychische Verarbeitung – etwa in Form von Depressionen – nicht mehr möglich war und ein Übersprung ins Somatische erfolgte.“³⁸⁸ Man könnte also folgern, dass Kopfschmerzen durch einen zwanghaften Charakterzug begünstigt werden³⁸⁹ und eine Verlagerung der Charakterhaltung in Richtung Depressivität

³⁸⁷M. Sommer (1979), *Überlegung zur Struktur und Psychodynamik von Kopfschmerzpatienten*, S. 880.

³⁸⁸Ebenda, S. 880f.

³⁸⁹Diese Annahme bestätigt auch E. Drewermann (1985), der im Zusammenhang mit psychosomatischen Störungen zwanghafter Herkunft auch von Kopfschmerzen spricht. *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. II, S. 233.

diese Beschwerden abschwächt. Eben jener Umstand tritt auch in *Tri sestry* zu Tage: Kopfschmerzen werden von Ol'ga und Irina nur in den ersten beiden Akten zum Thema gemacht. Es sind jene Akte, in denen die Schwestern noch besessen sind von dem Wunsch, nach Moskau zu ziehen bzw. von dem Zwang zu arbeiten. In jenen Akten ficht Ol'ga auch noch regelrechte Machtkämpfe mit Nataša über die Vormachtstellung im Haus aus. Im dritten und vierten Akt hingegen befinden sich Ol'ga und Irina auf dem Rückzug. Während sie im dritten Akt noch gemeinsam ein Zimmer im Haus teilen, ist Ol'ga im vierten Akt bereits ausgezogen, Irina wird es am nächsten Tag tun. Auch die das Drama abschließende Gleichsetzung von Leben und Leiden zeigt einen nunmehr deutlich depressiven Zug der beiden Frauen.

Sommer stellt insgesamt fest, dass bei vielen Kopfschmerz-Patienten eine Störung der Individuationsphase vorliege, die durch ein schuldhaftes und angstvolles Erleben des notwendigen familiären Ablösungsprozesses gekennzeichnet ist.³⁹⁰ Das Problem der Loslösung und Individualisierung in Bezug auf den Vater habe ich für *Tri sestry* bereits an anderer Stelle thematisiert.³⁹¹ Hier sei nur hervorgehoben, dass die Loslösung vom Vater mit dem Abzug der Armee und dem Verlust des Vaterhauses vollzogen ist. In Bezug auf die Mutter könnte man die Ablösung darin sehen, dass die Schwestern nicht, wie sie es sich wünschen, nach Moskau zurückkehren, wo die Mutter begraben ist, und dass sie sich der Macht der „neuen Mutter“, Nataša, durch offene Konfrontation und den Auszug aus dem Vaterhaus entziehen. Nicht zuletzt leistet auch Čebutykin im dritten Akt seinen (unbeabsichtigten) Beitrag zur Selbständigkeit der Schwestern: er lässt die Uhr ihrer Mutter fallen. Die Zeit der unauflösbaren Mutterbindung ist somit abgelaufen.

Die Norminstanz, die die Eltern in *Tri sestry* für die Schwestern darstellen, ist jedoch nicht mit dem Über-Ich zu vergleichen, das sich in der ödipalen Dreiecksbeziehung herausbildet. Wie bereits ausgeführt, ist es wegen der gestörten Eltern-Kind-Beziehung zu einer solchen Dreiecksbeziehung gar nicht gekommen. Die somit präödipale Fixierung in der zwanghaften Entwicklungsphase führt zu einem Über-Ich, das „archaischer“ ist als ein ödipal entwickeltes.³⁹² Darum führt das vom Über-Ich produzierte Schuldgefühl auch nicht zur (hysterischen) Neurose wie das ödipale, sondern zu den in *Tri sestry*

³⁹⁰Sommer stützt sich dabei auch auf eine Statistik von Heyck, aus der ersichtlich wird, dass Kopfschmerz erstmals vor allem in den Lebensabschnitten auftritt, „in denen üblicherweise entscheidende Verselbständigungsschritte gemacht werden“. M. Sommer (1979): *Überlegung zur Struktur und Psychodynamik von Kopfschmerzpatienten*, S. 883.

³⁹¹Vgl. mein Aufsatz (1997): *Arbeitszwang und Ruhebedürfnis – Ein psychoanalytischer Ansatz zur Interpretation der 'Tri sestry'*.

³⁹²Diese Unterscheidung habe ich in meinem Aufsatz (1997): *Arbeitszwang und Ruhebedürfnis* noch nicht getroffen, da es mir damals lediglich um die Autonomie des scharfrichterlichen Über-Ich ging.

beobachteten (zwanghaften) Kopfschmerzen. Wird nun dieses „archaische“ Über-Ich wie bei den Schwestern aufgehoben, kommt es zur Sucht oder narzisstischem Verhalten als Ausdruck einer weiteren Regression „vor“ die zwanghafte, also in die schizoide bzw. depressive Entwicklungsphase. Gerade in dieser Regression liegt nun aber die Chance einer erneuten nunmehr weniger gestörten Progression. Eben dieses können wir bei den drei Schwestern beobachten: Sie vereinsamen zunehmend und ihre Verzweiflung am Dasein trägt eindeutig depressive Züge, aber gerade in der den Depressiven eigenen überaus scharfen Wahrnehmungsfähigkeit ist auch die Chance zur Erkenntnis der eigenen Wirklichkeit und schließlich auch zu ihrer Veränderung enthalten.

Diese regressive Depression ist nun grundsätzlich anders als die Ivanovs. Sie ist keine Krankheit mehr, sondern ist zur Charakterstruktur der Personen geworden, weshalb die Schwestern auch nicht jenen selbstzerstörerischen Reflexionen erliegen, die bei Ivanov zu beobachten waren. Waren die Kopfschmerzen auch die Folge einer als mörderisch empfundenen ständigen geistigen Tätigkeit, eines Primats der Rationalität, ist die depressive Lebenshaltung der Schwestern zugleich eine Form der Überwindung des Rationalismus durch das Zurückziehen auf eine nachrational-emotionale Stufe. Das Fehlen der Reflexionsebene innerhalb der Depressivität ist der erste Schritt einer neuen Entwicklung: Es ist der Verzicht auf Rationalität, der schließlich das auf dem Gefühl gegründete „hyperlogische Wissen“³⁹³ ermöglicht. Das wird in den letzten Worten der ältesten der Schwestern, Ol'ga, deutlich:

О, милые сестры, жизнь наша ещё не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и кажется, ещё немного, и мы узнаем, зачем мы живём, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать! (IV, PSS, 13, S. 188)

Ach, liebe Schwestern, unser Leben ist noch nicht zu Ende. Wir werden leben! Die Musik spielt so heiter, so fröhlich, und, mir scheint, noch ein wenig, und wir werden erfahren, warum wir leben, warum wir leiden... Wenn wir es doch wüssten, wenn wir es doch wüssten.³⁹⁴

Die ersten Momente jener nachrationalen Einsicht ist das unbestimmte Wissen um die Fortführung des Lebens, ja sogar die Lebensgewissheit, obwohl alle Utopien verheißenden und auf die Zukunft verweisenden Personen aus dem Leben der Schwestern verschwunden sind: Ohne die Armee wird für die

³⁹³Den Begriff „hyperlogisches Wissen“ prägte der Slawophile Ivan Kireevskij, der darin den Ausweg aus dem Widerspruch sah, dass der (europäische) Rationalismus zwar ein notwendiger Schritt im kulturellen Reifungsprozess sei, letztlich aber zum Untergang der Kultur führe, da er durch eine allumfassende Rationalisierung zwar ein Erklären, nicht aber ein Verstehen fördert, denn Verstehen ist immer zugleich auch ein sinnliches Wahrnehmen. Vgl. W. Goerd (1995): *Russische Philosophie*, S. 147.

³⁹⁴An Urban, *Drei Schwestern*, S. 78 angelehnte eigene Übersetzung.

Schwestern das Leben in der Provinzstadt ein geistloses Leben sein. Doch die Armee nimmt Abschied mit fröhlicher Musik. Musikalische Klänge versinnbildlichen die Rückkehr in einen vorsprachlichen, infantilen Zustand, und dies wird hier mit der abziehenden Armee in Verbindung gebracht.

Mit dieser Beziehung zwischen der Rationalität, wie sie durch die Armee verkörpert wird, und der Infantilität wird es zugleich möglich, die Ursachen des Lebens und des Leidens zu verstehen: Die Infantilität ist ein Zustand des Glücks (fröhliche Musik) und des Leidens (Abzug des Militärs). Dem traditionellen Sündenfall-Muster folgend kann man sagen, dass Infantilität ein glücklicher Zustand ist, weil er das wirkliche Leid noch nicht kennt. Doch vom Standpunkt der Rationalität aus gesehen ist er zugleich ein unglücklicher Zustand, denn es ist ein Zustand ohne göttliche Einsichten. Wenn nun aber durch die Klänge der Marschmusik als Verbindung von Armee und Infantilität die Rationalität dem infantilen Zustand gleichgesetzt wird, dann liegt das Glück dieses Zustandes darin begründet, dass konsequente Rationalität das Leiden ausschaltet, weil es für alles eine Begründung liefert und damit vom Leiden „erlöst“. Unglücklich ist dieser Zustand insofern, als er das wirkliche Menschsein verhindert und den Menschen zu einer denkenden, aber nicht zum Fühlen fähigen Maschine degradiert. Das Militär als Ganzes kann als eine derartige Maschine angesehen werden: Strategie und Taktik sind wichtiger als das Gefühl. Letzteres ist sogar verpönt und gilt als Schwäche. Wenn nun mit dem Abzug der Truppen die Rationalität überwunden werden kann, liegt hierin die Möglichkeit für eine tiefere, hyperlogische Einsicht in das Leben, die den Schwestern selbst zwar noch verwehrt ist. Ol'gas Frage nach dem Sinn des Lebens am Schluss der Replik verweist aber bereits auf eine derartige Einsicht. Auch dem Zuschauer bzw. Leser wird die Möglichkeit zu einem Verstehen des Sinnzusammenhangs am Schluss des dramatischen Textes eröffnet. Die scheinbar unlogischen, ganz und gar sinnlich wirkenden Repliken der Schlusszene kann man dann durchschauen, wenn der Sprung auf die Metaebene gelingt.

Музыка играет всё тише и тише; Кулыгин, весёлый, улыбающийся, несёт шляпу и тальму, Андрей везёт другую колясочку, в которой сидит Бобик.

Ч е б у т ы к и н тихо напевает. Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Читает газету. Всё равно! Всё равно!

О л ь г а. Если бы знать, если бы знать!

Занавес. (IV, PSS, 13, S. 188)

Die Musik spielt immer leiser und leiser; Kulygin, heiter, lächelnd bringt Hut und Umhang, Andrej schiebt einen anderen Kinderwagen, in dem Bobik sitzt.

Č e b u t y k i n singt leise. Tara... ra... bumbija... Ich sitz auf dem Steine da... Liest Zeitung. Alles egal! Alles egal!

О л' г а. Wenn wir es doch wüssten, wenn wir es doch wüssten!

In dieser letzten Szene von *Tri sestry* werden die wesentlichen Erkenntnisse des Dramas – der Widerspruch zwischen Rationalität und Sinnlichkeit – nochmals erfahrbar gemacht. Das erfolgt zum einen durch die immer leiser werdende Musik. Selbst wenn – rational betrachtet – mit dem Abzug des Militärs das letzte Gefühl von Heimat für die Schwestern verloren geht und deshalb Wehmut aufkommen müsste, ist das allmähliche Verklingen der Marschmusik für das sensible Ohr erleichternd. Ist doch Marschmusik nicht Ausdruck seelischer Empfindung und dazu in der Lage, den Menschen einem harmonischen Urzustand näher zu bringen, sondern Marschmusik wirkt zu allererst aufputschend, wie eine böse Kraft, der man sich nicht entziehen kann. Von derartiger Musik wird man mitgerissen und die Beine bewegen sich dazu im Takt wie von selbst. Solche Musik macht den Menschen zur Puppe, die scheinbar keine Müdigkeit und Erschöpfung kennt. Der Mensch tanzt wie ein Roboter nach solchen Klängen, bis er kraftlos zusammenbricht. Marschmusik betrügt die Seele, doch das kann diese nicht durchschauen. Der Zuschauer wird durch die Musik in eine paradoxe Situation hineingezogen: Der mit den Kopfschmerzen verbundenen negativen Erfahrung einseitiger Rationalität wurde durch die Depressivität die Erfahrung von Gefühl gegenübergestellt. Der Schritt vom körperlichen zum seelischen Schmerz wird dabei als Erleichterung empfunden. Man kann das allmähliche Verklingen der Marschmusik analog als Nachlassen des durch die Musik hervorgerufenen Schmerzgefühls interpretieren.

Die Schwestern scheinen nun aber den Abzug der Armee zu Recht zu bedauern, denn das, was weiter auf der Bühne zu sehen ist, ist als Alternativmodell kaum akzeptabel: Kulygin bringt heiter Hut und Mantel, Andrej schiebt einen Kinderwagen. Wenn die Zukunft nicht der durch die Armee verkörperten Rationalität gehören kann, so kann sie diesen beiden auch nicht gehören. Daran lässt das Stück keinen Zweifel. Kulygin gibt sich immer zum Bedauern lächerlich mit seinem zwanghaften Bestreben, klug zu sein. Andrej hingegen erscheint von vornherein als gescheitert. Auch wenn er sich gegen die vom Vater verordnete Rationalität innerlich gewehrt hat, entspringt das Scheitern seiner Professorenkarriere nicht einer bewussten Absage an ein rational ausgerichtetes Leben, sondern kann allenfalls als intuitives Sich-Entziehen gewertet werden. Doch gerade durch seine Unterlegenheit gegenüber Nataša, die aus einem Minderwertigkeitsgefühl heraus versucht, das Leben rational, kalkulierend zu ordnen, erscheint Andrejs Rückzug in die Musik und in die Rolle des guten Vaters als Schwäche und nicht als Zeichen seiner menschlichen Überlegenheit.

Auch Čebutykins letzte Worte offenbaren eine Rückzugshaltung. Čebutykin singt leise: „Tara...ra...bumbija...ich sitz auf dem Steine da...“. Nach

³⁹⁵An Urban, *Drei Schwestern*, S. 78 angelehnte eigene Übersetzung.

Gordon McVay hat das Lied eine versteckte charakterisierende Funktion. Es entstammt einem Lied von Henry J. Sayers aus dem Jahr 1891. Dort heißt es: „Ta-ra-ra-boom-de-ay / I’m sitting down today / [das weitere zitiert Čechov nicht] And I weep bitterly / Because I’m so insignificant.“ Der von Čechov verschwiegene Teil des Liedes würde Čebutykin als einen Menschen charakterisieren, der an seiner Bedeutungslosigkeit leidet.³⁹⁶ Das Verschweigen der Worte lässt sich aber zugleich auch als eine Verdrängung dieses Leides deuten.

Neben der charakterisierenden Funktion hat das Čechovsche Detail jedoch in der Regel, so auch hier, eine direkte Sinnfunktion. Außer in der erwähnten Passage wird das Liedchen von Čebutykin auch am Anfang des vierten Aktes (PSS, 13, S. 176) gesungen. Dort erklingt es, als man auf Ol'ga wartet, die aus dem Gymnasium kommen soll. Irina macht sich Gedanken um Tuzenbach, der das bevorstehende Duell mit Solënyj vor ihr verbirgt. Irina empfindet dies als ein drohendes Geheimnis, das über ihr hängt. Čebutykin antwortet darauf mit dem Wortspiel „реникса. чепуха.“ das gewöhnlich mit „Unsinn. Unsinn.“ übersetzt wird, da „чепуха“, Unsinn, „renixa“ gelesen werden müsste, wenn die kyrillischen Buchstaben als alte lateinische Buchstaben gelesen werden würden.³⁹⁷ Als nun Nataša und Kulygin auf Irinas Bedenken auch nicht reagieren, sondern mit dem Blick aus dem Fenster Ol'ga, die Direktorin, ankündigen, singt Čebutykin das Lied, das Irina wie ein Kind einschläfern soll. Diese Bedeutung ergibt sich aus der Analogie zu Čechovs Erzählung Volodja bol'soj i Volodja malen'kij (Volodja der Große und Volodja der Kleine, 1893). Hier lenkt der kleine Volodja, ein Wissenschaftler, die ihn liebende Sof'ja L'vovna von der Suche nach dem Sinn des Lebens, den er ihr als wissender Mensch eröffnen soll, ab und schaukelt sie zu dem Liedvers wie ein Kind auf den Knien, worauf sie sich ihm hingibt. Nach einem nur eine Woche dauernden Liebesabenteuer wird sie aber von ihm fallengelassen, worauf das Leben wieder in den alten Bahnen läuft. Ebenso soll nun auch Irina am Anfang des 4. Aktes von *Tri sestry* von der Suche nach der Enträtselung des beängstigenden Geheimnisses abgelenkt werden, indem Čebutykin sie mit der Liedhaftigkeit des gereimten Verses „einschläfert“. Wenn nun Čebutykin das Lied am Schluss des Stückes wiederholt, lullt er sich selbst ein. Und da vom Text nicht mehr die Identifikation mit einer zentralen Person nahegelegt wird, sondern eine Vielfachidentifikation besteht, wird nunmehr der Zuschauer oder Leser „eingeschläfert“. ³⁹⁸

³⁹⁶G. McVay (1995): *Chekhov's Three Sisters*, S. 69).

³⁹⁷Zur ausführlichen Interpretation dieser Szene zu Beginn des vierten Aktes und des Wortspiels vgl. S. 332ff., 340.

³⁹⁸Zu „einschläfernden“ Paronomasien vgl. M. Freise (1991): *Personendarstellung und Personenbewusstsein bei Čechov*.

Auch dass Čebutykin beim Blick in die Zeitung feststellt, es sei doch alles egal, bringt nicht nur Čebutykins Resignation angesichts der in der Zeitung berichteten Tatsachen zum Ausdruck, sondern es wirkt auf den Zuschauer oder Leser in ähnlicher Weise ablenkend wie das Lied. Der bloße Mitteilungscharakter der Zeitungsnotizen lässt den Zuschauer die sich immer weiter von der Oberfläche in die Tiefe verlagernden Konflikte ebenso ignorieren, wie dies die Figuren beim Übergang vom Kopfschmerz zur Depression tun. Das Stück macht dem Zuschauer gleichsam keine Kopfschmerzen mehr, es wiegt ihn in ein kindliches sich Begnügen mit bloßen sachlichen Mitteilungen – so wirkt sich strukturell die „Depression“ der Figuren über die Struktur des Stücks auf den Zuschauer aus. Der Kommentar zur Zeitungsmeldung kommentiert zugleich die Reduktion an sich konflikthafter Aussagen auf ihren bloßen Sachgehalt, wie wir sie vielfach in dem Stück.

Durch die exponierte Stellung am Schluss und dadurch, dass Čebutykins Bemerkung zugleich als Kommentar zu den parallel im Hintergrund ablaufenden Handlungen (Musik, Kulygins Hopserei, Andrejs Kinderwagenschieben, Čebutykins Blick in die Zeitung) erscheint, gewinnt sie aber einen auf das gesamte Stück bezogenen Sinn. Der Kommentar zum Zeitungstext wird ein Kommentar auf die Wirkung des Dramentextes, er wird zur metapoetischen Aussage.

Auch Ol'ga kommentiert mit ihren am Schluss zweimal wiederholten Worten, „Wenn wir es nur wüssten“, die im Hintergrund ablaufenden Handlungen wie auch das Stück als Ganzes. Ihre Worte heben die aufkommende Müdigkeit und kindliche Zufriedenheit beim Zuschauer, sein sich Zufriedengeben mit bloßen Mitteilungen, wieder auf. Sie rütteln ihn gleichsam dazu auf, im gesamten Stück den Konflikt zu suchen, der in der Tiefe unter den vermeintlichen Mitteilungen brodelte.

Der Zuschauer wird aus der letzten Szene also mit einem vollkommen ambivalenten Gefühl entlassen. Was er hört, widerspricht dem, was er sieht. Diese Tendenz zieht sich durch das gesamte Stück. Um das zu verstehen, muss der Rezipient zwischen den beiden gegensätzlichen Botschaften als Vermittler auftreten, er muss interpretieren.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass bei *Tri sestry* ein Übergang von der psychosomatischen Krankheit zwanghaft-depressiven Ursprungs hin zur depressiven Charakterhaltung zu beobachten ist, wobei aber immer noch ein leichter zwanghaft-hysterischer Zug wahrnehmbar ist. Dieser wird z.B. in den jeweils um eine Frau konkurrierenden Männerpaaren deutlich: Kulygin und Veršinín um Maša, Tuzenbach und Solěnyj um Irina sowie Andrej und Protopopov um Nataša. In keinem der Fälle allerdings kann man im Sinne der Tragödie wirklich von einem Konkurrenzkampf der Männer um die Frauen sprechen. Vielmehr wird gar nicht gekämpft. Nicht einmal das Duell von

Tuzenbach und Solënyj kann als tragischer Zweikampf gewertet werden, wie G. Guerrieri nachweist, indem er den Mord als Selbstmord entlarvt.³⁹⁹

***Višněvyj sad*: Das depressiv strukturierte Drama**

In *Višněvyj sad* schließlich sind weder Beziehungskonflikte noch Krankheiten als Verschiebung der Beziehungskonflikte in das Innere einer Person zu beobachten. Die Depressivität ist ganz zur Lebenseinstellung der Personen geworden und bestimmt dadurch auch die dramatische Struktur. Doch wie ist das zu verstehen? Zeigen sich die Personen auf der Bühne nicht viel agiler als in den vorangegangenen Stücken? Hat die Aufbruchstimmung am Schluss des Stückes nicht etliche Kritiker dazu bewogen, von einem optimistischen Stück zu sprechen? Gibt nicht zuletzt Čechov selbst durch die Genrebezeichnung „Komödie“ Anlass dazu, alles andere als ein „depressives“ Stück zu vermuten? Und zeigt sich nicht im Kirschgarten als zentrales Bezugsobjekt eine viel stärkere Ausrichtung auf einen „Helden“, wie es gerade für die traditionelle Tragödie typisch war? Doch was hier als Widerspruch anmutet, ist das eigentliche Wesen der depressiven Struktur, denn eine depressive Charakterhaltung zu haben, bedeutet nicht, traurig und resigniert durch die Welt zu schleichen, sondern es bedeutet, im Sozialisationsprozess in einem präödiptalen Stadium stehen geblieben zu sein. Es bedeutet im Kleinkindalter zu verharren. Dass das ein trauriger Zustand ist, ist den Betroffenen nicht bewusst. Ebenso wie das Kleinkind weiß er nicht von anderen Lebensweisen und kann mit der vorhandenen ebenso wie das Kleinkind durchaus zufrieden sein. Erst der diesem Alter Entwachsene kann rückblickend die Unvollkommenheit dieses Zustandes erkennen. Das macht klar, warum Zubareva *Višněvyj sad* nicht wie gewöhnlich als Vertreibung aus dem Paradies, sondern als Einzug ins Gelobte Land interpretiert.⁴⁰⁰ Bei beiden Mythen erwartet die Betroffenen ein Leben in Freud und Leid, Mühsal und Ernte, Schmerz und Freude, Krieg und Frieden. Als Vertreibung empfindet man das Stück vom Standpunkt eines Menschen aus, der das freie unbeschwerte Dasein eines Kleinkindes als Paradies empfindet, das Erwachsenwerden hingegen als Strafe. Als Einzug ins Gelobte Land sieht dagegen derjenige *Višněvyj sad*, der nicht mehr wie Joseph in Ägypten Schutz vor seinen Brüdern und Anerkennung findet (Gen. 37-41, 50), sondern für den das einstmals paradiesische Ägypten zum Land der Knechtschaft wurde (Ex.1) und der dann wie Mose seine wahre Heimat sucht, d.h. der die ewig währende Kindheit beenden will, selbst wenn ihm schwere Zeiten bevorstehen.

Die Kindlichkeit der Helden in *Višněvyj sad* ist nunmehr auch der Grund, sie als trotz ihrer teilweise sogar fröhlichen Gestimmtheit als depressive

³⁹⁹G. Guerrieri (1987): *Complicata semplicità di Cechov e Stanislavskij: i compiti dell' attore*.

⁴⁰⁰V. Zubareva (1997): *A systems approach to literature*, S. 136-145.

Charaktere zu bezeichnen. Dennoch erscheint es aufgrund des allgemeinen Sprachgebrauchs ratsam, nunmehr anstatt von Depressivität von Narzissmus zu sprechen. Seinen Ursprung findet der Narzissmus in einer unauflösbaren Mutter-Kind-Bindung, die meistens durch eine übermäßige Fixierung der Mutter auf das Kind infolge einer psychischen Abwesenheit des Vaters als Partner für die Mutter zum Ausdruck kommt. Das Kind kann dadurch auch keine Bindung zum Vater aufbauen und somit den Sozialisierungsprozess nicht vollständig durchlaufen. Dieses Phänomen ist bei allen Čechovschen Helden zu beobachten und bildet bis auf die Tuberkulose von Sof'ja Egorovna und Anna Petrovna auch die Basis für die Krankheiten der Helden. Man hätte demzufolge – wie teilweise auch geschehen – von zunehmendem Narzissmus anstatt von zunehmender Depressivität sprechen können. Aber da im allgemeinen Sprachgebrauch Narzissmus häufig nur als Selbstverliebtheit begriffen wird und die Unzufriedenheit der Čechovschen Personen mit sich und ihrem Dasein ganz und gar nicht als Selbstzufriedenheit verstanden werden konnte, wurde die Kategorie der Depressivität zur Beschreibung gewählt. Dies erschien umso nötiger, als eben anhand der Krankheiten als Ausdruck innerer Konflikte die Entwicklung der Dramatik gut beschrieben werden konnte. Außerdem zeigt sich die Depression bei Ivanov aufgrund der von ihr überlagerten Hysterie in der Form einer Krankheit und nicht in Form der narzisstischen Charakterstruktur. Zwar hätte man auch von einem narzisstischen Auf-sich-selbst-Zurückziehen sprechen können, wie es als Form der „Psychohygiene“ durchaus normal ist.⁴⁰¹ Das hätte aber zur Folge gehabt, dass die Symptomatik, besonders die Selbstzweifel Ivanovs, die schließlich zur Absage der Hochzeit führten, nicht so gut zu verstehen gewesen wären.

Bevor die narzisstische Charakterstruktur bei den einzelnen Personen in *Višněvyj sad* gezeigt wird, soll der Narzissmusbegriff eingegrenzt werden. Wie im Zusammenhang mit dem intertextuellen Bezug auf die Ovidsche Erzählung in *Ivanov* dargelegt,⁴⁰² verzehrt sich Narkissos (lat. Narcissus) in Sehnsucht nach seinem im Wasser erblickten Spiegelbild, das er schließlich ebenso wie sich selbst tötet, da er die Aussichtslosigkeit dieser Liebe erkennt. An der Stelle, wo sein toter Körper lag, wächst eine weiße Narzisse. Aufgrund der Liebe zum Spiegelbild gilt nun im allgemeinen Sprachgebrauch eine gewisse Selbstverliebtheit als Narzissmus. Doch damit wird der Sinn des Mythos stark verkürzt. Die Spiegelszene ist der letzte Schritt in der scheiternden Sozialisierung von Narziss und darum weniger Ausdruck seiner Liebesunfähigkeit als vielmehr Folge der missglückten Versuche, zu seinem sozialen Umfeld eine Beziehung aufzubauen: Narziss ist das Produkt der Vergewaltigung der Nymphe Liope durch den Flussgott Kephissos, weshalb er

⁴⁰¹Vgl. F. Stimmer (1987): *Narzißmus*, S. 16.

⁴⁰²Vgl. S. 121-128.

gleichsam vaterlos aufwächst und die ödipale Phase der Ablösung von der Mutter nicht durchlaufen kann. Der Blick in den Wasserspiegel wiederholt dabei eine Szene, die seit Lacan in der Psychoanalyse als Spiegelstadium bezeichnet wurde. Dabei sucht das Kind sich selbst in der Begegnung mit der Mutter. Narziss sucht darum im Wasser die Liebe seiner Mutter, die als Nymphe im Wasser lebt. Da die Mutter ihm aber keine liebende Partnerin sein kann, wird Narziss auf sich selbst zurückgeworfen. Auch die Liebe Echos zu Narziss ist zum Scheitern verurteilt, weil auch Echo als Partnerin für Narziss nicht existiert, denn sie ist als Echo nur durch ihn. Narziss bleibt also auch hier auf sich selbst zurückgeworfen. Was also Narziss als Schuld ausgelegt wird, die zu sühnen ist, ist in Wahrheit ein tragisches Lebensschicksal dem – will man der Psychoanalyse glauben – nicht zu enttrinnen ist. Im Mythos dagegen wird durch die Metamorphose in eine Narzisse die Möglichkeit einer Wiedergeburt im rein Ästhetischen gegeben, d.h. in einem Dasein, das von sozialen Beziehungen unabhängig und in sich selbst vollkommenen ist. Deshalb die Narzisse (oder Osterglocke) ein Symbol des Todes, der Auferstehung und Wiedergeburt ist.⁴⁰³

Wird nun in der Psychoanalyse von Narzissmus gesprochen, ist zum einen jene Phase der frühkindlichen Entwicklung gemeint, die der sozialisierenden ödipalen Phase vorausgeht: das Spiegelstadium.⁴⁰⁴ Ein Festschreiben der für diese Phase typischen Verhaltensweisen über die ödipale Phase hinaus bezeichnet man als sekundären Narzissmus bzw. als narzisstische Verhaltensweisen. Eben diese Verhaltensweisen sind außerhalb der Kinderpsychologie relevant und werden unter dem Begriff Narzissmus zusammengefasst. Der primäre Narzissmus spielt nur noch insofern eine Rolle, als der sekundäre Narzissmus seinen Ursprung in einer frühkindlichen narzisstischen Phase hat, die nicht durch eine sich anschließende ödipale Phase vollendet werden konnte. Der Grund hierfür ist in einer Störung der Mutter-Vater-Kind-Beziehung zu suchen. Dadurch wird verhindert, dass das Kind die ödipale Phase der Primärsozialisation, die zugleich eine Ablösung von der Mutter bedeutet, durchlaufen kann.

Obwohl die Ursache des Narzissmus in einer Störung der Primärsozialisation zu suchen ist, sind die damit verbundenen Verhaltensweisen sehr unterschiedlich. Das ist u.a. mit dem unterschiedlichen Verhalten der Mütter zu erklären, denn sowohl die vereinnahmende als auch die überforderte und zurückweisende Mutter kann den kindlichen Narzissmus fördern. Im Folgenden werden mit Stimmer⁴⁰⁵ vier narzisstische Verhaltenstypen

⁴⁰³M. Heilmeyer (2000): *Die Sprache der Blumen*, S. 62.

⁴⁰⁴Vgl. J. Laplanche, J.-B. Pontalis (1967): *Das Vokabular der Psychoanalyse*, S. 317-323. Der Bezug auf die Selbstliebe des Narziss und die damit verbundene übermäßige libidinöse Besetzung des eigenen Ich hat nicht, wie man meinen möge, eine übermäßige Selbstliebe sondern eine Störung des Selbstwertgefühles zur Ursache.

⁴⁰⁵Vgl. F. Stimmer (1987): *Narzißmus*, S. 16ff.

unterschieden. Diese Unterteilung hebt hervor, dass es sich beim Narzissmus tatsächlich um charakterliche Strukturmerkmale handelt, die nicht mehr als Krankheit verstanden werden können. Die von Stimmer angeführten Typen lassen sich fast in identischer Form in Čechovs *Višněvyj sad* wiederfinden:

1. Der *Isolierte* – Charakteristisch ist für ihn die soziale Regression bis hin zur totalen Isolation in Verbindung mit Selbstidealisierung und Größenphantasien. Dieser Typ wird verkörpert von Šarlotta. Sie hat zum Kirschgarten ebenso wenig eine Beziehung wie zu den sie umgebenden Menschen. An ihre Bezugspersonen aus der frühen Kindheit kann sie sich kaum erinnern. Das ist der Grund dafür, dass Šarlotta nur noch ein fernes Idealbild von ihren Eltern hat, die sie versucht, durch eigene Kunststückchen in vager, unwirklicher (zauberhafter) Erinnerung zu behalten. Sie ist scheinbar ohne Liebe bei einer Deutschen aufgewachsen, die ihr nur Unterricht erteilte, d.h. Normen vermittelte, die ihren Bezug zum Menschen verloren hatten. Šarlotta kennt ihr Alter nicht, sie lebt zeitlos, hält sich noch für jung, weil sie durch die eigene blockierte Liebesfähigkeit auch nie durch Liebe zur Frau reifen konnte. Sie ist ein ewiges Mädchen. Šarlotta ist vollkommen einsam und lebt bewusst das Leben einer Außenseiterin, einer Isolierten, die ihre Bedürfnisse nach Aufmerksamkeit und Zuneigung allein durch Kunststückchen und Essen (Gurke) stillt. Durch die Zauberei und das Bauchreden wird Šarlotta von den anderen Figuren abgehoben. Sie selbst macht sich als Bauchrednerin Komplimente, nennt sich „Ideal“ (III, PSS, 13, S. 231). Šarlotta wird in der Čechovforschung häufig als „komische Figur“ bezeichnet⁴⁰⁶, aber mit ihrer unverstandenen Einsamkeit, die sie zwingt, sich um der Aufmerksamkeit willen dem Gelächter der Umwelt preiszugeben, ist sie wohl eher eine der tragischsten Figuren in *Višněvyj sad*.

2. Der *Konsument* – Der Typ des Konsumenten ersetzt Menschen durch Gegenstände (u. Tiere) mit dem Ziel, durch die Benutzung dieser Gegenstände das Selbstwertgefühl zu stabilisieren. Diesem Verhaltenstyp ist ein starker depressiver Charakterzug eigen, der ihn zu einer suchtgefährdeten Person macht. Dabei geht es nicht nur um Kaufsucht als Anhäufung von Gegenständen, wie Stimmers Erklärung möglicherweise nahe legen könnte, sondern auch um jene Suchterscheinungen, die die Einverleibung eines Objektes zum Ziel haben (z.B. Drogen, Alkohol). Ein typischer Konsument ist Lopachin, der bisher zu wenig kritisch gesehen wurde, was wohl damit zu erklären ist, dass zwar Genussmittelsüchte thematisiert werden, das Konsumverhalten generell aber noch wenig in Frage gestellt wird, weil das Konsumverhalten immer noch als Motor gesellschaftlicher Entwicklung gesehen wird. Erst eine breite gesellschaftliche Abkehr von der Fortschrittsidee würde auch das Konsumverhalten Lopachins kritischer erscheinen lassen. Von Čechov selbst wurde eine derartige Sicht bereits mit angelegt: Lopachin verkörpert mit seinem Verhalten den Fortschritt an sich. Aber gerade das macht den Fortschrittsgedanken

⁴⁰⁶Z.B. F.-J. Leithold (1989), *Studien zur 'Möwe'*, S. 127.

fragwürdig, denn der erfüllte Fortschritt schließt ein Fortschreiten aus, er wird zum Stillstand. Dieser Stillstand aber ist mit dem Verharren im Narzissmus, dem Gefangensein im Paradies der Kindheit zu vergleichen.

Abgesehen von Šarlotta, die keine Beziehung zum Kirschgarten hat, ist der Garten für alle anderen Personen eine Art Mutterverkörperung. Das wird in der Baumsymbolik allgemein, in den saftigen (Milch) roten (Blut) Früchten und den weißen Blüten (Mutter in weißem Kleid)⁴⁰⁷ deutlich. Selbst die Gefühle, die die Personen dem Garten entgegenbringen, sind eher die zu einem Subjekt als zu einem Objekt. So z.B. liebte Anja den Garten *zärtlich* (нежно; II, PSS, 13, S. 227). Auch Lopachin ist seit seiner Kindheit mit dem Garten verbunden. Er war ehemals Leibeigener, hat aber den Aufstieg zum Kaufmann geschafft. Zur Handlungszeit ist er Millionär und reicher als seine ehemaligen Herren. Seine Beziehung zum Garten ist von einer frühkindlichen Erfahrung oraler Ambivalenz geprägt, die wohl ihren Ursprung in seinem ehemaligen Status als Leibeigener hat. Lopachin hält den Garten für unzuverlässig: Eine Ernte ist nur alle zwei Jahre einzubringen. Daraus resultiert das Verlangen, von dieser fremden Zuwendung unabhängig zu sein. Das drückt sich in dem Streben aus, diese Unsicherheit abzuschaffen, d.h. den Garten abzuholzen und eine Sicherheit zu schaffen, d.h. Parzellen anzulegen, deren Verpachtung viel Geld bringt. Die fehlende Mutterbeziehung wird durch Konsum ersetzt, der nicht nur in der Verpachtung, sondern auch in der Anlage eines Mohnfeldes deutlich wird. Gewöhnlich wird das Mohnfeld als Ausdruck dafür gesehen, dass Lopachin durchaus einen Sinn für das Schöne habe, denn er lobt den Anblick des blühenden Mohns. Doch der Schein des Schönen trägt.⁴⁰⁸ Gleich zweifach ist im Bild des Mohns die Problematik des Konsumenten angedeutet. Zum einen im Mohn als Ausgangsstoff der Rauschgiftproduktion, zum anderen in der Anhäufung von Geld, die gleich weiteren Konsum gestattet. Dem widerspricht auch nicht, dass Lopachin einen Teil dieses Geldes Petja Trofimov anbietet, damit dieser zum Studium nach Moskau fahren könne. Das Studium in Moskau entspricht der Fortschrittsidee voll und ganz, und Lopachins Großzügigkeit entspringt nicht einer Einsicht, sondern dem Überfluss seines paradiesischen Daseins.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷Vgl. die Replik von Ljubov' Andreevna, die die Analogie der weißen Bäume mit der Mutter deutlich macht. I, PSS, 13, S. 210.

⁴⁰⁸B. Zelinsky (1986): *Der Kirschgarten* S. 198 deutet das Mohnfeld nur thematisch aus Lopachins Perspektive als Hinweis auf „Schönheit und Nützlichkeit“. Er verkennt damit die symbolische Bedeutung des Mohns. T. Sasaki (2006): *Mak i višnja v „Višnevom sade“* macht gerade auf diese Bedeutung aufmerksam, die die thematische Bedeutung des Mohns unterlaufe und die Rede Lopachins durch die rote Farbe mit einer aggressiven und durch den assoziativen Bezug zum Schlafmohn mit einer ‚narkotisierenden‘ Bedeutung unterlege (S. 147-148).

⁴⁰⁹Zur semantischen Funktion des Mohnfeldes vgl. auch S. 418ff.

Wenn nun, wie oben erwähnt, die Fortschrittsidee nicht explizit kritisiert wird, sondern sich die Kritik nur indirekt in der Verkörperung des Fortschrittes durch Lopachin, aber auch durch Petja Trofimov zeigt, so ist hervorzuheben, dass diese Idee vor allem im Nebentext, d.h. in der schauspielerischen Umsetzung der Gestalt Lopachins, in Frage gestellt wird. So zeugt sein unsicheres und unangemessenes Verhalten nach der Ersterhebung des Gartens von der Zweifelhaftigkeit eines derartigen Daseins im Paradies des erfüllten Fortschritts. Der Nebentext charakterisiert Lopachin wie folgt:

Смеётся. [...] Хохочет. [...] Топочет ногами. [...] Поднимает ключи, ласково улыбаясь. [...] Звонит ключами. [...] С укором. [...] Со слезами. [...] С иронией. [...] Толкнул нечаянно столик, едва не опрокинул канделябры. [...] (III, PSS 13, S. 240f.)

*Lacht. [...] Lacht polternd. [...] Stampft auf. [...] Hebt die Schlüssel auf, zärtlich lächelnd. [...] Klirrt mit den Schlüsseln. [...] Vorwurfsvoll. [...] Unter Tränen. [...] Mit Ironie. [...] Stößt aus Versehen an ein Tischchen, hätte beinahe den Armleuchter umgestoßen. [...]*⁴¹⁰

Wie sich bereits im Zusammenhang mit der Interpretation der Schlusszene von *Tri sestry* zeigte, dient der Nebentext nicht dazu, die doppeldeutigen Aussagen des Haupttextes zu illustrieren. Vielmehr liegt im Nebentext der letzten Stücke eine ganz eigene Sinndimension verborgen, die es zu verstehen gilt. Doch wie auch die Deutung der Schlusszene von *Tri sestry* deutlich machte, erschließt sich diese Dimension zunächst nur durch ein unbestimmtes Gefühl und kann erst durch eine Interpretation verstanden werden. Der Zuschauer/Leser ist lediglich befremdet von Lopachins Gebaren. Dieses Gefühl der Befremdung lässt das Bewusstsein vom glücklichen Sieg des Fortschritts trügerisch erscheinen. Die Erklärung, man stehe hier gleichsam einem Kind gegenüber, das die Ausmaße seines Verhaltens nicht einschätzen kann und deshalb verschiedene Verhaltensweisen ausprobieren muss, um schließlich zu lernen, welche angebracht und in ähnlichen Situationen anzuwenden ist, erschließt sich erst einer Analyse, die vom unbestimmten Gefühl der Befremdung angeregt worden sein kann.

Kann Lopachin als Konsument mit „positivem“ Konsumverhalten verstanden werden, ist auch eine Art Negativ-Konsument oder Konsumverweigerer vorstellbar, der allerdings bei Stimmer nicht mit erwähnt wird. Der *Konsumverweigerer* erlebt entsprechend der oralen Ambivalenz Konsum vorrangig als Schuld und empfindet deshalb eine innerliche Pflicht zur (innerweltlichen) Askese, deren selbstzerstörerischer Aspekt aber nicht übersehen werden darf. Diese Art Negativkonsum findet ihren mörderischsten Ausdruck in der Magersucht. In der Rolle des Konsumverweigerers erscheint in *Višněvyj sad* Varja. Sie wird von einem starken Gefühl der Aufopferungspflicht

⁴¹⁰Urbam, *Der Kirschgarten*, S. 51f.

und Verantwortung für alle im Haus geleitet. Ihre eigenen Wünsche – die Heirat mit Lopachin – kann sie bis zuletzt ihm gegenüber nicht äußern. Sie hat Angst davor, mit einem Liebesgeständnis selbst Stellung zu beziehen und ihre Beziehung zu Lopachin festzulegen. Aus Angst- und Schuldgefühlen verzichtet sie vollkommen auf eine eigene Wunscherfüllung. Dies kommt sowohl im Wunsch, ins Kloster zu gehen, als auch in der Haushälterinnenrolle zum Ausdruck. Den Varja eigenen Narzissmus des Zerfließens für den Anderen kommentiert Lopachin, indem er Varja ironisch als „Nymphe“ bezeichnet (II, PSS 13, S. 226) und damit eine Beziehung zwischen Varja und Echo oder Varja und Liope, der Mutter von Narziss, herstellt.

3. Der *Star* – Er ist ein Typ, der seine gefühlsmäßig sehr oberflächlichen Beziehungen ganz strategisch einsetzt und seine Mitmenschen so zu Statisten degradiert, die ausschließlich der Bewunderung der Stars dienen. Die von Stimmer gewählte Bezeichnung *Star* für diesen Verhaltenstyp ist allerdings nicht unproblematisch, da sie eine Verwechslung mit den als Star gefeierten Künstlern nahe legt. Gerade aber die von Künstlern angestrebte Bewunderung ist häufig hysterischen Ursprungs und mit dem Wunsch zu erklären, dass man vom anderen Geschlecht so geliebt wird, wie man es in der ödipalen Phase erlebt bzw. ersehnt hat. Die Angst vor einer festen Beziehung aufgrund des Inzestverbotes kann im hysterischen Stardasein durch die Bindungslosigkeit gering gehalten, der Sehnsucht nach Liebe durch die Bewunderung aber dennoch entsprochen werden. Ein solcher Star begegnet uns in der Arkadina (*Čajka*). Der narzisstische Star hingegen kennt die Sehnsucht nach Liebe nicht, denn er hat in der frühkindlichen Entwicklungsphase keine Zuwendung erfahren. Wenn er Mitmenschen zu Statisten degradiert, dann nicht wie der Hysteriker, um geliebt zu werden, sondern wie der Schizoide, um allen „Objekten“ im Leben ihren Platz zuzuweisen. Er behandelt seine Mitmenschen also nicht als Menschen, sondern als Maschinen, die keinerlei eigene Bedürfnisse haben (dürfen) und allein der Organisation des Lebens dienen. Vor diesem Hintergrund wäre es deshalb möglicherweise besser, nicht von einem Star, sondern von einem *Führer* zu sprechen.⁴¹¹

Diesen narzisstische Star bzw. Führer finden wir in *Višněvyj sad* in der Person Petja Trofimovs wieder. Er wächst wohl ohne Liebe auf, denn seine Beziehung zu Anja (psychoanalytisch gesehen eine Reproduktion seiner eigenen Mutter-Kind-Beziehung) ist eine Beziehung fern von aller Liebe, die allein der „Idee“ dient. So wie sich seine Beziehung zu Anja gestaltet, sind auch seine Ideen von der besseren Zukunft: Ihnen fehlt jegliche echte Beziehung zum Menschen. Der „Arbeiter im Dreck“, für den er zu kämpfen meint, ist für ihn

⁴¹¹K. Strzyz (1978) bemerkt in seiner Untersuchung zum Wandel von der ödipal geprägten zur narzisstisch-regressiven Charakterstruktur um die Jahrhundertwende, dass der narzisstische Charaktertyp eine Voraussetzung für den in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts überall in Europa aufkommenden Führerkult sei.

ein Abstraktum, kein konkreter Mensch.⁴¹² Wird dies auch noch nicht in vollem Umfang in seiner leidenschaftlichen Rede für das zukünftige Wohl Russlands im zweiten Akt (PSS, 13, S. 223) deutlich, so doch wenigstens am Schluss des zweiten Aktes, als er sagt:

Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест. *Пауза*. Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... (II, PSS, 13, S. 227)

Ganz Russland ist unser Garten. Die Erde ist groß und schön, auf ihr gibt es viele wunderbare Orte. *Pause*. Überlegen Sie, Anja: Ihr Großvater, Urgroßvater und alle ihre Vorfahren hatten Leibeigene, herrschten über lebende Seelen, und sieht denn nicht von jedem Kirschbaum im Garten, von jedem Blatt, von jedem Stamm ein menschliches Wesen auf Sie herab, hören Sie denn nicht die Stimmen...⁴¹³

Wenn hier die Menschen mit den Bäumen und ganz Russland mit dem Garten verglichen werden, dann drängt sich der Vergleich mit dem Garten Eden auf, in den Gott den Menschen gesetzt hat und den der Mensch kultivieren soll. Doch während Adam wirklich nur den Garten als Pflanzenareal zu bestellen hat, schafft die von Petja hergestellte Analogie zwischen Menschen und Pflanzen die Möglichkeit, Menschen wie Pflanzen zu behandeln, sie nach dem eigenen Gutdünken zu setzen oder auszureißen, sie in ihrer Beschaffenheit zu bewahren oder zu verändern. So ist auch Petjas Zustimmung zum Plan Lopachins und seine Vorstellung, gänzlich mit der Vergangenheit zu brechen, durchaus nicht so menschenfreundlich, wie sie auf den ersten Blick scheint, denn mit den Bäumen werden auch alle menschlichen Seelen vernichtet, die mit ihnen – wenn auch nur im übertragenen Sinn – verbunden sind.

Diese mörderische Dimension der scheinbar so großherzigen Idee Petjas ist in der Čechovforschung noch nie angesprochen worden. Dabei vermag das zwanzigste Jahrhundert mit einer Vielzahl von Beispielen aufzuwarten, bei denen scheinbar zum Wohle des Menschen die menschliche Seele ausgerottet wird. Die moderne Vergegenständlichung der menschlichen Seele nimmt ihren Ursprung in der scheinbaren Beseelung der Gegenstände. Damit können die Bäume auf dem Gut Ivanovs, die unter der Axt erzittern, und das Land, das mit den Augen eines Waisenkindes auf ihn schaut (III/6, PSS 12, S. 53), als Ausgangspunkt dieser Entwicklung gesehen werden. Einen Zwischenschritt stellt dann Astrov's Sorge um die Natur dar (*Djadja Vanja*, III, PSS 13, S. 94f.).

⁴¹²Bereits Edgar Broide stellt in *K problematike christianskogo polifonizma v tvorčestve Čechova*, S. 532 Trofimovs ideologische Verblendung fest.

⁴¹³An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 38 angelehnte eigene Übersetzung.

Mit dem Zeichnen von Landschaftskarten des Kreises und den dazu abgegebenen Erklärungen, stellt Astrov eine Verbindung zwischen der Seele des Menschen und der Natur her. Dabei ist die von Astrov gewählte Farbgestaltung der Karten entsprechend der im Kreis vorkommenden Tier- und Pflanzenarten der Moment, indem der beseelte Mensch und die gegenständliche Natur verschmelzen, bevor dann bei Trofimov der Mensch vergegenständlicht wird.

Der Übergang von beseelten Gegenständen zu vergegenständlichten Seelen ist zugleich ein weiterer Ausdruck der Konfliktverschiebung vom Inneren des Menschen in die äußere Welt. Nicht mehr der Mensch steht in Konflikt mit der Umwelt, wie die Rückwirkung der beseelten Natur auf Ivanov deutlich macht (er fühlt *sich* angeschaut), sondern der Konflikt wird ausschließlich außerhalb des eigenen Ichs wahrgenommen. So fühlt sich nicht Petja von den Seelen in den Bäumen gerufen, sondern er fragt Anja, ob sie sie denn nicht höre. Was äußerlich nach Reife aussieht, ist bei näherem Hinsehen Ausdruck des Narzissmus: Für Narziss gibt es nur ein menschliches Wesen, das in seiner seelischen Welt existiert, und das ist er selbst. Alles außerhalb seines Ichs muss den Charakter von Objekten haben, denn, gefangen in sich selbst, ist Narziss unfähig zur Kommunikation, die zunächst das Objekt zum Subjekt werden lässt, später dann hilft, Subjekte von Objekten zu unterscheiden.

Wenige Spuren eines derartigen Kommunikationsversuches lassen sich allerdings auch in *Višněvyj sad* finden. So ist Gaevs Rede an den Schrank ein erster solcher Schritt (I, PSS 13, S. 206f.). Auch Šarlotta unternimmt einen derartigen Kommunikationsversuch, als sie kurz vor der Abreise vom Gut ein Gepäckbündel in der Hand hält und wie ein Kind wiegt. Doch beide Male erscheint dieser Versuch lächerlich. Gerade aber diese Lächerlichkeit unterstreicht die Einsamkeit, die ein narzisstischer Charakter erdulden muss. Möglicherweise sind dennoch gerade diese lächerlichen Personen ihrer eigenen Menschlichkeit näher als Personen von der Ernsthaftigkeit eines Petja Trofimov. Dessen kindliche Ernsthaftigkeit verweist bereits auf eine neue Daseinsform der Komödie: War es bisher der rationale Vater, der in seiner Emotionalität als Kind erschien und sich somit lächerlich machte, ist es nun das narzisstische Kind, das sich durch sein pseudoerwachsenes rationales Gebaren lächerlich macht.⁴¹⁴ Ein solches Gebaren ist auch Anja eigen, die sich allerdings nicht wie Petja in seinem „großen“ Verstand bewundern lässt, sondern die diesen Verstand bewundert.

4. Anja ist der *Fan* und stellt damit den Gegenpart zum Star dar. Der Fan unterhält mehr oder weniger oberflächliche Beziehungen mit starker Fremdidealisation, die sich auf einzelne Personen oder eine ganze Gruppe richten kann. Wenn das Streben des Stars, Bewunderung zu erregen, nicht mit dem hysterischen Wunsch, bewundert zu werden, verwechselt werden durfte, da der

⁴¹⁴ Die Lächerlichkeit von Petja beobachtet am „ironischen Effekt“ vieler seiner Repliken T. Ivleva (1998): „*Topor*“, *srubivšij „višněvyj sad“*, S. 128-129.

narzisstische Star beziehungsunfähig ist, der hysterische hingegen aus der ödipalen Angst heraus Beziehungen flieht, so ist auch die narzisstische Bewunderung des Stars durch den Fan von einer hysterischen Form zu unterscheiden. Der narzisstischen Bewunderung liegt die depressive Verschmelzungssehnsucht zugrunde. Der narzisstische Fan will sein Gefühl, seine eigene Existenz sei eine Belastung für seine Umgebung, damit kompensieren, dass er versucht, ganz so zu sein, wie sie es braucht. Dadurch macht er sich zum Werkzeug seiner Umgebung. Ein solcher Mensch erscheint immer freundlich und zuvorkommend und wird häufig als „anpassungsfähig“ gelobt. Diese Anpassungsfähigkeit kann bis zur absoluten Selbstaufgabe führen, man ist nur noch Sprachrohr des Stars. Fans dieser Art erliegen leicht Ideologien und werden zu Fanatikern, denen Ideologien in ihrer scheinbaren Klarheit auch die Anpassung erleichtern. In Analogie zum *Führer* wäre es deshalb besser, vom *Mitläufer* zu sprechen. Der hysterische Fan hingegen ersehnt heimlich eine Beziehung zum Star, die er aber dennoch wegen ödipaler Schuldgefühle nicht zulässt. Den Star anzuhimmeln, ist für den Hysteriker eine Möglichkeit, mit ihm eine Beziehung einzugehen, ohne dabei die ödipale Bindung an das entsprechende Elternteil aufgeben zu müssen. Der hysterische Fan will nicht wie der narzisstische in der Masse untergehen, sondern sich von ihr abheben. Das unterscheidet auch Saša aus *Ivanov* von Anja aus *Višněvyj sad*. Saša ist nach Ivanovs erster Frau Anna Petrovna die einzige im ganzen Kreis, die in Ivanov eine herausragende Person sieht. Die Liebe zu ihm soll sie selbst in ihrer Einzigartigkeit aufwerten. Anja hingegen bewundert Petja Trofimov ebenso wie ihre Mutter ihn bewundert. In nichts hebt sie sich durch ihre Liebe zu ihm wirklich von den anderen Personen ab. Petja war der Lehrer von Anjas verunglücktem Bruder und deshalb liebt sie ihn. Wäre ein anderer Lehrer gewesen, dann hätte sie ihn geliebt und wie Dušečka (Herzchen) aus der gleichnamigen Erzählung Čechovs (1899) immer mit den Worten ihres jeweiligen Ehemannes spricht, hätte Anja mit den Worten dieses anderen Lehrers gesprochen.

Wenn Anja ihrer Verwunderung Ausdruck verleiht, dass sie den Kirschgarten nicht mehr so liebt wie früher, denn Petja habe sie irgendwie verwandelt, dann wird darin die oben erwähnte Vergegenständlichung des Menschen zur Entmenschlichung des Menschen fortgeführt. Liebt Anja mit dem Kirschgarten zunächst noch den vergegenständlichten Menschen, so liebt sie in Petja den narzisstischen, bindungsunfähigen und damit entmenschlichten Menschen. Anja kann Petjas „Liebe“ nur erringen, indem sie seine abstrakte Idee zu ihrer eigenen macht und damit zum Werkzeug wird. Ihre kindliche Liebessehnsucht wird ersatzweise gestillt durch diese sinnleere Idee. Nach dem Verkauf des Gartens sagt sie zu ihrer Mutter:

Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймёшь, и радость, тихая, глубокая радость, опустится на твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! (III, PSS, 13, S. 241)

Wir pflanzen einen neuen Garten, der viel schöner ist als der hier, du wirst sehen, verstehen, und Freude, eine stille, tiefe Freude wird sich in deine Seele senken, wie die Abendsonne, und du wirst lächeln, Mama!⁴¹⁵

Diese Worte, häufig als Ausdruck jugendlicher Zukunftshoffnung verstanden, bringen eigentlich die ganze Tragik zum Ausdruck, die mit dem Verfolgen einer Idee narzisstischen Ursprungs verbunden ist. Da Narziss sich nicht zu seiner Umwelt in Beziehung setzen kann, enthält seine Idee auch keine wirkliche Zukunftsvorstellung, sondern sie zeigt sich immer als Gefangensein im Augenblick. Eine wirkliche Idee ist der Ausdruck einer Identität, die ihre Vergangenheit kennt und als Teil ihres eigenen Daseins betrachtet. Anja kann nicht wissen oder auch nur erahnen, wie der neue Garten aussehen soll, denn sie hat innerlich mit der Vergangenheit wie mit dem Garten gebrochen. So kann ihr Traum vom neuen Garten auch nur eine vage Schwärmerei sein. Am Schluss des Stückes rufen Anja und Petja Trofimov aus:

А н я. Прощай дом! Прощай, старая жизнь!

Т р о ф и м о в. Здравствуй, новая жизнь... *Уходит с Аней.* (IV, PSS, 13, S. 253)

А н j а. Leb wohl Haus! Leb wohl altes Leben!

Т р о ф и м о в. Guten Tag, neues Leben... *Geht mit Anja ab*

Anjas Worte thematisieren nicht nur den Abschied, sondern sie bittet auch das Haus und das alte Leben um Vergebung dafür, dass sie sich von der gemeinsamen Vergangenheit vollkommen trennt. Diese Sinndimension ergibt sich aus der zweiten Bedeutungsvariante von прощать, das neben „Abschied nehmen“ auch „vergeben“ heißen kann. Und die Petjas Begrüßung des neuen Lebens nachgestellten drei Punkte machen deutlich, wie unklar auch seine Vorstellung von diesem neuen Leben ist.⁴¹⁶

Im Gegensatz zu den Figuren der Kindergeneration (Anja, Petja, Varja, Šarlotta, Lopachin), die als narzisstische Charaktere bezeichnet werden können, sind Gaev und Ljubov' Andreevna lediglich von einem situationsbedingten Narzissmus geprägt. Zum einen erscheinen sie nicht ganz so schematisch wie die anderen Figuren. Das zeigt sich z.B. darin, dass sie Laster haben, die von allen Figuren im Stück, auch von den betroffenen selbst als Laster anerkannt werden (z.B. Ljubov' Andreevnas verschwenderische Ader). Die narzisstischen Typen hingegen zeigen Verhaltensweisen, die für sich betrachtet vollkommen lasterfrei erscheinen. Auch sehen sie selbst ihr Verhalten als unproblematisch.

⁴¹⁵Urban, *Der Kirschgarten*, S. 52.

⁴¹⁶Diese drei Pünktchen am Ende des Satzes sind nicht nur für die Replik Petjas charakteristisch. Die gesamte Abschiedsszene, d.h. auch die Repliken anderer Personen bestehen fast ausschließlich aus derart offenen Sätzen. Diese verweisen wie Fäden auf einen Autor, der wie ein Puppenspieler die Marionetten führt. Zur semantischen Funktion der drei Pünktchen vgl. auch S. 427.

Erst die Beziehung zu einer anderen Person offenbaren, inwiefern derartiges Verhalten das menschliche Miteinander hemmen kann. Z.B. zeigt sich Varjas Aufopferung und ihre asketische Lebensweise erst als ein Problem, als sie selbst dadurch ihre Liebe zu Lopachin nicht leben kann oder sie mit ihrem „gluckenhaften“ Wesen Anja in ihrer freien Entfaltung behindert.

Situationsbedingtes narzisstisches Verhalten der Elterngeneration zeigt sich zudem im suchtähnlichen Konsumieren von Tabletten bei Ljubov' Andreevna und von Bonbons bei Gaev.⁴¹⁷ Da heute Suchtverhalten als Krankheit eingestuft wird, was z.B. ihre Erwähnung im Handbuch der psychosomatischen Medizin belegt, kann das Suchtverhalten von Gaev und Ljubov' Andreevna als eine spezielle Form der literarischen Krankheit angesehen werden.

Die Sucht allgemein ist ein Zustand, bei dem der Betroffene von depressiven Gefühlen der inneren Leere und Wertlosigkeit erfasst ist, diesen Gefühlen aber durch den pharmakologisch hergestellten regressiven Zustand einer kindlichen narzisstischen Allmacht zu entweichen versucht. Dieser Versuch erscheint als eine letzte Rettung vor der totalen Hilflosigkeit und ist die Folge davon, dass der Betroffene keine Synthese zwischen Gut und Böse herstellen kann.⁴¹⁸ Eine derartige Situation ist auch der Hintergrund des Tablettenkonsums von Ljubov' Andreevna. Die Situation ist folgende⁴¹⁹: Lopachin gibt seinen Plan, den Kirschgarten zu verkaufen und das Land zu parzellieren, bekannt. Weder Ljubov' Andreevna noch Gaev wollen diesen Schritt in seiner ganzen Dimension begreifen. Hinzu kommt Varja und gibt Ljubov' Andreevna aus einem alten Schrank zwei Telegramme. Nachdem Ljubov' Andreevna festgestellt hat, dass diese aus Paris kommen, zerreißt sie sie mit der Bemerkung, dass es mit Paris vorbei sei (С Парижем кончено...). Daraufhin wendet sich Gaev an den Bücherschrank und preist sein Alter von hundert Jahren. Während all dieser Jahre hätte der Schrank nicht nachgelassen, „die lichten Ideale des Guten und der Gerechtigkeit“ zu verkörpern (было направлено к светлым идеалам добра и справедливости). Lopachin stimmt ihm zu, Ljubov' Andreevna rügt ihn. Lopachin rüstet sich mit einem Blick auf die Uhr zum Gehen. Es sei Zeit für ihn (Ну мне пора). Ljubov' Andreevna will die ihr von Jaša gereichten Tabletten einnehmen, aber Piščik nimmt sie alle weg und schluckt sie mit der Bemerkung, dass Medikamente weder Nutzen noch Schaden brächten.

Die geschilderte Situation bringt jene zwei Seiten des Lebens zum Ausdruck, die der Süchtige nicht miteinander vereinbaren kann. Auf der einen Seite steht hier der von Lopachin proklamierte und verkörperte wirtschaftliche

⁴¹⁷Zur sinnstiftenden Funktion des Bonbonkonsums vgl. auch S. 396 und S. 419 (Fn. 801).

⁴¹⁸B. Niklaus (1989): *Sucht*.

⁴¹⁹I, PSS, 13, S. 206f. Urban, *Der Kirschgarten*, S. 18f.

Fortschritt. Auf der anderen Seite steht Ljubov' Andreevna, die den Kirschgarten als das einzig Interessante und Bemerkenswerte im ganzen Gouvernement bezeichnet. In einer semantischen Reihe mit den Ideen Lopachins befinden sich Paris und der Bücherschrank. Wie Ljubov' Andreevna nichts von Lopachins Projekt wissen will, ebenso wenig ist sie von Gaevs Laudatio auf den Schrank begeistert, der – hundert Jahre alt – die Ideale der Aufklärung in sich trägt, hier beschrieben mit den Worten „Gerechtigkeit“ (справедливость), „Mut“ (бодрость), „Aufruf zu fruchtbringender Arbeit“ (Призыв к плодотворной работе) und „Glaube an eine bessere Zukunft“ (вера в лучшее будущее).⁴²⁰ Mit Paris, so sagt sie, hätte sie abgeschlossen. Diese semantische Kette wird durch Lopachins „Ja...“ im Anschluss an Gaevs Rede bestätigt. Die Abwehr der Aufklärungsidee äußert Ljubov' Andreevna dadurch, dass sie Gaev mit den Worten rügt: „Du bist genau wie früher, Lënja.“ (Ты всё такой же, Лёня.) Während sie der sich mit Frankreich verbundenen Aufklärungsidee den Rücken gekehrt habe, habe sich ihr Bruder nicht verändert. Damit bringt Ljubov' Andreevna die Aufklärungsidee mit Gaevs infantilem Gehabe in Verbindung, was nicht nur durch die Feststellung an sich, sondern auch durch die Koseform Lënja unterstrichen wird. Als schließlich Lopachin sagt, es sei Zeit für ihn und damit (aufgrund der Äquivalenz Fortschritt, Paris, Bücherschrank) Zeit für die Aufklärung, sieht sich Ljubov' Andreevna zwischen Gut und Böse, Alt und Neu zerrissen, denn sie kann keine wirklich brauchbare Alternative zu Lopachins Zukunftsmodell präsentieren, weshalb die Regression in das orale, kindliche Stadium durch die Medikamenteneinnahme als einziger Ausweg erscheint, um diesem inneren Zerreißzustand zu entkommen. Wenn Piščik die Tabletten dann einfach an Stelle von Ljubov' Andreevna schluckt, weil sie weder Nutzen noch Schaden brächten, so kommentiert er den Versuch, mit der Sucht Gut und Böse zu verbinden und einem inneren Konflikt aus dem Wege zu gehen.

Die Sucht kann damit als letzte Stufe des Konfliktabbaus innerhalb der Entwicklung von Čechovs Dramatik angesehen werden, bevor die Figuren der Kindergeneration im *Višnëvyj sad* als narzisstische Charaktere nicht nur konfliktunfähig erscheinen, sondern als Menschen, deren Leben offensichtlich konfliktlos verläuft. Mit der Sucht verschiebt sich somit der dramatische Konflikt noch stärker als mit der Depression vom Inneren einer Person in die Struktur, da den Süchtigen und noch mehr den narzisstischen Charakteren das Bewusstsein der ambivalenten Situation fehlt und sie so Konflikte in ihrer Person nicht austragen können. Diese Konfliktverschiebung führt dazu, dass das Stück eine Vielzahl von einzelnen Stimmen anbietet, die jede für sich wahr ist.

⁴²⁰Die Rede an den Schrank macht Gaev nur dann, wie B. Zelinsky (1986): *Der Kirschgarten*, S. 182 meint, zur komischen Figur, wenn man nicht berücksichtigt, dass er, zu einer anderen Zeit gehörig, seiner Gesprächspartner beraubt ist. Dieses Beispiel zeigt die Tragik oder Komik, die mit der Simultanisierung verschiedener Epochen einhergeht.

Eine Synthese, wie sie der Katharsiseffekt darstellen würde, liefert es nicht. Damit befindet sich der Zuschauer in einem Zwiespalt, der mit dem inneren Konflikt von Ivanov vergleichbar ist: Steht man auf Seiten der älteren Generation, die den Kirschgarten bewahren will, so ist der Blick in die Zukunft nach hinten gewandt. Steht man aber auf der Seite der jüngeren Generation, dann billigt man den Zerfall der Gemeinschaft in infantile Narzissten. Ebenso würde Ivanov einerseits sein Gut ruinieren, wenn er nicht versuchte, mit Saša ein neues Leben zu beginnen. Andererseits würde er, wenn er mit Saša zusammenlebte, in der Infantilität verharren. Der thematische Personenkonflikt im frühen Stück ist also in Čechovs letztem Stück zum strukturellen Konflikt geworden. Der explizite Bezug auf den Narziss-Mythos wandelt sich in die Gestaltung des psychologischen, sozialen und kulturellen Phänomens des Narzissmus.

Im ersten Teil dieser Arbeit wurden die Krankheiten der Personen als asoziale, „regressive“ Formen des sozialen Konflikts betrachtet. Eine solche Verschiebung des Konflikts in das Innere der Person kann man als erste Etappe eines stufenweisen Abbaus von Konflikthaftigkeit auf dem Weg von der echten Tragödie zum modernen Drama verstehen. Es handelt sich bis hierher jedoch nur um eine symptomatische Betrachtung an einem ausgewählten Beispiel – eben den Krankheiten von Personen. Die Krankheit stellt dabei das sinnlich unmittelbare Erleben eines Konfliktzustandes dar. Der zu Grunde liegende Konflikt ist nicht mehr wie bei der Tragödie nach dem Prinzip der Freudschen Negation auf sprachlicher Ebene doppeldeutig, sondern wie bei der sogenannten Doppelbindung⁴²¹ zwar sprachlich eindeutig, aber als kommunikative Botschaft doppeldeutig und erst durch den Sprung auf eine Metaebene fassbar. Der Konflikt gerinnt damit zum strukturellen Widerspruch.

Beobachtet man nun aber lediglich den „Abbau“ von Konflikthaftigkeit, so verabsolutiert man einseitig den destruktiven Aspekt von Entwicklung. Auf diese Weise gelangt man zu Endzeitszenarien wie dem „Untergang des Abendlandes“, der „Dekadenz“, dem „Ende der Geschichte“, also zum totalen Kulturverlust. Jede Entwicklung vollzieht sich jedoch als Wandel von etwas zu etwas anderem. Will man eine Tendenz als Wandel begreifen, muss man von ihrer thematischen Seite, zu der die Krankheiten gehören, ganz absehen, weil diese nur einen Aspekt des Phänomens erfasst und damit auf ein bestimmtes Ziel verweist. Die formale Betrachtung dagegen berücksichtigt, weil sie kein definites Ziel kennt, die zwei Seiten von Entwicklung, also auch ihre „Kehrseite“. Wandel kann man darum am besten im Ausgang von der formalen Seite begreifen.

⁴²¹Den Begriff „double bind“ (übersetzt mit Doppelbindung oder Zwickmühle) prägte G. Bateson (1956). In der Widersprüchlichkeit von verbaler und nonverbaler Aussage sah er eine Ursache für das Entstehen von Schizophrenie.

Dies soll nun im zweiten Teil der Arbeit geschehen, in dem die Čechovsche Dramatik nicht mehr der Abbau des sozialen Konflikts, sondern der formale Wandel zum Ausgangspunkt genommen wird, allerdings nicht, um ihn lediglich zu beschreiben, sondern um den Wandel in Čechovs Dramatik als Teil eines strukturellen Wandels der Kultur zu verstehen. Zugleich wird damit möglich, einen Zusammenhang zwischen den formalen Kategorien des offenen und geschlossenen Dramas und den beschriebenen vier Strukturtypen von Charakterhaltungen herzustellen.

panta rhei

Das Leben ist eine Melodei.
Es fließt und plätschert dahin.
Die Wellen funkeln im Sonnenschein.
Nur so und ganz ohne Sinn.

Kam einst ein Dichter an den Fluss
und lauschte dem ewigen Lied.
Er hört ein Weinen und hört den Genuss.
Da nahm er die Feder und schrieb.

Bald piff ein Windstoß durch das Geäst
und fort flog das Lied in die Welt.
Ein Sänger fand's auf dem Weg zum Fest.
Es kam ihm wie bestellt.

Er sang das Lied, während jedermann aß.
Doch sang er wie niemals zuvor,
weil er die Menschen im Saal ganz vergaß,
im Lied sich vollkommen verlor.

So plätschert das Lied wie eh'dem der Fluss
zur rauschenden Feier im Saal.
Nur einem fiel sein Besteck auf den Fuß.
Er begriff auf ein Mal.

D. Zweiter Teil: Von der Aufhebung des Thematischen im Strukturellen

1. Offene und geschlossene Form im Drama als strukturbildende Kategorie a) Vorbemerkung

Als Gustav Freytag 1863 auf die Pyramidenstruktur der traditionellen fünfaktigen Tragödie hinwies, befand sich die neuzeitliche Tragödie bereits in der Krise. Von dieser Krise zeugen die Dramen des norwegischen Dichters Henrik Ibsen (1828-1906) und des russischen Dramatikers Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (1823-1886). Ibsens Dramen sind zwar wegen ihres pyramidenartigen Aufbaus (drei oder fünf Akte) und wegen der Verkettung der Personen der antiken Tragödie nahe verwandt, anders als bei dieser ist die Macht der Vergangenheit aber nicht nur strukturell wirksam und bestimmt auf diese Weise als unsichtbare Größe die Handlung, sondern sie wird explizit zum Gegenstand der Handlung gemacht. Die Personen sind so nicht durch den Schicksalsfaden auf tragische Weise miteinander verstrickt, sondern sie verketteten sich durch Rollenzuweisungen untereinander. Hier besteht das tragische Moment im Unterschied zur klassischen Tragödie nicht in der Erkenntnis des Schicksals, sondern des Irrtums der Rollenzuweisung.

Auch Ostrovskij orientierte sich rein äußerlich noch am fünfaktigen Drama. Die traditionell mit der Pyramidenstruktur verbundene dramatische Spannung ergibt sich hier aber nicht mehr aus dem Einbrechen der dramatischen Form (dem Eingreifen der auktorialen Autorinstanz) in das Leben der Figuren, sondern aus den Charakteren selbst und ihren explizit gemachten Konflikten.

Freytag zeigt mit seinem Verweis auf die Pyramidenstruktur und den damit verbundenen Spannungsauf- und -abbau, inwiefern das Zusammenspiel von Inhalt und Form den dramatischen Sinn konstituiert. Schon die Dramen seiner Zeit unterschieden sich aber strukturell wesentlich von jenen, die Freytag beschrieb. Volker Klotz stellte dann nahezu einhundert Jahre später (1969) fest, dass die dramatische Gattung in zwei Dramentypen zerfällt: Von jenen Dramen, die Freytag beschrieben hat und die Klotz als „Dramen geschlossener Form“ bezeichnete, unterschied er die „Dramen offener Form“, die sich idealtypisch als Negation der geschlossenen Form beschreiben ließen. Während die Dramen geschlossener Form das menschlich Allgemeine zur Debatte stellen, bringen die Dramen offener Form das spezifisch Individuelle zur Sprache.

Obwohl, wie Klotz anhand seiner Beispiele zeigt, Dramen offener Form zu allen Zeiten existierten, herrscht im 20. Jahrhundert diese Dramenform vor und wird die geschlossene Dramenform als traditionell empfunden. Gerade Anton Čechov gilt dabei als der Begründer des modernen Dramas. Das bestätigen nicht nur Dramatiker wie Tennessee Williams, der, befragt nach seinen literarischen Vorbildern, antwortete: „Čechov, Čechov und Čechov“, sondern auch Wissenschaftler wie Peter Szondi, der seine „Theorie des

modernen Dramas“ mit einer Interpretation von Čechovs *Tri sestry* einleitet.⁴²² Bei einer solchen Zuordnung wird nicht ausreichend berücksichtigt, dass Čechov in seinem frühen dramatischen Schaffen (*Platonov* und *Ivanov*) selbst noch wie Ibsen und Ostrovskij der geschlossenen Form nahestand und erst im Laufe seines Schaffens um die „neue“, die offene Form rang.⁴²³ Diesen Übergang von der geschlossenen zur offenen Dramenform kann man nicht als bloßen Formenwechsel beschreiben, denn verwendete Formen an sich sind noch keine Funktionen und gehen darum keine Äquivalenzbeziehungen ein. Sie sind damit isoliert betrachtet noch keine Strukturphänomene und einer sinnbezogenen Analyse nicht zugänglich. Die Anwendung der Äquivalenzanalyse auf die Dramatik setzt also voraus, dass die Formen in ein Paradigma gestellt werden, durch das ihre Funktion überhaupt erst zur Erscheinung kommen kann. Jede einzelne Form wird dann zum Glied einer Äquivalenzbeziehung und ruft so strukturell betrachtet das gesamte Paradigma auf, um in der Beziehung zu ihm seinen Sinn zu entfalten. Da hier vor allem eine Entwicklung erfasst werden soll, muss nach einem zeitlichen Paradigma gesucht werden. Als Leitfaden hierfür kann die strukturelle Betrachtung eines ganz anderen Paradigmas dienen, nämlich das Paradigma der Charakterhaltungen. Will man nämlich einen Charakter nicht nur als Verhaltensform, sondern als psychische Struktur verstehen, muss man an den Charakterhaltungen sehen, welches Problem sie ihrerseits lösen und welches Problem sie aufwerfen. Diese zeitliche Einbettung ist ihre Struktur. Die zeitliche Einbettung der Dramenformen geschieht nun in analoger Weise. Auch sie lösen jeweils ein Problem und werfen ein neues auf. Um die Unterschiedlichkeit der Dramenformen also als Strukturwandel zu erfassen, sollen die idealtypischen Dramenformen vor dem Hintergrund der vier Charakterhaltungen neu beschrieben werden.

Eine Beziehung zwischen Charakterhaltung und Dramenform ergibt sich, wenn man, wie zu Beginn dieser Arbeit erläutert, erstens kulturelle Gegenstände, also auch Dramentexte, als Ausdruck einer bestimmten, epochengebundenen Weltsicht versteht und wenn man zweitens in diesen Welthaltungen bestimmte wiederkehrende Grundmuster identifiziert, die in einer Analogie zu den in der Psychologie beschriebenen vier Charaktertypen stehen. Die Charakterhaltungen konnten als Welthaltungen verstanden werden, weil sie von ihrem Ursprung her nicht Ausdruck eines pathologischen Bewusstseins sind, sondern jeweils auf die strukturellen Besonderheiten eines

⁴²²P. Szondi (1956): *Theorie des modernen Dramas*.

⁴²³P. Pavis (2000): *Ivanov: the invention of a negative dramaturgy* beschreibt diesen Übergang als Entwicklung von „positiver Dramaturgie“ (sichtbar, klassisch, vorhersehbar, emotional übersteigert, situationsverschärfend) zu „negativer Dramaturgie“ (destruiert, entmaterialisiert, desorientiert). Der Beginn dieses Prozesses sei schon in *Ivanov* zu beobachten.

Abschnittes der frühkindlichen Entwicklung verweisen. Als solche ist sie auch als Charakterstruktur eines erwachsenen Menschen nicht Ausdruck einer Krankheit (selbst wenn besondere körperliche und seelische Erkrankungen an eine bestimmte Charakterhaltung gebunden sind), sondern sie ist eine Welthaltung, die in typischen Verhaltensformen ihren Niederschlag findet.

Für die Anwendung von Charakterhaltungen auf Epochen gilt allerdings eine wichtige Einschränkung. Für sie sollte weniger das Verhalten oder die Handlungen der Menschen betrachtet werden. Diese hängen vom Charaktertyp der jeweiligen Individuen ab und können darum die vielfältigsten Formen annehmen. Vielmehr muss die den verschiedenen kulturellen Handlungen zu Grunde liegende Weltsicht berücksichtigt werden. Sie schlägt sich im spezifischen epochenabhängigen Raum- und Zeiterleben, im spezifischen Verständnis von Intersubjektivität, in der spezifischen Bewertung der Welt und einer spezifischen Weise, wie der Dualismus des menschlichen Denkens zu Tage tritt nieder.

In der literaturgeschichtlichen Tradition wurden Epochen bislang vor allem anhand ihres Formrepertoires, ihrer Stilmerkmale beschrieben. Wenn man Epochen auf Welthaltungen zurückführt, kann man ihr Formrepertoire nicht mehr nur beschreiben, sondern auch erklären. Auch ist literarischer Wandel dann nicht mehr als bloßer Formwandel zu verstehen, sondern kann als Strukturwandel begriffen werden. Mit Bezug auf die Welthaltungen erscheint die Form nicht als bloße Hülle, sondern gerade sie ist (neben dem auf Szenen verweisenden Inhalt) Ausdruck der dramatischen Struktur. In ihr manifestieren sich das epochenabhängige Erleben von Raum und Zeit, Intersubjektivität, Wert und Dualismus.

Die Abfolge der Welthaltungen trägt auch dadurch zum Verständnis des dramatischen Strukturwandels bei, weil sie die Möglichkeit eröffnet, einen diachronen Zusammenhang plausibel zu machen, wurden die Welthaltungen doch aus den vier Phasen der frühkindlichen Entwicklung hergeleitet. Erst durch die Anwendung der Welthaltungen auf Verhaltensweisen und pathologische Zustände beim Erwachsenen verlieren diese Begriffe ihre genuin diachrone Bedeutung und dienen zur Beschreibung synchroner Phänomene.⁴²⁴

Im Folgenden sollen nun die dramatischen Formelemente mit Hilfe der vier möglichen Welthaltungen als Strukturelemente neu beschrieben werden.

b) Die geschlossene und die offene Form

Die Dramentheorie unterscheidet in Bezug auf die dramatische Form gewöhnlich zwei Idealtypen: das offene und das geschlossene Drama. Das sogenannte

⁴²⁴Als synchrone Phänomene behandeln auch Riemann und Drewermann die Charakterhaltungen, obwohl sie auf ihren Ursprung in unterschiedlichen frühkindlichen Phasen verweisen.

geschlossene Drama⁴²⁵ zeichnet sich durch einen in sich geschlossenen Handlungsverlauf aus, der sich in Aktion und Reaktion entfaltet, sich in einem Konflikthöhepunkt zuspitzt und in einer Konfliktlösung mündet. Idealtypisch wäre ein voraussetzungsloser Anfang und ein endgültiger Schluss der Geschichte, bzw., um die slawistische Terminologie zu benutzen, der Fabel. Das geschlossene Drama weist eine Tendenz zur Konvergenz von Fabel und Sujet auf, d.h. die Handlung wird parallel zum chronologischen Ablauf der Ereignisse präsentiert. Charakteristisch für diese geschlossene Form des Dramas ist außerdem eine eindeutig dominante Haupthandlung. Das Drama ist hierarchisch strukturiert und symmetrisch angelegt. Die Akte sind von annähernd gleichem Umfang und entscheidend für die Gliederung des Dramas.⁴²⁶ Es ergibt sich somit eine analytische Strukturierung „von oben nach unten“, von der Ganzheit des Textes über die Akte und Auftritte hin zur einzelnen Replik. Alle Teile des Dramas – die Komposition der Handlungsabläufe, „die sprachliche Gestaltung mit ihrer dominant hypotaktischen Syntax, ihrer begrifflichen Transparenz, ihren klar aufgebauten Repliken und Replikwechseln und ihren häufigen Parallelismen, das überschaubar kleine und durchsichtig in Kontrast- und Korrespondenzgruppen gegliederte Personal, die typisierende und das Bewusstsein betonende Figurenkonzeption und die konzentrierte Ökonomie und Abstraktheit der Raum- und Zeitstruktur“⁴²⁷ – sind der Idee und dem Ganzen des Sujets untergeordnet.

Der Idealtyp der offenen dramatischen Form ist von folgenden, denen der geschlossenen Form entgegengerichteten Merkmalen gekennzeichnet: Die Geschlossenheit der Fabel (Pfister: Geschichte), ihr Bezug auf einen voraussetzungslosen Anfang und einen endgültigen Schluss ist aufgehoben, das Handeln verliert seinen intentionalen Charakter und wird zum Geschehen⁴²⁸.

⁴²⁵Meine Darstellung der Merkmale des geschlossenen und des offenen Dramas geht auf M. Pfister (1982): *Das Drama*, besonders S. 320-326 zurück. Pfister fasst im wesentlichen V. Klotz (1969): *Geschlossene und offene Form im Drama* zusammen. Von offener und geschlossener Form im Drama ist erstmals bei Wölfflin (1915): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* die Rede.

⁴²⁶Dies beschrieb ausführlich G. Freytag (1863): *Die Technik des Dramas*, S. 97-169, besonders 105-125.

⁴²⁷M. Pfister (1982): *Das Drama*, S. 321.

⁴²⁸Die *Handlung*, die eine Situationsveränderung thematisiert, unterscheidet sich nach Pfister vom *Geschehen* dadurch, dass entweder dem Subjekt der Wille zur Veränderung der Situation fehlt oder die Situation keine Veränderung zulässt. Das Geschehen entfaltet sich *an* einem Subjekt. (Vgl. M. Pfister (1982): *Das Drama*, S. 265-270). B. Asmuth (1980): *Einführung in die Dramenanalyse* sieht in dieser von Pfister vorgeschlagenen Differenzierung von Handlung und Geschehen zahlreiche Probleme. Z.B. kann ein Mord in Bezug auf den Täter als Handlung, in Bezug auf das Opfer als Geschehen gedeutet werden. Asmuth bezeichnet deshalb mit „Handlung“ den gesamten Drameninhalte, weil sich das Drama im Wesentlichen

Die Einheit der Fabel bzw., um wieder die slawistische Terminologie zu gebrauchen, des Sujets kann durch das Gleichsetzen mehrerer Handlungssequenzen, die nicht einer dominanten Haupthandlung untergeordnet werden, aufgebrochen werden. Die Geschichte ist dadurch keine formale Ganzheit mehr, sondern setzt sich aus einzelnen Geschichten zusammen. Der Zusammenhang wird dann durch die Verknüpfung mit Hilfe von strukturellen Analogien zwischen den Geschichten erzeugt, d.h. das Sujet muss die Einheit des Dramas allein herstellen. Weiterhin hervorzuheben ist der zyklische Charakter des offenen Dramas, der der Finalität des geschlossenen gegenübersteht. Im Drama der offenen Form wird die Gliederung meist nicht wie im geschlossenen durch Akte, sondern durch Szenen erreicht. Akte haben – sofern der Dichter nicht ganz darauf verzichtet – lediglich die Funktion einer lockeren Szenengruppierung. Auf diese Weise wird die analytische Strukturierung „von oben nach unten“ in eine synthetische „von unten nach oben“, von der einzelnen Szene über die Szenengruppierung zum Ganzen des Textes umgekehrt. Diesen strukturellen Unterschieden entsprechen Unterschiede in den jeweiligen Wertorientierungen. Im geschlossenen Drama, so Pfister in Anlehnung an Klotz, sind diese auf eine Idee gerichtet, die lediglich konkretisiert wird. Im offenen Drama stehe das Konkret-Individuelle im Mittelpunkt, das sich nicht in einer Idee verallgemeinern lasse. Die Figurenkonzeption ist vollkommen am Individuum ausgerichtet und der Bereich des Bewusstseins tritt gegenüber dem Unbewussten und dem Physischen in den Hintergrund. Sprachlich dominieren parataktische Konstruktionen und Konkreta, wodurch die Schwierigkeit der Figuren, ihre Empfindungen und Vorstellungen verbal auszudrücken und damit sich und anderen bewusst zu machen, deutlich wird und die Kommunikation gestört wirkt. Die klare Abstufung zwischen Haupt- und Nebenfiguren fehle, auch wenn das Personal häufig sehr umfangreich und sozial gemischt ist. Die Raum- und Zeitstruktur umfasst eine panoramische Weite und schließt zahlreiche konkrete Details ein.

Wie aber können diese beiden Formtypen nun den vier Welthaltungen zugeordnet werden? Zwar man ohne Schwierigkeiten die geschlossene Form *einer* Welthaltung, nämlich der zwanghaften zuordnen. Die depressive Welthaltung entspricht am ehesten dem Idealtyp der offenen Form. Die schizoide und hysterische Welthaltung scheinen dagegen Züge von beiden Formtypen aufzuweisen. Diese Zuordnung soll zunächst in groben Zügen erläutert und später anhand einzelner Formelemente präzisiert werden.

als zusammenhängende Folge menschlichen Handelns darstellt. Alles nichtaktionale Geschehen, so Asmuth, erscheine im Drama nicht als Sache, sondern als Ursache, die ihrerseits auf Handeln ausgerichtet sei. (S. 7f.) Ich werde trotz des berechtigten Einwandes von Asmuth den Begriff *Geschehen* gebrauchen, da er sich gut eignet, um dem für die moderne Form typischen zyklischen Aufbau, der keine für eine Handlung erforderliche gesamte Situationsveränderung thematisiert, terminologisch gerecht zu werden.

Das geschlossene Drama verweist mit seiner strengen Hierarchisierung auf eine zwanghafte Dimension dieses Dramentyps. Auch die sprachliche Klarheit und die genaue Zuordnung des Personals in positive Helden und Widersacher sind mit dem Rechtsverständnis des Zwanghaften zu vergleichen. Zudem verweist der geschlossene Handlungsverlauf und das Entfalten der Handlung in Aktion und Reaktion, die sich in einem Konflikthöhepunkt zuspitzt und in einer Konfliktlösung mündet auf eine zwanghafte Struktur. Schließlich entsprechen ein voraussetzungsloser Anfang und ein endgültiger Schluss der Geschichte ebenso wie die Konkretisierung einer Idee im Drama einer zwanghaften Strukturierung.

Das offene Drama trägt vor allem durch seine bloß geschehnishafte Handlung, die Gleichrangigkeit des Personals, die Sinnbildung durch Äquivalenzen und den zyklischen Charakter Merkmale der depressiven Welthaltung. Auch das Aufwerfen konkret-individueller Fragen, die in keine allgemeine Idee münden und ein Verständnis für jede mögliche Einzelsituation befördern, die am Individuum ausgerichtete Figurenkonzeption sowie die Thematisierung des Unbewussten und des Physischen, wie sie sich in Čechovs Dramen in den Krankheiten zeigt, verweisen auf depressive Formmerkmale.

Die Dramenformen, die in einer Analogie zu den beiden anderen Charaktertypen stehen, also sozusagen das „schizoide“ und das „hysterische“ Drama scheinen aus der Perspektive der üblichen Scheidung von Merkmalen geschlossener und offener Dramenform Mischformen zu sein. Das hysterische Drama ist wie das zwanghafte ödipal geprägt, d.h. der Konflikt ist im zwanghaften wie im hysterischen Drama ein ödipaler Konflikt.⁴²⁹ Wie im zwanghaft strukturierten Drama sind die Gesprächspartner gegenseitig an einer gemeinsamen inneren Situation emotional beteiligt. Die damit verbundene emotionale Orientierung auf den Gesprächspartner bewirkt in sowohl im zwanghaften als auch im hysterischen Drama die Entfaltung des dramatischen oder gar tragischen Konfliktes. Im Unterschied zum zwanghaften Drama erfolgt im hysterisch strukturierten die Gliederung des Dramas in Szenen oder auch Akte jedoch nicht von „oben nach unten“, sondern von „unten nach oben“, d.h. die Szenen folgen lose aufeinander und der dramatische Sinn ist erst zu erkennen, wenn die Beziehungen zwischen den Szenen aufgedeckt werden. Zudem unterscheidet sich das hysterische Drama vom zwanghaften durch seine offene Raum- und Zeitstruktur, durch die es dem depressiven ähnlich wird. Auch die offene Perspektivierung und die nicht typisierten Figuren hat das

⁴²⁹H. Schmiedt (1987): *Regression als Utopie* sieht den ödipalen Konflikt als Grundlage jedes Dramas an. Das Fehlen des traditionell strukturierten Konfliktes im Drama der offenen Form wird dabei zwar aufgrund seiner präödipalen zweigliedrigen Struktur (Das Ich und das Andere) als Sonderform des dreigliedrigen, ödipalen Konfliktes berücksichtigt, dennoch kann Schmiedts Zurückführung aller Dramen auf eine ödipale Grundkonstellation der im offenen und geschlossenen Drama gänzlich verschiedenen Sinnstrukturierung nicht gerecht werden.

hysterisch geprägte nicht mit dem zwanghaften, sondern mit dem depressiven Drama gemeinsam.

Das schizoide Drama stellt nun das Gegenstück zum hysterischen Drama dar. In jenen Punkten, in denen das hysterische Drama dem zwanghaften gleicht, ist das schizoide dem depressiven verwandt. Im schizoiden Drama gibt es wie im depressiven keinen Konflikt, sondern es steht die existenzielle Befindlichkeit im Mittelpunkt der Handlung, die sich deshalb nur als Geschehen vollzieht. Die Repliken der einzelnen Gesprächspartner nehmen nicht aufeinander Bezug. Die Raum- und Zeitstruktur, die Perspektivierung und die Figurenkonzeption des schizoiden Dramas gleichen allerdings nicht dem depressiven, sondern dem zwanghaften. Lediglich die Gliederung von unten nach oben verbindet das schizoide und das hysterische Drama.

Diese grobe, im Folgenden noch zu präzisierende Zuordnung der vier Welthaltungen zu den Möglichkeiten der offenen bzw. geschlossenen Form im Drama zeigt, dass es nicht sinnvoll ist, auf die Bauform des Dramas jeweils nur die Begriffe *offen* und *geschlossen* anzuwenden. Stattdessen sollen auf die Bauform ebenfalls die differenzierteren Begriffe der vier Welthaltungen angewendet werden. Dabei können die schizoide und die depressive Bauform unter dem Begriff „narzisstisch geprägt“ bzw. „existenziell“ zusammengefasst werden, während die zwanghafte und die hysterische Bauform unter dem Begriff „ödipal geprägt“ bzw. „sozial“ zusammengefasst werden können. Narzisstisch geprägt ist die Bauform, wenn die Grundlage ihrer Ordnung nur in ihr selbst zu finden ist und sie sich insofern einer Einordnung in einen Kontext entzieht. Man kann sie auch „existenziell“ nennen, insofern in ihr die dinglichen oder verdinglichten Beziehungen im Vordergrund stehen.⁴³⁰ Ödipal geprägt ist die Bauform, wenn sie Teil eines Beziehungsgefüges ist und das Drama als Ausdruck einer sozialen Ordnung verstanden werden muss. Man kann diese Bauform darum auch „sozial“ nennen. Im folgenden sollen nun Kommunikation, Raum- und Zeiterleben, innerfiktionale Wertungsmöglichkeiten und Möglichkeiten der Perspektivierung vor dem Hintergrund der Welthaltungen neu bestimmt werden.

c) Zur Besonderheit der Kommunikation und der Sinngeneese in den vier Dramentypen

In narzisstisch geprägten Dramen gehen die Personen in den Dialogen emotional nicht auf ihre Gesprächspartner ein, sondern sind, wenn sie Gefühle zum Ausdruck bringen, auf sich bezogen. Die Personen teilen somit durch das Gespräch keine gemeinsame innere Situation, sondern sie stehen allenfalls über die Vermittlung der äußeren Situation zueinander in Beziehung. Deshalb kommen zwischen den Personen keine wirklich dramatischen, d.h. dialogischen, ihr seelisches Leben berührenden Gespräche zustande. Sind die Emotionen der

⁴³⁰Hierher gehört z.B. die im Formalismus beschriebene „Materialästhetik“ der Avantgarde.

Personen, die sich auf den Gesprächspartner richten, aus den Gesprächen rekonstruierbar, dann entfalten sich die Gespräche vor depressivem Hintergrund, denn der Depressive versucht seine Emotionen zu verstecken. Sind überhaupt keine auf den Gesprächspartner gerichteten Emotionen zu erkennen, dann vollziehen sich die Gespräche vor schizoidem Hintergrund, denn der Schizoide ist unfähig, seine Gefühle nach außen zu zeigen. Außerdem ist die von parataktischen Konstruktionen dominierte und dadurch gestört wirkende Sprache schizoiden Ursprungs. Deshalb werden auch Dramen des 20. Jahrhunderts häufig vor dem Hintergrund der Doppelbindungstheorie von Gregory Bateson⁴³¹ und den darauf aufbauenden Untersuchungen der Störungen menschlicher Kommunikation, wie sie z.B. durch Paul Watzlawick⁴³² vorgenommen wurden, analysiert.⁴³³ Die von Bateson und Watzlawick untersuchten Störungen lassen sich wie die für das Drama des 20. Jahrhunderts charakteristische offene Bauform auf eine schizoide Weltansicht zurückführen.

Watzlawicks Kommunikationstheorie ist dabei für das Verständnis moderner Dramatik von zweifacher Bedeutung. Zum einen erklärt sie die Ursachen für die scheiternde Kommunikation in modernen Dramen, indem das auch für Čechovs Dramen typische Aneinandervorbeireden als Folge einer Kommunikation beschrieben wird, die auf zwei verschiedenen Ebenen abläuft: Einer Bedeutungsebene (digitale Kommunikation) und einer Beziehungsebene (analoge Kommunikation). Watzlawick selbst veranschaulicht dieses Dialogprinzip selbst in dem Kapitel „Kommunikationsstrukturen im Theaterstück ‚Wer hat Angst vor Virginia Woolf‘“. ⁴³⁴ Zum anderen legt Watzlawicks Kommunikationstheorie dar, wie man die beiden Ebenen wieder zusammenführen kann. Um ein Verstehen zu ermöglichen, muss man nach Watzlawick auf die Metaebene, d.h. höhere Reflexionsebene springen. Anders jedoch als der psychisch Kranke, der den Schritt auf die Metaebene nur erreicht, indem er die äußere Situation zum auf der analogen Ebene vermittelten Sinn und der auf der digitalen Ebene vermittelten Bedeutung in Beziehung setzt, enthält das Kunstwerk die Metaebene als Sinnebene gleich mit. Das ist möglich, weil das Kunstwerk zugleich individuell und kulturell ist. Als individuelles Produkt ist es eine Reaktion auf die Wirklichkeit, als kulturelles Produkt ist es ihre Interpretation. Eine offene, ganz von der Rezeption abhängige Interpretation ist also auch bei

⁴³¹G. Bateson (1956) versuchte mit der Doppelbindungstheorie das Phänomen der Schizophrenie zu erklären.

⁴³²P. Watzlawick u.a. (1967): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien.*

⁴³³Mit Bezug auf Čechovs Dramen *Ivanov* und *Višněvyj sad* vgl. J. Stelleman (1992): *Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction: (A.P. (Čechov, A. Blok, D. Charms).*

⁴³⁴P. Watzlawick u.a. (1967): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien,* S. 138-170.

einem offenen Kunstwerk nur dann möglich, wenn die Metaebene ignoriert wird.

Beim ödipal geprägten Drama ist diese Sinnebene sowohl mit dem Inhalt (der Dialoge) als auch mit der Tektonik verbunden, wobei der Inhalt zum Thema, die Bauform aber zur Struktur erhoben wird. Bachtin nennt diese immanente Metaebene, d.h. die Vernetzung von Thema und Struktur die *Architektonik* des Kunstwerks.⁴³⁵ Deshalb kann bei der geschlossenen Form eine Analyse der thematischen Ebene zum Sinnverständnis durchaus beitragen. Voraussetzung für eine solche Lesart sind aber im eigentlichen Wortsinn dramatische Dialoge, d.h. die Bedeutungs- und die Beziehungsebene müssen sinnhaft miteinander verbunden sein.

Beim narzisstisch geprägten Drama leisten die Dialoge keinen Beitrag zum thematischen Verständnis, da sich die Bedeutungsebene zur Beziehungsebene nicht sinnhaft verhält. Der Sinn muss hier auf andere Weise als beim ödipal geprägten Drama zu Stande kommen. Das passiert, indem er sich gänzlich vom Thema löst und nur noch der Struktur entspringt. Eine Sinnverschiebung ganz in das Thema wäre theoretisch zwar auch denkbar, sie widerspricht aber dem künstlerischen Prinzip einer Interpretation der Wirklichkeit, denn die rein thematische Wirklichkeit wäre die „Rede“ der Wirklichkeit selbst, die jenseits der Kunst liegt.⁴³⁶ Moderne Kunst realisiert sich dagegen ganz auf der analogen Ebene. Sie bringt dabei aber nicht, wie das bei der analogen Alltagskommunikation der Fall ist, ausschließlich die individuelle Beziehung des Sprechers zur Welt zum Ausdruck, sondern sie beinhaltet zugleich auch die Interpretation dieser Beziehung. Deshalb ist bei moderner Kunst allein die Struktur sinnhaft.⁴³⁷

Vergleicht man den Bezug der einzelnen Dramenformen zur Sinn-erkenntnis, so ist zunächst festzustellen, dass Sinn zunächst nicht erkannt, sondern erfahren wird. Erkenntnis ist die auf der sinnlichen Erfahrung aufbauende Rationalisierungsstufe, d.h. deren Metaebene.⁴³⁸ Beim zwanghaften und beim hysterischen Drama stellen nun Erfahrung und Erkenntnis eine sinnlich-rationale Einheit dar, weil die Metaebene mit der erfahrbaren

⁴³⁵M. Bachtin (1924): *Problema soderžania, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve*, S. 20f.

⁴³⁶Die Rede vom Ende der Kunst besagt letztlich nur, dass ein rein strukturell sinnhafter Text rein thematisch gelesen wird.

⁴³⁷Zur Trennung von Thema und Struktur im dramatischen Schaffen Anton Čechovs vgl. die Analysen zu *Višnëvyj sad*.

⁴³⁸Wenn der russische Philosoph I. Kireevskij davon sprach, der Mensch müsse zum „hyperlogischen Wissen“ gelangen, dann könnte er damit durchaus die aus der sinnlichen Erfahrung erwachsende, auf den Sinn ausgerichtete Form der Erkenntnis gemeint haben. Vor diesem Hintergrund wäre es interessant, den Zusammenhang zwischen russischer Religionsphilosophie und moderner Ästhetik zu beleuchten.

Sinnebene vernetzt ist. Man braucht also keine separate Metaebene, um den Sinn zu erfassen. Sinnerkenntnis ist hier ganz von innen, d.h. auf der formal-inhaltlichen Ebene möglich.

Beim schizoiden und depressiven Drama wird der strukturelle Sinn zwar ebenfalls von innen erfahren, zu seiner Erkenntnis ist aber ein Außenstandpunkt, eben eine Metaebene erforderlich, weil der Sinn vom Inhalt getrennt ist. Sinn ist hier also zunächst nur über die Form erfahrbar. Das führt dazu, dass der Form eine doppelte Bedeutung zukommt. Zunächst ist sie wie auch im zwanghaften und hysterischen Drama Grundlage der rein sinnlichen Erfahrung. Darüber hinaus ist sie nun aber auch Weg zur Erkenntnis, sie übernimmt also die Funktion des Inhaltes oder sie ist der Inhalt, wie die Formalisten sagten. Anders jedoch als der Inhalt vermittelt die Form die Erkenntnis nicht digital, sondern analog, d.h. nicht als reine Erkenntnis, sondern lediglich als Erkenntnisgrundlage. Diese muss entschlüsselt und digitalisiert und auf diese Weise in Erkenntnis überführt werden.

Im weiteren Verlauf der Argumentation soll nun ausschließlich die *getrennte* zweite Sinnebene die metapoetische Dimension des Kunstwerks genannt werden. Nur hier hat diese Dimension des Kunstwerks eine eigenständige, separat darstellbare poetische Funktion. Mit den im Ersten Teil untersuchten psychosomatischen Krankheiten wurde bereits ein zusätzlicher Kommentar der Dramenfiguren zu ihrer Situation gegeben. Dieser nicht mehr explizit thematische, aber noch nicht rein strukturelle „Kommentar“ stellt ein Übergangsphänomen dar zwischen dem in die formal-inhaltliche Ebene integrierten Meta, das für die zwanghafte und die hysterische Dramenform charakteristisch ist, und dem rein strukturellen metapoetischen Sinn der späten Dramen, in denen Krankheiten nur noch eine unwesentliche Rolle spielen.

d) Raum- und Zeiterleben im Drama vor dem Hintergrund der Welthaltungen

Ein besonderes Problem der Zuordnung zur offenen oder geschlossenen Form des Dramas stellen die Kategorien Raum und Zeit dar. Pfister⁴³⁹ hebt hervor, dass Geschlossenheit und Offenheit im Zusammenhang mit Raum und Zeit im Gegensatz zu den anderen Kategorien, die in traditionellen Dramen eher in ihrer geschlossenen, in modernen in ihrer offenen Form erscheinen, weit weniger konkret einer traditionellen bzw. modernen Dramenform als typisch zuzuordnen seien. Auch die angeblich von Aristoteles geforderte Einheit von Raum, Zeit und Handlung beziehe sich ausdrücklich nur auf die Einheit des Mythos, der Handlung. Die Einheit der Zeit werde nur insofern gefordert, als sie den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit gehorchen muss. Von der Einheit des Raumes sei bei Aristoteles keine Rede. So wehre sich Lessing in seiner

⁴³⁹Vgl. M. Pfister (1982): *Das Drama*, S. 330-338.

Hamburgischen Dramaturgie sogar gegen diese Regel, wenn sie dem Geist der Dramaturgie widerspreche. Andererseits fühle sich das naturalistische Drama oder das absurde Theater häufig dieser Einheit verpflichtet. Das naturalistische Drama begründet die Tendenz zur raum-zeitlichen Geschlossenheit mit einer weitest gehenden Unmittelbarkeit der Darstellung, die durch die Annäherung der fiktiven Darstellung an die empirische Realität erreicht werden soll. Das absurde Theater macht sich die zeitliche Geschlossenheit thematisch zunutze, um die Unausweichlichkeit der Geschehensabläufe zu verdeutlichen.

Die von Pfister erwähnten Probleme der Zuordnung der geschlossenen Raum- und Zeitstruktur zum traditionellen Drama bzw. der offenen Raum- und Zeitstruktur zum modernen Drama scheinen diese Kategorien für eine Beschreibung der Entwicklung in der Dramatik eines Autors vor dem Hintergrund der gesamten Dramengeschichte unbrauchbar zu machen. Wenn z.B. ein absurdes Drama in seiner Tektonik vorwiegend offen ist, dann müsste eine geschlossene Zeitstruktur der Einheitlichkeit der ansonsten offenen Bauform widersprechen. Dennoch wird die strukturelle Einheit des Sinns nicht gestört, im Gegenteil: die geschlossene Zeitstruktur steigert noch den Sinn des absurden Dramas. Hier ist die Anwendung der Welthaltungen auf die Dramenformen nicht nur möglich, sondern geradezu notwendig, denn nur so lässt sich dieser Widerspruch auflösen. Dann versteht man unter geschlossener Zeit nicht einen messbaren und unter offener einen undefinierten Zeitraum, sondern man berücksichtigt das jeweilige Zeiterleben, das der dramatischen Handlung zugrunde liegt. Das Zeiterleben ist dabei als die jeweils unterschiedlich empfundene Bedeutung des menschlichen Lebens angesichts des Vergehens von Zeit zu verstehen.

Das Zeiterleben⁴⁴⁰, das das existenzielle Drama prägt, ist mit dem des schizoid-depressiven Charaktertyps zu vergleichen. Wie dieser bewegt es sich zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit. Das bedeutet, dass dem Zeiterleben des existenziellen Dramas je nachdem, ob es mehr zur Schizoidie oder mehr zur Depressivität tendiert, die Frage nach der Endlichkeit oder aber nach der Unendlichkeit des Lebens zugrunde liegt. Die schizoide Angst vor der Endlichkeit führt dazu, dass die Zeit als eine Art Vakuum, als ein leerer „Zeitraum“ empfunden wird, so dass die Nichtigkeit des Lebens im Tod aufgehoben und das Leben verzweifelt bejaht wird, wobei die (Lebens-)Zeit nicht mehr abnimmt, sondern in einer ständigen Gegenwart verdichtet wird.⁴⁴¹ Ein derartiges Zeitempfinden führt zu einer geschlossen wirkenden Zeitstruktur. So kann die Handlung eines Stückes einen Tag umfassen, den die Helden mit sinnlosen Handlungen zu füllen versuchen, um der tödlichen Langeweile zu entgehen.

Das depressive Zeiterleben hingegen liegt in der Angst des Depressiven verborgen, von seinen Mitmenschen gejagt zu werden. Das führt dazu, dass der

⁴⁴⁰Das Zeiterleben der einzelnen Charakterhaltungen wird ausführlicher in Kapitel B.3.a, S. 81f. behandelt.

⁴⁴¹E. Drewermann (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese*. Bd. 2, S. 606-608.

Depressive den Augenblick festhalten will, um ihn nicht wieder zu verlieren. Dennoch ist das Festhalten des Augenblicks nicht als Begrenzung der Zeit zu verstehen, sondern als deren Entgrenzung, als eine Zeit jenseits der Zeit. Der depressive Augenblick ist ein Augenblick der Ewigkeit.⁴⁴² Ein von der Depressivität bestimmtes Drama bringt den Alltag auf die Bühne, der sich über Jahre unverändert hinziehen kann und wie eine unentrinnbare Tretmühle erscheint. Die Zeit ist offen strukturiert, sie erscheint zyklisch. Mit dem Alltag werden die immer wiederkehrenden kleinen Augenblicke des Lebens zur Handlungsgrundlage.

Beim sozialen Drama bewegt sich das Zeitempfinden analog zur zwanghaft-hysterischen Welthaltung zwischen Möglichkeit und Unmöglichkeit. Das zwanghafte Zeiterleben ist von einer strengen chronologischen Ordnung der Zeit geprägt. Zeit ist planbar. Der Tod stellt in diesem Erleben eine große Gefahr dar, weil er nicht planbar ist und auch nicht überholt werden kann.⁴⁴³ Durch die strenge Ordnung der Zeit entsteht im zwanghaft geprägten Drama eine geschlossene Zeitstruktur.

Im hysterischen Zeitempfinden schließlich stellt sich die Welt als eine Welt der unbegrenzten Möglichkeiten dar. Zeit ist nicht festgelegt, sondern besteht aus sich ergebenden Gelegenheiten und Möglichkeiten, wobei die einzelnen Ereignisse auf einen größeren Zeitzusammenhang verweisen, so dass das Fließen der Zeit unmittelbar erlebt wird. Ein solches Zeiterleben würde im Drama ebenfalls offen erscheinen, da die Ereignisse nicht in einer Kausalkette streng geordnet sind. Die Handlungen können so zeitgleich verlaufen und dann zusammenfließen.

Wenn man nun im Drama das schizoid-depressive mit dem zwanghaft-hysterischen Zeiterleben vergleicht, so zeigen sich strukturelle Ähnlichkeiten zwischen dem schizoiden und dem zwanghaften sowie zwischen dem depressiven und dem hysterischen Zeiterleben. Während die schizoide und die zwanghafte Erfahrungsweise zu einem geschlossenen Zeitaufbau im Drama führen, befördern das depressive und das hysterische Zeiterleben die offene Form. Deshalb kann ein Drama, das schizoid geprägt ist und darum in Bezug auf die anderen kompositorischen Merkmale ein Drama der offenen Form ist, in Bezug auf die Zeit dennoch Merkmale der Geschlossenheit aufweisen. Trotzdem lässt sich ein Unterschied zum geschlossenen Zeiterleben des Zwanghaften feststellen: Während sich das schizoid-depressive Zeiterleben auf das bloße menschliche Dasein richtet, Zeit hier also eine rein existenzielle Kategorie ist, ist das zwanghaft-hysterische Zeiterleben auf das soziale Leben gerichtet. Die Zeit ist dann nicht mehr nur Ausdruck des bloßen Werdens und Vergehens, sondern sie reguliert das menschliche Miteinander.

⁴⁴²Vgl. ebenda S. 608f.

⁴⁴³Vgl. ebenda S. 610.

Analog zur Kategorie der Zeit sind offene und geschlossene Räume im Drama Ausdruck eines bestimmten Raumerlebens. So lebt der Schizoide in einem grenzenlosen Raum, der für ihn jedoch zum Gefängnis wird, weil er keine Beziehung zu anderen Räumen herstellen kann. Somit weist eine schizoid geprägte Raumstruktur im Drama einen geschlossenen Raum auf, der absolut für sich existiert und das Dasein von anderen Räumen ausschließt.

Einen geschlossenen Raum findet man auch in Dramen, denen ein zwanghaftes Raumerleben zugrunde liegt. Der Zwanghafte will sich nicht ausschließen, sondern er will alle Dinge und Menschen einschließen, um die Kontrolle über alles zu behalten. Insofern mehrere Räume im Drama existieren, sind diese explizit durch die Handlung der Helden miteinander verbunden und ergeben einen großen Raum.

Offene Räume lassen sich beim depressiv geprägten und beim hysterisch geprägten Drama finden. Wie der Depressive die gleichförmige Weite sucht, öffnet sich der Raum in depressiv geprägten Dramen nach außen durch die Vorstellungen der Helden. Allerdings existieren diese mentalen Räume, ohne dass die Handlung dadurch beeinflusst wird. Von einem solchen Raum träumt der Held lediglich. Da der depressive Raum so einer Monade gleicht, ist keine der dramatischen Handlungen darauf ausgerichtet, diesen Raum zu erreichen.

Im Gegensatz dazu existieren hysterisch strukturierte Räume nicht nur in der Vorstellung der Helden, sondern sie sind mögliche Ziele. Das ergibt sich aus dem Raumerleben des Hysterikers, der zwar ebenso wie der Depressive die Weite bevorzugt, aber im Unterschied zum Depressiven die Weite selbst kennen lernen will. Sitzt der Depressive am Strand und blickt auf das Meer, liebt es der Hysteriker, die Gipfel zahlloser Berge zu erklimmen. So können im hysterisch strukturierten Drama mehrere Räume nebeneinander stehen. Anders als beim zwanghaften Drama aber, wo die Räume explizit zueinander in Beziehung stehen, kann beim hysterischen Drama diese Beziehung erst anhand des Sujets auf der Grundlage von Äquivalenzen durch den Interpreten hergestellt werden. Sie ist also implizit.

Geht man mit Jurij Lotman⁴⁴⁴ davon aus, dass ein Raum erst durch eine Grenzüberschreitung zum raumhaften Raum wird, d.h. Räume durch situationsverändernde Handlungen gewechselt werden, dann handelt es sich beim geschlossenen, schizoid erlebbaren Raum und beim offenen, depressiv erlebbaren nicht um raumhafte Räume, da die Handlungen, die in diesen Räumen geschehen, trotz möglicher Raumveränderungen keine Situationsveränderung nach sich ziehen. Im Gegensatz dazu sind im hysterischen und im zwanghaften Drama raumhafte Räume erlebbar, damit und weil sich Situationen verändern.

⁴⁴⁴J. M. Lotman (1990): *Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščeni*.

e) Innerfiktionale Wertungsmöglichkeiten vor dem Hintergrund der Welthaltungen

Neben der von Pfister beschriebenen analytischen bzw. synthetischen Struktur der geschlossenen bzw. offenen Dramenform kann man auch von einer hierarchisch-vertikalen, ödipal geprägten Strukturierung bzw. einer gleichberechtigt-horizontalen, narzisstischen Strukturierung sprechen. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Verbindung besser verstehen, die Pfister zwischen offener und geschlossener Struktur und eindeutigem oder uneindeutigem Sinn herstellt. Pfister unterscheidet nämlich eine offene bzw. geschlossene Form, ein offenes bzw. geschlossenes Dramenende, eine offene bzw. geschlossene Perspektivstruktur und eine offene bzw. geschlossene Figurenkonzeption.

Asmuth kritisiert diese Verschiebung der Bedeutung der Worte *offen* und *geschlossen* von der Bauform hin zum Sinn des Dramas, denn sie bieten eine Möglichkeit der Verwirrung, zumal dieses tektonische Fachbegriffspaar ohnehin problematisch sei. Selbst wenn eine Affinität zwischen geschlossener und offener Bauform einerseits und geschlossenem und offenem Sinn andererseits nicht auszuschließen sei und auch eine Beziehung dieses Gegensatzes zur „Geschlossenheit“ und „Offenheit“ von Weltbild und Gesellschaft möglich erschiene, sollte das Begriffspaar nicht in alle Richtungen ausgeweitet werden.⁴⁴⁵ Asmuths Kritik an Pfister ist einleuchtend, wenn man berücksichtigt, dass Sinn ursprünglich einen Zusammenhang herstellt, der bei Pfisters Isolierung und Kategorisierung technischen Fragens, wie im Strukturalismus üblich, ausgeblendet wird.⁴⁴⁶ Im Gegensatz zu Pfister fragt Asmuth nämlich philosophisch. Dadurch nimmt er den Sinn in seiner verknüpfenden Funktion wahr und illustriert diese immer wieder. Verallgemeinerungen wie bei Pfister strebt Asmuth nicht an und sie wären ihm auch nicht möglich, denn er unterstreicht die Einmaligkeit. Wenn aber Begriffe nicht zugleich auf die Bauform und den Sinn angewandt werden, könnte leicht der Eindruck entstehen, die literarische Form sei historisch zufällig bzw. Ausdruck einer literarischen Konvention. Zudem ist der Sinn eines literarischen Werkes zugleich auch Ausdruck der Grundfragen einer ganzen Epoche.

Gerade die Dramen Čechovs verdeutlichen zudem den Zusammenhang von Sinn und Form. Čechov suchte nach einer neuen Dramenform, da ihm die traditionelle Form zu seinen Lebzeiten unzureichend erschien und er einer bestimmten historischen Befindlichkeit Ausdruck verleihen wollte. Wenn nun die Dramen Čechovs verstärkt Merkmale der narzisstisch geprägten, existenziellen Dramenform aufweisen, kommt darin zum einen die häufig in diesem Zusammenhang thematisierte Orientierungslosigkeit zum Ausdruck, die es unmöglich machte, Dramen ödipal geprägter, sozialer Form zu erschaffen, da

⁴⁴⁵B. Asmuth (1980): *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 50.

⁴⁴⁶Vgl. dazu S. 10ff.

diese ein gut funktionierendes Wertesystem voraussetzen. Zum anderen ist die narzisstisch geprägte Bauform Ausdruck des wachsenden allgemeinen Narzissmus, der zu den schizoid-depressiven Strukturmerkmalen des Dramas dieser Form in Beziehung steht. Das *Sprachspiel* des literarischen Kunstwerkes ist ganz im Wittgensteinschen Sinne die Vernetzung von Sprache und der mit ihr verbundenen Tätigkeiten,⁴⁴⁷ es ist ein Ausdruck von Lebenspraxis. Und diese Lebenspraxis nimmt in zunehmendem Maße narzisstische Züge an.⁴⁴⁸ Will man den Wandel der dramatischen Gattung verstehen, ist man gezwungen, nicht nur bestimmte inhaltliche Fragen, sondern auch die Form zur gesellschaftlichen Situation in Beziehung zu setzen.⁴⁴⁹

Um das Problem von Bauform und Sinn genauer zu klären, ist zunächst mit Alfred Lorenzer festzustellen, dass ein Kunstwerk zwei Sinnebenen, eine manifeste und eine latente hat.⁴⁵⁰ Betrachtet man aber die beiden Sinnbegriffe genauer, so wird deutlich, dass es sich hierbei eigentlich um zwei unterschiedliche Kategorien handelt. Die manifeste, also an der Textoberfläche zugängliche „Sinnebene“ – eigentlich handelt es sich um die thematische Bedeutungsebene – könnte man auch als Wertungsebene bezeichnen, denn sie legt epochenspezifische Wertungsstrategien offen bzw. stellt sie, wie Lorenzer formuliert, „zur Debatte“. Auf dieser mit dem Thema verbundenen Ebene kann es nun durchaus zu einem offenen Sinn kommen, d.h. kann es sein, dass keine eindeutigen bzw. gar kein Werte vermittelt werden. Im Gegensatz dazu zielt die

⁴⁴⁷L. Wittgenstein (1953): *Philosophische Untersuchungen*, Abschnitt 7, S. 19.

⁴⁴⁸Der Sozialpsychologe K. Strzyz (1978) *Sozialisation und Narzißmus* setzt den gesellschaftlichen Übergang vom „ödpal geprägten“ zum „narzisstisch-regressiven“ Charaktertyp um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert an. Was in dieser Terminologie als ein kultureller Rückschritt aussieht, ist angesichts des inzwischen versteinerten neuzeitlichen Wertesystems ein kultureller Fortschritt. Im Übrigen ist der Narzissmus nach F. Stimmer (1987): *Narzißmus. Zur Psychogenese und Soziogenese narzißtischen Verhaltens* eine notwendige Form der „Psychohygiene“. I. Smirnov bezeichnet die kulturelle Ontogenese als gegenläufig zur frühkindlichen Entwicklung. Vgl. S. 76ff.

⁴⁴⁹H.-D. Gelfert (1995) hat in seiner Studie *Tragödie. Theorie und Geschichte* versucht, die gesellschaftlichen Bedingungen, die für das Entstehen von Tragödien erforderlich sind, festzumachen. Er zeigte dabei, dass Tragödien nur in wenigen, eng begrenzten historischen Zeiträumen, an historischen Bruchstellen (z.B. in fünften vorchristlichen Jahrhundert, im elisabethianischen England, in Deutschland, das seit der Aufklärung in Schüben bis zur Weimarer Republik gegen den Absolutismus ankämpft) entstehen konnten. Außerdem seien Tragödien möglich, wenn der Dichter von zwei gegensätzlichen geistigen Strömungen geprägt ist. So schrieb z.B. Racine im absolutistischen Frankreich in einer Zeit Tragödien, in der der ursprünglich vom egalitären Jansenismus geprägte Dichter in einem hierarchisch-orthodoxen katholischen Umfeld verkehrte. Im Gegensatz zu Racine fehlte Corneille diese Ambivalenzerfahrung, weshalb seine Stücke kein tragisches, sondern ein heroisch-pathetisches Ende finden.

⁴⁵⁰A. Lorenzer (1986): *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*, S. 29 und 32.

latente Sinnebene nicht auf eine Bewertung irgendwelcher Überzeugungen, sondern auf ihre kulturelle Einordnung. D.h. die latente Sinnebene offenbart den „Sinn“, den bestimmte Wertungsstrategien haben (nicht machen!).⁴⁵¹ Beide Kategorien, sowohl Wert als auch Sinn stehen nun zur Bauform in Beziehung, denn in Analogie zu den einzelnen Charaktermerkmalen, die die Ich-Struktur eines Menschen bestimmen, werden sowohl die vermittelte Wertstrategie als auch der literarische Sinn durch die Bauform des literarischen Werkes strukturiert. Asmuths Einwände gegen die Ausweitung der Begriffe offen und geschlossen auf die Kategorien Dramenende, Figurenkonzeption und Perspektivstruktur rühren nun sicher daher, dass im Unterschied zu den reinen Bauelementen wie Handlungsaufbau, Szenengruppierung, Raum oder Zeit, diese Kategorien nicht nur eine strukturelle Bedeutung für das jeweilige Drama haben, sondern auch mit dem Thema verbunden sind. Die Kategorien Dramenende, Figurenkonzeption und Perspektivstruktur beziehen sich also sowohl auf das Thema als auch auf den Sinn.

In der Abfolge der Welthaltungen fallen nun die Kategorien Wert und Sinn bzw. manifeste und latente Sinnebene nie zusammen. Werte geben in einer Epoche den Innenstandpunkt der jeweiligen Welthaltung wieder. Der Sinn ist dagegen die Überwindung dieses Innenstandpunktes, er ist der Außenstandpunkt der zukünftigen auf die zu überwindende Welthaltung. Mit Wert und Sinn enthält also ein Text zugleich die zu überwindende und die zukünftige Welthaltung, jedoch auf unterschiedliche Weise: den Wert manifest, den Sinn latent. Während nun beim hysterischen und zwanghaften Drama der latente Sinn nur durch eine Dekonstruktion der manifesten Wert-Ebene hervortreten kann, enthält der Text beim schizoiden und depressiven Drama bereits diese Metaebene, d.h. er „dekonstruiert sich selbst“, denn hier wirft sich der Sinn ganz in die Form, annulliert also die Wertebene bereits, indem er sich in (Form-)Erfahrung von innen und (Form-)Erkenntnis von außen spaltet. Die Selbst-Dekonstruktion liegt nun in der Rückbeziehung der erkannten auf die erfahrene Form.⁴⁵²

⁴⁵¹Das Nachdenken über die Kategorien Wert und Sinn wurde angeregt durch Rainer Georg Grübel (2001): *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Obwohl Grübel nicht ausdrücklich Sinn und Wert unterscheidet, belegen sowohl der Begriff des „ästhetischen Wertes“ als auch seine Beispielanalysen, dass ein Kunstwerk bewertet und sinnhaft (d.h. ästhetisch) ist, d.h. diese Bewertung implizit kommentiert. An diesem Miteinander von Wert und Sinn kann man feststellen, ob ein Kunstwerk „ästhetischen Wert“ besitzt bzw. „Sinn macht“ oder künstlerisch wertlos ist.

Kurz sei erwähnt, dass der umgangssprachliche Anglizismus „etwas mache Sinn“ die Umschreibung für das Bewerten in einer Zeit ist, in der das Werten verpönt ist. Zugleich ist die Zunahme dieses Ausdruckes in der Alltagsprache ein Verweis auf die allgemeine Ästhetisierung des Lebens, wie sie für die Avantgarde, die sich nunmehr in allen Lebensbereichen entfaltet hat, typisch ist. Zur Ästhetisierung des Lebens in der Avantgarde vgl. die Untersuchungen zu Treplëv, Maša, Dorn und Polina Andreevna aus *Čajka*. S.275-280.

⁴⁵²Vgl. S. 190.

Die Spannung zwischen Wert und Sinn bietet eine Erklärung dafür, warum manche Kunstwerke Zeiten überdauern und selbst als letztes Überbleibsel ihrer Epoche noch verstanden werden können. Solche zeitlosen Kunstwerke sind nämlich für sich genommen ein Kulturreich, sie erfordern also keine weitere Vergleichsgröße zu ihrem Verständnis, weil sie auf der manifesten Ebene des Wertes ihre Zeit verkörpern, auf der latenten Ebene des Sinns aber darüber hinauswachsen.⁴⁵³ Die Sinnebene bildet aber zugleich die Grundlage für die Wertebene der kommenden Epoche, wie die für die vier Welthaltungen typischen Varianten des Wert-Sinn-Verhältnisses noch zeigen werden. Aufgrund dieser Verwandlung des latenten Sinns in einen manifesten Wert wird der Übergang zwischen zwei Epochen nicht, wie das Periodisierungen suggerieren, als Bruch erlebt. Ein Epochenwandel geht vonstatten, ohne dass die in zwei Epochen lebenden Menschen tatsächlich einen Einschnitt bemerkt hätten. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass die geschichtliche Entwicklung des Dramas ein im mathematischen Sinne stetiges Kontinuum bildet, dem wir willkürliche Grenzen der Periodisierung unterschieben. Vielmehr wird der Epochenwandel deshalb nicht als Bruch wahrgenommen, weil die latente und die manifeste Ebene nicht separat rezipiert werden.⁴⁵⁴

f) Der Kulturzyklus von Aufbau und Abbau

1. Der Wandel der Kategorien Wert und Sinn

Betrachtet man nun die Kategorien Wert und Sinn in Bezug auf diesen Epochenwandel, so ist in ihnen im Verlauf von der schizoiden zur hysterischen Welthaltung eine Zunahme und im Verlauf von der hysterischen zur schizoiden Welthaltung eine Abnahme des expliziten Dualismus festzustellen.⁴⁵⁵ Die vier Möglichkeiten der Welthaltung zeigen dabei die folgenden Erscheinungsbilder. Die schizoide Welthaltung impliziert ein invalentes, wertfreies Erleben des Absoluten. Dieses Absolute wird aber nicht als ein homogenes Ganzes erlebt, weil der Dualismus des menschlichen Denkens nie völlig aufgehoben wird und

⁴⁵³Dieser Umstand erklärt, warum Lorenzer meint manifeste und latente Sinn seien immer einander entgegengerichtet. Tatsächlich ist es kein Gegensatz im Sinne einer Negation, sondern ein zugleich von Innen- und Außenstandpunkt.

⁴⁵⁴Dieses Argument liefert letztlich den Sinn-Hintergrund zu Tynjanovs Modell literarischer Entwicklung. Ohne einen solchen Hintergrund würde Tynjanovs Einsicht in die Koexistenz von Dominante und Unterströmung leicht als bloße Mode- oder Geschmacksentwicklung missverstanden werden. Nicht die Abnutzung durch Gewöhnung, sondern die Produktion neuer Ängste durch die Überwindung der alten im Prozess des gesellschaftlichen Fortschritts führt zum Rollentausch zwischen Unterströmung und Dominante.

⁴⁵⁵Dieser Entwicklung entspricht auf der Ebene der Beziehung zur Welt die Tendenz zunächst von einem existenziellen zu einem sozialen Welterleben und dann vom sozialen wieder zum existenziellen Welterleben.

nur seine Erscheinungsform wechselt. Das Absolute kann nun nicht anders dualistisch verstanden werden als in der Form innerer Mehrdeutigkeit. Eine solche Mehrdeutigkeit oder Ambiguität ist die Voraussetzung für jeden, also auch den archaischen Synkretismus, weil Synkretismus nicht einfach eine Einheit, sondern eine Vielheit in der Einheit ist, worauf ja das Präfix *syn-* verweist. Das invalent erlebte Absolute wird durch den kulturellen Akt des Synkretismus nunmehr omnivalent, d.h. der Sinn des schizoiden Kunstwerkes besteht in der Aufhebung der Invalenz im Synkretismus. Diese Anforderung erfüllt der Mythos. Die künstlerische Einheit von Wert und Sinn führt dabei dazu, dass als Verfahren im schizoid geprägten, mythisch-synkretistischen Drama das Oxymoron dominiert.

Die depressive Welthaltung löst nun das Bewusstsein des synkretistischen Absoluten in Richtung auf ein stärker dualistisches Erleben auf. Wegen des depressiven Bestrebens einer Verschmelzung mit dem Widerpart tendiert der Depressive zur Äquivalenz, zur Gleichbewertung verschiedener Erscheinungen. Die Äquivalenzen lassen sich in Ähnlichkeit oder Gegensätzlichkeit unterteilen. Ihr Sinn besteht dabei im gegenseitigen Transzendieren. Hierbei wird der Unterschied in der Gleichheit bzw. die Gleichheit im Unterschied bewahrt. In der Auffächerung des Oxymorons zum Paradoxon findet der depressive Sinn seine optimale Ausdrucksform.

Die zwanghafte Weltsicht trennt nun das Ich vom Anderen, so dass verschiedene Erscheinungen keine Einheit mehr bilden, sondern ihre Verschiedenheit betont wird. Den verschiedenen Erscheinungen wird auf der Grundlage ihrer Beziehungen zueinander ein unterschiedlicher Wert zugeordnet. Die Beziehungen dieser verschiedenen Werte, ihre gegenseitige Heterovalenz formt eine Wertehierarchie. Diese auf manifester Ebene vertretene Wertehierarchie wird aber im Sinn des Kunstwerks zugleich und eigentlich unterlaufen, denn der Sinn stellt jede manifeste Wertsetzung im Namen eines „Wertes im höheren Sinn“ wieder in Frage.⁴⁵⁶ Diese Dynamik, die jeder lebendigen Hierarchie innewohnt, bringt jenen Dualismus in das zwanghafte Kunstwerk, der als (Freudsche) Negation bezeichnet wird. Hierbei wird ein Umstand durch seine Verneinung gerechtfertigt. Im Bereich der Dramatik wird das Unterlaufen der manifesten Wertsetzung in der Form der Tragödie erreicht. Hier empfindet der Zuschauer Mitleid mit dem bestraften tragischen Helden, wodurch sein Handeln gerechtfertigt wird.

⁴⁵⁶Dieses Verfahren wird bei Puškin, d.h. am Ende der zwanghaften Epoche, des Klassizismus, im *Stancionnyj smotritel'* auf scherzhafte Weise entblößt und realisiert: „Что было бы с нами, если бы вместо общеудобного правила: чин чина почитай, ввелось в употребление другое, например: ум ума почитай?“ [Wo kämen wir hin, wenn man anstelle der üblichen Regel: Rang achte Rang, eine andere einführen würde, zum Beispiel: Verstand achte Verstand?“] (PSS Bd. 8/1, S. 98). Zwar bildet sich das zwanghafte Wertesystem heraus, indem eine Hierarchie auf der Grundlage der verschiedenen Werte entsteht, das Festschreiben dieser Hierarchie, wie sie das Festlegen von Rängen darstellt, führt diese Hierarchie aber ad absurdum, wie das Zitat treffend kommentiert.

Die hysterische Weltsicht greift nun die im zwanghaften Kunstwerk noch latente Infragestellung des Wertesystems bewusst auf und ordnet den einzelnen Erscheinungen mehrere Werte zu. Die dadurch entstehende Polyvalenz führt auf der Wertebene dazu, dass jedes Einzelne seinen Wert durch sich selbst erhält. Ist nun dadurch jedes Individuum in seinem Wert autonom und absolut, so muss dies zum manifesten Widerspruch zwischen dem Individuum und seiner Umwelt führen. Dies ist nun die schärfste Form des Dualismus. Das dominante künstlerische Verfahren der hysterischen Weltsicht ist darum der offene Widerspruch. Dieser auf der Wertebene erscheinende Dualismus wird aber dadurch unterlaufen, dass auf der Sinnebene alle Erscheinungen als Manifestationen ein und derselben Seele erscheinen. Darum findet der offene Widerspruch seinen Sinn im Pantheismus.

Auf dieser mit der hysterischen Weltsicht erreichten Stufe des maximalen Dualismus bleibt die Entwicklung aber nicht stehen. Hat sich nämlich der Sinn der hysterischen Welthaltung verwirklicht, gibt es keinen Zugang zur Wirklichkeit mehr, da nun jede Erscheinung der Seele entspringt und alles subjektiv ist.⁴⁵⁷ Die Welt ist also dem Menschen verloren gegangen oder der Mensch „der Welt abhanden gekommen“⁴⁵⁸. Deshalb kehrt sich die Entwicklung jetzt um und es kommt zu einer Zunahme des Realitätssinns, der schließlich in der Invalenz und Omnipotenz der Wirklichkeit einer neuen schizoiden Welthaltung seinen Höhepunkt erreichen wird. Der Dualismus des menschlichen Denkens nimmt dann vor dem Hintergrund der Invalenz wieder die Form der Mehrdeutigkeit an, ist also als Dualismus im eigentlichen Sinne nicht mehr vorhanden. Er wird abgebaut. Doch bevor diese Stufe erreicht ist, gibt es im Verlauf des Abbaus eine neue zwanghafte und eine neue depressive Phase. Der Unterschied dieser Phasen im Abbau zu den entsprechenden Phasen im Aufbau liegt in der Ausrichtung des Sinns, der jeweils den Impuls für die Überwindung einer Phase liefert, auf das umgekehrte Ziel: den existenziellen Weltbezug und den Realitätssinn.

In der zwanghaften Phase des Abbaus⁴⁵⁹ zeigt sich nun der in der hysterischen Welthaltung noch als Sinn angelegte Pantheismus als innere Spaltung, weil im zwanghaften Erleben Erscheinungen für sich existieren. Diese innere Spaltung wird nunmehr aufgehoben, indem die inneren Widersprüche in

⁴⁵⁷Bei der depressiven Weltsicht ist wie bei der hysterischen die Seele an der Konstitution der Wirklichkeit beteiligt. Bei der depressiven Sicht sind aber Seele und Wirklichkeit aufeinander bezogen, sie spiegeln sich ineinander.

⁴⁵⁸Dieser Ausdruck entstammt einem Gedicht von Friedrich Rückert, das Gustav Mahler vertont hat.

⁴⁵⁹Gemeint ist hier der „Abbau“ des Dualismus sowie entsprechend des sozialen Weltbezugs. In Bezug auf den Realitätssinn sowie den existenziellen Weltbezug ist diese Entwicklung allerdings ein Aufbau. Die Begriffe Aufbau und Abbau sind also nicht wertend, sondern sie bezeichnen lediglich die Zu- bzw. Abnahme des Dualismus. In Bezug auf den Realitätssinn müssen die Begriffe genau umgekehrt verwendet werden.

die soziale Welt verlagert werden. Auf diese Weise erscheint die Welt als soziale Vielfalt, allerdings ohne Hierarchie, weil diese Vielfalt ursprünglich ein und derselben Seele entstammt. So nähert sich die soziale Welt der dinglichen wieder an, da für die dingliche Wirklichkeit das Fehlen von Hierarchien charakteristisch ist. Die Dinge existieren nebeneinander. Dadurch bekommt das Soziale einen existenziellen Charakter. Damit erklärt diese Phase nun die Relativierung des einzelnen sozialen Wertes selbst zu einem Wert und schreibt sie fest. Aus der Hierarchie, wie sie die zwanghafte Phase des Aufbaus bestimmte, ist die *Brüderlichkeit* geworden, d.h. das beziehungsvolle Nebeneinander als Wert.

Diese Festschreibung der Relativierung ist nun der Grund dafür, dass ein Drama in dieser Abbauphase zwar ein großes tragisches Potential in sich trägt, aber dennoch keine Tragödie im eigentlichen Sinne ist. Ist bei der Tragödie (im Aufbau) der Konflikt mit der festgesetzten Einwertigkeit die Ursache für den tragischen Tod, so wird beim tragischen Drama (im Abbau) der Held durch den inneren Zwiespalt, durch das gleichzeitige Bewusstsein von Schuld und Unschuld in den Tod getrieben. Das belegt der Freitod Ivanovs.⁴⁶⁰ Hier verschmilzt die Richterinstanz mit dem Angeklagten bzw. der Protagonist ist selbst in den Angeklagten und den Richter gespalten. Die Katharsis beim Zuschauer bleibt im tragischen Drama aus, weil Schauer und Jammer identisch sind. In der Tragödie wird man nämlich vom Schauer ergriffen, indem man von der Seite des Gesetzes her den Rechtsbruch erlebt. Jammer kommt auf, wenn man mit dem Helden die Strafe erleidet. Beides, Angeklagter und Richter, werden nun im tragischen Drama identisch, da die Hierarchie fehlt und die Werte gleich sind.

Der implizite Sinn der sozialen Relativierung liegt nun in einer allgemeinen, d.h. auch existenziellen Relativierung, denn der tragische Tod verliert seine Tragik und damit seine Ereignishaftigkeit. Er geht in das gesamte dramatische Geschehen als Teilgeschehen ein, wie das beim Tod hinter der Bühne (Treplëv in *Čajka* und Tuzenbach in *Tri sestry*) der Fall ist. Es kommt somit zu einer neuen Form der depressiven, äquivalenten Weltsicht, deren Sinn die *Gleichheit* ist, d.h. das beziehungsneutrale Nebeneinander. Mit dem allgemeinen Relativismus ist aber zugleich ein Absolutheitsanspruch verbunden, der schließlich die Basis für eine erneute wertfreie, mythisch-synkretistische Weltsicht ist.⁴⁶¹ Der Sinn dieser Weltsicht besteht in der *Freiheit*, dem totalen,

⁴⁶⁰Dieser Art ist auch der Tod von Katerina Kabanova in A.N. Ostrovskijs Drama *Groza* [Das Gewitter].

⁴⁶¹Der Narziss-Mythos erfasst im Bild des Spiegels nicht nur einen Zustand der Äquivalenz, der sich bereits auf die Ähnlichkeit gründet, sondern die literarische Vorlage beschreibt auch den Übergang von der Äquivalenz der depressiven Weltsicht zur Verabsolutierung des Relativismus durch eine neue schizoide, wertfreie Weltsicht: Narziss stirbt im Spiegel und verwandelt sich in eine Narzisse. Die literarische Vorlage lässt zudem erkennen, dass ein

entsozialisierten Erleben der bloßen Existenz, das dann eine neue Sehnsucht nach Sozialisierung weckt.

Gründet sich also die Entwicklung von der schizoiden zur hysterischen Weltsicht auf dem zunehmenden Bewusstsein des Dualismus im menschlichen Denken, d.h. auf einer zunehmenden Sozialisierung, so basiert die Entwicklung vom hysterischen zum schizoiden Weltbild auf der zunehmenden Einsicht in die Relativität menschlichen Daseins, d.h. auf der zunehmenden Existenzialisierung.

Im Folgenden soll nun das Wert-Sinn-Gefüge der Kategorien Dramenende, Figurenkonzeption und Perspektivstruktur näher bestimmt werden. In Bezug auf das Dramenende unterscheidet Pfister ein geschlossenes Dramenende⁴⁶², das Wertefragen beantwortet, Konflikte entscheidet und Informationsdiskrepanzen zwischen Zuschauer und Stück ausgleicht, kurz, die intendierte Rezeptionsperspektive endgültig fixiert, vom offenen Dramenende. Das offene Dramenende kann Konfliktlösungen verweigern und einen dauernden Zustand demonstrieren oder die Entscheidung an den Zuschauer delegieren bzw. Informationsdiskrepanzen aufrechterhalten. Entscheidend für das geschlossene Dramenende ist, dass die „Situation einer Figur am Dramenausgang ein eindeutiges Bewertungssignal in Bezug auf ihre Verhaltensnormen darstellt“.⁴⁶³ Der implizite Leser muss sich hier den durch den impliziten Autor im Text vertretenen Werten unterordnen. Beim offenen Dramenende hingegen sind auf horizontaler Ebene mehrere Entscheidungs- und Bewertungsmöglichkeiten im Text angelegt, so dass impliziter Autor und impliziter Leser gleichgeordnet sind.

Betrachtet man die Einteilung Pfisters genauer, so lassen sich hierbei nur drei unterschiedliche Möglichkeiten eines Dramenendes erkennen: zwei Möglichkeiten eines offenen und eine Möglichkeit eines geschlossenen Dramenendes. Diese drei Möglichkeiten lassen sich auch als depressiv-offene Form (Verweigerung von Konfliktlösungen durch Verweis auf Äquivalenzen und Abbruch der Handlung), hysterisch-offene (Entscheidungsdelegation an den Zuschauer infolge des offenen Widerspruches) und zwanghaft-geschlossene Form (eindeutiges Bewertungssignal in Bezug auf Person) beschreiben. Die schizoide Variante des Dramenendes lässt sich dann im Demonstrieren eines Zustandes wiederfinden, das nach Pfister als offen zu bezeichnen wäre, denn auf der Wertebene werden keinerlei Bewertungssignale gegeben. Berücksichtigt man aber die Fixierung des Absoluten im schizoiden Drama, so ist es wohl einleuchtender, ein solches Dramenende als „geschlossen“ zu bezeichnen.

Bewusstwerden des jeweils vorliegenden Stadiums zugleich eine Art Tod darstellt, der die Voraussetzung für das folgende Stadium ist.

⁴⁶²Vgl. M. Pfister (1982): *Das Drama*, S. 138-141.

⁴⁶³Ebenda, S. 139.

Ordnet man nun die Möglichkeiten des Dramenendes dem narzisstisch geprägten bzw. dem ödipal geprägten Drama zu, so lässt sich feststellen, dass ein Dramenende dann die narzisstische Form eines Dramas unterstreicht, wenn es die Welt als Zustand, d.h. existenziell erfahrbar macht. Das macht sowohl die depressive Form, indem sie den unabänderlichen Dualismus dieses Zustandes erfasst als auch die schizoide Form, indem sie diesen Zustand absolut setzt. Der ödipal geprägten Dramenform gehören dagegen die Dramen mit einem zwanghaften und die Dramen mit einem hysterischen Dramenende an, weil beide an das Erleben sozialer Hierarchien gebunden sind. Der Unterschied ist hierbei lediglich, dass der Zwanghafte diese Hierarchien bestätigt, der Hysteriker dagegen offen in Frage stellt.

Wie die Unterscheidung zwischen offenem und geschlossenem Dramenende lässt sich auch Pfisters Erklärung zur offenen und geschlossenen Figurenkonzeption⁴⁶⁴ verstehen. So verweise die offene Figurenkonzeption auf eine prinzipiell irreduzible Mehrdeutigkeit der Figur. Die geschlossene Figurenkonzeption lässt sich nach Pfister in zwei Untergruppen unterteilen. Die erste fasst jene Figuren zusammen, die durch eine gewisse Anzahl explizit gegebener Informationen definiert werden kann, während die zweite jene umfasst, die sowohl durch explizit als auch durch implizit gegebene Informationen definiert werden können. Letzteres verlangt zur Definition der Figur eine interpretatorische Leistung des Lesers, ohne die diese Figur missverstanden werden kann. Gleichwohl muss sich, so Pfister, auch hier der implizite Leser der Autorintention unterordnen, die seine Interpretation steuert.

Die unterschiedlichen Figurenkonzeptionen nach Pfister können der Alternative zwischen dem sozialen und dem existenziellen Drama zugeordnet werden, wenn man die Art der Figurendarstellung mit der Selbstdarstellung der verschiedenen Charaktertypen vergleicht. Während bei depressivem und bei hysterischem Erleben die Figuren nicht eindeutig definiert erscheinen, zeigen sie sich bei schizoidem und bei zwanghaftem Erleben als Typen. Der Unterschied zwischen Typen vor zwanghaftem und Typen vor schizoidem Hintergrund besteht nun nicht darin, dass die Figuren selbst jeweils als zwanghaft bzw. schizoid typisiert werden. Die Welthaltung ist ein strukturelles Merkmal des Textes, nicht der Figuren. Typen in zwanghaft strukturierten Dramen sind durch ihre feste soziale Rolle definiert, die sie durch dieser Rolle entsprechende Repliken und durch ihr Verhalten gegenüber dem Dialogpartner offenbaren. Typisierungen münden in solchen Dramen in ein System von Rollen, das durch die Konfrontation jeder einzelnen Figur mit jeder anderen konstruiert wird. In schizoid strukturierten Dramen gibt es hingegen keine solchen Konfrontationen und damit auch kein manifestes System. Die Figuren reden, wie in den späten Dramen Čechovs, aneinander vorbei, erkennen einander somit nicht. Jeder ist auf sich selbst reduziert. Als Typen können diese

⁴⁶⁴M. Pfister (1982): *Das Drama*, S. 246f.

Figuren nur verstanden werden, wenn der Zuschauer durch Interpretation die impliziten Beziehungen zwischen ihnen aktualisiert. Typen vor schizoidem Hintergrund sind z.B. die narzisstischen Typen in *Višněvyj sad*.⁴⁶⁵

Zeichnen sich nun die depressive und die hysterische Figurenkonzeption durch nicht typisierte Figuren aus, so unterscheiden sie sich wie der Depressive und der Hysteriker trotz dieser Gemeinsamkeit. Bei beiden Formen der Figurenkonzeption werden die Figuren als doppeldeutig gekennzeichnet. Die hysterisch konzipierte Figur wird sich dabei als offensichtlich widersprüchlich erweisen, während die unterschiedlichen Eigenschaften der depressiv konzipierten Figur jeweils durch ihr Gegenteil relativiert werden.

Analog zum Hysteriker, der verschiedene Rollen spielt, um von seinem Gegenüber nicht eindeutig festgelegt zu werden, kommen die verschiedenen Seiten einer hysterisch strukturierten Figur auf der Bühne im gesprochenen Wort explizit zum Ausdruck, d.h. die verschiedenen Seiten der Figur werden buchstäblich in Szene gesetzt und können sich auch auf verschiedene Figuren verteilen. So kann die inszenierte Zwiespältigkeit von Ivanov als Figurenkonzeption vor hysterischem Hintergrund bezeichnet werden, und das, obwohl Ivanov selbst sehr deutlich depressive Züge aufweist. Hier zeigt sich besonders deutlich, dass die Welthaltung des Dramas von der Charakterstruktur der Figur unterschieden werden muss.

Der Depressive versteckt sich zwar vor der Welt ebenso wie der Hysteriker, er flüchtet sich aber nicht in verschiedene Rollen, sondern in eine von der Realität ganz verschiedene Traumwelt. Diese Welt ist dem Zuschauer im Unterschied zu den verschiedenen Rollen des Hysterikers nicht direkt zugänglich, denn der Depressive verbirgt sie vor den Anderen. Er vermeidet, sie in Worten auszudrücken, denn eigentlich verbietet er sich das Wünschen – zweifelt er doch an seiner Existenzberechtigung und würde sie gleichwohl durch das Wünschen nachdrücklich einfordern. Der Depressive wagt es nicht, sich zu äußern, darum muss der Zuschauer seine Vorstellungen rekonstruieren. Dies geschieht zum einen durch die Auswertung von Anweisungen aus dem Nebentext oder durch die in der Bühnenszenierung angezeigten nonverbalen Signale. Zum anderen kann eine solche Vorstellungswelt aber auch aus Doppeldeutigkeiten der Rede rekonstruiert werden. In einer depressiven Figurenkonzeption wird die Rede aber nur „unabsichtlich“ doppeldeutig, z.B. durch Äquivalenzbeziehungen der Wörter oder durch das Wörtlichnehmen von Redensarten. Eine absichtlich doppeldeutige Rede wird dagegen zwei manifeste Zusammenhänge, d.h. einen offenen Widerspruch erzeugen. Diese Form der doppeldeutigen Rede kennzeichnet die hysterische Figurenkonzeption.

Erst die Rekonstruktion der implizit im Subtext angelegten Vorstellungswelt stellt nun im Drama mit depressiver Welthaltung ein Nebeneinander von manifester und vorgestellter Welt und damit die Doppeldeutigkeit einer Figur

⁴⁶⁵Vgl. S. 167 - 177.

her. Wegen der versteckten Zweideutigkeit erlangt die sinnliche Komponente bei einer depressiven Figurenkonzeption einen ganz besonderen Stellenwert. Da die nur sinnlich erfahrbaren Informationen im Drama nur durch den Nebentext transportierbar sind, bekommt dieser eine dem Haupttext gleichrangige Bedeutung. Ohne Berücksichtigung der im Nebentext „versteckten“ Informationen ist eine Person im Falle der depressiven Figurenkonzeption nicht zu verstehen. Das werden die Untersuchungen der Dramen Čechovs im Einzelnen noch belegen.

Versucht man nun die verschiedenen Arten der Figurenkonzeption den Dramentypen zuzuordnen, so lassen sich die beiden Formen der Figurenkonzeption, die eine Person explizit, d.h. im dramatischen Haupttext definieren, dem sozialen Drama zuordnen. Im Gegensatz dazu sind Personen dem existenziellen Drama zuzuordnen, wenn die Informationen über eine Personen im Wesentlichen implizit, d.h. über den Nebentext oder über den Zusammenhang scheinbar zusammenhangloser Äußerungen gegeben werden.

2. Die geschlossene und die offene Perspektivstruktur als Erscheinungsformen des Kulturzyklus

Mit den Begriffen geschlossene und offene Perspektivstruktur⁴⁶⁶ beschreibt Pfister die Art und Weise, wie in die Figurenrede eine Autorenwertung eingebaut ist bzw. auf eine solche Wertung verzichtet wird. Pfister unterscheidet drei Arten der Perspektivstruktur: 1. Die aperspektivische Struktur, bei der wie bei einer Predigt die Figuren explizit das Werturteil formulieren. So warnen z.B. im mittelalterlichen Moralitätenspiel lasterhafte Personen den Zuschauer vor diesen Lastern. 2. Die geschlossene Perspektivstruktur, bei der ein Autorenurteil nicht explizit formuliert wird, sondern nur implizit als „auktorial intendierte Rezeptionsperspektive“ vorhanden ist und vom Rezipienten erschlossen werden muss. Als 3. Art führt Pfister die offene Perspektivstruktur an. Bei ihr wird es dem Rezipienten unmöglich, eine einheitliche Rezeptionsperspektive zu entwickeln, weil die einzelnen Figurenperspektiven zu komplex und widersprüchlich sind und der implizite Autor eine Urteilsbildung nicht steuert. Pfister meint dazu, diese Perspektivstruktur vermittele nicht „fraglos vorgegebene Normen“, sondern sie problematisiere „fragwürdig gewordene Normen“.⁴⁶⁷

Um die einzelnen Perspektivierungsformen verstehen und zuordnen zu können, muss man zunächst zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem unterscheiden. Das innere Kommunikationssystem umfasst die kommunikativen Beziehungen zwischen den Figuren, das äußere die zwischen Werk

⁴⁶⁶M. Pfister (1982): *Das Drama*, S. 100-103.

⁴⁶⁷Ebenda, S. 103.

und Zuschauer. Das innere Kommunikationssystem übernimmt dabei die Funktion der Wertebene, das äußere das der Sinnebene.

Setzt man nun die Welthaltungen zu den Formen der Perspektivierung in Beziehung, so ergibt sich folgendes Bild: Bei der aperspektivischen Struktur liegt sowohl im inneren Kommunikationssystem, d.h. zwischen den Figuren als auch im äußeren Kommunikationssystem, d.h. in Bezug auf den Zuschauer eine monoperspektivische Sicht vor. In einem solchen Fall hat man es mit einem zwanghaften Weltbild zu tun, denn der Zwanghafte kennt keine Zweifel, er kennt nur sein eigenes Wertesystem, das er zur Grundlage jeglicher Bewertung macht. Allerdings wächst die Kunst über die ihr zugrunde liegende Welthaltung hinaus. Eine komplett monoperspektivische Sicht kann also nicht der Ausgang für ein Kunstwerk sein, selbst wenn rein äußerlich die Kriterien einer bestimmten Gattung, im vorliegenden Fall also der Dramatik, erfüllt werden.

Es bleiben also für die Beurteilung einer Entwicklung der Dramatik noch zwei Perspektivierungsformen: die geschlossene und die offene Perspektivierung. Lehnt man sich bei der Unterscheidung dieser beiden Perspektivierungsmöglichkeiten an Pfister an, stößt man erneut auf ein Problem: So ist nach Pfister beim geschlossenen perspektivierten Drama im inneren Kommunikationssystem, also auf der Wertebene kein Autorenurteil erkennbar, im äußeren Kommunikationssystem, also auf der Sinnebene sei dagegen ein implizites Autorenurteil enthalten. Hier muss man sich zunächst verdeutlichen, dass es auf der Sinnebene kein Werturteil geben kann, weil der Sinn nur ein semantisches Netz knüpft und nichts feststellt. Ohne Feststellung gibt es aber kein Urteil. Ein implizites Autoren„urteil“ ist also hier nicht auf die Bewertung einer Figur gerichtet, sondern nur auf ein Sinnverstehen der Gesamtsituation, in die eine Figur eingebunden ist. Eine manifest widersprüchliche Figur lässt sich also auch auf einer zweiten Ebene nicht als gut oder böse einschätzen. Wenn also auf der Sinnebene ein „Urteil“ gefällt wird, so ist es wohl eher als Ausdruck eines Normierungsprozesses zu verstehen, denn als tatsächliche Urteilsverkündung. Damit ließen sich alle Dramen, die im Prozess des Aufbaus der Tragödie, also in der Entwicklung vom schizoiden zum hysterischen Drama entstehen und deren Sinn die Sozialisierung des Menschen, d.h. Normierung ist, der geschlossenen Perspektivstruktur zuordnen.

Im Gegensatz dazu lässt sich die offene Perspektivstruktur als Wesensmerkmal des Abbauprozesses der Tragödie, also der Entwicklung vom hysterischen zum schizoiden Drama begreifen, deren Sinn nicht die Sozialisierung, sondern die Existenzialisierung des Menschen ist. Wenn Pfister feststellt, dass bei der offenen Perspektivierung sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationssystem kein Urteil angelegt sei, bedeutet das also nicht, dass eine Figur tatsächlich nicht bewertet wird. Das ist, wie oben dargestellt, auch bei der geschlossenen Perspektivierung nicht möglich, da auf der impliziten Ebene keine Werturteile gefällt werden, sondern nur Sinn generiert wird. Die Offenheit der äußeren Kommunikationsebene bezieht sich

also lediglich auf eine Infragestellung von Normierung überhaupt, wie sie für den Abbauprozess der Tragödie, bzw. die Rückkehr zum mythischen Synkretismus charakteristisch ist.

Der in der Čechovschen Dramatik zu beobachtende Übergang von der geschlossenen Perspektivierung der Tragödie zur offenen des Mythos wird nun dadurch möglich, dass ein neuer Entwicklungsschritt zunächst auf manifest thematischer Ebene, d.h. im inneren Kommunikationssystem, zwischen den Figuren zu beobachten ist und erst später zum Formmerkmal wird. Thematisch kann also bereits eine neue Stufe der Regression erreicht sein (etwa durch die Thematisierung der Depression bei Ivanov), formal ist aber noch der höhere Entwicklungszustand wirksam (etwa durch eine zwanghaft-hysterische, geschlossene Dramenform). Während im Aufbau der Sinn zunächst nur erlebt wird und erst dann in die Bewusstseinssebene, in das Thema einfließt, erscheint also im Abbau der Sinn zuerst auf der thematischen Ebene. Dadurch wird hier die sinnliche Wahrnehmung für jene vergangene Kulturphase des Aufbaus wieder geweckt, in der dieser Sinn erlebt wurde. Regression ist also nur insofern ein Rückschritt, als eine bereits überwundene Welthaltung wieder eingenommen wird. Sie ist aber ein Fortschritt insofern, als diese Welthaltung ein Gewinn ist, weil das Bewusstsein der Widersprüchlichkeit der sozialen Welt in sie einfließt.

Da die Perspektivierungsformen nicht zu den Welthaltungen in Beziehung stehen, sondern die Phasen des Aufbaus von jenen des Abbaus unterscheiden, ist eine eindeutige Zuordnung der offenen bzw. geschlossenen Perspektivierung zum narzisstisch geprägten, existenziellen Drama bzw. zum ödipal geprägten, sozialen Drama nicht möglich. Vielmehr lassen sich bei allen vier Dramenformen sowohl offen perspektivierte als auch geschlossen perspektivierte Dramen finden.⁴⁶⁸

Diese Kombinationsmöglichkeiten gestatten nun eine Erklärung für den Übergang vom sozialen zum existenziellen Drama, wie er bei Čechov zu beobachten ist. Im Abbau führt das Thematisieren der Relativität in der geschlossenen Form des tragischen Dramas zur erlebbaren Relativität der offenen Form im mythischen Drama. Dagegen führt im Aufbau der als Mehrdeutigkeit erlebte Dualismus in der offenen Form des Mythos zur Hierarchisierung in der geschlossenen Form der Tragödie. Das Erkennen des

⁴⁶⁸U. Steltner (1980): *Ostrovskij und Čechov*, S. 16-17. stellt dazu fest, dass die stilisierten Figuren bei Čechov vor dem Hintergrund einer offenen Perspektivstruktur konzipiert seien, sie selbst aber eigentlich als Merkmal einer geschlossenen Perspektivstruktur gelten. Čechov müsste, so Steltner, aufgrund dieses Merkmals paradoxerweise in eine Reihe mit den Komödienschreibern des 18. Jahrhunderts gestellt werden. Mit dieser Zerstückelung Čechovs in einen sowohl modernen (offene Perspektivstruktur) als auch traditionellen Dramatiker (zwanghaft-geschlossene Figurenkonzeption) löst Steltner allerdings das Problem noch nicht, sondern provoziert erst einmal ein Nachdenken. Die scheinbare Diskrepanz zwischen offener Perspektivierung und geschlossener Bauform lässt sich auflösen, wenn man diese Besonderheit als ein Merkmal des Übergangs zur offenen Form identifiziert, wo die geschlossene Form durchaus mit einer offenen Perspektivierung konform geht.

Dualismus, das sich aus den tragischen Folgen eines Konfliktes mit der Hierarchie ergibt, zieht dann das offene Thematisieren der Widersprüchlichkeit nach sich und ruft schließlich den Übergang zur offenen Form des mythischen Dramas wieder hervor.

3. Tragik und Komik im Aufbau vs. Melancholie und Humor im Abbau

Humor und Melancholie bzw. Depression sind Reaktionen auf die Bedrohung des sozialisierten Ichs durch den Individualismus und den Relativismus im Abbau. Der Individualismus bedroht das Ich durch den Individualismus des Anderen, denn der Andere vernichtet durch seine absolute Subjektivität das eigene Ich.⁴⁶⁹ Der Relativismus dagegen bedroht das Ich, indem er das Gefüge, in das das Ich hineinsozialisiert wurde, auflöst. Dem Ich geht dadurch seine Identität verloren. Angesichts dieser Bedrohung sind nun Humor und Melancholie der narzisstische Rückzug des Ich auf sich selbst, um sich zu retten. Allerdings wird auf diese Weise das Ich trotzdem preisgegeben, da im Narzissmus das Ich seinen Wert an sich selbst bestimmt und so im Grunde nicht existent ist. Humor und Melancholie unterscheiden sich nun dadurch, dass beim Humor das Über-Ich versucht, das Ich über die drohende Eliminierung hinwegzutrusten und es mit ihr zu versöhnen. Auf diese Weise scheint sich das Ich im narzisstischen Rückzug eine neue Identität zu schaffen. Bei der Melancholie dagegen unterstützt und forciert das Über-Ich die Ichauflösung, indem es das Ich anklagt. Das Ich will nun seiner Negation entgehen, indem es seinen eigenen Tod betrauert und das zu seiner Identität erklärt. Im folgenden sollen nun Humor und Melancholie als dramatische Verfahren bei Čechov genauer betrachtet werden.

Čechov wollte mehrere seiner Dramen als Komödien verstanden wissen, die Zuschauer konnten diese Zuordnung allerdings nicht nachvollziehen und verstanden sie eher als Tragödien. Um dieses Missverständnis zu erklären, soll zunächst das Verhältnis zwischen Komik und Tragik geklärt werden. Hierfür bietet Sigmund Freud einen guten Ausgangspunkt.

Freud unterscheidet zwei Formen des Komischen, den Witz und den Humor. Der Witz, der in der Dramatik seine Entsprechung in der Komödie findet,⁴⁷⁰ hat immer eine subversive und darum soziale Komponente. Im Witz unterläuft das Es die Norminstanz des Über-Ich und bestraft das Über-Ich so für sein Hierarchisierungsbestreben. Der Witz ist somit die Kehrseite der Sozialisierung. L. Jeckels formuliert diesen Sachverhalt in Bezug auf die Komödie als „Degradierung des Vaters zum Sohne“⁴⁷¹, d.h. in der Komödie

⁴⁶⁹J.-P. Sartre entwirft in „Das Sein und das Nichts“ (1943) das Bild vom Anderen als einem die Subjektivität des Ich verschlingenden Nichts.

⁴⁷⁰F. Orlando (1979) hat darum Freuds Modell des Witzes gerade mit Hilfe einer Analyse von Molières Komödie „Der Menschenfeind“ auf die Dramatik übertragen.

⁴⁷¹Jeckels, Ludwig (1926): *Zur Psychologie der Komödie*.

wird der Vater vom Sohn bestraft. Damit stellt die Komödie das Gegenteil der Tragödie dar, wo der Sohn vom Vater, das Es vom Über-Ich bestraft wird, weil es sich dem Einfügen in ein hierarchisches System widersetzt. Sowohl Tragödie als auch Komödie verweisen somit auf den Aufbau, denn das Strafen steht im Zusammenhang mit der Sozialisierung, die ein Strafen erforderlich macht.

Der Humor dagegen ist ein Phänomen des Abbaus, was auch die sehr kurze Abhandlung Freuds über den Humor bestätigt.⁴⁷² Alle dort genannten Merkmale sind Merkmale des Abbaus. So spricht Freud vom Humor als einem „Triumph des Narzißmus, [... einer] siegreich behauptete[n] Unverletzbarkeit des Ichs“⁴⁷³, von der „Abwehr der Leidensmöglichkeit“⁴⁷⁴ durch den Humor.

Durch [...] die Abweisung des Anspruchs der Realität und die Durchsetzung des Lustprinzips nähert sich der Humor den regressiven oder reaktionären Prozessen. [...] Der Humor dankt diesem Zusammenhang [Abwehr der Leidensmöglichkeit] eine Würde, die dem Witze völlig abgeht, denn dieser dient entweder nur dem Lustgewinn, oder er stellt den Lustgewinn in den Dienst der Aggression.⁴⁷⁵

Im Unterschied zum Witz, der vom Es ausgeht, steht der Humor nach Freud im Dienste des Über-Ichs. Dieses ist aber nicht mehr das normierende Über-Ich der Komödie, sondern ein relativierendes Über-Ich. Im Humor spreche das Über-Ich „liebevoll tröstlich zum eingeschüchternen Ich“, bemerkt Freud am Schluss seines Aufsatzes. Im Humor begegnet uns also nicht die Degradierung des Erwachsenen zum Kind, sondern im Humor wird die eigene Kindlichkeit vom Standpunkt des Erwachsenen belächelt. Das Erwachsensein wird also im Humor relativiert, eine Einebnung der Hierarchie erreicht. Weil auf diese Weise der Humorist sowohl einen Innenstandpunkt (als Kind) als auch einen Außenstandpunkt (als Erwachsener) einnimmt, erreicht „die humoristische Lust nie die Intensität der Lust am Komischen oder am Witz“ und entlädt sich nie im „herzhaften Lachen“.⁴⁷⁶ Die Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenstandpunkt, das zugelassene Belächeln aber ist das Wesen der Farce⁴⁷⁷.

Während die Farce als die komische Gattung des Abbaus an den Humor gebunden ist, geht das Drama des Abbaus mit der Melancholie oder Depression einher. Im Zusammenhang mit der Depression Ivanovs wurde dieses Phänomen

⁴⁷²S. Freud (1927): *Der Humor*.

⁴⁷³Ebenda, S. 278. Wenn Freud von der „siegreich behaupteten Unverletzbarkeit des Ich“ in Bezug auf den Narzissmus spricht, hat er nicht ganz recht. Das narzisstische Ich kann nur eingeschränkt als ein Ich betrachtet werden, da sich ein Ich erst aus einer Beziehung mit einem Du herausbildet. Narzissmus aber ist Selbstbezug.

⁴⁷⁴Ebenda, S. 279.

⁴⁷⁵Ebenda.

⁴⁷⁶Ebenda, S. 281.

⁴⁷⁷Zum schizoiden Humor Fedotiks in *Tri sestry* vgl. S.366f..

bereits ausführlich behandelt. Es soll an dieser Stelle lediglich noch einmal hervorgehoben werden, dass sich nach Freud die Melancholie in der „Herabsetzung des Selbstgefühls“ äußert, dass sie sich „in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen“ und „bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe“⁴⁷⁸ steigert und nicht selten in den Selbstmord mündet.⁴⁷⁹ Was bei *Ivanov* nun noch vorwiegend Thema des Dramas war, ist bei *Tri sestry* ganz in die Struktur übergegangen und zeigt sich in der Handlungsarmut des gesamten Dramas.

Man kann nun vermuten, dass die Melancholie als Strukturelement des Dramas jener Melancholie entspricht, die Walter Benjamin im barocken Trauerspiel aufgedeckt hat.⁴⁸⁰ Spricht Benjamin doch davon, dass sich das Tragische psychologisch verflüchtigt habe, wodurch Tragödie und Trauerspiel gleichgesetzt werden konnten.⁴⁸¹ Ein Vergleich des barocken Trauerspiels mit dem tragischen Drama ist allerdings dadurch erschwert, dass Benjamin die Begriffe Trauer und Melancholie synonym verwendet. Hierbei stützt er sich offenbar auf barocke Schriften, in denen der Trübsinn selbst als „Melankoley“ bezeichnet wird.⁴⁸² Freuds Aufsatz über *Trauer und Melancholie* zeigt allerdings, dass sich beide Phänomene voneinander unterscheiden. Der Trübsinn, der nun die Grundlage des barocken Trauerspiels ist, kann dabei nicht mit dem Begriff *Melancholie*, sondern muss mit dem Begriff *Trauer* beschrieben werden. So zeigt sich nach Benjamin die Trauer im Trauerspiel an ein Objekt gebunden. Sie ist ein „vom empirischen Subjekt gelöstes und innig an die Fülle eines Gegenstandes gebundenes Fühlen,“⁴⁸³ durch das die entleerte Welt maskenhaft neu belebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben.“⁴⁸⁴ Bei der Melancholie ist dagegen das Fühlen an das Subjekt selbst gebunden. Sie geht mit einer Entleerung des Ich einher. Diesen Unterschied erfasst Freud mit den Worten:

Bei der Trauer ist die Welt arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das Ich selbst.⁴⁸⁵

Nicht nur die verschiedenen Formen der depressiven Verstimmtheit bilden einen Unterschied zwischen Trauerspiel und tragischem Drama. Auch weitere von Benjamin aufgeführte Merkmale des Trauerspiels kann man den Merkmalen des tragischen Dramas gegenüberstellen. So werde das Trauerspiel von der

⁴⁷⁸S. Freud (1917): *Trauer und Melancholie*, S. 198.

⁴⁷⁹Ebenda, S. 205f.

⁴⁸⁰W. Benjamin (1927): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

⁴⁸¹Ebenda, S. 124.

⁴⁸²Ebenda, S. 155.

⁴⁸³Ebenda, S. 151.

⁴⁸⁴Ebenda, S. 150.

⁴⁸⁵S. Freud (1917): *Trauer und Melancholie*, S. 200.

Kontemplation, der Versenkung in die Welt getragen.⁴⁸⁶ Im tragischen Drama dagegen regiert die Reflexion, das Versenken ins Ich, wie das für Čechovsche Figuren typische „Philosophieren“ belegt. Die Reste der verlorenen Welt werden im Barock in der Ruine wiedergefunden, die in dieser Zeit ein Kultgegenstand war.⁴⁸⁷ Im tragischen Drama stellt das Ich selbst eine Ruine dar, denn die melancholische Selbstzerfleischung zersetzt das Ich stückweise. Deshalb hat im tragischen Drama der Chor die Funktion der Stimme des Gewissens oder umgekehrt übernimmt die Stimme des Gewissens die Rolle des Chores. Im Trauerspiel fungiert der Chor dagegen als „Trauerklage“.⁴⁸⁸

Marter, Tod und Leiche sind im barocken Trauerspiel physisch konkret. Vom Tod der Personen des barocken Trauerspiels sagt Benjamin:

Nicht um der Unsterblichkeit willen, um der Leiche willen gehen sie zu Grunde.[...] Produktion der Leiche ist, vom Tode her betrachtet, das Leben. Nicht erst im Verlust von Gliedmaßen, nicht erst in den Veränderungen des alternden Körpers, in allen Prozessen der Ausscheidung fällt Leichenhaftes Stück für Stück vom Körper ab.⁴⁸⁹

Im tragischen Drama geht es dagegen nicht um die physische Marter, sondern um die psychische. Auch darum zerfleischt sich der Held im tragischen Drama selbst. Altern und Tod sind seelische Erscheinungen, keine körperlichen. Die Menschen erscheinen so als lebende Leichen. Ein solches Dasein macht Tolstoj zum Titel seines Dramas *Живой труп* [*Die lebende Leiche*]. Es zeigt sich aber auch in der Handlungsunfähigkeit der Čechovschen Dramenpersonen. So hat Giorgio Strehler *Višněvyj sad* als „Tanz lebender Leichname“ bezeichnet.⁴⁹⁰

Im Trauerspiel versucht nun das Ich die entleerte Welt zurückzugewinnen, indem es den Dingen eine allegorische Bedeutung zuspricht. Diese Allegorisierung führt aber dazu, dass das Ding selbst keinen Sinn ausstrahlen kann. „An Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht.“⁴⁹¹ Im tragischen Drama versucht nun das entleerte Ich sich selbst zurückzugewinnen. Das wird ihm möglich im Symbol, durch das es sich selbst in den Dingen der Welt wiederfindet. Da nun die Welt konstant, das Ich aber veränderlich ist, kann eine Allegorie im Unterschied zum Symbol veralten.⁴⁹² Das Ziel der Allegorie ist es zu bleiben, und gerade dadurch veraltet sie, das Ziel des Symbols dagegen ist, sich fortwährend zu wandeln, und gerade darum bleibt es über die

⁴⁸⁶W. Benjamin, ebenda S. 74 und 153.

⁴⁸⁷Ebenda, S. 197.

⁴⁸⁸Ebenda, S.128.

⁴⁸⁹Ebenda, S. 246.

⁴⁹⁰Vgl. B. Zelinsky (1986): *Der Kirschgarten*, S. 185.

⁴⁹¹W. Benjamin, ebenda, S. 205.

⁴⁹²Vgl. ebenda S. 204.

Jahrhunderte lebendig. Der Allegoriker macht die Welt, der Symbolist wird von der Welt gemacht.

Haben nun die angeführten Beispiele den Unterschied zwischen Trauerspiel und tragischen Drama verdeutlicht, so weisen beide Dramentypen doch auch Gemeinsamkeiten auf, die durch die depressive Welthaltung beider Epochen zu begründen ist. So basiert sowohl das Trauerspiel als auch das tragische Drama auf dem Paradoxon. Im Trauerspiel regiert beispielsweise der tyrannische Märtyrer, im tragischen Drama ist der Angeklagte zugleich der Richter. Auch die Verräumlichung der Zeit ist für beide Dramentypen charakteristisch. So spricht Benjamin von der „Umsetzung der ursprünglich zeitlichen Daten in eine räumliche Uneigentlichkeit und Simultanität“⁴⁹³ Dies gilt auch für das tragische Drama und noch mehr für das sich daraus entwickelnde mythische Drama, wie vor allem die Analysen zu *Tri sestry* und *Višněvyj sad* belegen.

Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Trauerspiel und tragischen Drama lassen sich nun mit den unterschiedlichen Erscheinungsweisen der depressiven Epochen im Aufbau und im Abbau erklären. Da im Aufbau das Ich noch existenziell und noch nicht sozial determiniert ist, kann ein Verlust nur als Weltverlust erlebt werden. Im Abbau wird dagegen ein Verlust als ein Ichverlust erfahren, weil das Ich nicht mehr sozial sein kann und so durch nichts mehr determiniert ist.

Das Verhältnis von Tragischem und Komischem vor altem oder/und neuen Hintergrund ergibt folgende – hier nur kurz angedeutete und dann im Rahmen der Interpretationen ausführlich diskutierte – Zuordnung der Dramen Čechovs. *Platonov* und *Ivanov* zeigen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene einen offenen Widerspruch und markieren deshalb die Wende vom alten zum neuen Drama. Obwohl die Titelgestalten beider Dramen tragische Helden sind, sind die Dramen weder als Tragödien noch als tragische Dramen zu bezeichnen, weil sie in sich den Widerspruch der beiden Kulturphasen tragen und sowohl zum alten als auch zum neuen Paradigma gehören. *Platonov* wird nach altem Muster gestraft, weil er nach neuem lebt. D.h. er wird im Drama als traditionelle tragische Figur behandelt, weil er nicht auf traditionelle Weise handelt.

Ivanov ist zerrissen zwischen den alten Verhaltensnormen, die L'vov vertritt und den neuen Regeln, die Sonja als Norm betrachtet. Durch den plötzlichen Herztod der ersten Fassung wird *Ivanov* als tragischer Held im alten Sinne gestraft, denn sein Tod ist durch ein strafendes Über-Ich verursacht. Im Selbstmord der späteren Fassung erscheint *Ivanov* dann als Held des neuen tragischen Dramas, denn er richtet sich selbst. Allerdings stehen das anklagende Es, verkörpert von Sonja, und das anklagende Über-Ich, von L'vov verkörpert, nicht auf derselben Seite. Das Über-Ich ist noch nicht an Individualisierung wie

⁴⁹³Ebenda, S. 74.

das Es interessiert, sondern an Einordnung. Deshalb befindet sich *Ivanov* wie auch *Platonov* noch an der Schwelle von der Tragödie zum tragischen Drama.

In *Djadja Vanja* kann man das Verschmelzen von Komischem und Tragischem zur Tragikomödie anhand von Onkel Vanja und Professor Serebrjakov beobachten. Serebrjakov ist alt, benimmt sich aber wie ein Kind. Eine solche Figur erscheint auf alte Weise komisch, denn es ist die Degradierung des Vaters zum Sohne. Auf neue Weise ist Serebrjakov aber eine tragische Gestalt, denn er *ist* alt und wird damit schon durch seine hierarchische Bestimmung zur Vaterfigur schuldig. Im Gegensatz dazu ist Onkel Vanja das Kind, das aber als Erwachsener behandelt werden will. Damit ist Vanja auf alte Weise tragisch, denn er will die Hierarchie sprengen, auf neue Weise aber komisch, denn als Kind alt sein zu wollen ist reaktionär.

Čajka ist ein Drama, das Čechov selbst als eine Komödie verstanden wissen wollte, das aber bei den Zuschauern eine Reaktion hervorgerufen hat, die eine Tragödie vermuten lässt. Da sich Čechov selbst in Trigorin zum Gegenstand des Dramas macht und da in dem von Trigorin literarisch verwerteten Sujet auch das Stück selbst zum Gegenstand des Dramas wird – das zeigt die ausführliche Analyse von *Čajka* – ist ein Verstehen der Person Trigorins für eine Einordnung des Dramas wesentlich. Trigorin orientiert sich in seinem literarischen Werk traditionell. Seine Anschauung allerdings, Neue und Alte sollten nebeneinander existieren, macht ihn zum Vertreter der neuen Zeit. Diese Mischung macht Trigorin zu einer komischen Figur: durch die mit modernem Inhalt gefüllte traditionelle Hülle degradiert er sich auf traditionelle Weise selbst zum Sohne und durch sein Festhalten an der alten Form macht er sich auf neue Weise lächerlich. Aufgrund der Analogie zwischen Čechov und Trigorin nimmt der Autor metapoetisch sowohl einen Innen- als auch einen Außenstandpunkt ein und blickt humorvoll auf sich selbst. *Čajka* ist also tatsächlich eine Komödie, allerdings eine Komödie der neuen Art, d.h. eine Farce. Das Missverständnis beim Publikum folgt nun daraus, dass Trigorin nur auf der Metaebene als Zentrum des Dramas erkennbar ist. Auf der manifesten Ebene neigt der Zuschauer eher zu einer Identifikation mit Treplëv. Dieser ist aber eine tragische Figur. Einerseits ist sein literarisches Werk ein Zeugnis dafür, dass er schon ganz zur neuen Zeit gehört. Andererseits will er aber auf traditionelle Weise die von Trigorin verkörperte alte Literatur stürzen. Treplëv stirbt im Selbstmord einen neuen und alten tragischen Tod – er straft sich für sein Aufbegehren wie ein alter tragischer Held und vollzieht dieses Urteil selbst im Sinne des neuen tragischen Es, indem er zugleich auch alle seine Manuskripte zerreißt, die ein Ausdruck für die literarische Erneuerung sind.

Mit den letzten beiden Dramen gelingt es Čechov dann, zwei mythische Dramen zu schreiben. Das Element der Melancholie rückt *Tri sestry* allerdings in die Nähe zum tragischen Drama. Das sozialisierte Ich der Schwestern ist weder in der Lage, sich gegen den von Nataša verkörperten schrankenlosen, biologischen Individualismus zur Wehr zu setzen, noch vermag es, den vom

Militär verkörperten neuen Relativismus einzudämmen. Da das Ich der Schwestern auf diese Weise massiv bedroht ist, ist für sie das Leben ein Leiden. *Višněvyj sad* ist ein mythisches Drama in der Nähe zur Farce. Hier werden Hierarchien bewusst nivelliert und der letzte Vertreter der hierarchischen Ordnung, Firs, stirbt.

h) Zusammenfassung

Die bisherigen Gedanken zur Verbindung von formalen bzw. strukturellen Aspekten der Dramatik und den verschiedenen Welthaltungen sollen kurz tabellarisch zusammengefasst werden.

Entwicklung der Dramatik vom Mythos zur Tragödie

	Narzisstisch – existenziell		Ödipal – sozial	
	schizoid	depressiv	zwanghaft	hysterisch
Handlung	Geschehen		Ereignis	
Raum	grenzenloses Gefängnis	Monade	kontrollierter Raum	entgrenzter Raum
Zeit	ständige Gegenwart	Zyklus	Chronologie	Zeitfluss
Wert ⁴⁹⁴	ivalent	äquivalent	heterovalent	polyvalent
Sinn	Synkretismus	Transzendenz	Rechtfertigung	Pantheismus
Ambivalenzfigur	Oxymoron	Paradoxon	Negation	offener Widerspruch
Dramenende	Fixierung des Absoluten	Abbruch der Handlung	eindeutiges Bewertungssignal durch Konfliktlösung	Entscheidungsdelegation an den Zuschauer
Figurenkonzeption	implizit typisierte Figur	implizit widersprüchliche Figur	explizit typisierte Figur	explizit widersprüchliche Figur
Perspektivstruktur	Geschlossene Perspektivierung Sozialisierung durch Hierarchisierung			
	Mythos		Tragödie	
	Komik			

Entwicklung der Dramatik vom tragischen zum mythischen Drama⁴⁹⁵

⁴⁹⁴Diese Kategorie entspricht der Kategorie „Welt erscheint als“ in der Tabelle S.89, denn die Darstellung der Welt impliziert ein Wertesystem.

⁴⁹⁵Kategorien, die im Aufbau und im Abbau bei den jeweiligen Charakterhaltungen identisch sind, werden nur in der Tabelle zum Aufbau erwähnt.

	ödipal – sozial		narzisstisch – existenziell	
	hysterisch	zwanghaft	depressiv	schizoid
Sinn	Subjektivismus	Brüderlichkeit	Gleichheit	Freiheit
Perspektiv- struktur	offene Perspektivierung Existenzialisierung durch Relativierung			
	Tragisches Drama		Mythisches Drama	
	Humor			

Die bisherigen allgemeinen Ausführungen zu formalen Aspekten des Dramas deuten bereits die Möglichkeiten einer formalen Entwicklung der Dramatik an, die wohl bei kaum einem Dramatiker so gut zu beobachten ist wie bei Čechov. Im Folgenden soll diese Entwicklung anhand der einzelnen formalen Merkmale der Dramen dargestellt werden.

2. Der ambivalente Sinn: *Platonov* und *Ivanov*

a) Die geschlossene Bauform

Das Jugendstück *Platonov*, das bei den Krankheiten berücksichtigt wurde, wird im Zusammenhang mit der Tektonik nicht gesondert betrachtet werden, auch wenn Čechov in diesem Stück mehr als bei *Ivanov* Gestaltungsmittel der narzisstisch geprägten Form bereits „auszuprobieren“ scheint. Dazu ist z.B. das umfangreiche Nebenpersonal zu rechnen oder die teilweise episodenhaft angelegten Szenen, die einen Eindruck vom Landleben vermitteln. Diese zur narzisstisch geprägten Form des Dramas zu zählenden Gestaltungsmittel werden dennoch auf traditionelle Weise in das Stück eingebunden. So sind die Nebenpersonen etwa durch wirtschaftliche Beziehungen mit den Hauptpersonen verbunden, sie beeinflussen die Haupthandlung aber nicht. Zudem bekommt das Drama mit dem strafenden Mord Sof'ja Egorovnas an Platonov, der ebenfalls der zwanghaft-hysterischen Dramenstruktur eigen ist, einen eindeutigen Abschluss. Bei modernen Inszenierungen von *Platonov* wie bei der erfolgreichen Inszenierung des Petersburger Maljy Teatr aus dem Jahre 1996 unter dem Titel *P'esa bez nazvanija* wird das Stück so verändert, dass gerade jene episodenhaften Szenen und damit auch ein großer Teil des Nebenpersonals entfallen. Dadurch reduziert sich das Stück auf die Haupthandlung und wird kompositionell zu einem Drama geschlossener Form.

Bei *Ivanov* dienen Einzelhandlungen der Situationsveränderung. Episodenhaft wirkende Szenen dienen der Untermalung der Landatmosphäre. Sie sind der Haupthandlung nicht nebengeordnet, sondern aufgrund ihrer handlungsinterpretierenden Funktion untergeordnet. Das Drama endet mit einer abschließenden Situationsveränderung, dem Tod Ivanovs.

Die Fabel lässt sich aus dem Sujet rekonstruieren. Dabei verweist kein Element des Sujets offensichtlich auf eine Vorgeschichte, die weiter als bis zur Eheschließung Ivanovs mit Anna Petrovna zurückreicht. Dieses Ereignis und die Sichtweisen der verschiedenen Personen darauf sind wesentlich für den Handlungsverlauf. Ein eindeutiger Schluss der Geschichte ist mit Ivanovs Tod gegeben.

Formal ist das Stück in Akte und Szenen unterteilt. Ivanov ist der zentrale Bezugspunkt. In fast allen Szenen wird wenigstens verbal eine Verbindung zu ihm hergestellt, so dass sie sich zu einem dominanten Handlungsstrang verbinden. Thematisch sind der erste und dritte Akt äquivalent sowie der zweite und vierte. Im ersten und dritten Akt wird jener Themenkomplex dargestellt, der Ivanov zu Anna Petrovna und L'vov in Beziehung setzt, im zweiten und vierten Akt jener, der ihn in Bezug auf Saša und die äußere Situation darstellt. Während in den ersten beiden Akten die Problemkreise formuliert werden und somit eine doppelte Exposition vorliegt, werden sie in den letzten beiden aufgelöst.⁴⁹⁶

⁴⁹⁶Vgl. H. Schmid (1973): *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs 'Ivanov' und 'Der Kirschgarten'*. Schmid spricht von einer doppelten Einführung (1. und 2. Akt) und einer doppelten Auflösung (3. und 4. Akt), S. 264.

Dadurch ist das Drama ähnlich symmetrisch strukturiert wie das klassische fünftaktige Drama mit der von Gustav Freytag beschriebenen Pyramidenstruktur,⁴⁹⁷ auch wenn die Peripetie im dritten Akt nicht vorliegt. Ein derartiger Wendepunkt lässt sich aber in komprimierter Form in der letzten Szene des zweiten Aktes finden, als Anna Petrovna Saša in den Armen Ivanovs sieht.

In Bezug auf das dramatische Personal ist *Ivanov* nur noch bedingt der ödipal geprägten Form zuzurechnen. Zum einen gibt es mehrere kleine Nebenrollen, die nicht direkt in die Handlung eingreifen. Diese Rollen sind aber unerlässlich für die Darstellung des ländlichen Ambientes, das entscheidend den inneren Konflikt Ivanovs befördert.

In sprachlicher Hinsicht ist *Ivanov* noch nicht von jenem für spätere Čechovsche Dramen charakteristischen Aneinandervorbeireden geprägt, da die Repliken wie in sozial strukturierten Dramen aufeinander Bezug nehmen. Die Personen haben an einer gemeinsamen inneren Situation teil und reagieren deshalb emotional auf ihren Gesprächspartner, so dass es zu echten Dialogen kommt. Da allerdings Ivanov durch die Depression emotional auf sich zurückgezogen ist, wird hier bereits der Grundstein für jene Dialoge der späten Stücke gelegt, wo die Personen emotional nicht mehr auf den Gesprächspartner ausgerichtet sind, sondern nur noch auf sich selbst, so dass jedes Gespräch nicht mehr ein Gespräch über innere, sondern nur noch über äußere Situationen ist.

Betrachtet man den Sprachstil von *Ivanov*, so lässt sich feststellen, dass das Drama wie auch alle anderen Čechovschen Dramen im Stil der Alltagssprache abgefasst ist, der in ungebundenen parataktischen Konstruktionen zum Ausdruck kommt. Syntaktisch sind dafür Ellipsen, Satzschlingen, Satzabbrüche, syndetische und asyndetische Reihungen sowie adressierende Einschübe charakteristisch. Der Sprachstil verweist also wesentlich schon auf die neue Dramenform.

Die Raum-Zeit-Struktur weist Merkmale des zwanghaft geprägten Dramas auf.⁴⁹⁸ Die von Zingerman in Bezug auf die Čechovsche Dramatik konstatierte offene Raum- und Zeitstruktur trifft auf *Ivanov* nicht zu, auch wenn sich die Handlung über mehr als ein Jahr erstreckt. Diese Geschlossenheit ergibt sich aus dem oben thematisierten Zusammenhang von Zeiterleben und Welthaltung. Die Tageszeiten der einzelnen Akte sind so gewählt, dass der Eindruck entstehen kann, die Handlung vollziehe sich in ein, höchstens zwei Tagen. Die ersten beiden Akte spielen am selben Abend, der dritte am Mittag, der vierte am Nachmittag um fünf (=1Tag). Der schnelle Ablauf der weit

⁴⁹⁷G. Freytag (1863): *Die Technik des Dramas*, S. 105ff.

⁴⁹⁸B. Zingerman (1988): *Teatr Čechova* beschäftigt sich sehr ausführlich mit der Bedeutung von Raum und Zeit in den Čechovschen Dramen. Er geht dabei allerdings eher auf die inhaltliche Dimension von Raum und Zeit ein.

auseinander liegenden Ereignisse (die Unzufriedenheit in der Ehe, der Ehebruch, der Tod der Frau, das Trauerjahr, die Hochzeit und der Tod) erzeugt dabei ein typisch hysterisches Zeitgefühl. Man meint, das ganze Leben müsse sich an einem einzigen Tag erfüllen.

Die Räume sind begrenzt. Der Schauplatz wechselt zwischen dem Gut Ivanovs und dem der Lebedevs. Da beide Schauplätze durch situationsverändernde Handlungen miteinander in Beziehung stehen, liegt dem Stück ein zwanghaftes Raumerleben zugrunde. Die Raumstruktur von *Ivanov* ist deshalb ebenfalls als geschlossen zu bezeichnen. Dennoch weisen die im Nebentext gegebenen ausführlichen Beschreibungen der Handlungsräume bereits auf die neue, ausschließlich semantische Funktion des Raumes hin. In der antiken und klassischen Tragödie werden keine derartigen Raumbeschreibungen geliefert. Sie lassen sich aber bereits bei Ostrovskij und Ibsen finden, auch wenn sie dort noch nicht so stark mit Bedeutung aufgeladen sind wie bei Čechov. Beispielhaft für einen semantisierten Raum in *Ivanov* ist die Beschreibung von Ivanovs Arbeitszimmer zu Beginn des dritten Aktes.

Кабинет Иванова. Письменный стол, на котором в беспорядке лежат бумаги, книги, казённые пакеты, безделушки, револьверы, возле бумаг лампа, графин с водкой, тарелка с селёдкой, куски хлеба и огурцы. На стенах ландкарты, картины, ружья, пистолеты, серпы, нагайки и прочь. (III, PSS, Bd. 12, S. 43)

Ivanovs Arbeitszimmer. Ein Schreibtisch, auf dem in Unordnung Papiere herumliegen, Bücher, Akten, nutzloser Kram, Revolver; neben den Papieren eine Lampe, eine Karaffe mit Wodka, ein Teller mit einem Hering, einige Brotstücke und Gurken. An den Wänden Landkarten, Bilder, Waffen, Pistolen, Sichel, Peitschen usw.⁴⁹⁹

Das Interieur des Zimmers gibt Aufschlüsse über Ivanovs Rolle in der Gesellschaft (Papiere, Bücher, Akten) und seine krankheitsbedingte Unfähigkeit, dieser Rolle gerecht zu werden (Unordnung, nutzloser Kram). Der Revolver auf dem Tisch verweist dabei bereits auf den Tod, den Ivanov wählt, um diesem Widerspruch zwischen gesellschaftlicher Forderung und psychischer Möglichkeit zu entkommen. Im Gegensatz zur Unordnung auf dem Schreibtisch steht die Ordnung an den Wänden. Sichel, Waffen, Pistolen und Peitschen verweisen hier vordergründig auf Ernte, Jagd und Reitsport, implizieren zugleich aber auch Gewalt. Die Einrichtung des Arbeitszimmers spiegelt somit Ivanovs widersprüchliche Lebenssituation.

Aufgrund der genannten Baumerkmale von *Ivanov* lässt sich das Drama dem zwanghaft-hysterischen Dramentyp zuordnen.

⁴⁹⁹An Urban, *Ivanov*, S. 45 angelehnte eigene Übersetzung.

b) der offene Sinn

Platonov

Platonov kann aufgrund der zwanghaft-hysterischen Welthaltung der die Haupthandlung bestimmenden Personen als ödipal geprägtes Drama bezeichnet werden, obwohl Čechov auch hier schon, allerdings nur auf rein formaler Ebene, erste Versuche unternimmt, dem Drama eine neue, narzisstisch geprägte Form zu verleihen. Das Dramenende erscheint durch die Hinrichtung Platonovs ebenfalls geschlossen. Trotz des Schuldspruches ist die Hauptfigur Platonov nicht eindeutig zu beurteilen. Das führt dazu, dass auch die anderen Personen in ihrer Beziehung zu Platonov keiner eindeutigen Bewertung unterzogen werden können, wodurch das Stück trotz der eher als zwanghaft-geschlossen zu bezeichnenden Bauform einen offenen, hysterisch strukturierten Sinn erhält. Diese Öffnung vollzieht sich auf zwei Ebenen, der personalen und der verbalen.

Auf personaler Ebene wird die Eindeutigkeit der Figuren hinsichtlich ihrer sozialen Funktion aufgehoben. Das bedeutet, dass z.B. Elternfiguren im Stück nicht die soziale Rolle von Eltern übernehmen, sondern stattdessen entweder in der Rolle der Kinder erscheinen oder die Funktion von Personen der Geschwisterebene übernehmen. Zwar ist die „Degradierung des Vaters zum Sohn“ auch in traditionellen Stücken anzutreffen, aber da erscheint sie ausschließlich als ein Element der Komödie.⁵⁰⁰ Die Tragödie hingegen kennt eine solche Verkehrung der sozialen Rollen nicht.

Abgesehen davon, dass alle Čechovschen Stücke von vaterlosen Hauptfiguren geprägt werden, können auch alle potentiellen Vaterersatzfiguren, die aufgrund verwandtschaftlicher Beziehungen sonst in Erscheinung treten, die Vaterrolle nicht ausfüllen. Obwohl bei den Vätern Glagol'ev und Vengerovič in *Platonov* die finanzielle Macht liegt, spielen sie diese Macht gegenüber den Söhnen nicht aus, so dass sie keinen Zündstoff für einen tragischen Konflikt liefert. Vielmehr sind die Väter ihren Söhnen auf bedauernswerte Art und Weise ausgeliefert, denn im Prinzip verfügen die Söhne über den Besitz des Vaters. Die Väter verlieren demzufolge ihre soziale Funktion, historisch überholtes Vorbild für den Sohn zu sein, gegen das er nunmehr anzukämpfen hat. Obwohl aus dem Personenverzeichnis oder aus der Anlage einer Szene hervorgeht, dass eine bestimmte Person die Vaterrolle zu übernehmen hat, erscheint ihr Verhalten ganz und gar nicht dieser Rolle entsprechend. Durch hysterisch strukturierten Widerspruch wird in eine ambivalente Situation geschaffen.

Те же [Глагольев 1 и Анна Петровна] и Глагольев 2.

Г л а г о л ь е в 2 в сторону. С ней! Опять с ней! Это, наконец, уж чёрт знает что такое. Смотрит в упор на отца.

Г л а г о л ь е в 1 после паузы. Что тебе?

⁵⁰⁰Vgl. L. Jeckels (1926): *Zur Psychologie der Komödie*.

Г л а г о л ь е в 2. Ты здесь сидишь, а тебя там ищут! Иди, тебя там зовут!

Г л а г о л ь е в 1. Кто меня там зовёт?

Г л а г о л ь е в 2. Люди!

Г л а г о л ь е в 1. Знаю, что люди... *Встаёт*. Как хотите, а я не отстану от вас, Анна Петровна! Авошь другое заговорите, когда поймёте меня! Увидимся... *Уходит в дом*. (II, 1. Bild, 16; PSS 11, S. 83f.)

Die Vorigen [Glagol'ev 1 und Anna Petrovna] und Glagol'ev 2.

G l a g o l j e v 2 *beiseite* Er ist bei ihr! Schon wieder bei ihr! Weiß der Teufel, was das soll. *Fixiert seinen Vater*.

G l a g o l j e v 1 *nach einer Pause* Was willst du?

G l a g o l j e v 2 Du sitzt hier, und dort suchen dich alle! Geh, man ruft nach dir!

G l a g o l j e v 1 Wer ruft nach mir?

G l a g o l j e v 2 Die Leute!

G l a g o l j e v 1 Dass es Leute sind, weiß ich... *Steht auf*. Wie Sie wollen, Anna Petrovna, aber ich werde nicht von Ihnen lassen! Sie werden anders reden, wenn sie mich verstanden haben! Wir sehen uns noch... *Geht ab ins Haus*.⁵⁰¹

Man wird hier mit einem Gespräch zwischen Vater und Sohn konfrontiert, wobei der Sohn die Anweisungen erteilt, der Vater hingegen als aufmüpfiges Kind erscheint. Die soziale Rolle der Figuren widerspricht demzufolge dem Verhalten, das diese Rolle eigentlich verlangt. Es wird somit eine ambivalente Situation geschaffen, die man als einen Spezialfall Freudscher Negation bezeichnen könnte. Als Negation im eigentlich Freudschen Sinne ist die Verneinung eines verbotenen Gedankens bzw. Wunsches zu verstehen.⁵⁰² Diese Form der Negation kann auch als Negation vor zwanghaftem Hintergrund beschrieben werden, da sowohl das Urteil als auch dessen Negation die typisch zwanghafte Festlegung auf eine unabänderliche Meinung zum Ausdruck bringen.

Im vorliegenden Fall allerdings wird die im Personenregister festgelegte soziale Rollenzuschreibung negiert, indem die Redeweise der betreffenden Personen ihrer Rolle widerspricht. Die Negation wird demzufolge nicht explizit durch eine Verneinungspartikel kenntlich gemacht, sondern implizit durch ein Sprechverhalten, das die Rolle negiert. Als solche stellt diese Form der Negation zugleich einen Übergang von der klassischen Form der Negation, wie sie von Sigmund Freud beschrieben wurde, zur Doppelbindung, die Gregory Bateson untersucht hat, dar. Die sogenannte Doppelbindungssituation ist eine

⁵⁰¹Urban, *Platonov*, S. 86.

⁵⁰²S. Freud (1925): *Die Verneinung*.

Kommunikationssituation, in der eine verbale Aussage durch das Verhalten negiert wird. So bezeugt etwa eine Mutter *verbal* ihre Zuneigung zum Kind, die sie aber dem Kind durch ihr ablehnendes *Verhalten*, etwa infolge einer Überforderung, vorenthält. Die Doppelbindung stellt somit auch eine Form der Negation dar. Im Unterschied zur Freudschen Negation, die sprachlich zum Ausdruck gelangt, erfolgt sie aber mit Hilfe nonverbaler Kommunikationsmittel wie Gestik und Mimik.

Die oben beschriebene hysterisch strukturierte Szene zeigt nun diesen Übergang von der Freudschen Negation zur Doppelbindung. Ihre Widersprüchlichkeit lässt sich zwar wie die Negation im engeren Sinne an der Sprachform festmachen und bedarf darum anders als die eigentliche Doppelbindung keiner nachträglichen Verbalisierung jenes nonverbalen Ausdrucks, der die Ambivalenzerfahrung der Doppelbindung erzeugt. Dennoch erfolgt die Negation in dieser Szene nicht durch Verneinungspartikel, sondern durch das Verhalten der Personen. Aber dieses Verhalten, das den ursprünglichen Gedanken, d.h. im vorliegenden Fall die Rollenzuweisung, negiert, wird sprachlich zum Ausdruck gebracht. Deshalb kann noch nicht von einer echten Doppelbindung gesprochen werden, auch wenn die Bewertung der Personen ähnlich schwierig ist. Eine solche Form der dramatischen Negation, die man auch als hysterische Form der Negation bezeichnen könnte, da die gelebte bzw. dargestellte Rolle der zugewiesenen Rolle widerspricht, begegnet uns in *Platonov*. Sie stellt nicht nur eine Übergangsform von der Freudschen Negation zur Doppelbindung dar, sondern sie markiert zugleich einen Wandel der Negation im Drama. Während die antike und klassische Tragödie nach dem Prinzip der Freudschen Negation funktionieren,⁵⁰³ kann insbesondere in Bezug auf das letzte der Čechovschen Dramen, auf *Višněvyj sad*, von einem Doppelbindungs-drama gesprochen werden.⁵⁰⁴

Diese Übergangsform der dramatischen Negation wird besonders in der Person Anna Petrovnas deutlich. Sie ist die jugendliche Stiefmutter von Platonovs Freund Vojnicev. Sie ist verwitwet und an einer intimen Beziehung zu Platonov interessiert. Platonov liebt die Frau Vojnicevs, fühlt sich aber ebenso zu Anna Petrovna hingezogen. Die soziale Rolle Anna Petrovnas weist Ähnlichkeiten mit der Phädras auf. Dennoch spielt Anna Petrovna eine ganz andere Rolle als die Titelfigur aus Racines gleichnamiger Tragödie. Phädra ist

⁵⁰³F. Orlando (1971): *Lettura freudiana della Fedra* zeigt den Mechanismus der Freudschen Negation in der klassischen Tragödie anhand von Racines *Phèdre*. Die Freudsche Negation ist die Grundlage dafür, dass wir mit dem tragischen Helden trotz seiner Schuld Mitleid empfinden. Die Bestrafung des Helden und sein Tod fungieren dabei als dramatische Negationspartikel.

⁵⁰⁴Zu *Višněvyj sad* als Doppelbindungs-drama vgl. mein Aufsatz (1998): *Der Weg in die Moderne – Fluch oder Segen? – Versuch einer psychoanalytischen Lektüre von A.P. Čechovs Komödie „Der Kirschgarten“ (1904)*.

sich ihrer Mutterrolle bewusst. Der gesamte tragische Konflikt entfaltet sich angesichts des Bewusstseins, dass die Liebe zu ihrem Stiefsohn Hippolytos sündhaft sei. Phädra kann schuldig werden, gerade weil ihre jugendliche Liebe zu Hippolytos den sozialen Rollen, denen sich die Personen unterordnen müssen, widerspricht. Wird die soziale Rolle durch die verbotene Liebe negiert, so wird sie doch durch die Schuld nicht in Frage gestellt, sondern bestätigt.

Anna Petrovnas Rede und ihr Verhalten vollziehen sich dagegen bereits in dem Bewusstsein, dass sie sich mit ihrer Liebe zu Platonov nicht schuldig macht. Damit widerspricht ihr Verhalten der Mutterrolle und die soziale Rolle wird nicht durch die Negation bestätigt, sondern in Frage gestellt. Doch wie ist zu erklären, dass im Falle der Racineschen Tragödie die Liebe der Stiefmutter zum Stiefsohn eine Sünde ist, die gesühnt werden muss, bei Čechov hingegen eine ähnliche Konstellation nicht strafbar ist? Man muss also fragen, wie das innere Bewusstsein, d.h. die Sinnstruktur des Stückes beschaffen ist, so dass nicht nur soziale Rollen in Frage gestellt werden, sondern auch keiner Person eine Schuld zugewiesen werden kann. Der Grund hierfür liegt in der Doppeldeutigkeit der einzelnen Worte. Sind in der Tragödie wie bei der Negation die Worte auf manifester Ebene eindeutig und ein zweiter dem ersten entgegen gerichteter Sinn nur auf der latenten Textebene erkennbar, so hat in den frühen Dramen Čechovs bereits das einzelne Wort einen sichtbaren Doppelsinn.

Derartig doppeldeutige Worte charakterisieren z.B. die Gespräche mit Sof'ja Egorovna und mit Anna Petrovna über die Liebe. Die Personen vereinen in sich zwei Vorstellungen von Liebe, die Vorstellung von rein körperlicher und die von rein geistiger Liebe. Das führt zu einer inneren Zerrissenheit, die auch der Sprache einen permanenten Doppelsinn verleiht. So verkörpert beispielsweise Platonov nicht nur den Verführer und Don Juan⁵⁰⁵, sondern ebenso die geistige, platonische Liebe, was bereits in seinem Namen zum Ausdruck kommt. Diese beiden Seiten stürzen ihn in eine tiefe innere Zerrissenheit, die durch die Frauen (Sof'ja Egorovna und Anna Petrovna) sowie durch die von ihnen ausgesandten Handlungsimpulse und sich widersprechenden Idealvorstellungen noch verstärkt wird. Eine Schlüsselstelle ist in dieser Hinsicht das erste Gespräch zwischen Platonov und Sof'ja Egorovna auf dem Gut Vojnicevs, nachdem ihre letzte Begegnung – auf der Universität – Jahre zurückliegt. Platonov erzählt Sof'ja, dass er die Universität nicht abgeschlossen habe, kein Minister geworden oder in die Fußstapfen eines Byron oder Christoph Columbus getreten sei, sondern als Dorfschullehrer arbeite. Sof'ja Egorovna, die diesen Lebensweg Platonovs wohl nicht vermutet hätte, fragt daraufhin:

Гм... Это всё-таки не мешает ведь вам быть человеком? (I, 13; PSS, 11, S. 34)

⁵⁰⁵Vgl. R.-D. Kluge (1995): *A.P. Čechov*, S. 30.

Hm... Aber das hindert Sie doch nicht, ein Mensch zu sein?⁵⁰⁶

Als Platonov die Frage nicht ganz versteht, führt sie aus:

Я неясно выразилась. Это вам не мешает быть человеком... тружеником, хочу сказать, на поприще... ну хоть, например, свободы, эмансипации женщин... Не мешает это вам быть служителем идеи? (I, 13; PSS, 11, S. 34)

Ich habe mich unklar ausgedrückt. Es hindert sie nicht, ein Mensch zu sein... tätig zu sein, will ich sagen, auf dem Gebiete ... nun, zum Beispiel der Freiheit, der Frauenemanzipation ... Es hindert Sie nicht, ein Diener der Idee zu sein?⁵⁰⁷

Bei aller scheinbaren Eindeutigkeit sind eine Reihe von Worten hier sehr doppeldeutig. So muss man fragen, was es heißt, ein *Mensch* zu sein, *tätig* zu sein, sich für *Freiheit* und *Frauenemanzipation* einzusetzen und *der Idee* zu dienen. Zunächst kann man feststellen, dass die von Sof'ja Egorovna angeführten Ideale die Ideale der Narodniki sind, die sie und Platonov an der Universität vertreten haben. Sie sind Ausdruck bestimmter Vorstellungen vom Zusammenleben der Geschlechter, wie sie die Narodniki vertraten. Zum Manifest dieser Bewegung wurde Nikolaj G. Černyševskijs Roman *Čto delat'?* [*Was tun?*] (1863). Wie Derek Müller ausführt, wurde die Idealform der Geschlechterbeziehung dabei in der Askese gesehen. Sie äußert sich vor allem in der Entsagung des Protagonisten Lopuchov, der „sich jede Zudringlichkeit gegenüber der ihm angetrauten Vera verbietet.“⁵⁰⁸ Das verheiratete Paar bewohnt getrennte Zimmer, es gibt keine Anzeichen von Zärtlichkeiten oder gar von Sexualität, es wird kein Kind gezeugt.⁵⁰⁹

Wenn Sof'ja Egorovna nun von Freiheit spricht, meint sie wohl die „Freiheit der Liebe“, wie sie in diesen Kreisen gefordert und von Nikolaj A. Berdjaev zum Dogma der russischen Intelligenzija erhoben wurde. Dieser Gedanke steht zunächst nicht im Widerspruch zur oben erwähnten asketischen Liebe, sondern befindet sich mit ihr im Einklang. „Freiheit der Liebe“ meint nämlich nicht die „Rechtfertigung des Fleisches“, sondern „das ernste und tiefe, auf echte Liebe gegründete Band zwischen Mann und Frau, ... eine wirkliche Ehe, auch wenn es nicht durch ein kirchliches oder staatliches Gesetz abgeseg-

⁵⁰⁶Bei Urban, *Platonov*, S. 35 wird „всё-таки“ (doch, trotzdem) nicht übersetzt.

⁵⁰⁷An Urban, *Platonov*, S. 35 angelehnte eigene Übersetzung.

⁵⁰⁸Es ist sehr wahrscheinlich, dass Lopuchov ein Vorläufer des Kaufmanns Lopachin in *Višněvyj sad* ist, der wie Lopuchov zu Vera eine rein geistige Beziehung zu Varja unterhält. Auch Varja kann nicht nur aufgrund ihrer Lebenseinstellung, sondern auch aufgrund der lautlichen Ähnlichkeit als äquivalente Figur zu Vera angesehen werden. Zum Verhältnis zwischen Lopachin und Varja vgl. S. 421-427.

⁵⁰⁹D. Müller (1998): *Der Topos des neuen Menschen*, S. 45.

net ist.“⁵¹⁰ Die von den Narodniki propagierte Emanzipation der Frau und die Befreiung aus ihrer sozialen Rolle als Hausfrau und Mutter birgt nun aber neben der Möglichkeit, sozial aufzusteigen für die Frau auch die moralische Pflicht zur Askese, d.h. jeglicher sinnlichen Liebe zu entsagen.

Doch gerade diese Ideale entmenschlichen den Menschen, der auch für die körperliche Liebe geboren ist. Sie nehmen ihm die Freiheit, denn er muss sich geißeln, will er die Ideale verwirklichen. Die emanzipierte Frau muss ihrer Fraulichkeit eine Absage erteilen, um das Prinzip der Askese nicht zu verletzen. Alle auf Freiheit ausgerichteten Ideale führen letztlich in eine neue Form von Gefangenschaft bzw. zu einem inneren Dilemma, in dem schließlich auch Sof’ja Egorovna als Frau gefangen ist. Einerseits ist sie aufgrund ihrer ideellen Herkunft diesem Liebesideal verpflichtet. Andererseits begehrt sie aber Platonovs körperliche Liebe, wovon ihre Ungehaltenheit angesichts der von Platonov versäumten Verabredungen zeugt. Dadurch befindet sich auch Platonov in einer Zwickmühle: Gibt er sich der körperlichen Liebe mit Sof’ja Egorovna hin, läuft er Gefahr, von ihr verachtet zu werden. Verweigert er sich, zieht er ebenfalls ihren Unmut auf sich.

Gegenüber Anna Petrovna befindet sich Platonov in derselben Zwickmühle. So hören wir ihn gegenüber Anna Petrovna äußern:

Я люблю вас добрую, умную, милосердную... Я люблю вас отчаянно, бешено! Жизнь свою я отдам за вас, если вы захотите! Люблю как женщину – человека! Неужели же всякая любовь должна подтасовываться под известный род любви? Моя любовь для меня в тысячу раз дороже той, которая взбрела вам на ум!.. (II, 1. Bild, 13; PSS, 11, S. 80)

Ich liebe Sie, Sie sind gut, klug, warmherzig... Ich liebe Sie verzweifelt, rasend! Ich gebe mein Leben für Sie, wenn Sie es wollen! Ich liebe Sie als Frau und als Menschen! Muss denn jede Liebe in eine gewisse Art Liebe eingereiht werden? Meine Liebe zu Ihnen ist mir tausendfach teurer als die, die Ihnen vorschwebt...⁵¹¹

Platonov will Anna Petrovna als Frau (= körperlich) und als Menschen (= geistig) lieben. Platonov gebraucht hier das Wort „Čelovek“ (Mensch) im selben Zusammenhang wie Sof’ja Egorovna in der oben erwähnten Szene. Scheinbar ist sein Ideal der geistigen Liebe stärker als sein körperliches Verlangen. Doch der Schein trügt. Čechov lässt Platonov in dieser Szene wie bei einem Balztanz mit einer neuen Krawatte auftreten, die natürlich auch von Anna Petrovna wahrgenommen wird. Anna Petrovna beginnt ein wahres Werben um Platonov, auf das er teilweise eingeht (Krawatte, Betonung ihrer

⁵¹⁰D. Müller mit den Worten Berdjajevs, ebenda.

⁵¹¹An Urban, *Platonov*, S. 82 angelehnte eigene Übersetzung.

immerwährenden Schönheit), von dem er sich aber auch zurückzieht, wie die oben zitierten Worte belegen. Die Beziehung zwischen Platonov und Anna Petrovna ist von demselben Werben-Ablehnen geprägt, wie die zwischen ihm und Sof'ja Egorovna. Platonovs Liebeswerben darf nicht zum Ziel kommen, denn dann werden seine Ideale verletzt. Und die zitierten Passagen gestatten die Vermutung, dass auch die Frauen in der erfüllten Liebe kein Glück fänden, weil Platonov dann nicht mehr ihrem Idealbild entspräche. Platonovs Unentschlossenheit, die, wie R. Lauer zurecht bemerkt, ihn von einem Don Juan unterscheidet,⁵¹² hat ihren Ursprung eben in den zwiespältigen Idealen, in der gleichzeitigen Befürwortung und Ablehnung eines platonischen und eines sinnlichen Liebesideals, die auch im einzelnen Wort zum Ausdruck gelangen und dadurch dem Stück einen offenen Sinn verleihen.

Ivanov

Wie *Platonov* weist auch *Ivanov* einen offenen, hysterisch strukturierten Sinn auf. Es stellt sich also auch hier wieder die Frage, was diese Öffnung bewirkt. Zum einen sind hier ebenfalls Widersprüche zwischen der scheinbaren und der tatsächlichen sozialen Rolle der Personen erkennen. Zum zweiten ist wiederum das einzelne Wort doppeldeutig. Und zum dritten ist die szenisch verarbeitete Depression Ivanovs wesentlich an der Öffnung des Sinns beteiligt.

Der Widerspruch zwischen der angenommenen und der tatsächlichen Rolle tritt am deutlichsten bei der sozialen Funktion der Geschlechterrolle hervor. Während aber bei *Platonov* lediglich die soziale Funktion innerhalb eines Geschlechtes vertauscht wurde (die Väter verhalten sich so, wie sich traditionell die Söhne verhalten hätten und umgekehrt), kommt es in *Ivanov* teilweise sogar zu einer Vertauschung der Geschlechterrollen. Besonders deutlich wird das bei den Lebedevs. So ist Pavel Lebedev seiner Tochter Saša zärtlich zugeneigt und übernimmt ihr gegenüber eher die Funktion einer Mutter, die um das Glück ihrer Tochter als Ehefrau bangt. Im Gegenzug dazu spielt Sašas Mutter Zinaida Savišna den Herren im Haus. Sie verwaltet das Geld und bestimmt die Mitgift. Ein ähnlicher Rollentausch lässt sich bei Ivanovs Onkel Šabel'skij und der jungen reichen Witwe Babakina, um die er wirbt, beobachten.

Eine zweite dramatische Besonderheit, die die Öffnung des Sinns in *Ivanov* bewirkt, ist wie auch in *Platonov* das doppeldeutige Wort bzw. die doppeldeutige Aussage. Diese verbalen Ambivalenzen lassen sich besonders häufig in Gesprächen beobachten, die die zwischenmenschlichen Beziehungen thematisieren. So scheitern auch in *Ivanov* die Liebesbeziehungen an der ambivalenten Einstellung der Liebenden zu körperlicher und geistiger Liebe, die sich in der Sprache der Personen niederschlägt. Ivanov ist wie Platonov mit den Idealen der studentischen Jugend der sechziger Jahre großgeworden. Er

⁵¹²R. Lauer (1985): *Literarische Folien in Čechovs 'Platonov'*, S. 613f.

heiratete Anna Petrovna, eine Frau mit Geist, die sich in ihn wegen seiner flammenden Reden wider die seelenlose Umwelt verliebt hat. Die Liebe zwischen Anna Petrovna und Ivanov scheint sich auf geistiger Ebene entfaltet zu haben, was man aus der Begeisterung Anna Petrovnas für die flammenden Reden Ivanovs in früheren Zeiten und aus der Kinderlosigkeit des Ehepaares schließen könnte. Nachdem sich Ivanov immer mehr von ihr entfernt, hofft Anna Petrovna, Ivanov auch auf dieser Ebene wieder zurückzugewinnen, wenn sie ihn bittet:

Или пойдём, сядем у тебя в кабинете, в потёмках, как прежде, и ты мне про свою тоску расскажешь... (I, PSS 1, 12, S. 19)

Oder komm, wir setzen uns in dein Arbeitszimmer, im Dunkeln, wie früher, und du erzählst von deiner Schwermut [auch Sehnsucht]...⁵¹³

Doch auch in diesen Worten wird nicht nur eine geistige Ebene der Beziehung thematisiert (в кабинете, расскажешь), sondern ebenso eine körperliche (в потёмках, про свою тоску). Die Körperlichkeit existiert als sehnsuchtsvoller Wunsch, den man nur im Schutz der Dunkelheit auszusprechen vermag. Ist die Körperlichkeit gegenüber dem Partner verboten, so sucht sie sich doch ihren Weg. Ivanov flieht vor seiner Schwermut (auch Sehnsucht) zu den Lebedevs, wo er sich in die jugendliche Saša verliebt hat. Dort sieht er zunächst seine körperlichen Sehnsüchte erfüllt (Kuss am Ende des zweiten Aktes). Anna Petrovna „straft“ sich dagegen selbst für ihren Wunsch nach Zärtlichkeit und Nähe mit der tödlichen Krankheit.⁵¹⁴ Nur einmal hört Anna Petrovna auf ihr Gefühl und fährt hinter Ivanov her zu den Lebedevs. Da sieht sie jedoch, dass sich Ivanov und Saša küssen.

Ähnlich hysterisch ambivalent, d.h. explizit widersprüchlich wie das Verhältnis zu Anna Petrovna stellt sich die Beziehung Ivanovs zu Saša dar. Während Ivanov bei Saša zunächst die gesuchte Zärtlichkeit findet, verehrt Saša bei ihm den Geist. Im zweiten Akt wird dieser Umstand bereits deutlich, noch bevor Ivanov bei den Lebedevs eingetroffen ist. Die bei Sašas Geburtstag anwesenden Gäste ziehen über Ivanov her und beschuldigen ihn der Gaunerei und Heiratsschwindelei. Saša nennt das Gerede eine Lüge (ложь) und Unsinn (вздор). Dann geht sie zum Gegenangriff über und wirft ihrerseits den Gästen vor, sie seien geistlos:

[...] хоть раз в жизни, для курьёза, чтобы удивить или насмешить, соберите силы и всё разом придумайте что-нибудь остроумное, блестящее [...] (II, 3; PSS, 12, S. 29; kursiv von mir, U.K.F.)

⁵¹³Urban, *Ivanov*, S. 21.

⁵¹⁴Vgl. S. 98ff.

[...] nimmt wenigstens einmal im Leben, spaßeshalber, um die anderen in Erstaunen zu versetzen oder zu belustigen, alle Eure Kräfte zusammen, und *denkt* euch alle gemeinsam etwas *Geistreiches*, Glänzendes aus [...] ⁵¹⁵

Doch eben als geistreich erweist sich Ivanov für Saša nicht mehr, wenn er ständig sich selbst anklagt und nicht einmal *weiß*, worin seine Schuld besteht (III, 7; PSS, 12, S. 57). Sie will ihn zu Verstand bringen und erscheint gerade dadurch ihrerseits Ivanov „nicht sehr geistreich“ (Неостроумно). Auf sein unerklärbares Schuldgefühl meint sie:

Это не ответ. Каждый грешник должен знать, в чём он грешен. Фальшивые бумажки делал, что ли? (III, 7; PSS, 12, S. 57)

Das ist keine Antwort. Jeder Sünder muss wissen, worin er gesündigt hat. Hast du vielleicht gefälschte [auch unaufrichtig; unnatürlich] Papiere gemacht? ⁵¹⁶

Einerseits fordert sie das Wissen, andererseits thematisiert sie aber auch die Unnatürlichkeit und Unaufrichtigkeit der Produkte rationaler Tätigkeit (Schriftstücke, Dokumente), die für sie ein echtes Indiz von Schuld wären. Doch gerade bei ihren auf Ivanov gerichteten „rettenden“ Aufklärungsversuchen erscheint sie naiv und ihre Vernunft verstaubt, was sich darin zeigt, dass Ivanov Saša den Staub von der Schulter klopft, als er ihre Rettungsversuche belächelt (III, 7, PSS, 12, S. 59). ⁵¹⁷

Auch bei Saša ist die unauflösbare Ambivalenz der Liebe zu Ivanov bereits in ihrem Namen angelegt. Saša ist die Koseform von Alexandra, die weibliche Form von Alexander. Dieser Name griechischen Ursprungs bedeutet etwa soviel wie „der Männer Abwehrende“. Objektiv gesehen hat Saša keine Männer abzuwehren. Subjektiv muss sie aber *den Mann in sich* abwehren, um Frau sein zu können und sie muss als Frau *den Mann Ivanov* abwehren, um dem Idealbild der geistreichen (männlichen) Frau gerecht zu werden. Diese Ambivalenz lässt die Liebe für Ivanov und Saša ebenso zur Qual werden, wie die Liebe zwischen Ivanov und Anna Petrovna für beide Seiten unerträglich geworden ist und sich ein Ventil (Ehebruch; Krankheit) gesucht hat. Auch Ivanov erkennt das Verderben, in das er und Saša durch eine Hochzeit laufen würden. Dem Dilemma meint er nur durch Vernunft entgehen zu können:

Пора взяться за ум. (IV, 8; PSS, 12, S. 70)

Es ist Zeit, dass wir Vernunft annehmen. ⁵¹⁸

⁵¹⁵Urban, *Ivanov*, S. 32.

⁵¹⁶An Urban, *Ivanov*, S. 58 angelehnte eigene Übersetzung.

⁵¹⁷Zur Interpretation dieser Szene vgl. auch S.110ff.

⁵¹⁸Urban, *Ivanov*, S. 72 übersetzt die russische Infinitivform mit der ersten Person Singular („dass ich Vernunft annehme“), mir erscheint aber die Pluralform schlüssiger, zumal die

Deshalb bittet er Saša, auf ihn zu verzichten. Das hieße aber, wieder alle Gefühle zu unterdrücken. So erklärt sich auch die sonst unverständliche Entscheidung Sašas, Ivanov trotz ihrer Einsicht, dass die Ehe eine falsche Entscheidung sei, zu heiraten. Die verzwickte Situation führt fast in den Wahnsinn. Ivanov scheint es, die Vögel und Bäume lachen über ihn. Und Saša spricht die Verrücktheit auch direkt an:

С а ш а. Это не злость, а сумашествие.

И в а н о в. Ты думаешь? Нет, я не сумасшедший. Теперь я вижу вещи в настоящем свете, и моя мысль так же чиста, как твоя совесть. (IV, 8, PSS, 12, S. 71)

S a š a. Das ist keine Wut, das ist Wahnsinn.

I v а н о в. Findest du? Nein, ich bin nicht wahnsinnig. Ich sehe die Dinge jetzt im richtigen Licht, mein Denken ist so rein wie dein Gewissen.⁵¹⁹

Ivanovs Wahnsinn ist die Einsicht in die wahren Zusammenhänge ihres gemeinsamen Lebens. Dieser Wahnsinn verbindet ihn mit Saša (моя мысль так же чиста, как *твоя* совесть). Doch Saša weigert sich, wie Ivanov wahnsinnig zu werden. Sie misst weiterhin mit ihrer rationalen Meßlatte (Ivanov sei ein kluger Mann und müsse sie verstehen), unterdrückt jedes echte Gefühl (Ein falsches Gefühl, ложное чувство, hindere sie zurückzutreten, wirft Ivanov ihr vor) und nennt Ivanovs Logik merkwürdig und wild (странно и дико).

Was wundert es dann, dass für Ivanov in einer derart ausweglosen Situation, die sich durchs L'vovs Anklage noch zuspitzt, der Tod der alleinige Ausweg ist. Wie bereits in Zusammenhang mit der Depression dargelegt, kann auch Saša Ivanov nicht vor dem Tod bewahren, auch wenn sie die bis zur Grausamkeit konsequente Ehrlichkeit und Ehrenhaftigkeit L'vovs anprangert und damit seine Gefühllosigkeit entlarvt. Gerade mit ihrer Verteidigungsrede treibt sie die Zerrissenheit Ivanovs zwischen Gefühl und Verstand auf die Spitze. Versucht er wie L'vov rational-objektiv zu urteilen, muss er seine Schuld erkennen und wäre nicht nur einer Strafe würdig, sondern würde zu eben jenen von Saša verachteten herzlosen Menschen gehören. Betrachtet er sein Leben konsequent emotional-subjektiv, würde ihn Saša wegen seiner kleingeistigen Beschränktheit verachten. Die Zerrissenheit Ivanovs ist ebenso wenig aufzuheben wie länger zu ertragen. Der Tod scheint der einzige Ausweg für Ivanov zu sein, um vor allen und zuerst vor sich selbst schuldfrei zu sein.

Neben der Ambivalenz der sozialen Rollen, die zugleich in den Namen der betreffenden Personen zum Ausdruck kommt und zu einer Doppeldeutigkeit

Replik fortgeführt wird mit den Worten: „Проиграл я Гамлета, а ты возвышенную девицу – и будет с нас. (Ich habe den Hamlet gespielt, du die erhabene Jungfrau, jetzt reicht es.)“

⁵¹⁹An Urban, *Ivanov*, S. 73 angelehnte eigene Übersetzung.

des gesprochenen Wortes führt, trägt in *Ivanov* auch die Inszenierung der Depression des Titelhelden zum offenen Sinn des Stückes bei. Wie im Zusammenhang mit den Krankheiten in den Stücken dargestellt wurde, ist sie sowohl eine Folge der ambivalenten Rollen als auch die Ursache des Fortbestehens dieser Ambivalenz. Dieser durch die Depression Ivanovs geschaffene offene Sinn, der wesentlich durch die hysterische Figurenkonzeption der Person Ivanovs erzeugt wird, strahlt zudem auf die anderen Personen aus, da ihr dramatisches Handeln an der Person Ivanovs ausgerichtet ist, da Ivanov nicht nur thematisches, sondern auch strukturelles Zentrum des Stückes ist. Obwohl nicht alle Personen des Stückes hysterische Charaktere sind, erscheinen sie doch alle widersprüchlich. So erscheint der zwanghafte L'vov nicht so unfehlbar, wie es sein zwanghaftes Selbstbild zum Ausdruck bringt.

Die Inszenierung der Depression macht in *Ivanov* die Ambivalenz nicht nur zum Thema. Sie verleiht dem Stück auch eine hysterische Struktur. Zugleich aber schafft die Darstellung der Depression die Voraussetzung für den Übergang zum depressiv strukturierten Drama, da sowohl die hysterische Struktur als auch das Thema der Depression im offenen Widerspruch begründet sind. Die Analogie zwischen beiden Ambivalenzphänomenen bildet darum in *Ivanov* die Brücke von der alten, zwanghaft-hysterisch strukturierten Dramenform zur neuen, schizoid-depressiv strukturierten Form des Dramas.

Ist die Depression schließlich keine Krankheit des (hysterischen) Helden mehr, sondern wird sie zur Charakterstruktur, dann ist auch die Sprache der Figuren dem depressiven Verhalten angepasst. Dann redet man nicht mehr, um wie in der Tragödie Konflikte zu lösen oder wie im Personendrama *Ivanov* zwischenmenschliche Beziehungen zu erhellen, sondern man redet wie eben der Depressive um des Redens Willen. Eine solche Rede ist sinnentleert. Sie reduziert sich auf Wortketten. Reden und Schweigen werden in solchen Stücken (wie auch für den Depressiven) gleichbedeutend – daher die oft beobachtete Bedeutsamkeit des Schweigens in Čechovs Dramen. Das Erleben einer solchen sinnentleerten wortreichen oder wortlosen Rede, deren rationales Verstehen unmöglich ist, kann als mythisches Erleben bezeichnet werden. Die Worte oder das Schweigen wirken ähnlich wie Naturerscheinungen oder menschliche Verhaltensweisen unmittelbar. Eine Bedeutung ist ihnen nicht eingeschrieben und ein Sinnzusammenhang kann deshalb erst auf einer zweiten Ebene hergestellt werden. Wenn das Verstehen eines Textes ausschließlich auf der Metaebene möglich ist, dann haben wir es mit einem Mythos zu tun. Mit dem offenen Sinn von *Ivanov* geht Čechov einen bedeutenden Schritt in die Richtung eines solchen Mythos. Die Kartenspielszenen, die Čechov erst in der letzten Fassung des Dramas 1889 eingefügt hat, haben bereits mythischen Charakter. Das Spiel, das an sich von reiner Kombinatorik bestimmt und darum von provozierender Sinnlosigkeit ist, kann auf einer zweiten Ebene als metapoetische Aussage, als eine Interpretation zum Drama selbst verstanden werden.

Beispielhaft hierfür ist die Spielszene zu Beginn des 2. Akts. Auf die metapoetische Dimension verweist hierbei ein "понимаете ли" („verstehen Sie“), das in die Aufzählung der Karten in der Hand eingefügt ist. An einem Kartenblatt gibt es nichts zu verstehen, man hat es. Ist ein Blatt allerdings ein Kommentar, dann gibt es viel zu verstehen. Kosychs und die Kupplerin Avdotja Nazarovna sind Spielpartner beim Whist-Spiel. Avdotja Nazarovna sucht einen Bräutigam für Saša und ist darum mit ihr äquivalent. Kosych steht wegen seines Verhaltens in einer Äquivalenz zu Ivanov: Ivanov wird von Lebedev in derselben Szene tollwütig genannt, Kosych gebärdet sich tollwütig. Das Pik-Ass in Kosychs Hand kommentiert nun die sich anbahnende Beziehung von Ivanov zu Saša. Es ist assoziativ mit der Pik-Dame aus Puškins *Pikovája Dama* verbunden. Im Unterschied zu Puškins German zieht Kosych aber nicht aus Geldgier die falsche Karte (die Dame und nicht das Ass), sondern er hat gerade das Ass, das German verfehlt. Das bedeutet, dass sein Äquivalent Ivanov nicht geldgierig ist und die Beziehung zu Saša nicht um der Mitgift Willen sucht. Er hat das „kleine Herz“ (одна маленькая червонка), die Liebe zu Saša. Kosych hält also die richtige Karte für Ivanov in der Hand. Dennoch gewinnt er das Spiel nicht, weil er mit seiner Partnerin, der Kupplerin, keine gemeinsame Strategie findet. Ebenso finden Ivanov und Saša keine gemeinsame Sprache und verfehlen sich.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass *Ivanov* der ödipal geprägten Dramenform zuzuordnen ist, auch wenn im Text kein eindeutiges Urteil erhalten ist. Durch die permanente Ausrichtung der Dialoge auf die Titelgestalt erhält die dramatische Kommunikation eine zwischenmenschliche Dimension. Aufgrund dieser sozialen Ausrichtung und der Inszenierung der Depression des Titelhelden erscheint das Drama hysterisch perspektiviert. Infolge der Gemeinsamkeiten zwischen der hysterischen und der depressiven Strukturierung und Perspektivierung, die im Zusammenhang mit der Raum- und Zeitstruktur, mit der Figurenkonzeption und der Perspektivstruktur deutlich gemacht wurden, ist ein Übergang vom sozialen zum existenziellen Drama leicht vorstellbar. Im Falle von *Ivanov* liegt er im Drama selbst begründet: Da Ivanov durch seine Depression weniger auf die anderen Personen als vielmehr auf sich selbst bezogen bleibt, geht die zwischenmenschliche Dimension des sozial geprägten Dramas allmählich verloren.⁵²⁰

⁵²⁰Da Ivanov zwar der Impuls für das Sprechen und das Handeln der anderen Personen ist, selbst in den Gesprächen aber häufig auf sich selbst bezogen bleibt, konstatiert H. Schmid,

dass das Drama *Ivanov* eine Zwischenstellung zwischen dem Typ des Personendramas und dem Typ des Situationsdramas einnehme, da im Situationsdrama nicht die Kommunikation zwischen den Gesprächspartnern, sondern die äußere Situation die Struktur bestimme. H. Schmid (1973): *Strukturalistische Dramentheorie*, S. 65 ff.

3. Metapoetik in den Stücken der mittleren Schaffensphase: *Čajka* und *Djadja Vanja*

In den beiden Stücken der mittleren Schaffensperiode, *Čajka* und *Djadja Vanja*, bleibt der offene Sinn, der sich in *Ivanov* trotz der zwanghaft-geschlossenen Form entfaltet, erhalten. In *Ivanov* vollzog sich diese Öffnung des Sinns infolge der Hysterie, die zur Ambivalenz sozialer Rollen führte und infolge der Depression, durch die das Dasein allgemein als widersprüchlich erlebt wird. Wenn nun im vorigen Abschnitt die Brückenfunktion der Ambivalenz von der zwanghaft-hysterischen Tragödie hin zum depressiv-schizoiden Drama in *Ivanov* hervorgehoben wurde, so lässt sich in *Čajka* und *Djadja Vanja* ein über den offenen Sinn hinausreichender Schritt in Richtung offene Form beobachten. Die Krankheiten in diesen Stücken, z.B. die Gicht, haben nun oben ihren zwanghaft-depressiven Hintergrund offenbart. In *Platonov* und *Ivanov* hingegen hatten wir es mit hysterisch bedingten Krankheiten zu tun. In Bezug auf die Krankheiten könnte man also von einer Regression der Figuren in ein entwicklungspsychologisch früheres Stadium sprechen. Eine ähnliche Regression ist auch in Bezug auf die Depression zu beobachten. War in *Ivanov* die Depression noch lediglich eine Krankheit vor dem Hintergrund einer hysterischen Charakterstruktur, so ist sie in *Čajka* und *Djadja Vanja* zunehmend eine Lebenshaltung der Figuren. Die Depression ist also nicht mehr thematisch, sondern formal wirksam. Doch auch hier werden noch die hysterischen Ursprünge dieser Form deutlich, denn die Depressivität wird zwar kaum noch verbal zum Ausdruck gebracht, sie wird aber durch das auffällig depressive Verhalten mehrerer Personen in Szene gesetzt. Das hat zur Folge, dass diese Stücke zwar bereits Merkmale des existenziellen Dramas aufweisen, die auf manifester Ebene auch zu einem offenen Sinn führen, diese Gestaltungsmittel aber auf der latenten Sinnebene die ursprüngliche soziale Form noch erkennen lassen. So offenbart z.B. eine Interpretation von *Čajka*, dass der Schluss, das Herausführen der Arkadina durch Trigorin, nur oberflächlich als formal offen anzusehen ist, sich bei einer metapoetischen Interpretation aber als geschlossen erweist.

In Bezug auf die Dramen der mittleren Schaffensphase soll nicht mehr zwischen Form und Sinn unterschieden werden, da der Sinn nicht mehr aufgrund einer thematischen Besonderheit wie der Depression offen erscheint. Die manifeste Offenheit hat hier vielmehr formale Ursachen. Zugleich tritt auf einer zweiten Bedeutungsebene ein geschlossener Sinn zu Tage, der sich ebenfalls aus formalen Besonderheiten des Stückes ergibt. Da auch innerhalb dieser Schaffensperiode eine Entwicklung in der Dramenstruktur zu beobachten ist, sollen beide Dramen nacheinander betrachtet werden.

a) *Čajka*

In *Čajka* lässt sich zwar das Handeln von Personen nachweisen, da die Figuren eine Situationsveränderung anstreben. Dennoch kommt Leithold⁵²¹ nicht unbegründet zu dem Schluss, es sei in dem Stück keine Handlung, sondern nur Geschehen zu beobachten. So ereigne sich am Ende des Dramas keine Situationswende. Man könnte gegen Leithold einwenden, der Selbstmord Konstantin Treplëvs sei eine markante Einzelhandlung, zumal „alle zusammenfahren“ (Все вздрагивают. IV, PSS 13, S. 59) und die Arkadina erschrocken fragt: „Was war das?“ (Что такое?). Da diese Tat aber in der Fortführung des Stückes die Haltung der anderen Personen kaum zu beeinflussen vermag, weil der Arzt Dorn den Tod Treplëvs verschweigt, scheint sie doch nur eine Episode darzustellen. Das Leben der Personen scheint in denselben Bahnen weiterzulaufen. Doch Dorn trifft die Entscheidung, Treplëvs Tod zu verschweigen, bewusst, weil er die Arkadina schonen will. Deshalb könnte man argumentieren, dass das Gleichbleiben der Situation eine Folge von Handlung ist und nicht bloßes Geschehen dokumentiert. Dieses Zuordnungsproblem macht deutlich, dass wir es bei *Čajka* mit einer Form des Übergangs zu tun haben. Das zeigt der Vergleich mit zwei anderen Dramenpersonen, die am Schluss eines Čechovschen Stückes sterben – mit Ivanov (*Ivanov*) und Firs (*Višněvyj sad*). Während Ivanovs Tod noch für alle beteiligten Personen zu einer Situationsveränderung geführt hatte, wird der Tod von Firs geschehen, ohne dass irgendeine Person davon Kenntnis nimmt. Auch vom Todesschuss auf Tuzenbach in *Tri sestry* nimmt schon niemand mehr Notiz. Hier flüstert Čebutykin Ol'ga jedoch einige Zeit später die Todesnachricht ins Ohr.

Die Fabel in *Čajka* reicht mehrfach über die dargestellten Ereignisse hinaus. So erfährt man über Ninas Affäre mit Trigorin allein aus ihren Berichten, obwohl gerade darin ein wesentliches Konfliktpotential des Stückes liegt – hängt doch ihre Beziehung zu Treplëv wesentlich von der zu Trigorin ab. Auch das Verhältnis der Arkadina zu Trigorin wird durch Ninas Verhältnis mit ihm beeinflusst. Die existenzielle, offene Form wird zudem dadurch erzeugt, dass sich das Sujet aus mehreren Einzelsequenzen zusammensetzt. Zwar sind diese Einzelsequenzen nicht vollkommen gleichgeordnet, doch hängen sie ebenso wenig von einer dominanten Haupthandlung ab. So ist der Beziehungskonflikt Medvedenko und Maša zwar nicht dem Konflikt Arkadina – Treplëv – Nina – Trigorin gleichrangig, er ist ihm aber auch nicht untergeordnet.

Die Handlungsführung ist in beiden Stücken analog. Die Handlung bewegt sich von mehreren Teilzielen weg, die sowohl in *Čajka* als auch in

⁵²¹F.-J. Leithold (1989): *Studien zu A.P. Čechovs Drama „Die Möwe“*, S. 27f.

Djadja Vanja in den ersten beiden Akten des Stückes in zwei parallelen Handlungssträngen entwickelt und dann abgebaut werden.⁵²²

Die sprachliche Gestalt, die bereits in *Ivanov* Züge des narzisstisch geprägten Dramas aufweist, erfährt in *Čajka* eine weitere Veränderung hin zu dieser Dramenform. Die Rede ist jetzt nicht mehr nur vom Stil der Alltagssprache gekennzeichnet, sondern es kommt bereits zu dem auch für alle weiteren Stücke bedeutsamen aneinander Vorbeireden. Das ist aber nicht immer ersichtlich. So nehmen die Personen häufig mit ihren Worten scheinbar aufeinander Bezug, dennoch bewirkt die Rede keine Situationsveränderung. Die Ursache liegt in den unterschiedlichen Erwartungen, die die einzelnen Personen an den Gesprächspartner und die Gesprächssituation haben. Da die Personen in ihrer Rede nicht mehr aufeinander eingehen, können sie nun weder ein Selbstbild noch ein Bild ihres Gegenübers entwickeln. Dadurch besteht auch für den Interpreten nicht mehr die Möglichkeit, eine Person vermittels dieser Bilder und ihres Niederschlags in der Rede einzuschätzen. Noch in *Ivanov* zeigte sich die Mehrdeutigkeit einer Person und die damit verbundene Öffnung des Sinns einerseits durch die Inszenierung von Ivanovs Depression. Diese Inszenierung macht die Ambivalenzen in *Ivanov* explizit. Andererseits ist bereits das einzelne Wort doppeldeutig. Diese verbale Doppeldeutigkeit setzt sich in *Čajka* fort, während die mit der Depression verbundene explizite Ambivalenz verschwindet. Wir haben es demzufolge bei *Čajka* mit einem Übergang von der explizit ambivalenten und somit widersprüchlichen, hysterischen zur implizit ambivalenten, depressiven Figurenkonzeption zu tun. Diese implizite Ambivalenz entwickelt sich allerdings in den späteren Stücken noch dahingehend weiter, dass dann nicht mehr nur die einzelnen Worte doppeldeutig sind, sondern der gesamte Text nach dem Prinzip einer echten Doppelbindung funktioniert, d.h. die Worte widersprechen den Gesten. Das führt dann dazu, dass die Personen trotz der scheinbar eindeutigen Rede aneinander vorbeireden und als Personen im Stück isoliert erscheinen. In *Čajka* allerdings ist diese Form des Aneinandervorbeiredens noch nicht zu beobachten. Hier gehen die Personen Beziehungen miteinander ein und verfehlen sich doch zugleich immer wieder. Dieser Mechanismus, der in der Čechovforschung als „Personenreigen“ bezeichnet wird, soll im folgenden näher erklärt werden.⁵²³

⁵²²Vgl. M. Deppermann (1986): *Tschechow: Onkel Wanja*, S. 158f. Deppermann beschreibt mit der doppelten Antiklimax in *Onkel Vanja* die Einschränkung der Spannung, die sich mit der Abwendung von einem Ziel erklären lässt. Die Gründe für die Abwendung liegen in Vanjas psychischer Konstitution. Für *Čajka* lässt sich das Gegen-das-Ziel-Wirken bei jenen Personen erkennen, die Leithold als handelnde Personen beschreibt. F.-J. Leithold (1989): *Studien zu A.P. Čechovs Drama 'Die Möwe'*, S. 27-43.

⁵²³Diese Bezeichnung setzt Čechovs *Čajka* mit Schnitzlers zeitgleich entstandenem *Reigen* gleich, in dem zehn Personen wie bei einem Reigen mit jeweils zwei anderen eine Verbindung eingehen (A und B; B und C; C und D ... I und J; J und A). Bei Schnitzler ist diese Verbindung allerdings rein sexueller Natur.

Čajka ist wohl jenes Drama, in dem das Werben um Liebe und das Streben nach (künstlerischer) Anerkennung als Spielart des Liebeswerbens am vordergründigsten erscheint.⁵²⁴ Das Streben nach künstlerischer Anerkennung scheint ebenso wie das Liebeswerben bei der Arkadina und bei Trigorin zum Erfolg zu führen, hingegen bleibt Treplëvs Werben um Nina unerwidert. Leithold sieht den Grund für das sogenannte „Blocken“, „Ausweichen“, „Ablenken“ oder „Desinteresse“ von Seiten Ninas gegenüber Treplëv in einer einseitigen Beziehung. So wie Treplëv seine Liebe von Nina nicht erwidert findet, so erwidere er nicht die Liebe Mašas. Mašas Beziehung zu Medvedenko beruhe wie die Trigorins zu Nina ebenso nur auf einseitiger, unerwideter Liebe.⁵²⁵ Doch worin liegt der Grund für die Einseitigkeit? Warum bewegen sich alle Figuren während des Stückes im Reigen, ohne dass das Verhältnis zwischen den Personen eine Veränderung erfährt? Warum behält jede Person ihren Platz im Kreis bei, so dass keine Situationsveränderung zu verzeichnen ist? Auf rein personaler Ebene resultiert die Einseitigkeit des Liebeswerbens aus dem inneren Widerspruch zwischen sinnlicher und geistiger Liebe, der ja schon in *Platonov* und *Ivanov* bedeutsam war.

Ein Schlüssel zur Beschreibung dieses inneren Konfliktes in Nina und Treplëv ist ein Gespräch zwischen beiden zu Beginn des ersten Aktes. Diese Szene ereignet sich vor der Aufführung des Theaterstückes, das Treplëv geschrieben hat.

Т р е п л ё в *прислушивается*. Я слышу шаги... *Обнимает дядю*. Я без неё жить не могу... Даже звук её шагов прекрасен... Я счастлив безумно. *Быстро идёт навстречу Нине Заречной, которая входит*. Волшебница, мечта моя...

Н и н а *взволнованно*. Я не опоздала... Конечно, я не опоздала...

Т р е п л ё в *целует её руки*. Нет, нет, нет...

Н и н а. Весь день я беспокоилась, мне было так страшно! Я боялась, что отец не пустит меня... Но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала. *Смеётся*. Но я рада. *Крепко жмёт руки Сорина*.

С о р и н *смеётся*. Глазки, кажется, заплаканы... Ге-ге! Нехорошо!

Н и н а. Это так... Видите, как мне тяжело дышать. Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, бога ради не удерживайте. Отец не знает, что я здесь.

Т р е п л ё в. В самом деле, уже пора начинать. Надо идти звать всех.

⁵²⁴Čechov schrieb am 21.10.1895 in einem Brief an Suvorin, es seien „fünf Pud Liebe“ darin enthalten.

⁵²⁵F.-J. Leithold (1989): *Die Möwe*, S. 70-80. Ebenso äußert sich Z. Papernyj (1980): *Čajka A.P. Čechova* S. 140. Die Beziehungen zwischwehn den Figuren seien geprägt durch eine lange Kette einseitiger Herzensbindungen.

[...]

Н и н а. Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема... боятся, как бы я не пошла в актрисы... А меня тянет сюда к озеру, как чайку... Моё сердце полно вами. *Оглядывается.*

Т р е п л ё в. Мы одни.

Н и н а. Кажется, кто-то там...

Т р е п л ё в. Никого.

Поцелуй.

Н и н а. Это какое дерево?

Т р е п л ё в. Вяз.

Н и н а. Отчего оно такое тёмное?

Т р е п л ё в. Уже вечер, темнеют все предметы. Не уезжайте рано, умоляю вас.

Н и н а. Нельзя.

Т р е п л ё в. А если поеду к вам, Нина? Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно.

Н и н а. Нельзя, вас заметит сторож. Трезор ещё не привык к вам и будет лаять.

Т р е п л ё в. Я люблю вас.

Н и н а. Тсс... (I, PSS 13, S. 9f.)

Т р е п л ё в *horcht*. Ich höre Schritte... *Umarmt seinen Onkel*. Ich kann nicht ohne sie leben... Schon der Klang ihrer Schritte ist schön... Ich bin wahnsinnig glücklich. *Geht Nina Zarečnaja schnell entgegen, die kommt*. Zauberin, mein Traum...

Н и н а *aufgeregt*. Ich bin nicht zu spät gekommen... Natürlich, ich bin nicht zu spät gekommen...

Т р е п л ё в *küsst ihr die Hände*. Nein, nein, nein...

Н и н а. Den ganzen Tag war ich unruhig, ich hatte solche Angst! Ich hatte Angst, mein Vater würde mich nicht gehen lassen... Aber eben ist er mit meiner Stiefmutter weggefahren. Der rote Himmel, der Mond muss bald aufgehen, und ich habe die Pferde gehetzt und gehetzt. *Lacht*. Bin ich froh. *Drückt Sorin kräftig die Hand*.

С о р и н *lacht*. Verweinte Äuglein sehe ich... He-he! Das ist aber nicht schön!

Н и н а. Das ist so... Sehen Sie, ich bin ganz außer Atem. In einer halben Stunde muss ich wieder fahren, wir müssen uns beeilen. Nein, nein, halten Sie mich um Gottes willen nicht zurück. Mein Vater weiß nicht, dass ich hier bin.

Т р е п л ё в. Tatsächlich, es ist Zeit, dass wir anfangen. Wir müssen alle zusammenrufen.

[...]

Н и н а. Mein Vater und seine Frau lassen mich nicht hierher. Sie sagen, hier wäre die Bohème... sie haben Angst, ich könnte Schauspielerin

werden... Und mich zieht es an den See hierher wie eine Möwe... Mein Herz ist voll von Ihnen. *Schaut sich um.*

T r e p l ë v. Wir sind allein.

N i n a. Ich glaube, da ist jemand.

T r e p l ë v. Niemand.

Kuss.

N i n a. Was ist das für ein Baum?

T r e p l ë v. Eine Ulme.

N i n a. Warum ist sie so dunkel?

T r e p l ë v. Es ist schon Abend, da werden alle Gegenstände dunkel. Fahren Sie nicht so früh wieder weg. Ich flehe Sie an.

N i n a. Es geht nicht.

T r e p l ë v. Und wenn ich zu Ihnen komme, Nina? Ich werde die ganze Nacht im Garten stehen und Ihr Fenster anschauen.

N i n a. Das geht nicht, der Nachtwächter wird Sie bemerken. Trésor ist noch nicht an Sie gewöhnt und wird bellen.

T r e p l ë v. Ich liebe Sie.

N i n a. Pssst...⁵²⁶

Auf den ersten Blick scheint Leithold, der einen Teil dieses Dialogs ebenfalls zum Gegenstand seiner Betrachtungen macht, recht zu haben, wenn er meint, Nina entziehe sich Treplëv, sie komme nur auf das Gut, weil sie die Bohème-Atmosphäre, nicht aber Konstantin Treplëv reize. Damit erklärt er die von Nina herbeigeführten thematischen Sprünge innerhalb des Gespräches. Aber wie fügt sich Ninas Liebesgeständnis (Моё сердце полно вами. [Mein Herz ist voll von Ihnen.]) in eine derartige Erklärung? Folgt man Leitholds Interpretation, müsste sie eine bloße Lüge sein. Bei genauerer Betrachtung stellt sich die Beziehung aber ganz anders dar.

An der Oberfläche erscheint Treplëv als der erobernde Mann, der bereits beim Klang der Schritte seiner Geliebten den Kopf verliert, sie dann verbal umwirbt (Волшебница, мечта моя [Zauberin, mein Traum]), ihr die Hände küsst und schließlich mit einem Kuss ganz einnehmen möchte. Nina ist eine junge Frau, die die Ungewissheit ihrer ersten Liebe und eine verinnerlichte Warnung des Vaters vor der ausschweifenden Atmosphäre auf dem Gut zur Zurückhaltung mahnt. Der häufige, von Nina herbeigeführte Themenwechsel ist deshalb nicht wie von Leithold als Ablehnung, sondern als Angst vor der ersten Liebe zu verstehen. Doch eine derartige Deutung wirft die Frage auf, warum sich Treplëv als Eroberer bei einem nächtlichen Besuch bei Nina damit begnügen will, im Garten zu stehen und ihr Fenster anzuschauen? Eine derartige Vorstellung bringt nun auch seine Angst vor der Liebe zum Ausdruck. Ninas Antwort auf diesen Vorschlag Treplëvs zeigt dagegen, dass sie einem Besuch Treplëvs eigentlich nicht ablehnend gegenüberstünde. Allerdings plagt sie zum

⁵²⁶Urban, *Die Möwe*, S. 14f.

einen das schlechte Gewissen – versinnbildlicht im Nachtwächter – und zum anderen hat sie selbst Angst vor dem unbekanntem Erlebnis – der Hund, der Treplëv noch nicht (!) kennt, könnte bellen. Wohl ist auch der Name des Hundes *trezor* ganz in diesem Zusammenhang zu verstehen: *le trésor* bezeichnet im französischen sowohl den Schatz (Ninas Unschuld) als auch den Ort der Aufbewahrung, die Schatzkammer. Wenn nun aber Nina Treplëv durchaus nicht ablehnend gegenübersteht und nur die Angst vor der Liebe sie daran hindert, sich ihm hinzugeben, muss man sich fragen, warum sie die Liebeserklärung von Treplëv mit einem „Pssst!“ abwehrt, obwohl diese eigentlich Ninas Bedenken zerstreuen müsste. Stellt doch gerade eine solche von Treplëv vorgeschlagene Annäherung keinerlei Bedrohung für ihre Jungfräulichkeit mehr dar. Zudem lassen die ersten beiden zitierten Repliken und die dazu gegebenen Handlungsanweisungen für Treplëv und Nina darauf schließen, dass sich beide nicht nur wie Freunde, sondern wie ein Liebespaar aufeinander gefreut haben. Treplëv eilt Nina entgegen und küsst ihre Hände (nicht: die Hand!). Sie ist aufgeregt und besorgt, zu spät gekommen zu sein. Dass diese Sorge nicht Ninas Pünktlichkeitssinn zum Ausdruck bringen soll, sondern sich allein auf ihre Liebe zu Treplëv bezieht, belegt ihre folgende Replik, in der es heißt, ihr sei schrecklich zumute gewesen, denn sie habe den ganzen Tag befürchtet, der Vater könnte sie nicht zum Gut lassen. Doch nun sei der Vater weggefahren. Der Weg war also für Nina freigegeben. Das Ziel dieses Weges indes ist nicht die Theateraufführung, wie man meinen könnte, weil Nina gleich danach wieder abfährt. Ihr Ziel ist die sexuelle Vereinigung mit Treplëv. Das kommt im Symbolgehalt der folgenden Worte Ninas zum Ausdruck. So lässt sich Ninas Hinweis auf den roten Himmel und den bevorstehenden Mondaufgang als Bild für die Vereinigung von Sonne und Mond verstehen, die symbolisch die Vereinigung von Mann und Frau steht. Zudem belegt das Hetzen des Pferdes einen derartigen Bedeutungszusammenhang. Man fragt sich also, warum die Szene sich wandelt, obwohl Nina Treplëv sogar ihre Liebe gesteht. Ein Grund könnte sein, dass Treplëv sie ohne große Worte, ohne ihrer Ängste gewahr zu werden, küsst. Mit dem folgenden Themenwechsel zieht sich Nina zwar äußerlich zurück, innerlich bleibt sie aber mit Treplëv verbunden, indem sie sich vergewissert, ob Treplëvs Eroberung auch ihr als Mensch oder nur ihr als sexuelles Objekt galt: Die Frage nach dem Baum (mythologisch ein Symbol für die Frau) kann Treplëv hinreichend beantworten. Er kennt den Baum (вяз; Ulme) nach dem ihn Nina fragt, wie er auch die Frau kennt, die er küsst. Doch im Namen des Baumes, durch den Treplëv eine Beziehung zwischen sich und Nina herstellt, klingt das Verb *вязать* mit an, das die Ambivalenz dieses Liebesverhältnisses zum Ausdruck bringen könnte: *вязать* kann neben *stricken*, *häkeln* oder *zusammenbinden* auch *fesseln* heißen.

Die zweite Frage, die Nina Treplëv stellt und die noch in viel stärkerem Maße ihre Angst und individuelle Not ausdrückt, rührt Treplëvs Gefühl gar nicht mehr, wovon seine vollkommen rationale Antwort zeugt: Уже вечер,

темнеют все предметы. (Es ist schon Abend, da werden alle Gegenstände dunkel.) Was verwundert es, dass sich Nina der erneuten Annäherung Treplëvs nun entzieht. Sie ist tatsächlich, so wie sie sagt, eine Möwe, die es an den See zieht. Versteht man diese Symbolik in ihrer sexuellen Dimension, so kann man darin Ninas Zerrissenheit zwischen Körperlichkeit und Vergeistigung sehen. Die Möwe, die auf dem Wasser schwimmt, bringt dabei das körperliche Verlangen zum Ausdruck. Dagegen steht die Möwe, die fliegt, für eine Vergeistigung, die die Körperlichkeit flieht. Man könnte zwar einwenden, dass gerade Vögel mit ihrer Eigenschaft zu fliegen auf sexuelles Verlangen anspielen, aber da das Wesen der Möwe von zwei gegensätzliche Fähigkeiten, Schwimmen und Fliegen, bestimmt wird, dürfte das Fliegen wie auch in der religiösen Symbolik eher das geistige Element betonen.

Die ganze Widersprüchlichkeit Ninas zeigt sich zudem in ihrer Einstellung zu den Texten Treplëvs und Trigorins. Unmittelbar nach der zitierten Szene erkundigt sich Nina, ob auch Trigorin bei dem Theaterstück anwesend sei und gesteht, dass es ihr Angst mache und peinlich sei, vor ihm zu spielen. Zudem kritisiert sie das Theaterstück von Treplëv, weil es nur aus Deklamationen bestehe und in ihm lebendige Personen fehlten. Für sie müsse ein Theaterstück vor allem von der Liebe handeln. Aus diesen Worten von Nina könnte man folgern, dass ihr Stücke im Stil Trigorins gefallen würden. Wenn sie nun sagt, dass sie sich schäme, vor ihm zu spielen, so könnten zwei Erklärungen dafür in Frage kommen. Einerseits könnte sie sich vor ihm für Treplëvs Stück schämen, dafür, dass es ohne lebendige Personen sei und nicht von der Liebe handle. Andererseits könnte sie sich schämen, eine lebendige Person in einem Stück voller Liebe zu spielen, wie es Trigorins Feder entspringen würde. Beide Erklärungen erscheinen plausibel und zeigen Ninas innere Widersprüchlichkeit. Auf der einen Seite will sie lieben, auf der anderen aber schämt sie sich dafür. Sie würde sich aber auch dann schämen, wenn sie ein lebloses Wesen ohne Liebe wäre, wie sie es schließlich in Treplëvs Stück verkörpert.

Doch auch Treplëv zeigt sich nicht nur als Mann der Begierde. Er wird ebenso vom vermeintlichen Widerspruch zwischen körperlicher und geistiger Liebe zerrissen. Dies zeigt die Fortsetzung des oben zitierten Dialogs:

Т р е п л ё в *Услышав шаги.* Кто там? Вы, Яков?

Я к о в *за эстрадой.* Точно так.

Т р е п л ё в. Становитесь по местам. Пора. Луна восходит?

Я к о в. Точно так.

Т р е п л ё в. Спирт есть? Сера есть? Когда покажутся красные глаза, нужно, чтобы пахло серой. *Нине.* Идите, там всё приготовлено. Вы волнуетесь?..

Н и н а. Да, очень. Ваша мама – ничего, её я не боюсь, но у вас Тригорин... Играть при нём мне страшно и стыдно... Известный писатель... Он молод?

Т р е п л ё в. Да.

Н и н а. Какие у него чудесные рассказы!

Т р е п л ё в *холодно*. Не знаю, не читал. (I, PSS, 13, S. 10)

Т р е п л ё в *hat Schritte gehört*. Wer ist da? Sie, Jakov?

Ј а к о в *hinter der Bühne*. Genau der.

Т р е п л ё в. Geht auf eure Plätze. Es ist Zeit. Geht der Mond auf?

Ј а к о в. Genau der.

Т р е п л ё в. Ist der Spiritus da? Der Schwefel? Wenn die roten Augen erscheinen, muss es nach Schwefel riechen. *Zu Nina*. Gehen Sie, dort ist alles bereit. Sind sie aufgeregt?

Н и н а. Ja, sehr. Ihre Mama – das macht nichts, vor ihr habe ich keine Angst, aber Trigorin ist bei Ihnen... Vor ihm zu spielen habe ich Angst und schäme mich... Ein berühmter Schriftsteller... Ist er jung?

Т р е п л ё в. Ja.

Н и н а. Was für wunderbare Erzählungen er schreibt!

Т р е п л ё в *kalt*. Ich weiß nicht, ich habe sie nicht gelesen.⁵²⁷

Vergleicht man diese Fortsetzung des Dialogs mit dem oben interpretierten Wortwechsel, so lässt sich zunächst eine Analogie zwischen den Szenen erkennen. Waren es in der ersten Szene Ninas Schritte, die Treplëv hörte und die sein Begehren weckten, so sind es jetzt die Schritte des Angestellten Jakov, die Treplëv ganz und gar nüchtern werden lassen. Die folgenden Anweisungen, die er zur Inszenierung seines Stückes gibt, sind von einer ähnlich sexuell zu deutenden Symbolik geprägt, wie sie im ersten Dialogteil zu beobachten war. Der Mond, ein Symbol für die Weiblichkeit, wird zum Objekt einer Inszenierung, bei der jeder Beteiligte seinen Platz einzunehmen hat. Die roten Augen, die durch einen künstlichen Effekt erzeugt werden, sind als ein Symbol der männlichen Sexualität zu verstehen. Im Gegensatz zum Blenden oder Ausstechen der Augen, die als Sinnbild für den Verlust der Männlichkeit gelesen werden können, lassen sich die roten Augen als künstliche Stimulierung der Männlichkeit interpretieren. Als solche stehen sie im Gegensatz zum natürlichen Abendrot. Im vorliegenden Zusammenhang deutet auch der Schwefelgeruch auf eine Pervertierung der Sexualität hin, denn Gerüche sind natürlicherweise ein Ausdruck sexueller Erregung. Traditionell wird der Schwefelgeruch mit dem Teufel in Beziehung gebracht, der auch durch die leuchtend roten Augen symbolisiert werden soll. Da aber der Geruch hier wie ein vom Teufel benutztes Parfum bewusst als Effekt eingesetzt wird, kann nicht mehr von einem natürlichen Geruch gesprochen werden.

Wenn Treplëv nun auf den Ausruf Ninas, Trigorin habe wunderbare Erzählungen geschrieben, „kalt“ antwortet, dass er sie nicht gelesen habe, so lässt sich darin seine Flucht vor der Liebe vermuten. Das wird zum einen durch

⁵²⁷Urban, *Die Möwe*, S. 15.

die bereits erwähnte Replik Ninas belegt, in der sie Treplëvs Stück kritisiert und sagt, ein Theaterstück müsse unbedingt von Liebe handeln. Trigorins Texte handeln offenbar von der Liebe und deshalb lehnt sie Treplëv ab. Dass er sie tatsächlich nicht gelesen hat, ist nämlich nicht sehr wahrscheinlich, denn er sagt unmittelbar vor der Begegnung mit Nina zu Sorin:

Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина. (I, PSS, 13, S. 9)

Lieb, talentiert... aber... nach Tolstoj und Zola hat man keine Lust, Trigorin zu lesen.⁵²⁸

Nun könnte man Treplëvs kühle Reaktion auf Ninas Trigorin-Begeisterung mit Eifersucht erklären. Doch auch dagegen spricht seine Äußerung zu Sorin: Treplëvs Abschätzung Trigorin gegenüber ist nicht erst eine Folge von Ninas Begeisterung, sondern erklärt sich aus Trigorins Schreibstil, der dem von Treplëv widerspricht.

Wenn nun Ninas innerer Widerspruch in ihrer Einstellung zur Schauspielerei zum Ausdruck kommt, so zeigt sich der Widerspruch Treplëvs in seinem Theaterstück. Treplëv stellt an das Schreiben die Forderung, es müsse wie ein Traum (мечта) sein. Er gebraucht hierbei dasselbe Wort, mit dem er auch Nina charakterisierte (мечта моя, mein Traum). Kommt nun sowohl bei Nina als auch bei Treplëv der innere Widerspruch von geistiger und körperlicher Liebe zum Ausdruck, so zeigt sich zwischen beiden doch ein Unterschied. Nina vermag noch zwischen den beiden gegensätzlichen Formen der Liebe zu vermitteln, Treplëv nicht. In seinem Wesen werden Körper und Geist streng getrennt. Das zeigt sein Theaterstück. Dort muss die Weltseele, die Vergeistigung aller Beziehungen, mit dem Teufel, dem Vater der Materie, in einen langen Kampf treten. Aus diesem Kampf wird die Weltseele irgendwann siegreich hervorgehen. Dann werden Geist und Materie in Harmonie miteinander verschmelzen und die Freiheit regieren. Dabei stellt der Teufel als Vater der Materie über die Farbe rot (Abendrot) den Bezug zur körperlichen Liebe her, die als Gegensatz zur geistigen erscheint. Fragt man sich nun, wie Geist und Materie miteinander verschmelzen können, wenn der Geist den Sieg über die Materie erringt, so scheint dies nur im Tod möglich zu sein. Doch in Treplëvs Stück zeigt sich nicht nur allgemein die Trennung zwischen Körper und Geist. Die Trennung kommt in ihm ganz konkret zum Ausdruck. Die Weltseele lässt sich dabei mit einem Dichtergeist vergleichen, der die Seelen großer, historisch bedeutsamer Männer, Alexanders des Großen, Caesars, Shakespeares und Napoleons, aber auch „des letzten Blutegels“ in sich vereint. Die Weltseele erscheint somit als Träger des kulturellen Erbes der Menschheit überhaupt. Der Teufel, das Streben nach rein körperlicher Erfüllung von Bedürfnissen steht zu dieser kulturbewahrenden Aufgabe im Widerspruch. Die

⁵²⁸Urban, *Die Möwe*, S. 13.

„neuen Formen“, die Treplëv sucht, sollen diese teuflische Materie bannen, sie sind sein Kampf des Geistes gegen die Materie. Diesen Kampf erkennt Treplëv am Schluss des Stückes als Irrweg, wenn er sagt:

Да, я всё больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льётся из его души. (IV, PSS, 13, S.56)

Ja, ich komme mehr und mehr zu der Überzeugung, dass es nicht um die alten und nicht um die neuen Formen geht, sondern darum, dass der Mensch schreibt, ohne an irgendwelche Formen zu denken, dass er schreibt, weil es ihm frei aus der Seele strömt.⁵²⁹

In Bezug auf das Leben kann Treplëv diese Einheit von Körper und Geist nur herstellen, indem er sich das Leben nimmt. Seine Seele verströmt frei in dem tödlichen Schuss, der durch die Wahl der Todeswaffe diese Einheit von männlicher Körperlichkeit und Liebesehnsucht symbolisiert. Zur lebendigen, auf den Mitmenschen bezogenen Liebe als Einheit zwischen körperlichem Verlangen und geistiger Hinwendung ist Treplëv nicht fähig.⁵³⁰ Das zeigt sich darin, dass er Ninas Verströmen der Seele, ihre Tränen nicht versteht und ihr Schluchzen kommentiert: „Nina, schon wieder... Nina!“ (Нина, вы опять... Нина! IV, PSS, 13, S. 57). Dieses Unverständnis ist auch der Grund dafür, dass Nina all seine folgenden Liebesbeteuerungen mit den Worten kommentiert: „Warum redet er so, warum redet er so?“ (Зачем он так говорит, зачем он так говорит? IV, PSS, 13, S.57). Treplëv kann sich nur im Tod ganz hingeben und zu einem Menschen werden, der Körper und Geist zu vereinen weiß. Doch gerade die Einheit von Körper und Geist ist das wirkliche Leben. Treplëvs Tod stellt somit ein Paradoxon dar, das sich auch auf das von Treplëv geschriebene Theaterstück übertragen lässt. Es ist der lebendigste Ausdruck seiner Seele und gemäß seiner Forderung, es dürfe keine lebendigen Personen haben, doch jedes Lebens beraubt.

Dieses Paradoxon verkörpert auch Maša, und in dieser grundlegenden Analogie liegt letztlich der Grund, warum sie Treplëv ebenso verfehlt wie dieser Nina. Gleich zu Beginn des Dramas beantwortet Maša die Frage Medvedenkos, warum sie immer in Schwarz gehe, damit, dass sie um ihr Leben traure. Flüchtet Treplëv vor dem Widerspruch zwischen Körper und Geist in den physischen Tod, so wählt Maša den seelischen Tod. Jede Art von Gefühl scheint in ihr abgestorben, denn sie steht ihrem Ehemann Medvedenko ebenso ablehnend

⁵²⁹Urban, *Die Möwe*, S. 61 unterstreicht den Akt des freien Schreibens, indem er „пишет“ mit „einfach schreibt“ übersetzt.

⁵³⁰ Diese Unfähigkeit Treplëvs zur reifen Liebe wird auch in seiner Regression in die Mutterbindung deutlich, die R.L. Jackson (1967): *The empty well, the dry lake and the cold cave*, S. 108 überzeugend dargelegt hat.

gegenüber wie ihrem Kind. Ihre schwarze Kleidung ist in dieser Hinsicht mehrfach symbolisch zu verstehen. Zum einen steht sie, wie Maša auch selbst erklärt, für ihre Trauer. Zum anderen versinnbildlicht sie selbst den Tod.

Ein weiterer in der Kleiderfarbe Schwarz ausgedrückter Widerspruch kommt in der beabsichtigten und der tatsächlichen Wirkung der Farbe auf die Mitmenschen zum Ausdruck. Wer sich in Schwarz kleidet, will sein ganzes Wesen hinter dieser farblosen Farbe verstecken und fällt gerade dadurch auf. Diesen Widerspruch zwischen Absicht und Wirkung macht die erste Frage in *Čajka* und ihre Antwort darauf ganz deutlich:

М е д в е д е н к о. Отчего вы всегда ходите в чёрном?

М а ш а. Это траур по моей жизни. Я несчастна. (I, PSS, 13, S.5)

М е d v e d e n k o. Warum gehen Sie immer in Schwarz?

М а š а. Das ist die Trauer um mein Leben. Ich bin unglücklich.⁵³¹

Will sich Maša mit dem Schwarz ihrer Kleidung von den Reizen der Umwelt abschirmen, eben trauern, so macht sie doch die Mitmenschen wie Medvedenko auf sich aufmerksam. Analog dazu zeigen die knappen Antworten Mašas in dem sich anschließenden Dialog, dass sie eigentlich in Ruhe gelassen werden möchte, und doch provoziert sie damit ein weiteres Nachfragen von Medvedenko.

Kommt nun das von Maša verkörperte Paradoxon auf rein sinnlicher Ebene in der Farbe ihrer Kleidung zum Ausdruck, so zeigt es sich auch auf sprachlicher Ebene. Bereits der erste von Maša geäußerte, oben zitierte Satz ist paradox: Ich trage Trauer um mein Leben. (Это траур по моей жизни.) Die Redewendung Trauer um jemanden tragen (траур по ком-то) bezieht sich zum einen immer auf einen anderen Menschen, nicht auf den Sprecher selbst und zum anderen auf den Tod eines Menschen und nicht auf das Leben. Wenn also Maša Trauer um ihr eigenes Leben trägt, dann ist sie für die Welt gestorben. Da sie aber organisch noch am Leben ist, die Welt ihren seelischen Tod also nicht bemerkt, muss sie um ihre eigene Leblosigkeit trauern.

Bringt nun Mašas schwarze Kleidung ihre eigene paradoxe Lebenshaltung zum Ausdruck, so macht Mašas Beziehung zu Medvedenko und Treplëv deutlich, wie sich eine solche Lebenshaltung auf zwischenmenschlicher Ebene auswirkt. Die Beziehung zwischen Maša und Treplëv wird in der Čechovforschung gewöhnlich als einseitig bezeichnet. Dies sei der Grund dafür, dass sie keinen Erfolg habe. Gegen diese allgemeine Überzeugung lässt sich einwenden, dass es keiner Dichtung bedarf, um festzustellen, dass es Beziehungen gibt, die einseitig sind. Eine solche Erkenntnis kann man ohne weitere Anstrengungen aus dem täglichen Leben gewinnen. Wenn ein Dichter dennoch ein solches Phänomen darstellt, dann deshalb, weil er versucht, es in einen menschlichen oder kulturellen Zusammenhang zu deuten. Man muss sich

⁵³¹Urban, *Die Möwe*, S. 9.

deshalb fragen, warum die Beziehung zwischen Maša und Treplëv einseitig ist. Dazu soll zunächst der Umgang der beiden Personen miteinander beschrieben und anschließend der diesem Verhalten zu Grunde liegende Zusammenhang herausgestellt werden.

Treplëv und Maša sprechen nur ein einziges Mal, am Schluss des ersten Aktes, miteinander. In diesem nur zwei Repliken umfassenden Wortwechsel fordert Maša Treplëv auf, ins Haus zu gehen, weil seine Mutter auf ihn warte und beunruhigt sei. Treplëv erwidert darauf, dass er von allen in Ruhe gelassen werden möchte. Es lässt sich annehmen, dass sich diese von Treplëv allgemein formulierte Abwehr ausschließlich auf Maša bezieht. Darauf weisen drei Sätze hin. Zum einen deutet der Ausruf: „Gehen Sie mir nicht dauernd nach!“ (He ходите за мной! I, PSS 13, S. 19) auf Maša, denn sie war es, die kurz vorher zu Treplëv und Dorn auf die Bühne kam. Zum anderen entschuldigt sich Treplëv nur bei Dorn für dieses Verhalten, nachdem dieser seinen Unmut darüber zum Ausdruck gebracht hat. Und zum dritten kann Mašas Offenbarung Dorn gegenüber, dass sie Treplëv liebe, als eine Erklärung seines Verhaltens verstanden werden.

Diese Szene legt zwei Schlüsse nahe. Zum einen wird die Liebe allein mit körperlicher Annäherung in Verbindung gebracht. Das ergibt sich aus der Analogie der Szenen Nina-Treplëv und Maša-Treplëv. In beiden Szenen reagiert Konstantin Treplëv auf das Kommen der Frauen. In der ersten Szene sind es Ninas Schritte, die ihn froh machen. In der zweiten fühlt er sich von Maša verfolgt. Zum zweiten legt die Szene eine Bestätigung der These nahe, dass es sich bei dem Verhältnis zwischen Maša und Treplëv um eine einseitige Beziehung handelt. Im weiteren Verlauf des Stückes allerdings werden diese beiden Thesen widerlegt. Mašas Liebe zu Treplëv entfaltet sich nicht, wie man aus der obigen Szene schließen könnte, nur auf körperlicher, sondern auch auf geistiger Ebene. Diese geistige Beziehung ist dann entgegen dem oberflächlichen Eindruck nicht einseitig, sondern sie beruht auf Gegenseitigkeit.

Die geistige Dimension der Beziehung Mašas zu Treplëv ergibt sich einerseits aus ihrer Begeisterung für seine ganz und gar vergeistigte Kunst. Zum anderen bezeugt die Ehe mit Medvedenko Mašas vergeistigtes Verhältnis zu Treplëv. Diese Ehe bezeichnet Maša Trigorin (III, PSS 13, S. 33) und ihrer Mutter (IV, PSS 13, S. 47) gegenüber als „Ersticken“ und „aus dem Herzen Reißen“ der hoffnungslosen Liebe zu Treplëv. Doch die Beziehung zu Medvedenko kann und soll diese Funktion gar nicht erfüllen. Sie ist vielmehr die einzige Möglichkeit, die Liebe zu Treplëv aufrechtzuerhalten, indem Körperlichkeit und Geistigkeit voneinander getrennt werden. Reduziert sich die Liebe zu Treplëv auf das Geistige, so ist die Beziehung zu Medvedenko rein körperlicher Natur.⁵³² Das ergibt sich schon aus seinem Namen. Der Vor- und

⁵³² So auch C.A. Flath (1999): *The Seagull*: "Chekhov dramatises imbalance. Masha's body goes with Medvedenko, her soul goes with Treplev" (S.503).

Vatersname Semën Semënič bringen die geistige Platttheit Medvedenkos zum Ausdruck, denn Semën kann von Simon (griech. *simós* stumpf-, plattnasig) hergeleitet werden. Die hebräische Ausgangsform *Schimon* (Er [Gott] hat gehört) verweist dagegen auf die funktionale Josephsrolle Medvedenkos, wie noch zu zeigen sein wird. Der Familienname Medvenko von russ. медведь, der Bär bringt die dominante Körperlichkeit seines Trägers zum Ausdruck. Die körperliche Ausrichtung der Beziehung zwischen Maša und Medvedenko kommt zudem in dem Kind zum Ausdruck, das aus dieser Beziehung hervorgeht.

Für die Beziehung Maša-Treplëv bleibt also die geistige Dimension der Liebe. Diese zeigt sich in Mašas Begeisterung für Treplëvs Theaterstück, wie ein Wortwechsel zwischen Maša und Nina zeigt:

М а ш а *Нине, робко*. Прошу вас, прочтите из его пьесы!
Н и н а *пожав плечами*. Вы хотите? Это так неинтересно!
М а ш а *сдерживая восторг*. Когда он сам читает что-нибудь, то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта. (II, PSS 13, S. 23)

М а š а *zu Nina, schüchtern*. Ich bitte Sie, sprechen Sie etwas aus seinem Stück.

Н и н а *zuckt die Achseln*. Wollen Sie? Das ist so uninteressant!

М а š а *ihre Begeisterung unterdrückend*. Wenn er selbst etwas spricht, dann brennen seine Augen und er wird blass. Er hat eine schöne, traurige Stimme; und Manieren, wie ein Dichter.⁵³³

Wie aus der zitierten Passage hervorgeht, beschränkt Maša ihre Liebe zu Treplëv offensichtlich auf die Liebe zu seinem literarischen Werk und seine Rolle als Dichter. Das kommt daher, dass Treplëv in der literarischen Kommunikation Symptome erkennen lässt, die eigentlich dem Liebesausdruck dienen. Diese Symptome (Blässe, brennende Augen) kann Maša dann als Ersatz für eine direkt ihr gegenüber ausgedrückten Liebe verstehen. Somit wird die literarische Kommunikation zum Ausdruck der allerdings nur geistigen Liebe zwischen Maša und Treplëv, auch weil Maša als die einzige Frau, die seine Kunst wirklich versteht, sein eigentlicher Adressat ist. Der mögliche Einwand, Maša würde sich nur einbilden, sie verstünde Treplëvs Stück, weil sie ihn liebt, kann entkräftet werden, da Maša ihre Einsamkeit verbal ebenso zum Ausdruck bringt wie die Weltseele in Treplëvs Stück.

In diesem Zusammenhang fungiert das Theater als Symbol ihrer Beziehung. Es scheint so, als sei diese Beziehung am Schluss von *Čajka* tot wie das Theater, von dem Medvedenko zu Beginn des vierten Aktes sagt, es sei nur noch ein Gerippe, dem der Vorhang im Wind schlage und das abgerissen

⁵³³Urban, *Die Möwe*, S. 27.

werden müsse. Doch das Weinen, das Medvedenko im Theater hörte, als er am Abend daran vorbeiging, zeigt, dass es noch lebt. Folgerichtig reagiert Maša auf diese Mitteilung mit „Da sieh an...“ (Hy bot... IV, PSS 13, S. 45). Zudem bringt eine Szene im vierten Akt die anhaltende Harmonie zwischen Maša und Treplëv zum Ausdruck. Dabei spielt Treplëv im Nebenzimmer einen melancholischen Walzer und Maša tanzt dazu „geräuschlos zwei-drei Walzerschritte“ auf der Bühne. Der Tanz auf der Bühne ist ein Zeichen des lebendigen Theaters und zugleich als ein Ausdruck der Sehnsucht Mašas zu verstehen, Treplëvs Stück zu spielen.

Ließ sich die Trennung von Körperlichkeit und Geistigkeit in Maša und die Widerspiegelung dieser Trennung in der Beziehung zu Treplëv und zu Medvedenko vorrangig anhand des auf der Bühne dargestellten Szenariums zeigen, so lässt sich die Rolle der einzelnen Personen in ihren jeweiligen Beziehungen auch anhand ihrer Namen erschließen. Maša wird mit ihrem Namen, der Koseform von Maria, der Gottesmutter äquivalent. Diese konnte vom heiligen Geist geschwängert werden und ohne Verlust ihrer Jungfräulichkeit ein göttliches Kind zur Welt bringen. Die judenchristliche Überlieferung einer Jungfrauengeburt findet sich allerdings nicht in allen Evangelien. Biblisch ist ebenso überliefert, dass Jesus der Ehe Marias und Josephs entspringt.⁵³⁴ Diese unterschiedlichen Überlieferungen sind allerdings kein Widerspruch, sondern sie lassen sich miteinander verbinden, wenn man die Jungfrauengeburt symbolisch deutet. Dann zeigt sich eine Analogie zwischen der biblischen Maria und der Čechovschen Maša. Vom „Heiligen Geist“ wird eine Frau dann geschwängert, wenn sie körperlich mit einem Mann ein Verhältnis eingeht, das auf geistiger Ebene nicht besteht. Im Unterschied zur Prostituierten allerdings geht eine Maria die körperliche Beziehung nicht aus finanziellen Gründen ein, sondern sie ist von einer tiefen Sehnsucht nach Liebe getragen. Diese Sehnsucht nach Liebe findet im Bild des „herniederkommenden Heiligen Geistes“ seinen Ausdruck. Durch diesen wird die Beziehung, die sich ausschließlich auf die Körperlichkeit gründet, geheiligt, d.h. die Beziehung wird so für die Partner psychisch tragbar, auch wenn sie streng genommen auf einer pervertierten Form von Sexualität, der rein körperlichen Sexualität aufbaut. In einer derartigen Beziehung lebt Maša mit Medvedenko. Damit erfüllt sie in *Čajka* die funktionale Rolle einer Maria.

Medvedenko kommt nun in dieser Beziehung die Josephsrolle zu. Er nimmt Maša zu sich, obwohl er weiß, dass sie ihn nicht liebt und opfert sich für sie und das Kind auf. Deutet man die biblische Josephsgeschichte nicht theologisch, sondern sozialpsychologisch, dann verweist sie auf eine problematische Vater-Sohn-Beziehung. Joseph nimmt dem himmlischen Gebot folgend die schwangere Maria zu sich und versucht das Kind und seine Mutter vor der Gewalt des Herodes zu bewahren, indem er mit ihnen nach Ägypten

⁵³⁴Vgl. RGG, Bd. IV, Sp. 747f.

flieht. Versucht man diese Flucht symbolisch zu verstehen, so stößt man zunächst einmal auf die Frage, warum Joseph und Maria gerade nach Ägypten fliehen, obwohl das für den Juden und den alttestamentlichen Joseph (Gen. 37) zunächst der Ort der Unfreiheit, der Versklavung ist. Die Flucht nach Ägypten wäre somit eine Art Selbstversklavung, deren psychologische Gründe in einem enormen Aggressionspotential Josephs seinem Sohn gegenüber zu suchen sind. Diese Aggression wäre damit zu erklären, dass das Kind, das die lieblose Beziehung seiner Eltern heiligen, d.h. mit Liebe erfüllen sollte, von seinem Vater nun als Hindernis empfunden wird, weil es nunmehr der Liebe seiner Frau zu ihm im Wege zu stehen scheint. In der biblischen Geschichte wird diese latente Gewalt des Vaters gegen sein Kind abgespalten und auf Herodes projiziert, der dem Kind nach dem Leben trachtet. Mit Joseph verbindet sich nur noch die Rolle des fürsorglichen Ehemannes, der mit eben dieser Fürsorge hofft, die Liebe seiner Frau zu gewinnen. Diese Fürsorge, die in der Flucht nach Ägypten ihren Ausdruck findet, ist aber zugleich eine Selbstversklavung, da sie nur durch die Abspaltung des gewalttätigen Teils der Persönlichkeit aufrechtzuerhalten ist. Eine solche übermäßige Fürsorge und damit Selbstversklavung begegnet uns bei Medvedenko. Auch das latente Gewaltpotential einer funktionalen Josephsrolle ist bei Medvedenko angelegt: sein Familienname, der, wie bereits erwähnt, von russ. медведь, der Bär abgeleitet ist, spielt außer auf die Gutmütigkeit auch auf die dem Bären eigene unberechenbare Gewalttätigkeit⁵³⁵ an.

Ließen sich nun für Maša und Medvedenko ihre funktionale Marien- bzw. Josephsrolle nachweisen, so müsste in einer derartigen Konstellation Treplëv funktional die Rolle des Heiligen Geistes zukommen. Tatsächlich lassen sich hierfür mehrere Indizien finden. Treplëvs Vorname Konstantin legt einen Bezug zu Kaiser Konstantin nahe, der das Christentum zur Römischen Staatsreligion machte und damit die stärker sinnlich ausgerichtete heidnische Religiosität durch die eher vergeistigte christliche Religion ersetzte. Diese in Treplëvs Vornamen angelegte Bedeutungsdimension unterstreicht die Vergeistigung seines Trägers und bestätigt die Möglichkeit, die Konzeption der Figur Treplëv im christlichen Kontext zu deuten. Treplëvs Vatersname Gavrilovič spielt nicht nur auf die christliche Mythologie an, sondern verweist direkt auf die Geschichte von Maria und Joseph. Gavrilovič ist eine Ableitung von Gabriel und deutet somit auf den Erzengel Gabriel, der nach Lk. 1, 26-31 Maria die Geburt eines Sohnes verhieß. Die Engelsbotschaft ist ebenso wie der Heilige Geist ein Ausdruck der Liebesehnsucht Mariens, die durch das Wort des Engels Erfüllung findet. Vor dem Hintergrund der Figurenkonstellation in *Čajka* lässt sich die Engelsstimme mit der Dichtung Treplëvs vergleichen, denn

⁵³⁵Zu diesen Aspekten in der Symbolik des Bären vgl. *Knaurs Lexikon der Symbole*, S. 52.

durch ihre Vermittlung ist für Maša Treplëvs Liebe erfahrbar.⁵³⁶ Geht man davon aus, dass der in Mt. 1, 18-25 erwähnte „Engel des Herrn“ ebenfalls Gabriel ist, dann erscheint auch die Beziehung zwischen Treplëv und Medvedenko noch klarer. Laut biblischer Geschichte erscheint der Engel Joseph im Traum, verkündete die Schwangerschaft Mariens und forderte Joseph auf, sie trotz dieser Schwangerschaft, die der Heilige Geist brachte, zu sich zu nehmen. Die Aufforderung des Engels ist dabei als eine Rechtfertigung Josephs vor sich selbst zu verstehen, eine Ehe einzugehen, von der er eigentlich weiß, dass ihr die Grundvoraussetzung, die gegenseitige Liebe, fehlt. Auch Medvedenko steht vor einem derartigen Problem, denn er erkennt Mašas Abneigung ihm gegenüber wohl. Diese Abneigung hat ihre Ursachen in der unterschiedlichen Lebensausrichtung von Maša und Medvedenko, die beiden auch bewusst ist. Medvedenko orientiert sich am Materiellen, Maša am Geistigen. Beides erscheint nicht nur Maša, sondern auch Medvedenko unvereinbar, wie bereits die Eingangsszene von *Čajka* belegt. Wenn Medvedenko Maša dennoch heiratet, so muss er eine Erfahrung gemacht haben, die mit der Stimme des Engels vergleichbar ist. Eine solche Erfahrung ist Treplëvs Theaterstück, das Medvedenko mit folgenden Worten kommentiert:

Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов. *Живо, Тригорину*. А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живёт наш брат – учитель. Трудно, трудно живётся. (I, PSS 13, S. 15)

Niemand hat einen Grund, den Geist von der Materie zu trennen, denn vielleicht ist der Geist selbst die Gesamtheit aller materiellen Atome. *Lebhaft, zu Trigorin*. Ja, wissen Sie, man müsste in einem Stück beschreiben und dann auf der Bühne zeigen, wie unsereiner lebt – der Lehrer. Schwer hat der es, sehr schwer.⁵³⁷

Mit der philosophischen Erkenntnis, der Geist könne auch die Summe aller materiellen Atome sein, zeigt sich Medvedenko nicht nur das einzige Mal im gesamten Stück wirklich geistvoll,⁵³⁸ sondern er stellt mit dieser Bemerkung zudem indirekt eine Gemeinschaft zwischen sich, dem materiell Ausgerichtetem und Maša, der Geistreichen her. Dieser Bezug auf Medvedenko selbst und Maša ergibt sich zudem aus den an Trigorin gerichteten Worten, man müsse das Leben des Lehrers auf der Bühne darstellen, denn Medvedenko stellt über die

⁵³⁶Man kann den Bezug von Treplëv zum Erzengel Gabriel auch über die Vermittlung Puškins herstellen, in dessen *Gavriilada* der Erzengel selbst der außereheliche Schwängerer Mariens ist.

⁵³⁷Urban, *Die Möwe*, S. 20.

⁵³⁸ Auch C.A. Flath (1999): *The Seagull* bezieht Medvedenkos Bemerkung an dieser Stelle auf die innere Zerrissenheit der Helden in *Čajka*: "Medvedenko articulates a truth" (S. 503).

Vorstellung einer Inszenierung des eigenen Schicksals eine Beziehung zu Treplëvs Stück und damit zu Maša her. Diese von Treplëvs Stück angeregten Einsichten Medvedenkos kann man als Analogie zur Botschaft des Engels an Joseph verstehen.

Neben diesen neutestamentlichen Bezügen, die sich aus Treplëvs Vor- und Vatersnamen ergeben, könnte auch sein Familienname in diesem Kontext gedeutet werden. Auf den ersten Blick könnte man vermuten, der Name Treplëv spielt auf das Verb *трепать* (ziehen, zausen, knittern, leicht schlagen) an, dessen erste Person *треплю* mit Treplëv klanglich ähnlich ist. Vor diesen Hintergrund könnte man Treplëvs Namen als einen Spiegel seines zerrütteten Seelenzustandes verstehen. Man könnte den Namen aber gerade auch im Kontext der oben erwähnten biblischen Geschichten als eine Ableitung von *Треперстие, трёхпалый* deuten, dass im religiösen Zusammenhang die zum Schlagen des Kreuzes zusammengelegten drei Finger bezeichnet und als Symbol der Heiligen Dreifaltigkeit zu verstehen ist.

Die bisherigen Betrachtungen zum Personenreigen in *Čajka* zeigten, dass die Beziehungen Medvedenko – Maša, Maša – Treplëv, Treplëv – Nina deshalb scheitern, weil sich die Erwartungen, die die Partner aneinander und an die Beziehung stellen, widersprechen. Dieser Mechanismus lässt sich auch in den Beziehungen Nina – Trigorin, Trigorin – Arkadina, Arkadina – Dorn, Dorn – Polina Andreevna und Polina Andreevna – Šamraev beobachten.

Die Beziehung zwischen Nina und Trigorin beginnt einseitig von Ninas Seite bereits vor ihrer ersten Begegnung mit Trigorin nach der Aufführung von Treplëvs Theaterstück. Dies verdeutlichen die ersten Worte, die sie an Trigorin richtet:

Я всегда вас читаю... (I, PSS 13, S. 16)

Ich lese stets Sie...⁵³⁹

Ninas Beziehung zu Trigorin ist rein geistiger Natur und gründet sich allein auf sein literarisches Werk. Ein Zugang zu Trigorin wird ihr schließlich dadurch eröffnet, dass Nina ihr Unverständnis gegenüber dem Stück und damit implizit eine Kritik an Treplëv äußert. Er erklärt ebenfalls sein Unverständnis und stellt damit die geistige Einheit mit Nina her. Doch sein Kompliment für ihr aufrichtiges Spiel und das Lob für die Dekoration lassen erkennen, dass Trigorin allein der sinnliche Aspekt des Stückes interessiert. Nina aber reagiert auf die Bemerkungen Trigorins nicht und macht damit deutlich, dass ihr Interesse durchaus der geistigen Dimension des Theaterstückes gilt, sie eben diese nur nicht versteht. Das Verfehlen des Gesprächspartners gelangt in einer

⁵³⁹Urban, *Die Möwe*, S. 21 übersetzt freier „Ich lese alles von Ihnen.“, wobei allerdings die Dimension des geistigen Verschmelzens, das im „jemanden lesen“ enthalten ist, verloren geht.

Gesprächspause zum Ausdruck und wird zudem in der Fortsetzung des Gespräches deutlich.

Т р и г о р и н. Должно быть, в этом озере много рыбы.

Н и н а. Да.

Т р и г о р и н. Я люблю удить рыбу. Для меня нет больше наслаждения, как сидеть под вечер на берегу и смотреть на поплавок.

Н и н а. Но, я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют. (I, PSS, 1, 13, S. 16f.)

Т r i g o r i n. Sicher gibt es in diesem See viele Fische.

N i n a. Ja.

Т r i g o r i n. Ich angle sehr gern. Für mich gibt es keinen größeren Genuss als gegen Abend am Ufer zu sitzen und auf den Schwimmer zu schauen.

N i n a. Aber ich glaube, wer den Genuss des Schaffens erfahren hat, für den existieren alle anderen Genüsse nicht mehr.⁵⁴⁰

Trigorin bereiten sinnliche Erfahrungen Genüsse, Nina dagegen meint, der höchste Genuss sei der Genuss des Schaffens, also ein geistiges Erlebnis. Da die Worte Trigorins aber auch eine sexuelle Komponente ans Licht bringen, kann dieser Wortwechsel nicht nur als ein Ausdruck unterschiedlicher Einstellungen zur Kunst angesehen werden, sondern er macht zugleich deutlich, welcher Art das Verhältnis zwischen Nina und Trigorin ist, das sich im Laufe des Stückes entwickelt. Fische sind für die Psychoanalyse ein phallisches Symbol⁵⁴¹ und können Ausdruck der sexuellen Begierde Trigorins gedeutet werden. Interessant ist hierbei, dass Čechov für *angeln* nicht die gängigere Wortverbindung *ловить рыбы* (Fische fangen) verwendet, wodurch semantisch das Gewicht auf die Eroberung der Frau durch den Mann gelegt werden würde. Stattdessen wird das Wort *удить* gebraucht, das einen ähnlichen Klang wie *убить* (töten) hat. Zwar ist das Angeln immer mit dem Tod des Fisches verbunden, aber im vorliegenden Fall unterstreicht die Wortwahl noch stärker dieses Ziel des Fischfangs. Auf den ersten Blick lässt sich diese Äußerung Trigorins als ein Verweis auf den Tod der Möwe und die Lebensgeschichte Ninas verstehen, die von Trigorin wesentlich mitbestimmt wird.

Nina zieht es wie eine Möwe an den See.⁵⁴² Treplëv schießt eine Möwe und wirft sie Nina zu Füßen. Diese Situation erscheint Trigorin als Grundlage

⁵⁴⁰Urban, *Die Möwe*, S. 21.

⁵⁴¹*Knaurs Lexikon der Symbole*, S. 144.

⁵⁴²Teruchiro Sasaki, *Ochotnik i rybak v čechovskoj „Čajke“*, S. 257, widerlegt überzeugend die nahe liegende Vermutung, Nina sei als Fisch das Opfer des Anglers Trigorin. Er zeigt die Äquivalenz zwischen „Möwe“ und „Fisch“ auf (čajka = rybalka) und schlussfolgert, wenn es Nina zum See ziehe, dann suche sie dort den Tod.

für ein treffliches Sujet einer kleinen Erzählung, in der ein Mann aus purer Langeweile eine Möwe, die glücklich und frei an einem See lebe, ins Verderben stürze. Analog zu diesem Sujet beginnt Trigorin ein Verhältnis mit Nina, lässt sie aber später wieder fallen und zerstört damit ihr Lebensglück. Der Symbolgehalt der Äußerung, die Trigorin über das Fische fangen macht, reicht aber über diesen Verweis auf das Symbol der Möwe hinaus. Symbolisch ist das Töten des Fisches vor allem als Verlust der Manneskraft zu verstehen.⁵⁴³ Da nun Trigorins größter Genuss nicht darin besteht, dass er die Fische tötet, sondern dass er am Abend am Wasser sitzt und auf den Schwimmer schaut, kann man in Bezug auf Trigorin nicht vom Verlust der Manneskraft sprechen, sondern von Sexualangst. Diese wäre schließlich auch die Erklärung dafür, warum er sich trotz seiner offensichtlichen Empfindungen für Nina der Arkadina zuwendet. Die Arkadina stellt nämlich für Trigorin zugleich die Geliebte und den Mutterersatz dar und ermöglicht ihm so, eine Liebesbeziehung einzugehen, die keine ist. Die Mutterersatzfunktion der Arkadina ergibt sich zum einen aus der dominanten Stellung der Arkadina gegenüber Trigorin und zum anderen aus der Eifersucht, die Treplëv gegenüber Trigorin in Bezug auf seine Mutter (nicht in Bezug auf Nina!) empfindet. Der Unterschied zwischen Treplëv und Trigorin wird schließlich in ihrer Einstellung zur körperlichen Dimension der Liebe (und zu Nina) deutlich, die im Symbol der Möwe zum Ausdruck kommt. Treplëv strebt eine rein geistige Beziehung an, was dazu führt, dass die Körperlichkeit im Symbol der Möwe getötet wird. Trigorin dagegen sehnt sich nach der Körperlichkeit, flieht sie aber zugleich aus Angst. Dieses Verhalten findet darin seinen Niederschlag, dass er den Auftrag erteilt, die Möwe auszustopfen.

Die Beziehung zwischen Trigorin und Nina entfaltet sich nach der Szene mit der getöteten Möwe im weiteren Verlauf des Stückes als ständige körperliche Annäherung im Bewusstsein des damit verbundenen Verderbens. Das zeigt sich z.B. in der Inschrift auf dem Medallion, das Nina Trigorin schenkt. Nina entnahm für die Inschrift eine Zeile aus einer Erzählung Trigorins: Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её. (Wenn du je mein Leben brauchst, dann komm und nimm es.) Die Tödlichkeit, die diese Hingabe letztlich für Nina haben wird (nicht nur der Mann stützt die Möwe ins Verderben, sie sich selbst auch), erfasst sie mit dem Wort *понадобится*. Darin enthalten ist das Wort *добить*, das soviel bedeutet wie *jemandem dem Todesstoß versetzen*. Als scheinbar notwendige Folge einer solchen widersprüchlichen Lebensweise muss Ninas Kind, das wahrscheinlich auch das Kind Trigorins ist, sterben. Wenn im Unterschied zu Ninas Kind Mašas Kind lebt, obwohl diese ihren Mann ganz und gar nicht liebt, so liegt der Grund in den unterschiedlichen Lebenseinstellungen der beiden Frauen. In Nina

⁵⁴³Im Gegensatz dazu versinnbildlichen Märchen, in denen der Fischer einem gefangenen Fisch das Leben schenkt, wodurch er zu großem Reichtum und Macht gelangt, das Wachsen der bis dahin unterentwickelten Manneskraft.

verbinden sich wie auch in Trigorin Körper und Geist. Beide sehnen sich nach Körperlichkeit und schrecken ebenso vor ihr zurück, wie die Interpretation der damit verbundenen Symbolik belegte. Beide leben gleichsam in der ständigen Gegenwart des Sündenfalls, doch nur Nina vermag ihre Schuld zu erkennen, wie ihre Worte zu Treplëv am Schluss des vierten Aktes belegen:

Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить. (IV, PSS 13, S. 58)

Warum sagen Sie, dass Sie die Erde, über die ich gegangen bin, geküsst hätten. Man müsste mich totschiagen.⁵⁴⁴

Stellvertretend für Nina ist ihr Kind gestorben. Doch dieser Tod ist nicht nur wörtlich, sondern ebenso symbolisch zu verstehen. In den Kindern leben die ungestillten Hoffnungen ihrer Eltern fort. Wie Nina im Anschluss an die oben zitierten Worte zu Treplëv sagt, war sie in ihrer Jugend voller Hoffnungen und Träume, die ihr aber im Laufe ihres Lebens genommen wurden. Wenn aber eine Mutter den Glauben und die Hoffnung für ihr eigenes Leben gänzlich verloren hat, dann können diese auch nicht mehr in ihrem Kind weiterleben. Das Kind, das ursprünglich der Hoffnungsträger war, ist somit für seine Mutter gestorben. Das tote Kind steht somit für Ninas Lebenseinsichten, das Bewusstsein ihres eigenen Versagens und ihrer Schuld. Mašas Kind hingegen lebt deshalb, weil Maša ihr totenähnliches Dasein nie als eine Folge ihrer eigenen Lebenseinstellung begreift, sondern weil sie ihr verlorenes Leben immer nur dem Verhalten ihrer Mitmenschen zur Last legt bzw. als Schicksalsfügung empfindet. Im Gegensatz zu Nina lebt Maša jenseits von Schuld und Sühne. Deshalb kann Maša ihr verlorenes Leben nur betrauern. Nina dagegen beweint den Verlust ihres Kindes und den Verlust ihres Lebens und kann somit gereinigt ein neues Leben beginnen. Diese Tränen sind zugleich als ein Ausdruck der von Nina ersehnten Einheit von Körper und Geist zu verstehen, denn sie stellen eine körperliche Reaktion auf eine geistige Erkenntnis dar.

Obwohl auch Trigorin wie Nina nach einer Verbindung von Körper und Geist strebt, kann er eine solche Einheit nicht wie Nina dadurch herstellen, dass er seine Schuld erkennt und durch ihre Sühne gereinigt wird. Trigorin hätte die Möglichkeit gehabt, seine Schuld zu begreifen, als Šamraev ihm die ausgestopfte Möwe zeigt, die Trigorin in Auftrag gab. Dann wäre es ihm möglich gewesen zu verstehen, dass er der Mann war, der Nina ins Verderben stürzte, so wie die Möwe einst von Treplëv getötet wurde. Doch Trigorin erinnert sich an nichts, wie das zweimalige „Ich weiß nicht mehr!“ (He помню!, IV, PSS 13, S. 60) belegt. Er versucht stattdessen auf andere Weise, Körper und Geist zu einer Einheit zu bringen, indem er sich erneut der Arkadina zuwendet. Man könnte annehmen, dass Trigorin in dieser Beziehung seine Vorstellungen von Liebe weit mehr erfüllt sieht, als es in einer Beziehung mit Nina der Fall gewesen

⁵⁴⁴An Urban, *Die Möwe*, S. 64 angelehnte eigene Übersetzung.

wäre. Tatsächlich scheinen beide Frauen um Trigorin als Liebhaber zu konkurrieren. Ninas offensichtliche Aufforderung zur Eroberung sprechen scheinbar ebenso dafür wie Arkadinas Zorn, als er ihr seine Liebe zu Nina gesteht und sie bittet, ihn freizugeben. Zieht man aber in Betracht, dass nicht ein zweiter Verehrer mit Trigorin konkurriert, sondern Arkadinas Sohn Treplëv, der selbst nur wenig jünger als Trigorin ist, dann könnte man Trigorins Hinwendung zur Arkadina auch als eine Flucht in den Mutterschoß deuten. Tatsächlich entspricht das Verhältnis nicht dem von zwei gleichberechtigten Liebenden, sondern dem einer allmächtigen Mutter gegenüber ihrem Sohn. Das wird besonders in dem bereits erwähnten Dialog zwischen Trigorin und Arkadina deutlich, in dem Trigorin sich selbst und der Arkadina seine Liebe zu Nina gesteht. Dieser Dialog schließt sich an ein Gespräch zwischen Treplëv und Arkadina an, in dem es zu einer Auseinandersetzung zwischen beiden kommt, weil Treplëv Trigorin nicht an der Seite seiner Mutter akzeptieren will. Der Übergang zwischen beiden Szenen ist so gestaltet, dass Treplëv von dem hereinkommenden Trigorin als Gesprächspartner der Arkadina abgelöst wird. Diese Ablösung erfolgt aber nicht durch einen deutlichen Schluss der ersten und einen deutlichen Beginn der zweiten Szene, sondern beide Szenen gehen ineinander über.

А р к а д и н а *нежно*. Помиришь и с ним. Не надо дуэли... Ведь не надо?

Т р е п л ё в. Хорошо... Только, мама, позволь мне не встречаться с ним. Мне это тяжело... выше сил... *Входит Тригорин*. Вот... Я выйду... *Быстро убирает в шкав лекарства*. А повязку уже доктор сделает...

Т р и г о р и н *ищет в книжке*. Страница 121... строки 11 и 12... Вот... Читает. „Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её.“

Треплëв подбирает с полу повязку и уходит.

А р к а д и н а *поглядев на часы*. Скоро лошадей подадут. (III, PSS 13, S. 40)

А р к а д и н а *zärtlich*. Versöhne dich auch mit ihm. Man braucht keine Duelle... Das ist doch nicht nötig?

Т р е п л ё в. Gut... Nur, Mama, erlaube mir, dass ich ihm nicht mehr begegne. Das ist zu schwer für mich... geht über meine Kräfte... *Trigorin kommt*. Da ist er... Ich gehe... *Räumt schnell die Arzneien in den Schrank*. Und den Verband macht mir schon der Doktor...

Т р и г о р и н *sucht in dem Buch*. Seite 121... Zeilen 11 und 12... Da ist es... *Liest* „Wenn du je mein Leben brauchst, dann komm und nimm es.“

Treplëv hebt den Verband vom Boden auf und geht ab.

Arkadina *schaut auf die Uhr*. Gleich bekommen wir Pferde.⁵⁴⁵

Trigorin kommt, während Treplöv und Arkadina noch miteinander sprechen. Dieses Gespräch wird auch nicht gänzlich unterbrochen, als Treplöv Trigorin sieht, sondern Treplöv nimmt mit der Bemerkung, der Doktor werde den Verband machen, auf den Gesprächsanfang Bezug, als er seine Mutter bat, ihm den Verband zu wechseln. Dennoch sagt er das wohl mehr in den Raum als direkt zur Arkadina, denn sie reagiert auf seine Worte nicht. Zumindest aber zieht er sich mit diesen Worten auf sich selbst zurück, worauf auch die drei Punkte am Schluss von Treplövs Replik hindeuten. Umgekehrt ist Treplöv noch auf der Bühne, während Trigorin bereits spricht. Auch seine Worte sind für keinen Gesprächspartner bestimmt und verweisen auf das sich anschließende Gespräch mit der Arkadina. Ein solcher Übergang setzt in der Rangordnung Treplöv und Trigorin gleich, d.h. beide befinden sich in einer Geschwisterbeziehung. Darauf verweist auch der Umstand, dass sich Treplöv mit Trigorin hatte duellieren wollen, denn ein Duell fordert man von einem Gleichgestellten, nicht von einem Höherstehenden wie etwa dem Vater oder dem Vaterersatz. Gegen diesen kann man allenfalls revoltieren.

Auch die Arkadina scheint zu spüren, dass sie Trigorin gegenüber im Grunde eine Mutterrolle einnimmt. Doch da sie sich nach einem liebenden Mann sehnt, verdrängt sie dieses Gefühl. Das geht z.B. daraus hervor, dass sie zu Treplöv sagt, Duelle seien nicht nötig. Doch dieser Satz, der eine Hierarchie zwischen beiden Männern herstellen würde, ist nicht als Aussage, sondern als Frage formuliert. Die Arkadina scheint sich also selbst nicht so ganz sicher zu sein, ob Duelle nicht doch nötig sind. Ein weiterer, viel wesentlicherer Hinweis darauf, dass die Arkadina Trigorin zum geliebten Mann erst machen möchte, lässt sich darin festmachen, dass sie mehrfach um Pferde bittet, um mit Trigorin wegzufahren. Auch das erwähnte Gespräch über Trigorins Beziehung zu Nina leitet die Arkadina mit einer Bemerkung über die Pferde, die bald kommen müssten, ein. Das Pferd steht symbolisch für die Männlichkeit, die Trigorin erst durch die Arkadina verliehen werden muss. Als die Arkadina hört, dass Trigorin Nina liebe, dass er das erste Mal in seinem Leben die „junge, zarte, poetische Liebe“ (любовь юная, прелестная, поэтическая, III, PSS 13, S. 41) erlebe, verwirft sie ihre Mutterposition ausdrücklich mit den Worten:

Неужели я уже так стара и безобразна, что со мною можно, не стесняясь, говорить о других женщинах? (III, PSS 13, S. 42)

Bin ich etwa schon so alt und hässlich, dass man ohne sich zu genieren, mit mir über andere Frauen sprechen kann?⁵⁴⁶

⁵⁴⁵An Urban, *Die Möwe*, S. 44f. angelehnte eigene Übersetzung.

⁵⁴⁶Urban, *Die Möwe*, S. 46.

In der Position der Geliebten allerdings wäre Nina der Arkadina eine wirkliche Konkurrentin, die zudem in der vorliegenden Situation die weitaus größeren Chancen bei Trigorin hat als die Arkadina selbst. Wenn es die Arkadina nun dennoch vermag, Trigorin wieder an sich zu binden, so gelingt ihr das dadurch, dass sie ihn zurück in die Rolle des Sohnes drängt.

[...] Мой прекрасный, дивный... Ты, последняя страница моей жизни! *Становится на колени.* Моя радость, моя гордость, моё блаженство...[...]

Сокровище моё, отчаянная голова, ты хочешь безумствовать, но я не хочу, не пушу... *Смеётся.* Ты мой... Ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... Ты весь мой. [...] (III, PSS 13, S. 42)

[...] Mein Schöner, Wunderbarer... Du bist die letzte Seite meines Lebens! *Fällt auf die Knie.* Meine Freude, mein Stolz, meine Seligkeit... [...]

Mein Schatz, mein Tollkopf, du willst dem Wahnsinn verfallen, aber das will ich nicht, das lasse ich nicht zu... *Lacht.* Du bist mein... Du bist mein... Und diese Stirn ist mein, und die Augen sind mein, und dieses wunderbare, seidige Haar ist auch mein... Du bist ganz und gar mein.

[...] ⁵⁴⁷

All diese Worte, mit denen die Arkadina versucht, Trigorin zu bezaubern, sind Worte einer Mutter, die ihre ganze Hoffnung auf ihr Kind überträgt. Ein solches Kind verhält sich dann richtig, wenn es wie Trigorin die Erwartungen seiner Mutter erfüllt. Er selbst sagt über sich:

У меня нет своей воли... У меня никогда не было своей воли... Вялый, рыхлый, всегда покорный – неужели это может нравиться женщине? (III, PSS 13, S. 42)

Ich habe keinen eigenen Willen... Ich habe nie einen eigenen Willen gehabt... Schlaff, schwächlich, immer gehorsam – wie kann das einer Frau gefallen?⁵⁴⁸

Trigorin zweifelt zurecht, ob ein solches Verhalten einer Frau gefallen könne, denn einer reifen Frau kann eine derartige Unselbständigkeit tatsächlich nicht gefallen, aber eine Mutter freut sich über ein gehorsames Kind.

Wenn Trigorin vermag, die ersehnte Einheit von Körper und Geist herzustellen, dann ist dies, wie bereits erwähnt, nicht möglich, weil er wie Nina in der Liebe schuldig wird, die Schuld erkennt, sühnt und gereift daraus hervorgeht, sondern weil er mit der Arkadina eine symbiotische Beziehung eingeht, die der zwischen Mutter und Kind gleichkommt. Auch die eher sinnliche Arkadina profitiert von dieser Beziehung, denn Trigorins Geist, den

⁵⁴⁷An Urban, *Die Möwe*, S. 46 angelehnte eigene Übersetzung.

⁵⁴⁸Urban, *Die Möwe*, S. 47.

sie in seiner Dichtung lobt (такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, III, PSS 13, S. 42), ist durch die Einheit mit ihm auch ein Teil von ihr.

Die Mutter-Kind-Beziehung zwischen der Arkadina und Trigorin wird am Schluss des Dramas nochmals unterstrichen. Sie erklärt, warum der Arkadina Treplëvs Tod verheimlicht werden kann. Dem gesunden Menschenverstand erscheint ein solches Ende wenig plausibel. Wie sollte einer Mutter der Tod ihres Sohnes verheimlicht werden können? Was realistisch unmöglich erscheint, kann psychologisch doch wahr sein. Dann nämlich kann eine Mutter zwar vom Tod ihres Kindes wissen, ihn aber nicht als schmerzlichen Verlust fühlen, weil sofort ein anderer, meist ähnlicher Mensch diese Kindrolle übernimmt. Das ist in diesem Fall Trigorin, der die Arkadina nicht wie ein Mann seine Frau in ihrem Schmerz stützt, sondern der sie vom Gut wegführt.

Die bisherigen Ausführungen konnten offen legen, dass die Personen in *Čajka* deshalb keine glücklichen, sich auf Liebe gründenden Beziehungen miteinander eingehen können, weil sie die zur Liebe notwendige Einheit von Körper und Geist nicht oder nur mittels Regression in die Mutter-Kind-Symbiose herstellen können. Im traditionellen Drama ergeben sich die Konflikte aus den Figurenbeziehungen. In *Čajka* dagegen verhindern die Figurenbeziehungen mögliche Konflikte, denn die Figuren verfehlen sich als Menschen. Begegnen sie sich allein auf geistiger Ebene, so kommt keine Beziehung zu Stande (z.B. Maša – Treplëv), begegnen sie sich nur auf sinnlicher Ebene, kann kein Konflikt entstehen (z.B. Trigorin – Arkadina). Dieses Verfehlen des Anderen ist der Grund dafür, dass die Personen nebeneinander angeordnet und nicht Teil eines hierarchischen Systems sind. Mit einer solchen Struktur wird aber der Sinn der Dramatik an sich in Frage gestellt, der ursprünglich darin bestand, das Entfalten und Lösen von Konflikten als Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Verstand in Szene zu setzen. Zudem hat die Nebenordnung der Personen zur Folge, dass man keine Schematisierung der Beziehungen als Ausdruck einer bestehenden sozialen Ordnung mehr vornehmen kann. Das Wesen der Dramatik besteht aber gerade darin, den Sinnzusammenhang der Welt zu deuten und diese Deutung mittels dargestellter Schematisierungen erlebbar zu machen. Wenn nun aber ein Drama auf manifester Ebene keinen Sinnzusammenhang erkennen lässt und somit keine Deutung ermöglicht, unterscheidet es sich an der Oberfläche nicht mehr von der Realität. Das Schöpferische, das ein Kunstwerk ausmacht, gäbe es nicht, wenn nicht auf einer zweiten Ebene dennoch ein Sinnzusammenhang existieren würde. In Čechovs Dramatik lassen sich dabei zwei formale Möglichkeiten erkennen. Zum einen die explizite Metapoetik, d.h. das Stück enthält mehrere metapoetische Bezüge, die sich zu einem Schema zusammenfügen lassen und dadurch die Deutung des Stückes implizit vorgeben. Eine zweite Möglichkeit, dem Drama einen Sinnzusammenhang zu verleihen, ohne dabei direkt Sinn zu stiften, ist eine Art strukturelle Metapoetik. Das bedeutet, dass die Struktur des

Dramas selbst ihre eigene Interpretation anregt, ihren eigenen Sinn erschafft. Eine solche Form der Sinnschöpfung aber ist typisch für den Mythos als Produkt des mythischen Erlebens. Deshalb kann man diese Form der Sinnerzeugung auch als Mythopoetik bezeichnen. Begegnen uns in *Platonov* und *Ivanov* Dramen, die noch einen Sinn, den Sinn der Ambivalenz haben, so lässt sich *Čajka* jenen Dramen zuordnen, bei denen erst auf einer metapoetischen Ebene Sinn gestiftet wird. *Djadja Vanja* ist bereits eine Übergangsform zu *Tri sestry* und *Višněvyj sad*, die als mythopoetische Dramen bezeichnet werden können, weil in ihnen nicht Sinn gestiftet, sondern Sinn erschaffen wird.

Bereits Vera Zubareva⁵⁴⁹ hat versucht, mythopoetische Strukturen der letzten vier Čechovschen Dramen aufzudecken. Allerdings untersucht sie nicht die Struktur der Dramen separat, um anschließend mögliche strukturelle oder thematische Analogien zu antiken Mythen aufzudecken, sondern sie versucht, antike Mythen in der Struktur der Dramen wiederzufinden. Aufgrund einzelner isoliert betrachteter Äußerungen sowie einiger Namen führt Zubareva *Čajka* auf Hesiods Mythos von den Zeitaltern und den Arkadienmythos zurück. Auch wenn sie selbst einräumt, dass ihre Thesen sehr spekulativ seien, müssten sich ihre Deutungen doch an der Gesamtstruktur des Stückes bewähren. So müsste z.B. die auffälligste formale Besonderheit des Stückes, der Personenreigen, mit Hilfe der vorausgesetzten mythischen Grundlagen erklärt werden können.⁵⁵⁰ Auch für die zahlreichen Äußerungen über die Literatur und das Theater sowie über die Schauspielerei kann Zubarevas Deutung keine Erklärung geben. Versucht man allerdings diese Äußerungen zu ordnen, so ergibt sich ein Schema, das verdeutlicht, inwiefern in *Čajka* die Stellung des Dramas selbst innerhalb der Dramatik zum Thema gemacht wird. Unter Berücksichtigung einer solchen Metaebene ist es schließlich möglich, die spezifische Art der Beziehungen der Figuren untereinander als notwendigen Bestandteil dieser metapoetischen Struktur zu erklären.

⁵⁴⁹V. Zubareva (1997): *A systems approach to literature. Mythopoeitics of Chekhovs four major plays.*

⁵⁵⁰N.I. Iščuk-Fadeeva hat in *Čajka A.P. Čechova: Mif, obrjad, žanr* (2001) aus der Feststellung, Čechovs *Čajka* könne entgegen dem oberflächlichen Eindruck keine Tragödie sein, den Schluss gezogen, die grundlegenden Motive des Stückes hätten einen mythologischen Podtext. Zum Beleg führt Iščuk-Fadeeva drei „Archetypen“ an – See, Mond und Ulme. So richtig die Prämissen der Autorin sind, vermag sie doch die Funktion dieser Motive im Gesamtzusammenhang und ihre Genrebestimmung des Stückes als „Schicksalskomödie“ nicht überzeugend zu begründen. Die von ihr diagnostizierte Auseinandersetzung zwischen mythologisch denkenden Figuren (Trepjev, Nina) und Antimythologen (Arkadina, Trigorin) folgen nicht aus den angeführten Motiven.

b) Die metapoetische Dimension und ihre sinnstiftende Funktion in *Čajka*

Eine Ortung aller metapoetischen Äußerungen in *Čajka* hat zwei Aussagebereiche zu berücksichtigen. Zum einen werden Aussagen über den Prozess literarischer Produktion und Rezeption gemacht. Zum anderen gibt es Aussagen über die historische Entwicklung von Literatur. Diese literaturgeschichtlichen Bezüge treten offensichtlich in der Gegenüberstellung der Werke alter Schule, die Trigorins Feder entstammen und Treplëvs formal neuen, von Arkadina so genannten dekadenten Texten zu Tage. Offensichtlich ist Trigorin dabei sowohl als traditioneller Dichter einzuordnen als auch als ein Dichter des Übergangs zu begreifen. Auf die traditionellen Züge der Dichtung Trigorins verweist Treplëv mit der Bemerkung Sorin gegenüber, Trigorin sei zwar ein talentierter Dichter, aber nach Tolstoj oder Zola habe man keine Lust, Trigorin zu lesen. (I, PSS 13, S.9) Mit diesen Worten stellt Treplëv nicht nur Trigorins Beziehung zu den großen realistischen (Tolstoj) und naturalistischen (Zola) Romanschriftstellern heraus, sondern er fällt implizit das Urteil, dass Trigorin in Bezug auf diese nur als Epigone angesehen werden kann. Trigorin sieht sich selbst auch als ein Nachfolger der Realisten, der aber deren Größe nicht erreichen könne. So sagt er zu Nina:

А публика читает: „Да, мило, талантливо... Мило, но далеко от Толстого“, или: „Прекрасная вещь, но „Отцы и дети“ Тургенева лучше“. И так до гробовой доски всё будут только мило и талантливо, мило и талантливо – больше ничего, и как умру, знакомые, проходя мимо могилы, будут говорить: „Здесь лежит Тригорин. Хороший был писатель, но он писал хуже Тургенева.“ (II, PSS 13, S. 30)

Und das Publikum liest es: „Ja, ganz nett, talentiert... Ganz nett, aber weit entfernt von Tolstoj“, oder: „Eine sehr schöne Sache, aber Turgenevs „Väter und Söhne“ sind besser. Und so wird es gehen bis ans Grab, stets nur ganz nett und talentiert, ganz nett und talentiert – weiter nichts, und wenn ich tot bin, werden die Bekannten, die an meinem Grab vorbeigehen, sagen: „Hier liegt Trigorin. Er war ein guter Schriftsteller, aber er schrieb schlechter als Turgenev.“⁵⁵¹

Auf Trigorins Nähe zu den Realisten und Naturalisten verweist außerdem der Titel seiner Erzählung *Дни и ночи* (*Tage und Nächte*), denn diese Schriftsteller benutzten häufig derartige Kontraste in ihren Titeln. Als Beispiel sei Turgenevs *Отцы и дети* (*Väter und Söhne*) genannt, das in *Čajka* ja auch ausdrücklich erwähnt wird. Nicht zuletzt kann auch das Sujet, das Trigorin angesichts der geschossenen Möwe in den Sinn kommt, als typisch realistisch angesehen werden.

⁵⁵¹An Urban, *Die Möwe*, S. 35 angelehnte eigene Übersetzung.

Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живёт молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил её, как вот эту чайку. (II, PSS, 13, S. 31f.)

Ein Sujet für eine kleine Erzählung: am Ufer eines Sees lebt von Kindheit an ein junges Mädchen, so wie Sie; es liebt den See wie eine Möwe, und ist glücklich und frei wie eine Möwe. Aber zufällig kam ein Mann, der sah sie und stürzte sie aus Langeweile ins Verderben, so wie diese Möwe.⁵⁵²

Obwohl Trigorin seine Wurzeln in der realistischen und naturalistischen Literatur hat, wie die Beispiele belegen, ist er stärker noch als Schriftsteller des Übergangs vom Alten zum Neuen einzuordnen. Diese Annahme wird zum einen von der Arkadina bestätigt, die hervorhebt, dass Trigorin in seinen Texten mit einem Strich die Hauptsache wiedergeben könne, das Charakteristische für eine Person oder eine Landschaft und dass die Menschen bei ihm wie lebendig seien (III, PSS 13, S. 42). Dabei ist besonders die Beschränkung auf das Wesentlichste ein Zug, der Trigorin von seinen literarischen Vorgängern unterscheidet. Diesen Zug bei der knappen Beschreibung einer Mondnacht lobt auch Treplëv an Trigorin, wodurch er ihn zu einem Vorgänger seiner eigenen neuen Poetik macht. Ein weiterer Hinweis auf Trigorins Rolle als Übergangsauteur ist sein Umgang mit Symbolen zur Beschreibung von Situationen. Eine solche symbolhaltige Sprache rückt Trigorin in die Nähe zu Treplëv, zu dem Nina sagt, er drücke sich so unverständlich aus, immer in Symbolen (...выражаетесь всё непонятно, каким-то символами, II, PSS 13, S. 27). So sei die von Treplëv geschossene Möwe so ein für Nina unverständliches Symbol (И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю...). Trigorin nutzt dieses Symbol der Möwe in seinem Kontext und bringt es mit einer Situation, einem Sujet in Verbindung. Umgekehrt ist der von Trigorin gehörte Ausdruck „девичий бор“ (Jungfrauenhain), den er nach der Auseinandersetzung mit der Arkadina über seine Liebe zu Nina aufschreibt, nicht als ein bloßer, poetisch klingender Ausdruck zu verstehen, den Trigorin ohne jeglichen Bezug notiert. Auch dieser Ausdruck ist ein Symbol, mit dem Trigorin die Situation der Frauen auf dem Gut kommentiert, die einsam, mit kleinen stacheligen Nadeln besetzt nebeneinander herleben und im übertragenen Sinn wohl ewig Jungfrauen bleiben. Diese Charakteristik trifft auch auf die Arkadina zu, mit der er sich zwar einlässt, die aber nicht wirklich seine Frau sein kann.

Neben diesen Merkmalen von Trigorins Stil wird seine Position als Schwellenautor durch mehrere Zitate aus Čechovs eigenem literarischem Werk und seinen Briefen unterstrichen. Beispielsweise stammt die erwähnte knappe

⁵⁵²An Urban, *Die Möwe*, S. 37 angelehnte eigene Übersetzung.

Beschreibung der Mondnacht aus einem Brief, den Čechov am 25.4.1886 an seinen Bruder Aleksandr schrieb. Trigorins Ansichten über das Leben eines Schriftstellers, das durchaus kein „strahlendes, interessantes Leben“ (о какой-то светлой, интересной жизни, II, PSS, 13, S. 28) sei, wie Nina annimmt, lassen sich in ähnlicher Form in Čechovs Brief an Marja Vladimirovna Kiselëva vom 21.9.1886 wiederfinden. Nicht zuletzt kann Trigorins Gebrauch von Notizbüchern, um Ideen für seine Werke aufzuschreiben, als Anspielung auf Čechovs eigene schriftstellerische Praxis angesehen werden.

Von besonderer Bedeutung für die Funktion Trigorins als Schriftsteller des Übergangs ist die Textstelle, die Nina in ein Medaillon eingravieren lässt, das sie Trigorin zur Erinnerung schenkt. Zum einen entstammt das Zitat nicht nur einer Erzählung Trigorins, sondern auch einer Čechovs, den *Sosedi* (*Nachbarn*, 1892).⁵⁵³ Damit kann es als ein weiterer Hinweis auf die Verwandtschaft zwischen Čechov und Trigorin gedeutet werden. Noch entscheidender für das Verstehen Trigorins aber ist die mit der Passage verbundene Anspielung. Der Wortlaut des Zitates und die besondere Situation seines Gebrauches lässt zunächst die Vermutung zu, Nina wolle sich Trigorin hingeben, denn es heißt:

Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми её. (III, PSS 13, S. 41)

Wenn Du je mein Leben brauchst, dann komm und nimm es.⁵⁵⁴

Eine Lektüre der entsprechenden Passage in Čechovs *Sosedi* und ihres Kontextes zeigt dagegen, dass es sich bei dem Zitat keineswegs um eine Umschreibung für Ninas Verlangen handelt, sondern dass Nina Trigorins Werk als eine Metapher seines eigenen Lebens versteht. Das Sujet der Erzählung ist folgendes: Die Schwester des Landadligen Pëtr Michajlyč Ivašin, Zina, zieht völlig überraschend zum verheirateten fast zwanzig Jahre älteren Nachbarn und guten Freund Grigorij Vlasič. Zinas Familie ist darüber entsetzt und Pëtr Michajlyč fühlt, dass er etwas unternehmen müsste, wagt es aber nicht. Schließlich entscheidet er sich doch, die beiden zur Rede zu stellen und reitet zu Vlasičs Gut. Seine aufgestaute Wut entlädt sich auf dem Weg bei einem Gewitter und bei Vlasič angekommen scheut Pëtr Michajlyč die Auseinandersetzung mit diesem. Nachdem Vlasič erklärt, dass Zina so unerwartet zu ihm gezogen sei, weil es für sie selbst überraschend kam, sie einer plötzlichen Eingebung folgten und zudem auf Pëtr Michajlyčs Großzügigkeit hofften, sagt Vlasič zu Pëtr Michajlyč eben jenen Satz, den Nina in das Medaillon eingravieren lässt. Vlasič erzählt danach von seiner Frau, die er aus Mitleid heiratete und dabei das Gefühl hatte, eine Heldentat zu vollbringen. Nun wird er

⁵⁵³Auf diese Autointertextualität verweist P. Urban in seinen Anmerkungen zur deutschen Übersetzung von *Čajka*. Vgl. Anton Čechov (1973): *Die Möwe*, S. 94.

⁵⁵⁴Urban, *Die Möwe*, S. 45.

vollkommen von ihr beherrscht und ausgenommen. Vlasič zeigt sich als vollkommen schwacher Mann. Zusammen mit Zina sitzt man noch eine Weile und erzählt. Pëtr Michajlyč versteht, dass Zina und Vlasič durchaus kein glückliches Leben führen, aber schweigt dazu. Schließlich reitet er nach Hause zurück, ohne eine Auseinandersetzung mit Vlasič herbeigeführt zu haben.

Analogien zum Verhältnis Nina – Trigorin sind leicht zu finden. Zunächst einmal wird Nina durch ihren Namen Nina Michajlovna mit Zina Michajlovna vergleichbar. Nina lebt auf der anderen Seite des Sees auf dem Gut ihrer Mutter und auch Zina floh vom Gut ihrer Mutter zu Vlasič. Auf dem Weg zwischen beiden Gütern befindet sich ein Teich. Auch die Ähnlichkeiten zwischen Vlasič und Trigorin sind unschwer zu erkennen. Zunächst sticht der lautliche Gleichklang von Grigorij und Trigorin ins Auge. Zudem ist der Altersunterschied zwischen ihm und Nina ähnlich groß wie der zwischen Vlasič und Zina. Und schließlich fällt die Entscheidung, ein Verhältnis zu beginnen, bei Nina und Trigorin in den letzten fünf Repliken des dritten Aktes offenbar ebenso schnell wie bei Vlasič und Zina.

Wenn also Nina Trigorin das Medaillon schenkt, dann fordert sie Trigorin nicht zur Eroberung auf, sondern sie verleiht ihrer Ahnung Ausdruck, dass eine Beziehung mit Trigorin sie nicht glücklich machen würde. Zudem könnte das Geschenk implizit dazu auffordern, Nina das unglückliche Leben, das Zina erleiden muss, zu ersparen. Eine solche Aufforderung resultiert aus der Perspektivierung der Erzählung, die an Pëtr Michajlyč ausgerichtet ist und der sich am Schluss der Erzählung selbst vorwirft, dass er nie das sagt und tut, was er denkt. Pëtr Michajlyč hätte Zina vor einem tristen Leben mit Vlasič bewahren müssen wie Trigorin Nina vor dem Unglück hätte bewahren müssen, das ihr die Beziehung mit ihm bringt. Dass Trigorin ein solches Unglück vorhersah, belegt das Sujet, dass ihm beim Anblick der toten Möwe in den Sinn kommt.

Wenn man sich nun verdeutlicht, dass Trigorin in seinen Erzählungen sein eigener Held ist, wie das Medaillon und das Sujet angesichts der toten Möwe zum Ausdruck brachten, so zeigt sich auch hier Trigorins Übergangstatus zur neuen Literatur, für die die Einheit von Leben und Werk in ganz besonderem Maße programmatisch ist. Das werden auch die folgenden Ausführungen zu Treplëv belegen.

Anders als Trigorin, der den literarischen Wandel verkörpert, steht Treplëv vollkommen für das Neue. Er sucht nach „neuen Formen“, die für ihn über allem anderen in der Kunst stehen:

Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно. (I, PSS, 13, S. 8)

Wir brauchen neue Formen. Neue Formen brauchen wir, und wenn es sie nicht gibt, dann brauchen wir besser gar nichts.⁵⁵⁵

⁵⁵⁵An Urban, *Die Möwe*, S. 13 angelehnte eigene Übersetzung.

Als Treplëv ein erfolgreicher Dichter ist, kommt er allerdings zu der Einsicht, dass er inzwischen „selbst langsam in die Routine“ abgleite (сам мало-помалу сползаю к рутине, IV, PSS, 13, S. 55). Das Wesentliche in der Kunst seien nicht alte oder neue Formen, sondern „dass der Mensch schreibt, ohne an irgendwelche Formen zu denken, weil es ihm frei aus der Seele strömt.“ (...что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льётся из его души. PSS, 13, S. 56). Doch auch diese Einsichten, die im Grunde einen Verzicht auf die Form zugunsten einer Absolutheit des Sinns darstellen, können Treplëvs Dichtung keine Perspektive verleihen, wie sein Tod am Schluss des Dramas zeigt. Dieser Tod stellt das vollkommene Verströmen seiner Seele dar, die gleichsam in die von Treplëv selbst besungene Weltseele eingeht. Damit verschmilzt Treplëvs Leben mit seinem Werk und wird zum „žiznetvorčestvo“, so dass Treplëv nicht nur Dichter, sondern zugleich sein eigener Held ist, er inszeniert und spielt sein eigenes Werk und ist im Tod fern von der Bühne sein eigenes Publikum. Diese Einheit von Leben, dichterischem Werk und Inszenierung kommt auch in der von Treplëv geschossenen Möwe zum Ausdruck, der er als Dichter eine symbolische Bedeutung verleiht. Allerdings liegt beim Tod der Möwe der Schwerpunkt nicht auf dem Verströmen der Seele, sondern auf der Form, denn die Möwe ist für Treplëv ein bewusst konstruiertes Symbol. Das belegt die Erklärung der Beziehung zwischen dem Tod der Möwe und seinem eigenen Leben, die Treplëv Nina angesichts der geschossenen Möwe gibt. Auch hier zeigt sich wieder die Einheit von Held, Dichter und Schauspieler. Im Moment der Inszenierung des Todes der Möwe durch seinen eigenen Tod ist Treplëv auch sein eigenes Publikum. Das wirkliche Publikum – Trigorin und der Zuschauer im Theater – wird erst im Nachhinein von Dorn über diese Inszenierung informiert.

Wenn Treplëv sein eigenes Leben inszeniert sowie die eigene Dichtung lebt, verweist er bereits auf die Kunst des 20. Jahrhunderts, in der die Verschmelzung von Leben und Werk, das „žiznetvorčestvo“ zum Höhepunkt gelangt. Zudem können Treplëvs Überzeugungen als Vorboten der Moderne angesehen werden, die wie Treplëv Formen überbewertet bzw., in entgegengesetzter Ausrichtung, Sinnlichkeit absolut setzt. Eine solche Kunst schafft sich jedoch durch ihre Einseitigkeit wie Treplëv ihren eigenen Tod oder erstarrt im unverständlichen Symbol.

Einen Vergleich zwischen Trigorin und Treplëv legt auch die Symbolik ihrer Namen nahe. Zunächst einmal werden beide Dichter durch die in ihrem Namen enthaltene Dreizahl äquivalent. Diese Dreizahl kann als Zahl der Dichter angesehen werden, denn von ihnen sagt man wie auch von den Propheten Gottes, sie hätten ein drittes Auge. Der in Trigorins Namen enthaltene ropa (Berg) lässt sich im Zusammenhang mit seiner Rolle als Dichter wohl zuerst als einen Verweis auf den Parnass, den Berg der Dichter verstehen, auf dem Trigorin als anerkannter Dichter seinen Platz findet. Zudem könnte der Berg aber auch als konkret sinnlich erfahrbare Landschaft auf Trigorins

Verwurzelung im Realismus verweisen. Treplëvs Name dagegen ist als Verweis auf die typisch moderne Abstraktheit und Spiritualität seiner Dichtung zu verstehen, denn er spielt wie bereits erwähnt auf die Heilige Dreifaltigkeit an.

Folgt man der literaturgeschichtlichen Dimension des Stückes, so prognostiziert Čechov den Tod dieser neuen Dichtung, die durch ihre Vergeistigung den Bezug zum menschlichen Leben verloren hat. Aber nicht nur Treplëv stirbt, auch Trigorin muss am Schluss des Stückes gemeinsam mit der Arkadina die Bühne verlassen und ist damit als anerkannter Dichter symbolisch gestorben. Da stellt sich die Frage, ob Čechov in *Čajka* eine andere Perspektive für die Dichtung eröffnet. Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, ist es notwendig, auch den zweiten Bereich metapoetischer Aussagen, Aussagen zum Prozess literarischer Produktion und Rezeption zu berücksichtigen. Diese Aussagen lassen sich in vier Gruppen unterteilen. Neben den bereits erwähnten Aussagen über den Dichter und das Dichten werden Feststellungen über den Helden, über den Schauspieler und über das Publikum getroffen. Es lassen sich also jene vier Bestandteile des literarischen Produktions- und Rezeptionsprozesses, die bei Treplëv in einer Person zusammenfließen, auch als Rollen einzelner Personen nachweisen.

Als Schauspielerinnen treten Nina und die Arkadina in Erscheinung. Diese Zuordnung als Schauspieler ist allerdings zu allgemein, denn die Schauspielerei ist keine Berufung, die vom Gegenstand unabhängig ist, sondern ein Schauspieler hat Rollen, die seinem Wesen entsprechen und in denen er gut spielen kann und Rollen, die er nicht mit Leben erfüllen kann, weil sie seinem eigenen Erlebenshorizont fern sind. Man muss sich also fragen, welche Rollen der einen bzw. anderen entsprechen, d.h. für welchen Dichter die Arkadina bzw. Nina Schauspielerinnen sind. Da die Arkadina offensichtlich mit Treplëvs Theaterstück nichts anzufangen weiß, kann sie als seine Schauspielerin ausgeschlossen werden. Auch Treplëv sieht in ihr nicht die Schauspielerin für sein Stück, denn er lässt Nina in dieser Rolle spielen. Bleibt also Trigorin als Dichter der Arkadina. Trigorin aber lässt sich zwei literarischen Richtungen zuordnen, der alten, realistischen und dem Übergang zur neuen, modernen. Die Arkadina ist aber nur für die realistischen Rollen geschaffen, denn symbolische Äußerungen vermag sie nicht zu verstehen. Das belegt zum einen das Ausbleiben einer Reaktion auf Trigorins „девичий бор“ (Jungfrauenhain). Zum anderen versteht sie den Symbolgehalt von Dorns „Юпитер, ты сердисься...“ (Jupiter, du zürnst. I, PSS 13, S. 15) offensichtlich nicht, denn sie antwortet: „Я не Юпитер, а женщина.“ (Ich bin nicht Jupiter, sondern eine Frau.) Dorns Metapher ordnet die Arkadina zudem einer Welt der Götter und Helden zu, einer Welt also, die Thema von Tragödien ist. Durch das Urteil über den Helden, der unschuldig schuldig wird, werden Tragödien den realistischen Romanen verwandt, die man auch als Tragödien in Prosa bezeichnen könnte. Eine solche Beziehung zwischen Roman und Tragödie wird in *Čajka* sogar ausdrücklich hergestellt, indem die Arkadina als hervorragende Schauspielerin

in zwei Tragödien gelobt wird, die beide auf Romane zurückgehen. Zum einen ist das *La dame aux camélias* (Die Kameliendame, 1849), ein fünftaktiges Drama das Alexandre Duma (fils) nach seinem gleichnamigen Roman schrieb. Zum anderen ist das *Čad žizni* (Der Rauch des Lebens, 1884) ein Drama von Boleslav M. Markevič, das auf Markevičs Roman *Bezdna* (Der Abgrund) zurückgeht. Auf Arkadinas Zugehörigkeit zur alten, traditionellen Literatur wird außerdem mit ihrem Namen angespielt, der auf das antike Griechenland und vor allem auf das griechische Schauspiel verweist.⁵⁵⁶

Neben den bereits erwähnten intertextuellen Bezügen, die Arkadinas Verwurzelung in der alten Literatur belegten, gibt es zwei weitere literarische Bezüge, die einer Erklärung bedürfen, auch wenn sie letztlich der obigen These nicht widersprechen, nämlich Arkadinas Maupassantlektüre und das Hamletzitat. Von Maupassants Impressionismus distanziert sich die Arkadina indirekt durch ihre Kritik an der Beschreibung einer Beziehung zwischen einer Frau und einem Schriftsteller in *Sur l'eau*. In der von der Arkadina aus Maupassant zitierten Passage versucht eine Frau einen Schriftsteller schrittweise mit Komplimenten für sich einzunehmen, die Arkadina sei dagegen von vornherein über beide Ohren in Trigorin verliebt gewesen. Diese Passage bringt in mehrfacher Weise Licht in die Beziehung zwischen Arkadina und Trigorin, denn sie zeigt ein vielsagendes Missverstehen der Gedanken Maupassants. Die Arkadina tut so, als stellte Maupassant die Liebe der Frau zum Schriftsteller in Frage. In Wahrheit aber zweifelt Maupassant daran, dass diese Liebe vom Schriftsteller erwidert wird. Wenn die Arkadina als Gegenbeweis ihre Liebe zu Trigorin zur Sprache bringt, bestätigt sie gerade Maupassant. Dass sie, um Trigorin für sich einzunehmen, gerade jene Mittel einsetzen muss, die Maupassant erwähnt, zeigt die Szene im dritten Akt, wo Trigorin nach dem Geständnis seiner Liebe zu Nina von der Arkadina mit Komplimenten umgarnt wird. Mit ihrem Maupassantzitat bestätigt die Arkadina ungewollt, dass Trigorin sie nicht liebt.

Neben dieser menschlichen Bedeutung des Zitates gibt es auch noch eine metapoetische Bedeutung, die in der Wahl Maupassants als Vergleichsautor und besonders auch seines Werkes *Sur l'eau* begründet liegt. Indem die Arkadina eine Parallele zwischen der Schriftstellerfigur in *Sur l'eau* und Trigorin zieht, stellt sie diesen in eine Analogie zu Maupassant, denn *Sur l'eau* beinhaltet autobiographische Tagebuchnotizen von Maupassant selbst. Dadurch bestätigt sich ein weiteres Mal die These, dass es sich bei Trigorin um einen Übergangsauteur handelt, denn Maupassants Entwicklung vom Naturalismus über den

⁵⁵⁶Für Arkadien als Landschaft und Mythos gibt es dagegen im Stück keinen Anhaltspunkt. Die von Zubareva als Beleg für eine solche Bedeutung angeführten Beispiele ergeben keinen sichtbaren zusammenhängenden Sinn, auch wenn sie isoliert betrachtet durchaus plausibel erscheinen. Zudem fragt man sich, warum gerade der Name von Arkadina auf den Mythos anspielen soll, wenn doch nach Auffassung von Zubareva dem gesamten Drama dieser Mythos strukturell zu Grunde liegt.

Impressionismus zum Symbolismus bildet eine Brücke vom Realismus zur Moderne.

Die Wahl speziell von *Sur l'eau* ist auch mit Blick auf die Arkadina bedeutsam. Maupassant selbst charakterisiert sein Werk im Vorwort folgendermaßen:

Ce journal ne contient aucune histoire et aucune aventure intéressantes. [...] je me suis amusé à écrire chaque jour ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé. En somme, j'ai vu de l'eau, du soleil, des nuages et des roches [...].⁵⁵⁷

Die Ereignislosigkeit eines solchen Impressionismus widerspricht der tragischen Ausrichtung der Arkadina. Deshalb sagt sie auch etwas später zu Nina:

Ну, дальше неинтересно и неверно. *Закрывает книгу.* (II, PSS 13, S. 22)

Na, was jetzt kommt, ist uninteressant und unwahr. *Schlägt das Buch zu.*⁵⁵⁸

Die Maupassantlektüre unterstreicht also durch die damit verbundene Kritik Arkadinas Zugehörigkeit zu Tragödie und Realismus.

Der Bezug auf *Hamlet* dagegen könnte zu der Vermutung veranlassen, die Arkadina sei durchaus auch offen für das Neue, denn mit dem Hamletzitat wendet sie sich an Treplëv, der ihr ebenfalls mit einem Zitat aus *Hamlet* antwortet. *Hamlet* ist jedoch das Drama, indem sich das Alte und das Neue begegnen können, denn wie das neue Drama Treplëvs ohne Ereignisse abläuft, schiebt Hamlet sein Handeln immer wieder auf. Am Schluss allerdings findet er ein tragisches Ende wie die Helden des alten Dramas, für das die Arkadina steht.

Ließ sich nun die Arkadina auf Grund aller mit ihr im Zusammenhang stehenden literarischen Verweise als Schauspielerin des alten Dramas festmachen, scheint Nina auf den ersten Blick betrachtet das neue Drama zu vertreten, denn sie spielt in Treplëvs Stück. Nach Ansicht von Trigorin habe Nina sehr aufrichtig gespielt, was auf eine geistige Beziehung zu Treplëv und seinem Stück schließen lässt. Dennoch widerspricht eine Tatsache der Annahme, dass Nina Treplëvs Schauspielerin ist. Sie distanziert sich verbal von Treplëvs Stück. Es habe kaum Handlung (мало действия), sei nur ein Vortrag (одна только читка, I, PSS, 13, S.11). Deshalb findet Nina das Stück (wie die Arkadina den Maupassant) „uninteressant“ (II, PSS, 13, S. 23). Da Nina ihren eigenen Worten zufolge eine Schauspielerin ist (IV, PSS, 13 S. 58), stellt sich also die Frage, wessen Schauspielerin sie ist. Um diese Frage beantworten zu

⁵⁵⁷Guy de Maupassant: *Oevres Complètes. Sur L' Eau*, S.I.

⁵⁵⁸Urban, *Die Möwe*, S. 26.

können, ist es nötig, Ninas Entwicklung innerhalb des Stückes zu betrachten. Im ersten Akt erscheint sie zunächst als das Mädchen von der anderen Seite des Sees, das es wie eine Möwe auf Sorins Gut zieht. Vom Schauspielerberuf wird in Bezug auf Nina im ersten Akt nur im Zusammenhang mit ihrem Vater gesprochen, der befürchte, Nina könnte Schauspielerin werden (I, PSS, 13, S. 10). Auch im zweiten Akt ist von ihr als Schauspielerin nicht die Rede. Sie bewundert die Arkadina als Schauspielerin und Trigorin als Dichter. Nina versteht sich zwar noch nicht als Künstlerin, aber sie hat eine Vorstellung davon, was für ein Künstlerleben ihr gefallen würde:

За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, [...] но зато бы уж я потребовала славы... настоящей, шумной славы... *Закрывает лицо руками.* Голова кружится... Уф!.. (II, PSS, 13, S. 31)

Für so ein Glück, wie etwa Schriftstellerin zu sein oder Schauspielerin, würde ich die Lieblosigkeit meiner Verwandten ertragen, Not, Verzweiflung, [...] aber dafür würde ich den Ruhm fordern... den richtigen, rauschenden Ruhm... *Schlägt die Hände vor 's Gesicht.* Mir dreht's im Kopf... Uff!..⁵⁵⁹

Diese Ansichten über das Künstlerleben lassen erkennen, dass Nina keine Schauspielerin des neuen Dramas wäre, denn der neue Dichter ist zugleich auch Schauspieler, Held und Publikum.⁵⁶⁰ Nina dagegen trennt Dichter und Schauspieler vom Publikum. Aber sie ahnt wohl bereits, dass sie bei einem Leben ohne Liebe, in Not und Verzweiflung eine optimale Heldin für Trigorin wäre, denn die Schwindelgefühle und die Hände vor dem Gesicht sind durchaus nicht nur ein Vorgefühl des rauschenden Ruhmes, sondern eine kurzzeitige Einsicht in die kommende Lebenstragik. Eine derartige Deutung wird auch durch die bereits interpretierte Funktion des Medaillons gestützt, das Nina Trigorin zu Beginn des dritten Aktes schenkt.⁵⁶¹ Zudem hat auch Trigorin verstanden, dass Nina seine Heldin ist, denn er notiert sich kurz nach der oben zitierten Passage das Sujet, das ihm beim Anblick der toten Möwe in den Sinn kommt und das Ninas tragisches Lebensschicksal vorwegnimmt. In dieser Funktion der Heldin, die zugleich ihr eigenes Schicksal schauspielerisch gestaltet, tritt Nina das erste Mal am Schluss des zweiten Aktes auf. Auf die Ankündigung der Arkadina, sie und Trigorin werden bleiben, tritt Nina an die Rampe und sagt nach kurzem

⁵⁵⁹An Urban, *Die Möwe*, S. 36 angelehnte eigene Übersetzung.

⁵⁶⁰Die Einheit von Realität und Fiktion charakterisiert auch die Beziehung Hamlet – Treplëv. Kommt bei Hamlet diese Einheit besonders in der Vertauschung von Realität und Fiktion durch das Stück im Stück zum Tragen, ist sie bei Treplëv weit mehr in der ganzen Lebensweise zu erkennen.

⁵⁶¹Vgl. S. 259ff.

Nachdenken: Сон! (Ein Traum!). Wieder könnte man hinter diesen Worten eine Art Glücksrausch vermuten, aber sowohl das Herantreten an die Rampe als auch das kurze Nachdenken sprechen eher dafür, dass sich im folgenden Ninas Leben wie auf der Bühne abspielen wird. Eine solche Deutung wird zudem dadurch bestärkt, dass auch Treplëv die Aufführung seines Theaterstückes als ein Träumen (приснится) ankündigt.

Im dritten Akt wird die Einheit von Heldin und Schauspielerin mittels der Symbolik noch deutlicher gemacht. So fragt Nina mit einer Erbse in der Hand Trigorin, ob sie Schauspielerin werden solle. Die Erbse als Symbol sexueller Vereinigung von Mann und Frau⁵⁶² steht hierbei für Ninas Leben mit Trigorin, das zugleich ihr Leben als Schauspielerin ist. Diese Deutung wird auch durch die Abschlusszene des dritten Aktes gestützt. Nachdem sich Nina und Trigorin bereits verabschiedet hatten, die Bühne bereits leer ist, weil alles zur Abreise bereit ist, kehrt Trigorin nochmals zurück, weil er seinen Stock vergessen habe. Die sexuelle Symbolik des Stockes wird nunmehr mit der Schauspielerei verbunden. Nina trifft in diesem Moment auf Trigorin und teilt ihm ihren Entschluss mit, Schauspielerin zu werden. Zudem sagt sie, dass sie auch nach Moskau reisen werde. Daraufhin schlägt Trigorin Nina einen Ort vor, an dem sich beide treffen können und mit einem Kuss besiegeln Nina und Trigorin jenes Drama, das er schreiben und sie spielen wird.

Den Abschluss findet dieses Drama im vierten Akt im alten Theatergerippe, wo jemand eines Abends weint. Dass dieser Jemand Nina ist, geht zunächst indirekt aus Treplëvs Worten hervor, als dieser Dorn über Ninas Lebensschicksal aufklärt. Explizit wird es deutlich, als Nina zu Treplëv sagt, sie sei am Abend im Garten gewesen, um zu sehen, ob ihr Theater noch stehe. Eine an Treplëv gerichtete, aber im Grunde monologische Replik Ninas macht dann am Schluss des vierten Aktes deutlich, dass dieses Weinen als der Moment der Einsicht in den Zusammenhang von Leben und Schauspielerei anzusehen ist.⁵⁶³ Das belegt zum einen die bereits gedeutete Bemerkung Ninas, Treplëv hätte nicht die Erde, über die sie gegangen sei, küssen dürfen, sondern hätte sie totschlagen müssen. Was zunächst nur als ein Verstehen der eigenen Schuld erschien, stellt sich vor dem metapoetischen Hintergrund als Sehnsucht nach der Tragödie dar, durch die Nina nicht nur gestraft, sondern auch gerechtfertigt wäre. Doch die Zeiten der Tragödie sind vorbei, wie der Erfolg Treplëvs als Schriftsteller, das Fortbestehen der Beziehung zwischen Trigorin und der Arkadina oder auch *Čajka* als gesamtes Drama belegen. Nina muss also zwischen Tragödie und Nicht-Tragödie, zwischen dem Spielen des eigenen tragischen Lebens und dem Leben in der Tragödie einen Weg finden.

⁵⁶²Besonders anschaulich ist dieses Symbol im Märchen von der „Prinzessin auf der Erbse“ gestaltet.

⁵⁶³Eine analoge Funktion hat der Bühnenauftritt von Kleopatra in der Erzählung *Moja žizn'*. Vgl. dazu M. Freise (1997), S.156f.

Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну да! *Услышав смех Аркадиной и Тригорина, прислушивается, потом бежит к левой двери и смотрит в замочную скважину.* И он здесь... *Возвращаясь к Треплёву.* Ну да... Ничего... Да... Он не верил в театр, всё смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом... [...] Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно. Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то... *Трёт себе лоб.* О чём я?.. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса [...] Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – всё равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чём я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую и мне не так больно, и когда я думаю о своём призвании, то не боюсь жизни. (IV, PSS, 13, S. 58)

Ich – bin die Möwe... Das nicht. Ich – bin Schauspielerin. Nun, ja! *Hört das Lachen der Arkadina und von Trigorin, horcht, dann läuft sie zur linken Tür und schaut durch das Schlüsselloch.* Er ist auch hier... *Geht zu Treplöv zurück.* Nun ja... Ach nichts... Ja... Er glaubte nicht an das Theater, er lachte immer über meine Träume, und so allmählich habe ich auch aufgehört zu glauben und habe den Mut verloren...[...] Sie verstehen diesen Zustand nicht, wenn man fühlt, dass man entsetzlich spielt. Ich – bin die Möwe. Nein, das nicht... Erinnern Sie sich daran, als Sie die Möwe geschossen haben? Zufällig kam ein Mann, sah sie und stürzte sie aus Langeweile ins Verderben... Ein Sujet für eine kleine Erzählung... Das ist es nicht... *Reibt sich die Stirn.* Wo war ich?... Ich spreche von der Bühne. Jetzt ist es schon nicht mehr so... Ich bin eine wirkliche Schauspielerin [...] Jetzt weiß ich, verstehe ich, Kostja, dass für unsere Arbeit – ganz gleich, ob wir Theater spielen oder schreiben, – das Wichtige nicht der Ruhm, nicht der Glanz ist, nicht das, wovon ich träumte, sondern die Fähigkeit zu leiden. Vermag dein Kreuz zu tragen und glaub. Ich glaube und mir ist schon nicht mehr so weh, und wenn ich an meinen Beruf denke, dann habe ich keine Angst mehr vor dem Leben.⁵⁶⁴

Dieses Textbeispiel wirft zwei Fragen auf. Zum einen stellt sich die Frage, warum Nina derart konfus spricht, Satzketten aneinander reiht und Feststellungen widerruft. Zum zweiten ist es verwunderlich, warum sie plötzlich christliche Leidenssymbolik gebraucht und eine Frömmigkeit an den Tag legt, die sich in ihrer Rolle bisher nicht angedeutet hat.

⁵⁶⁴An Urban, *Die Möwe*, S. 64 angelehnte eigene Übersetzung.

Der scheinbare Wirrwarr in Ninas Rede lässt sich als Ausdruck ihres inneren Zwiespaltes verstehen und markiert zudem ihre Übergangsstellung. Wenn Nina sagt, sie sei die Möwe, dann heißt das, dass sie sich selbst als Heldin einer Trigorinschen Erzählung erkennt. Die Heldin einer Trigorinschen Erzählung zu sein, bedeutet aber, dass man zwar einen schmerzlichen Lebensweg gehen muss, dieser Weg aber nicht die Form einer Tragödie annimmt. Es gibt also in dieser Trigorinschen Erzählung keinen Helden, der unschuldig schuldig wird und mit dem man deshalb Mitleid empfindet. Opfer- und Täterrolle sind streng voneinander getrennt. Doch so eine Möwe, eine Heldin in Trigorins Erzählung will Nina nicht sein. Sie will Schauspielerin sein. Schauspieler zu sein bedeutet aber im Gesamtzusammenhang von *Čajka*, zur Tragödie fähig zu sein. Diese Semantik des Wortes Schauspieler ergibt sich aus der Rolle der Arkadina, die als anerkannte und bedeutende Schauspielerin eine spezielle Form des Schauspieler Seins verkörpert. Sie ist die Schauspielerin, die in Tragödien spielt und die in ihrem Leben selbst unschuldig schuldig werden könnte, wenn nicht ihre potentiellen Gegner dem Konflikt ausweichen würden. So beginnt Treplëv mitten in der Auseinandersetzung mit der Arkadina zu weinen (III, PSS, 13, S. 40) und Trigorin gibt in der bereits erwähnten Auseinandersetzung wegen seiner Liebe zu Nina zu, er habe keinen eigenen Willen (III, PSS, 13, S. S 42). Dieses Fehlen des für die Tragödie notwendigen Willens ist auch der Grund, warum Trigorin das Theater nicht liebt.

In diesem Zusammenhang erklärt sich auch, warum Nina den Mut verloren hat. Zunächst fragt man sich, den Mut wozu? Zum Theater spielen? Warum ist Nina dann trotzdem Schauspielerin geworden und hat sich nicht einen anderen Beruf gesucht? Plausibel erscheinen Ninas Worte nur, wenn man den Glauben, von dem sie spricht, auf die Liebe zwischen ihr und Trigorin bezieht. Weil Trigorin das Theater nicht liebt, d.h. nicht bereit ist, in einer Tragödie für diese Liebe symbolisch zu sterben, hat Nina den Glauben an die Liebe und schließlich selbst den Mut zur Tragödie verloren. D.h. auch sie hätte nicht mehr bis zum tragischen Tod für diese Liebe kämpfen können. Nur so erklärt sich, warum sie eine schlechte Schauspielerin geworden ist. Und weil die Möwe zu sein bedeutet, dass man zur Tragödie nicht fähig ist, deshalb wiederholt Nina nach ihrer Kritik am eigenen Schauspiel, sie sei die Möwe. Aber sie ist die Möwe nicht, weil sie sie sein will, sondern weil sie sie sein muss, weil sie von einem Mann durch sein Nichts-Tun (от нечего делать), durch seine Konfliktunfähigkeit, seine Tragödienunfähigkeit ins Verderben gestürzt wurde. Doch Nina ist anders geworden, sagt sie. Sie sei jetzt eine richtige Schauspielerin. Die darauf folgenden Worte offenbaren, was Nina unter einer richtigen Schauspielerin versteht. Diese muss vor allem leiden können. Eine solche Ansicht wirft allerdings die Frage auf, ob man dann noch davon sprechen kann, dass die wirkliche Schauspielerei und die Tragödie einander bedingen. In der traditionellen Tragödie steht das Leid am Schluss und ist als Mitleid sogar eher eine Fähigkeit des Zuschauers. Schauspielerisches Können

erfordert aber vor allem die Herausbildung des Konfliktes als eines Widerspruchs zwischen Wunsch und Verbot. Die Leidenschaft aber, die Nina hervorhebt, ist, zumal durch die Verbindung mit der christlichen Symbolik des Kreuztragens und Glaubens, eher als Merkmal eines Passionsspieles zu verstehen denn als ein Merkmal der Tragödie. Wenn Nina dennoch gerade in der Leidenschaft die Voraussetzung sieht, um eine gute Schauspielerin zu werden, dann weist Čechov offenbar auf die weitere Entwicklung der Dramatik voraus. Das ergibt sich zum einen aus der Reihenfolge der Ereignisse um die Möwe, auf die Nina nochmals anspielt.

Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришёл человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа...

Erinnern Sie sich daran, als Sie die Möwe geschossen haben? Zufällig kam ein Mann, sah sie und stürzte sie aus Langeweile ins Verderben... Ein Sujet für eine kleine Erzählung...

Die Möwe, die wir bereits als Gegensatz zur Schauspielerin und damit als Ausdruck der Tragödienunfähigkeit gedeutet haben, kann positiv ausgedrückt als Moderne verstanden werden. Die Moderne verkörpert wie auch die Möwe Freiheit, Zwanglosigkeit, Ungebundenheit. Nina, die sich zu Beginn des Dramas selbst als Möwe bezeichnet, ist dabei als Trägerin der Moderne zu verstehen. Doch auch Treplëv trägt die Moderne in sich, denn er hat das Stück geschrieben, das Nina spielt. Wenn nun Treplëv die Möwe schießt, tötet er symbolisch auch die Moderne.⁵⁶⁵ D.h. die moderne Dichtung bereitet sich selbst ihr Ende, und so vernichtet Treplëv schließlich alle seine Manuskripte und nimmt sich anschließend das Leben, weil die ungebändigte Freiheit zugleich das Chaos und die Sinnlosigkeit ist, in denen sich Treplëv gefangen fühlt:

Вы [Нина] нашли свою дорогу, вы знаете, куда идёте, а я всё ещё ношусь в хаосе грёз и образов, не зная, для чего и кому это нужно. Я не верую и не знаю, в чём моё призвание. (IV, PSS 13, S.59)

Sie [Nina] haben Ihren Weg gefunden, Sie wissen, wohin Sie gehen, aber ich treibe immer noch im Chaos der Träume und Bilder, ohne zu wissen, wozu und wer das braucht. Ich habe keinen Glauben und weiß nicht, worin meine Berufung besteht.⁵⁶⁶

Steht nun Treplëv zugleich für Anfang und Ende der Moderne, so ist Trigorin nicht nur derjenige, der die Epoche vor Treplëv verkörpert, sondern er verweist auch auf eine Dichtung, die der Moderne folgen wird. Das geht zum einen daraus hervor, dass Trigorin erst mit der *toten* Möwe konfrontiert wird und erst dann die Parallele zu Nina zieht. Außerdem erteilt er den Auftrag, die tote

⁵⁶⁵Nach Teruchiro Sasaki: Ohotnik i rybak v čechovskoj „Čajke“, S. 253, tötet Treplev mit der Möwe symbolisch sich selbst.

⁵⁶⁶An Urban, *Die Möwe*, S. 64f. angelehnte eigene Übersetzung.

Möwe auszustopfen, d.h. die Moderne soll zum Betrachtungsobjekt gemacht werden. Das Sujet für die Erzählung ist somit nicht nur Ausdruck des Übergangs von der Tragödie zur modernen Dichtung Treplëvs, sondern auch von der modernen Dichtung Treplëvs zur neuen Tragödie. Das zeigt sich darin, dass Trigorin die Arkadina wegführen soll, weil sich Treplëv erschossen habe. Trigorin erfährt als Vertreter des Übergangs von diesem Tod, die Arkadina wird ihn nie zur Kenntnis nehmen, weil sie nur in der alten Tragödie lebt und somit keine Brücke zur Moderne und über sie hinaus herstellen kann. Diese Brücke verkörpert Nina, deren letzte, an Treplëv gerichteten Worte eben das auch zum Ausdruck bringen.

[...] Не провожайте, я сама дойду... Лошади мои близко... Значит, она привела его с собою? Что ж, всё равно. Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего... Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде... Сюжет для небольшого рассказа... Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю. Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, тёплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства, – чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? *Читает [из пьесы Трeплёва]*. Люди, львы, орлы [...] (IV, PSS, 13, S. 59)

[...] Begleiten Sie mich nicht, ich komme schon allein hin... Mein Wagen [wörtlich: Meine Pferde] steht ganz nah... Sie hat ihn also mitgebracht? Na ja, auch egal. Wenn Sie Trigorin sehen, sagen Sie ihm nichts... Ich liebe ihn. Ich liebe ihn sogar noch mehr als früher... Ein Sujet für eine kleine Erzählung... Ich liebe, liebe ihn leidenschaftlich, bis zur Verzweiflung liebe ich ihn. Schön war es früher, Kostja! Remember Sie sich? Was für ein klares, warmes, frohes, reines Leben, was für Gefühle, – Gefühle, ähnlich der zarten, schönen Blumen... Remember Sie sich? *Rezitiert [aus Treplëvs Stück]* Menschen, Löwen, Adler [...] ⁵⁶⁷

Die Textstelle besteht wieder aus einer Folge scheinbar ungeordneter Gedanken, die aber auch hier im einzelnen ihren Sinn haben. Wenn Nina von Treplëv nicht begleitet werden möchte, so zeigt sich darin ihre Möglichkeit zur Weiterentwicklung, zur Entwicklung über die Moderne hinaus, während er auf der Stufe moderner Dichtung stehen bleibt. Fragt man sich, was es ermöglicht, dass Nina eine Weiterentwicklung möglich wird, dann verweist der Text auf die Pferde, d.h. die Sexualität. Doch die pure Sexualität als Gegenstück zur Vergeistigung der Beziehung ist gerade ein Merkmal der Moderne. Jedoch weist Ninas Liebe zu Trigorin jetzt über die Moderne hinaus, denn es wird ihr die Tragik dieser Liebe bewusst, als sie Trigorin im Beisein der Arkadina sieht. Die Liebe sei stärker als früher (прежде), sagt Nina. Und zugleich hebt sie hervor, wie schön es früher (прежде) mit Treplëv gewesen sei. Früher war die Zeit der

⁵⁶⁷An Urban, *Die Möwe*, S. 65 angelehnte eigene Übersetzung.

Unberührtheit und Reinheit, eine Zeit im kindlichen Paradies, in der Nina frei wie eine Möwe lebte. Diese paradiesische Zeit hat Nina mit Treplëv erlebt, deshalb rezitiert sie den Anfang seines Stückes. Dieser Anfang erscheint zunächst wie eine Beschreibung des Paradieses, wo alle Tiere und der Mensch unbeschwert nebeneinander leben. Und wenn Treplëv mit seinem Stück das Ende allen Lebens beschreiben will, so beschreibt er durch die Aufzählung der unterschiedlichsten Lebewesen zugleich auch allen Anfang der Schöpfung.

Als Rückkehr ins konfliktfreie Paradies ist die Moderne zugleich das Ende des sozialen Abbaus und Anfang eines sozialen Aufbaus, auf den hier unter Verweis auf die Vertreibung aus dem Paradies angespielt wird. Nina lebt nicht mehr in diesem paradiesischen Zustand, sie hat bereits die Liebe erfahren, die mit Leiden und Verzweiflung verbunden ist. Da aber die Ursprünge ihrer Liebe zu Trigorin in der früheren Zeit des Paradieses liegen, wo sie zwar noch keine Verzweiflung kannte, aber auch noch nicht als Mensch frei war, liebt Nina Trigorin mehr als früher. Und diese verzweifelte Liebe, die Liebe nach dem Sündenfall, nach der Vertreibung aus dem Paradies, ist das Sujet, das Nina für eine Erzählung akzeptiert. Die Ereignisse, die dazu führen, dass ein Mädchen ins Verderben gestürzt wird, bleiben dieselben, das Sujet aber, die spezielle Sicht auf diese Ereignisse hat sich gewandelt. Ein Sujet, bei dem ein Mann aus purer Langeweile, jenseits eines Schuldbewusstseins ein Mädchen ins Verderben stürzt, ist ein Sujet der Moderne. Das hat Nina abgelehnt. „Это не то...“ (Das ist es nicht.), hatte Nina im ersten Teil ihres Monologes gesagt. Die Darstellung der verzweifelten, leidvollen Liebe aber ist ein Sujet, das Nina gefällt. Deshalb ist die Erwähnung des Sujets für eine Erzählung hier eingebettet in die Liebesbekenntnisse. Deshalb folgt auch nach der Erwähnung des Sujets anstelle des „Это не то...“ (Das ist es nicht) diesmal: „Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю.“ (Ich liebe ihn, liebe ihn leidenschaftlich, bis zur Verzweiflung liebe ich ihn.). Doch eine wirkliche Tragödie beschwört Nina mit ihrer Liebe zu Trigorin nicht herauf, denn sie betrachtet ihn und die Arkadina nur durch das Schlüsselloch. Sie weicht also einem Konflikt in letzter Konsequenz doch aus. Das kommt auch in der Bitte zum Ausdruck, die sie an Treplëv richtet:

Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего... (IV, PSS, 13, S. 59)

Wenn Sie Trigorin sehen, sagen Sie ihm nichts...⁵⁶⁸

Geht man nun von einer Entwicklung aus, die über die von Treplëv verkörperte moderne Dichtung hinausreicht, so ist Trigorin im Vergleich zu Nina derjenige, der die Anfänge der Tragödie wirklich erreicht, denn er ist mit der Arkadina zusammen. Er soll sie am Schluss von *Čajka* irgendwohin bringen, denn Treplëv ist tot. Der metapoetische Sinn dieser Aufforderung ließe sich dann wie

⁵⁶⁸Urban, *Die Möwe*, S. 65.

folgt formulieren: Der Dichter, der die Moderne und ihr Ideal grenzenloser Freiheit in seiner Dichtung nie verwirklichen konnte, wird derjenige sein, der einen neuen (geistigen) Ort für die Tragödie finden wird. Trigorin zeigt sich also auch hier wieder als ein Dichter des Übergangs, nunmehr aber des Übergangs von der Moderne zum – man könnte vielleicht sagen – Tragismus, denn diese neue Tragödie wird keine bloße Wiederbelebung der alten Form sein, sondern sie wird die Erfahrung der modernen Dichtung in sich tragen, die Erfahrung von absoluter Freiheit, die zugleich die totale Einsamkeit bedeutet. Als Folge einer solchen Erfahrung wächst eine Sehnsucht nach dem Leiden als unvermeidlicher Begrenzung der Freiheit aber auch als Voraussetzung einer Erlösung aus der Einsamkeit.

Eine solche These findet nicht nur in der zeitgenössischen Kunst ihre Bestätigung, sondern bereits in *Čajka* selbst. So sagt Nina im oben zitierten Monolog, dass die Fähigkeit zu Leiden die Voraussetzung dafür sei, dass man ein guter Dichter oder Schauspieler ist.⁵⁶⁹ D.h. Dichter und Schauspieler müssen nicht nur vom Leid ihrer Helden wissen und Mitleid empfinden können, sondern sie müssen selbst leiden können, weil nicht mehr wie in der Tragödie jeder Einzelne in seiner Schuld und seinem Leid durch das Mitleid des Anderen erlöst wird, sondern weil in einer Zeit der unbegrenzten Möglichkeiten Leid und Schuld nicht mehr existieren und die Kunst nunmehr die Aufgabe hat, Leid und Schuld wieder erfahrbar zu machen, denn Erlösung bringt stets das Nicht-Vorhandene: Dem Hungernden das Essen, dem Schuldigen die Vergebung, dem Selbstgerechten die Ungerechtigkeit und dem Zufriedenen die Entbehrung. Eben deshalb setzt Kunst verpönte Lebensentwürfe in Szene. In einer Zeit, wo es verboten ist, unglücklich zu sein, muss Kunst dem Menschen dieses Gefühl vermitteln, damit er als Mensch reifen kann. Da die Kunst, das Schauspiel, in der Lage ist, Nina diese Erfahrung zu ermöglichen, kann sie als Mensch reifen. Deshalb auch hat sie keine Angst mehr vor dem Leben, wenn sie an ihrem Beruf denkt.

Haben die Analysen zu Nina gezeigt, dass sie als Schauspielerin und Heldin zum Schwellenautor Trigorin gehört, so lässt sich die Zugehörigkeit auch anhand ihres Namens belegen, der wie der Trigorins eine konkrete Landschaft bezeichnet. *Zarečnaja* ist diejenige, die von der anderen Seite des Flusses kommt. Im Unterschied zu Arkadien, das auf einen Kulturraum anspielt und damit Arkadinas Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kulturphase unterstreicht, sind die Berge in Trigorins Namen und der Fluss in Ninas Namen keinem konkreten Kulturraum zuzuordnen. Vielmehr werden diese archetypischen Symbole in der Kunst zur Markierung von Übergängen zwischen zwei

⁵⁶⁹ Eine solche gute Schauspielerin wird Nina am Ende, aber eben nicht als Schauspielerin der Moderne, sondern einer Zeit, die das Tragische wieder sucht. Darum kann R.L. Jackson (1967): *The empty well, the dry lake and the cold cave* schreiben, Nina akzeptiere im Unterschied zu Treplëv das Leiden und werde eine reife Künstlerin (S. 108).

Daseinsweisen verwandt. Während bei Nina allerdings die aktive Gestaltung des Übergangs mit der Überwindung des Flusses (Zarečnaja, Die-vom-anderen-Flussufer) thematisiert wird, markiert Trigorin einfach nur den Übergang und lässt keine aktive Bewegung zwischen den Epochen erkennen. In diesem Zusammenhang sei auf Vera Zubareva verwiesen, die hervorhebt, dass Arkadien von drei Gebirgsketten umgeben sei. Was Zubareva mit einer angeblich dreifachen Schutzfunktion Trigorins für die Arkadina begründet, ist wohl eher als Grenze zwischen Arkadien und einer Welt jenseits der Berge zu verstehen, denn Trigorin ist der Arkadina wohl eher noch ausgeliefert, als dass er sie beschützt.

Konnte nun anhand der Dichter und Schauspieler deutlich gemacht werden, dass auf der metapoetischen Ebene von *Čajka* kulturelle Entwicklung zum Thema gemacht wird,⁵⁷⁰ so lässt sich auch für die Darstellung der anderen Funktionen innerhalb des literarischen Prozesses nachweisen, dass sie sich in ein derartiges Schema des kulturellen Wandels einfügen. So ist Nina nicht nur Schauspielerin, sondern auch Heldin, was bereits im Zusammenhang mit ihrer Funktion als Sujet einer Erzählung Trigorins dargestellt wurde. Zudem erzählt Treplëv im vierten Akt Ninas leidvolle Lebensgeschichte und Nina spricht selbst von ihrem Leiden. Dieser Sachverhalt macht deutlich, dass Nina nicht nur Trigorins Sujet ist, sondern auch Treplëvs, allerdings mit dem Unterschied, dass dieser ihren Leidensweg nur als biographischen Abriss darstellen kann, nicht aber das damit verbundene Lebensgefühl, weil er Leid nicht als Folge des Umgangs der Menschen miteinander erfährt, sondern als existenzielle Daseinsweise. Dieses typisch moderne Gefühl einsamen Leidens, das auch nicht an Ereignisse gebunden und damit nicht als Ereignisabfolge darstellbar ist, verbindet Treplëv mit Maša. Ihr Zustand der endlosen Trauer und des ewigen Leidens findet in der Weltseele seines Theaterstückes seinen Ausdruck. Doch Maša ist nicht nur Treplëvs Heldin, sondern auch die Trigorins, denn er schreibt über sie in sein Notizbuch:

Нюхает табак и пьёт водку... Всегда в чёрном. Её любит учитель. (II, PSS, 13, S. 28)

Schnupft Tabak und trinkt Wodka... Immer in Schwarz. Der Lehrer liebt sie.⁵⁷¹

Trigorin sieht Maša als die Heldin der Moderne, aber im Unterschied zu Treplëv sieht er die Moderne von einem außerhalb ihrer selbst liegenden Standpunkt.

⁵⁷⁰ Die (simultane) Darstellung kultureller Entwicklung erklärt die von B. Zingerman (1988): *Teatr Čechova i ego mirovoe značenie* S. 265 mitgeteilte Beobachtung, in *Čajka* werde nicht eine Poetik und eine Schauspielkunst gegen eine andere ausgespielt. Vielmehr repräsentieren Trigorin und Treplëv, Arkadina und Nina „verschiedene Typen künstlerischer Begabung“ (Hvh. von mir, U.K.F.).

⁵⁷¹Urban, *Die Möwe*, S. 32.

Das belegt seine an Treplëv gerichtete Bitte im vierten Akt, ihn an jene Stelle zu führen, wo die Theateraufführung stattfand, denn Trigorin habe schon ein ausgereiftes Motiv und müsse sich nur noch den Ort der Handlung vergegenwärtigen. Die Außenperspektive, die Trigorin einnimmt, indem er sich an eine vergangene Szene erinnert, kennzeichnet ihn als einen vor- oder aber nachmodernen Dichter, denn die Moderne verbietet den Außenstandpunkt. Treplëv kann einen Außenstandpunkt, der nur durch die Erinnerung herbeigeführt wird, nicht einnehmen, denn offenbar erinnert er sich nicht an die Aufführung seines Theaterstückes. Er reagiert weder auf die – man sollte annehmen überflüssige – Frage Trigorins, ob er sich an die Aufführung erinnere, noch auf dieselbe Frage Ninas, bevor sie aus seinem Stück rezitiert.

Wie Treplëv ist auch Maša eine Außenperspektive auf ihr Dasein nicht möglich. Sie kann sich deshalb nicht als Heldin eines Stückes aus fremder Feder erkennen oder ihr eigenes Leben auf der Bühne wiederfinden. Wie Treplëv nicht nur Dichter ist, sondern durch die Innenperspektive zugleich auch sein eigener Held, sein eigener Schauspieler und sein eigenes Publikum, so ist Maša nicht nur Heldin, sondern ebenso die Dichterin ihres eigenen Lebens, ihre eigene Schauspielerin und ihr eigenes Publikum. Als Dichterin deutet sie ihr Dasein und verleiht ihm eine bildhafte Gestalt, die sie als Schauspielerin zum Leben erweckt: Als Ausdruck der eigenen Trauer um ihr Leben geht Maša immer in Schwarz. Auch ihr vertrautes Gespräch mit Trigorin zu Beginn des dritten Aktes deutet auf ihre Rolle als Dichterin hin. Mašas Rolle als eigenes Publikum kommt in einer Bemerkung zum Ausdruck, in der sie ihre eigene Lebenspraxis mit der in (traditionellen) Romanen beschrieben vergleicht:

Безнадежная любовь – это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и всё чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо её вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда – всё забуду... с корнем из сердца вырву. (IV, PSS, 13, S. 47)

Hoffnungslose Liebe – das gibt es nur in Romanen. Leeres Gerede. Man darf sich nur nicht so gehen lassen und dauernd auf etwas warten, am Meer auf schönes Wetter warten... Hat sich die Liebe einmal ins Herz eingeschlichen, muss man sie ausreißen. Nun hat man uns versprochen, dass mein Mann in einen anderen Kreis versetzt wird. Wenn wir dorthin ziehen – werde ich alles vergessen... mit Stumpf und Stiel aus dem Herzen reißen.⁵⁷²

Mašas Ablehnung des traditionellen Romans, ihre vollkommene Hoffnungslosigkeit, die Zerstörung aller existierenden Wurzeln und das totale Vergessen, d.h. die Abwesenheit von Vergangenheit und Zukunft als Größen,

⁵⁷²An Urban, *Die Möwe*, S. 52 angelehnte eigene Übersetzung.

die das Leben strukturieren, sind Merkmale der modernen Lebenseinstellung und zugleich auch Merkmale moderner Dichtung.

Ist für moderne Dichtung eine Einheit von Leben und Werk charakteristisch, gleicht sie dem unmittelbar mythischen Erleben und seinem Ausdruck im Synkretismus des Mythos.⁵⁷³ Das ermöglicht, dass man zwar rein gefühlsmäßig jedes Wort in seiner gesamten Tragweite versteht, dieses Verstehen aber nicht verbalisieren kann, denn das würde einen Außenstandpunkt erfordern, den aber nicht nur der moderne Dichter, sondern auch das moderne Publikum nicht einnehmen kann. Deshalb kann der moderne Rezipient kein Urteil fällen, sondern allenfalls über den Ausdruck seiner eigenen Gefühle auf den Text reagieren oder eine Grundstimmung im Text erfassen. Eben das macht Polina Andreevna. Maša begegnet sie mit Mitleid, das zugleich Selbstmitleid ist, wie ihre an Konstantin Treplëv gerichteten Worte zeigen:

Глядя в рукопись. Никто не думал и не гадал, что из вас, Костя, выйдёт настоящий писатель. А вот, слава богу, и деньги стали вам присылать из журналов. *Проводит рукой по его волосам.* И красивый стал... Милый Костя, хороший, будьте поласковее с моей Машенькой!... [...] Она славненькая. *Пауза.* Женщине, Костя, ничего не нужно, только взгляни на неё ласково. По себе знаю. (IV, PSS, 13, S. 46f.)

Schaut in das Manuskript. Niemand hätte je gedacht, nicht einmal geahnt, dass aus Ihnen, Kostja, einmal ein richtiger Schriftsteller wird. Und nun, Gott sei dank, schicken Ihnen die Zeitschriften schon Geld. *Streicht ihm über das Haar.* Und schön ist er geworden... Lieber, guter Kostja, seien Sie etwas netter zu meiner Mašenka!.. [...] Sie ist ein Prachtmädel. *Pause.* Eine Frau braucht nichts, Kostja, schau sie nur freundlich an. Das weiß ich von mir.⁵⁷⁴

Aus den Worten von Polina Andreevna geht hervor, dass Mašas Leid ihrem eigenen Leid verwandt ist. Sie schaut also nur scheinbar auf Maša. Eigentlich schaut sie nur auf sich, denn sonst würde sie merken, dass sie Maša mit ihren Worten keine Freude macht. Auch ihr Verhältnis zu Treplëv ist symptomatisch für die Beziehung zwischen modernem Dichter und modernem Publikum. Eigentlich versteht das Publikum die Dichtung nicht wirklich, wie die Verwunderung belegt, die Polina Andreevna bei einem Blick in sein Manuskript darüber äußert, dass Treplëv ein richtiger und anerkannter Schriftsteller geworden sei. Andererseits kann sie auch ihn rein emotional verstehen, wie die folgenden, sich an die oben zitierten Passagen unmittelbar anschließenden Worte von Polina Andreevna zeigen:

⁵⁷³Darum hat Treplëvs „modernes“ Theaterstück die Struktur eines Mythos.

⁵⁷⁴An Urban, *Die Möwe*, S. 51f. angelehnte eigene Übersetzung.

Через две комнаты играют меланхолический вальс.

Костя играет. Значит, тоскует. (IV, PSS, 13, S. 47)

Durch zwei Zimmer hindurch hört man einen melancholischen Walzer spielen.

Kostja spielt. Das heißt, er ist traurig.⁵⁷⁵

Dieses Verständnis zwischen Dichter und Publikum scheint sehr intensiv zu sein, denn die symbolische Mauer von zwei Zimmern kann ihm dennoch nichts anhaben. Doch ein solches Verstehen ist nur möglich, wenn man keine Grenzen um sich gebaut hat, keine konkrete Rolle einnimmt, sondern immer zugleich auch der Andere ist. Jedoch die Ursachen eines bestimmten Verhaltens oder Gefühls kann ein solches Verschmelzen mit dem Anderen nicht verstehen, denn das würde wiederum einen Außenstandpunkt erfordern. Das belegt eine Passage, in der Polina Andreevna ihre Worte über Kostjas Klavierspiel wiederholt, worauf dann Šamraev, die Arkadina und Trigorin reagieren.

П о л и н а А н д р е е в н а. Костя играет. Тоскует, бедный.

Ш а м р а е в. В газетах бранят его очень.

М а ш а. Семьдесят семь!

А р к а д и н а. Охота обращать внимание.

Т р и г о р и н. Ему не везёт. Всё никак не может попасть в свой настоящий тон. Чего-то странное, неопределённое, порой даже похоже на бред. Ни одного живого лица.

М а ш а. Одинадцать! (IV, PSS, 13, S. 54)

П о л и н а А н д р е е в а. Kostja spielt. Er ist traurig, der Arme.

Š а м р а е в. In den Zeitungen wird er sehr beschimpft.

М а š а. Siebenundsiebzig!

А р к а д и н а. Was hat er davon, das zu beachten.

Т р и г о р и н. Er hat kein Glück. Er kann einfach seinen wahren Ton nicht finden. Irgendetwas Seltsames, Unbestimmtes, manchmal sogar wie Fieberphantasien. Keine einzige lebende Person.

М а š а. Elf!⁵⁷⁶

Empfindet Polina Andreevna aufgrund ihres Innenstandpunktes Treplëvs Traurigkeit, so kann sie sich dieses Gefühl nicht erklären. Selbst eine Verbindung zwischen dem Klavierspiel und der Traurigkeit wird formal nicht hergestellt, sondern das Klavierspiel und die Traurigkeit stehen nebeneinander und bilden nur eine Einheit, weil Polina Andreevna einen Innenstandpunkt einnimmt, der sie fühlen lässt, dass beides zusammengehört. Šamraev und der Arkadina dagegen fehlt der Innenstandpunkt, ihre Reaktionen lassen den für die Tragödie typischen Außenstandpunkt erkennen, wodurch der Eindruck erweckt

⁵⁷⁵Urban, *Die Möwe*, S. 52.

⁵⁷⁶An Urban, *Die Möwe*, S.59 angelehnte eigene Übersetzung.

wird, dass sie zwar rational verstehen, warum Treplëv traurig ist, seine Gefühle aber nicht nachempfinden können. Trigorin nimmt, wie es seiner Übergangsposition entspricht, sowohl einen Außen- als auch einen Innenstandpunkt ein und kann deshalb sowohl die Ursachen von Treplëvs Traurigkeit begreifen, als auch seine Suche nach dem „wahren Ton“ verstehen. Die Doppelbedeutung des Wortes Ton, das sowohl auf das Klavierspiel als auch auf seine Dichtung anwendbar ist, bringt dieses Verständnis zum Ausdruck. Mašas Worte erhalten zwar durch das Lottospiel, in das alle Beteiligten verwickelt sind, eine reale Motivation,⁵⁷⁷ dennoch lassen sie sich auch auf die Gesprächssituation übertragen. Im Gesprächszusammenhang scheint Maša mit ihren Worten die Gefühlslage von Treplëv zu ignorieren. Dennoch wissen wir von Mašas Liebe zu ihm. Der Widerspruch lässt sich damit erklären, dass für ein Leben in der Innenperspektive das vollkommene Verstehen zugleich das vollkommene Unverstehen ist, denn ein Verstehen im herkömmlichen Sinne erfordert neben dem Innen- auch einen Außenstandpunkt. Doch auch Polina Andreevnas Verhalten ist widersprüchlich, denn ihr tiefes Mitgefühl steht zu ihrer auffallenden Taktlosigkeit im Widerspruch, die sich z.B. darin zeigt, dass sie ihre Tochter Maša Treplëv geradezu anpreist oder dass sie sich Dorn als Geliebte aufdrängt.

Als Verkörperung des modernen Publikums nimmt Polina Andreevna eine totale Fanposition ein, die ein Ausdruck des Verschmelzens mit dem Star ist. In diese Richtung kann man auch ihren Namen deuten: Polina ist eine Kurzform des Namens Apollina, der sich vom griechischen Sonnengott Apollon herleitet. Ihr Name bringt zum Ausdruck, wie der Fan in der Verschmelzung Teil des vergöttlichten Stars wird.

Sucht man nun in *Čajka* nach dem Star, den Polina Andreevna vergöttlicht, so stößt man auf Dorn. Darin deutet sich bereits Dorns funktionale Rolle als Schauspieler an, für die sich auch im Dramentext konkrete Anhaltspunkte finden lassen. Das erste Mal begegnet uns Dorn in einem Gespräch mit Polina Andreevna, in dem sich diese Funktion bereits zeigt.

П о л и н а А н д р е е в н а. Перед актрисой вы все готовы падать ниц. Все!

Д о р н *напевает*. „Я вновь перед тобою...“ Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это – идеализм.

П о л и н а А н д р е е в н а. Женщины всегда влюблялись в вас и вешались на шею. Это тоже идеализм?

Д о р н *пожав плечами*. Что ж? В отношениях женщин ко мне было много хорошего. Во мне любили главным образом превосходного

⁵⁷⁷Das Lottospiel kann als gültiger Ausdruck der Moderne aufgefasst werden, denn sie macht Kommunikation zur reinen Kombinatorik, d.h. zum Sprachspiel. Da Trigorin „siegreich“ aus der Moderne hervorgeht, ist er der Gewinner in diesem Lottospiel.

врача. Лет 10-15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером. Затем всегда я был честным человеком. (I, PSS, 13, S. 11)

P o l i n a A n d r e e v n a. Einer Schauspielerin fällt ihr alle zu Füßen. Alle!

D o r n *singt*. „Und wieder lieg ich dir zu Füßen...“. Wenn die Gesellschaft die Künstler liebt und sich zu ihnen anders verhält als, zum Beispiel, zu Kaufleuten, dann liegt das in der Ordnung der Dinge. Das ist – Idealismus.

P o l i n a A n d r e e v n a. Die Frauen haben sich immer in Sie verliebt und sich Ihnen an den Hals geworfen. Ist das auch Idealismus?

D o r n *zuckt mit den Schultern*. Ja nun? In den Beziehungen der Frauen zu mir lag viel Gutes. In mir liebten sie vor allem den vorzüglichen Arzt. Vor zehn, fünfzehn Jahren, Sie erinnern sich, war ich im ganzen Kreis der einzige anständige Geburtshelfer. Außerdem war ich immer ein Ehrenmann.⁵⁷⁸

Dorns Funktion als Schauspieler wird zunächst durch die Äquivalenz zwischen der Schauspielerin, der alle zu Füßen liegen und dem Arzt, in den sich alle Frauen verlieben, hergestellt. Zudem erinnern die Lieder, die er mehrfach singt, an Bühnenauftritte. Im zitierten Beispiel lässt sich sogar der Liedanfang, den Dorn singt, als eine Anspielung auf das Bühnendasein verstehen: Der Künstler steht vor dem Publikum. Čechov lässt Dorn hier den Liedvers abrechnen, der vollständig gelautet hätte: „Я вновь перед тобою стою очарован...“ (Und wieder stehe ich verzaubert vor dir...)⁵⁷⁹ Den vollständigen Vers hätte man dagegen nicht als Bestätigung der Starposition Dorns verstehen können, sondern als Bestätigung der Fanposition Dorns gegenüber der Arkadina und Polina Andreevna gegenüber Dorn. Star- und Fanpositionen als Formen des Verschmelzens mit dem Anderen sind typische Formen moderner zwischenmenschlicher Beziehungen. Ein dritter Hinweis auf Dorns Funktion als Schauspieler ist seine Tätigkeit als Geburtshelfer, denn ein Schauspieler ist derjenige, der dem Drama zum Leben verhilft.

Möglichen Einwänden, dass Čechov gewiss einen Schauspieler und keinen Arzt eingesetzt hätte, wenn er einen Schauspieler und keinen Arzt hätte darstellen wollen, kann man eine Replik Dorns entgegenhalten:

Блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актёр стал гораздо выше. (I, PSS, 13, S. 12)

⁵⁷⁸An Urban, *Die Möwe*, S. 16 angelehnte eigene Übersetzung.

⁵⁷⁹Vgl. PSS, 13, Anmerkung S. 386.

Glänzende Begabungen gibt es heutzutage wenige, das ist wahr, aber der Durchschnittsschauspieler ist im Niveau sehr gestiegen.⁵⁸⁰

Geht man davon aus, dass ein Durchschnittsschauspieler nicht zwangsläufig auf den ersten Blick als Schauspieler zu erkennen ist, sondern erst sein Rollenspiel ihn als solchen zur Geltung bringt, dann kann auch Dorn als ein Schauspieler angesehen werden. Zudem kann gerade die Wahl einer anderen Berufsbezeichnung für Dorn als ein Ausdruck der modernen Einheit von Leben und Werk verstanden werden, denn Schauspielerei ist dann nicht mehr ein Beruf des Rollenspiels, sondern das Rollenspiel ist eine Lebensweise.

Wenn nun Dorn ein moderner Durchschnittsschauspieler ist, dann müsste er Treplëvs Schauspieler sein. Tatsächlich lassen sich für diese These in *Čajka* mehrere Anhaltspunkte finden. Dorn reagiert unmittelbar während der Aufführung auf Treplëvs Theaterstück, indem er den Hut abnimmt. Diese schauspielerische Geste bringt die für das moderne Theater typische Aufhebung der Grenze zwischen Zuschauer und Schauspieler zum Ausdruck. Zudem verleiht sie der Aufführung einen rituellen Charakter, der außerdem durch den Einsatz der Effekte, der roten Augen und des Schwefelgeruchs, unterstrichen wird. Zu einem solchen Ritus wird die Aufführung eines modernen Theaterstückes, weil es nicht Handlung, sondern unmittelbare sinnliche Erfahrung in Szene setzt, d.h. Mythos ist. Diese Verbindung von Mythos, von Ritus als einer Art von unmittelbarer metaphysischer Erfahrung des Mythos und von modernem Theater zeigt der polnische Avantgardedramatiker Stanisław Ignacy Witkiewicz auf, wenn er schreibt:

Czy możliwe jest powstanie, choćby na czas krótki, takiej formy teatru, w której współczesny człowiek mógłby niezależnie od wygasłych mitów i wierzeń, tak przeżywać metafizyczne uczucia, jak człowiek dawny przeżywał w związku z tymi mitami i wierzeniami?⁵⁸¹

Ist es möglich dass, und sei es für kurze Zeit, eine solche Form des Theaters entsteht, bei der der heutige Mensch unabhängig von erloschenen Mythen und Aberglauben solche metaphysische Empfindungen erleben könnte, wie sie der frühere Mensch im Zusammenhang mit diesen Mythen und Aberglauben erlebt hat?

Dorns Funktion als moderner Schauspieler Treplëvs zeigt sich nicht nur in seiner Reaktion während der Aufführung von Treplëvs Theaterstück, das Dorn seinen eigenen Worten zufolge sehr gut gefallen hat, sondern auch darin, dass Treplëv Ninas Lebensgeschichte in einem längeren Monolog gerade Dorn und nicht etwa Trigorin als mögliches Sujet erzählt. Der Monolog als eine typische Form avantgardistischer Dramatik verknüpft auch hier Dorn mit dem modernen

⁵⁸⁰An Urban, *Die Möwe*, S. 17 angelehnte eigene Übersetzung.

⁵⁸¹S. I. Witkiewicz (1923): *Czysta forma w teatrze*, S. 57f.

Autor Treplëv. Dorns Modernität zeigt sich auch in der Paradoxie, die er wie auch die anderen der Moderne zuzuordnenden Personen verkörpert. Wie Treplëv ist er zugleich vollkommen sinnlich und vollkommen rational. Seine totale Sinnlichkeit kommt in seiner Reaktion auf Treplëvs Theateraufführung zum Ausdruck. Seine Rationalität offenbart sich in seinen Gesprächen mit Sorin, die bereits im Zusammenhang mit den Krankheiten analysiert wurden.

Haben wir nun mit Maša, Treplëv, Dorn und Polina Andreevna jene Personen betrachtet, die im metapoetischen System von *Čajka* als Einheit von Held, Dichter, Schauspieler und Publikum der Moderne zuzuordnen sind, so gehören Sorin und Šamraev neben der Arkadina und dem traditionellen Trigorin der vormodernen Zeit an. Die Vormoderne erfordert aber im Gegensatz zur Moderne eine genaue Zuordnung der Funktionen Held, Dichter, Schauspieler und Publikum, denn jede Einheit von Leben und (tragischem) Werk würde mit dem Tode bestraft. In der Moderne aber ist die Einheit der Funktionen Held, Dichter, Schauspieler und Publikum in der Einheit von Leben und Werk möglich, weil jegliches menschliches Handeln ohne Konsequenzen bleibt und somit zum bloßen Spiel wird.

Die Zuordnungen zu den vier Funktionen des literarischen Produktions- und Rezeptionsprozesses der vormodernen Zeit lassen sich aufgrund ihrer Eindeutigkeit schnell feststellen. Die Arkadina hatten wir bereits als (Tragödien-) Schauspielerin identifiziert. Trigorin verkörpert in den traditionellen Elementen seiner Dichtung den Schriftsteller dieser Epoche. Šamraev übernimmt die Rolle des Publikums und Sorin die des Helden. Šamraevs Funktion als traditionelles Publikum ergibt sich aus seinen zahlreichen Repliken über das Theater und die Qualität der Schauspieler, die meistens an die Arkadina gerichtet sind. Vor dem Hintergrund seiner Funktion als Vertreter des Publikums bekommt auch Šamraevs Verweigerung der Pferde und der bellende Hund, den er nicht von der Kette lassen möchte, eine weitere sinnvolle Bedeutung. Die Pferde, die wir bereits im Zusammenhang mit Sorins Krankheit als Symbol männlicher Sexualität gedeutet haben, lassen sich vor dem metapoetischen Hintergrund von *Čajka* als Beförderer kultureller Entwicklung deuten. Immer wenn das Publikum, d.h. die Mehrzahl der Menschen innerhalb einer Gesellschaft einen kulturellen Entwicklungsstand erreicht hat, ist eine Bewegung, eine weitere kulturelle Entwicklung möglich. Doch jene Menschen, die Šamraev vertritt, fahren gerade die (kulturelle) Ernte ein, weshalb die Arkadina keine Pferde bekommen kann, um mit Trigorin in die Stadt, den Ort der Moderne, zu fahren. Fragt man nun, welche Ernte das Publikum der Vormoderne einholt, so findet man in den Äußerungen Šamraevs über Schauspieler und ihre Rollen, die die Arkadina „vorsintflutlich“ (допотопных, I, PSS, 13, S. 12) nennt, einen Hinweis. Die Schauspieler, die Šamraev verehrt, sind Komiker (комик, I, PSS, 13, S. 12) oder Tragiker (трагик, III, PSS, 13, S. 43), wie er selbst bemerkt. Die Arkadina dagegen spielt zwar in Tragödien, sie selbst aber ist keine wirkliche Tragikerin, denn dann würde sie sich weder mit

Treplëv nach dem Streit versöhnen, noch versuchen, Trigorin nach der Offenbarung seiner Liebe zu Nina wieder für sich zu gewinnen. Die Arkadina scheut zwar den Konflikt nicht, wie ihre Auseinandersetzungen mit Treplëv und Šamraev zeigen, aber sie löst diese Konflikte auch nicht nach dem Muster der Tragödie, sondern sie reagiert mit Tränen, Rückzug bzw. mit einlenkenden Worten, die typisch moderne Konfliktbewältigungsstrategien sind. Šamraev dagegen erlebt die Komödie (und sicherlich auch die Tragödie) auf dem Jahrmarkt (на ярмарке, I, PSS, 13, S. 12), d.h. auf dem Platz, an dem sich das Volk versammelt. Und er selbst lebt auch die Tragödie, denn er ist ein „Despot“, wie Sorin sagt. Dass es in *Čajka* nicht zu wirklich tragischen Szenen mit Šamraev kommt, hat seine Ursache in der modernen defensiven Lebenshaltung seiner Mitmenschen.

Ein „vorsintflutliches“ Publikum, wie es Šamraev verkörpert, interessiert sich für jene Fragen, die für den Künstler die von gestern sind. Deshalb kann es keine Urteile zu den Fragen abgeben, die der Künstler als die brennenden Fragen der Zeit ansieht. Für ein solches Publikum existieren diese Fragen noch gar nicht, denn es lebt in einer Zeit, die für den Künstler längst der Vergangenheit angehört. Das Publikum ist deshalb an einer Kunst interessiert, die für den Künstler bereits überholt erscheint. Doch auch diese Haltung des Publikums ist kulturell notwendig. Kulturelle Entwicklung erfordert ein Anwachsen der Anzahl jener Menschen, die eine kulturelle Phase tragen, damit aus ihr schließlich eine neue Phase hervorgehen kann. Eine Phase entspringt zunächst dem Geist einiger weniger, die die Konventionen einer Gesellschaft als Hindernis erleben, sie abschaffen und durch neue Lebensformen ersetzen wollen. Später werden diese neuen Lebensformen aber Allgemeingut und verlieren dadurch ihre Produktivität, wodurch neue Vordenker herausgefordert werden. Eine solche Situation versinnbildlicht das Symbol der ausgestopften Möwe im vierten Akt, auf die Šamraev Trigorin zweimal hinweist. Das erste Mal in folgender Szene:

Ш а м р а е в *Тригорину*. А у нас, Борис Алексеевич, осталась ваша вещь.

Т р и г о р и н. Какая?

Ш а м р а е в. Как-то Константин Гаврилыч застрелил чайку, и вы поручили мне заказать из неё чучело.

Т р и г о р и н. Не помню. *Раздумывая*. Не помню! (IV, PSS, 13, S. 54f.)

Š а м р а е в *zu Trigorin*. Boris Alekseevič, Sie haben bei uns etwas liegengelassen.

Т р и г о р и н. Was denn?

Š а м р а е в. Irgendwie hat Konstantin Gavrilyč einmal eine Möwe geschossen, und Sie hatten mich gebeten, sie ausstopfen zu lassen.

Trigorin. Ich erinnere mich nicht. *Überlegt.* Ich erinnere mich nicht.⁵⁸²

Die Möwe, die einst Trigorin das Sujet für eine Erzählung lieferte, lässt der Dichter konservieren. Doch dann, wenn das Publikum in der Person Šamraevs das „Stück“ (ваша вещь) konserviert hat, kann der Dichter sich an seinen Auftrag und wahrscheinlich auch an die damit verbundene Szene nicht mehr erinnern. D.h. der produktive Geist des Kunstwerkes strebt so lange nach Verfestigung, solange er noch nicht etabliert ist. Sobald aber die Idee zur Konvention geworden ist, hat sie ihren Geist verloren. Die Szene, die ursprünglich die Schöpfung des Kunstwerkes anregte, ist überholt. Dieser ursprünglichen Szene mit der geschossenen Möwe hat das Šamraev-Publikum nicht beigewohnt, deshalb sagt Šamraev mit Blick darauf как-то (irgendwie, einmal, einst), das im Gegensatz zu когда-то (einmal, einst), neben dem unbestimmten zeitlichen Aspekt auch dem Gesagten überhaupt eine unbestimmte Note verleiht. Wenn für den Dichter also die Szene bereits der Vergangenheit angehört, ist sie für das Publikum gerade erst als Szene begreifbar. Dann aber ist das Kunstwerk als produktives Element der Kultur bereits erstarrt wie die ausgestopfte Möwe. Der ehemals produktive Gedanke ist zum Klischee geworden. Wenn nun aber Trigorin in der zitierten Passage sagt, dass er sich nicht erinnern könne, so kann damit also nicht jenes Vergessen gemeint sein, das Treplëv als modernen Dichter charakterisiert. Trigorin kann sich z.B. noch an die Theateraufführung erinnern, die er sich vergegenwärtigen möchte. Wenn er seinen Auftrag und möglicherweise auch die damit verbundene Szene im Unterscheid zur Theateraufführung vergessen hat, so liegt ein Grund hierfür in der kulturellen Entwicklung nach der Moderne, die Trigorin ebenso verkörpert wie die Entwicklung zur Moderne hin. Diese nachmoderne Entwicklung findet ihren Ausgangspunkt im Ende der Moderne, das durch die Erinnerung an Treplëvs modernes Theaterstück thematisiert wird. Um sich nach der Moderne weiterentwickeln zu können, muss man sich erst einmal ihre Ursprünge vergegenwärtigen. Das macht Trigorin, wenn er an den Ort der Theateraufführung gebracht werden möchte und Nina, wenn sie aus Treplëvs Stück rezitiert. Auch Medvedenko thematisiert das Ende der Moderne, wenn er zu Beginn des vierten Aktes meint, man müsse das Theatergerippe abreißen. Das Sujet mit der Möwe, das den Übergang von der vormodernen zur modernen Zeit verkörpert, kann aber von Trigorin nicht wieder vergegenwärtigt werden, denn es existiert, so wie es Šamraev in der Hand hält, nur noch als Klischee. Deshalb erinnert sich Trigorin auch nicht an die Möwe, als sie ihm in der letzten Szene von Šamraev gezeigt wird. Das „vorsintflutliche“ Publikum kann für den Dichter also nicht die Kraft sein, die eine weitere Entwicklung nach der Moderne anregt. Diese Entwicklung regt nach dem Tod Treplëvs schließlich nur der moderne Schauspieler an, der von der Tragik der alten Zeit

⁵⁸²An Urban, *Die Möwe*, S. 60 angelehnte eigene Übersetzung.

(vielleicht als schauspielerische Herausforderung) fasziniert ist, wie Dorn von der Arkadina. Deshalb bittet Dorn nach Treplëvs Tod Trigorin, die Arkadina fortzuführen.

Neben der traditionellen Weise, kulturelle Entwicklung in ihrem zeitlichen Verlauf darzustellen, wie die Variationen des Symbols der Möwe zeigten, kann man diese Entwicklung auch als Momentaufnahme zeigen. Ein solcher literarischer Ausdruck muss dann jedoch paradox sein, denn er muss den Widerspruch einer dialektischen Entwicklung erfassen, darf aber ihre zeitliche Dimension nicht berücksichtigen. Als solch eine Momentaufnahme kann man die bereits im Zusammenhang mit Sorins Krankheit interpretierte Szene mit dem angeleinten heulenden Hund deuten, den Šamraev wegen der Diebe nicht freilassen möchte. Auf psychologischer Ebene konnte der Widerspruch, der Šamraevs Begründung innewohnt, als ein Bestreben interpretiert werden, Sorin in seiner kindlichen Bindung an die Arkadina zu halten. Wenn nunmehr die kulturelle Bedeutung dieser Szene verstanden werden soll, muss zunächst einmal Sorins Rolle innerhalb der metapoetischen Dimension des Dramas bestimmt werden.

Unter den Personen, die der vormodernen Zeit zuzuordnen sind, hat Sorin die Funktion des literarischen Helden. Allerdings ist er kein wirklich tragischer Held, auch wenn seine Wurzeln in der Tragödie zu suchen sind. Das belegt zum einen seine Krankheit, die ich bereits als Verlagerung eines tragischen Konfliktes in das Innere einer Person gedeutet habe. Dass sich eine Tragödie nicht mehr auf zwischenmenschlicher Ebene abspielt, sondern zum individuellen „Problem“ wird, belegt auch eine Replik Sorins im ersten Akt, mit der dieser auf Treplëvs Kritik an seinem ungepflegten Aussehen reagiert:

Трагедия моей жизни. У меня и в молодости была такая наружность, будто я запоем пил и всё. Меня никогда не любили женщины. (I, PSS, 13, S. 7)

Die Tragödie meines Lebens. Ich hatte auch schon in der Jugend so ein Aussehen, als sei ich ein Quartalssäufer und Schluss. Mich haben die Frauen nie geliebt.⁵⁸³

Die Verbindung von alter Vorstellungswelt und neuem Wesen belegt auch eine Passage im vierten Akt, wo Sorin sein Leben als passendes Sujet für eine Novelle bezeichnet, die „Человек, который хотел“, „Der Mann, der wollte“ heißen müsste. Der Titel, den die Novelle haben sollte, entspricht noch ganz dem Sinn der Tragödie, denn der tragische (zwanghaft-hysterische) Held möchte seinen Willen gegen das Gesetz durchsetzen. Das, was sich aber wirklich hinter Sorins Novelle verbirgt, ist zutiefst depressiv, denn Sorin beschreibt sich eigentlich als einen Mann, der nicht konnte. Wenn Dorn Sorin entgegnet, dass er doch ein Wirklicher Staatsrat geworden sei, so hebt er Sorins

⁵⁸³An Urban, *Die Möwe*, S. 11 angelehnte eigene Übersetzung.

zwanghafte und damit noch in der Tragödie verwurzelte Wesensart hervor. Sorin Erwiderung, dass er sich darum aber nicht bemüht habe, dass das von ganz allein gekommen sei, kann als ein Ausdruck seiner kulturellen Prägung verstanden werden. Das bestätigt die These, dass er zwar noch in einer tragischen (Vorstellungs-)Welt lebt, sein Wesen aber bereits auf die moderne Welthaltung verweist. In diesem Zusammenhang ist auch Sorins „Krankheit“, am Leben festhalten zu wollen, zu verstehen, von der ihn Dorn durch seine strenge Logik „heilt“.

Nachdem uns nun Sorin als literarischer Held der vormodernen Zeit begegnet ist, der auch schon Wesenszüge der Moderne erkennen lässt, ist es möglich, Sorins Unentschlossenheit gegenüber Šamraev, die besonders eindrücklich in der Hundeszene (I, PSS, 13, S. 6) zum Ausdruck kommt, auch vor kulturellem Hintergrund zu erklären.⁵⁸⁴ Šamraev ist als Gutsverwalter und Vertreter des Publikums Hüter der kulturellen Ernte. Da er aber ein „vorsintflutliches“ Publikum verkörpert, sind die von ihm bewachten kulturellen Güter nicht mehr als produktiv anzusehen, sondern es sind Klischees. Es stellt sich nun die Frage, wovon die Klischees bedroht werden wie die Ernte von Dieben. Sie werden von neuen Ideen, neuen Werten, neuen Lebensentwürfen bedroht, die z.B. durch literarische Gestalten thematisiert werden. Diese Gestalten bringen aber in vormoderner Zeit nicht nur neue Lebensweisen zum Ausdruck, sondern sie schließen ebenso an das bekannte Wertesystem an und reproduzieren es in gewissem Maße. Die alten Werte sind als Ernte zwar für Sorin eingebracht worden, aber er hat inzwischen jeden Bezug zu ihnen, d.h. zur Wirtschaft des Gutes verloren, das ganz in die Hände von Šamraev, dem Hüter der alten Werte, übergegangen ist. Der kulturellen Ernte droht damit vom literarischen Helden, d.h. von Sorin selbst Gefahr, denn er stellt diese vom Publikum sorgsam gehüteten Klischees in Frage. Dazu muss der literarische Held aber eine neue, nicht mehr klischeehafte Identität gewinnen, er muss kulturell erwachsen werden. Dem Geheul des an der Kette liegenden Hundes entspricht nun das verbale Reproduzieren der alten kulturellen Werte. Der Drang des Hundes, sich loszureißen, ist mit dem Streben nach neuen Lebensformen zu vergleichen.

Analog zur psychologischen Strukturierung der Szene ist metapoetisch Sorin als literarischer Held nicht nur dem Hund, sondern auch dem Dieb äquivalent. Die Gefahr des Diebstahls dokumentiert dabei eine kulturelle „Hungersnot“, d.h. die Dringlichkeit kulturellen Wandels. Der literarische Held erscheint dabei als Dieb, weil er auf die alten kulturellen Werte zurückgreift, um neue kulturelle Bedürfnisse zu erfüllen. Diese Doppelfunktion des Bewahrs und des Erneuerers, des Wächters und des Diebes erklärt Sorins Untätigkeit und Ohnmacht gegenüber Šamraev: Als literarischer Held ist er auf das konventionelle Publikum, das doch die Klischees hütet, angewiesen, denn ohne

⁵⁸⁴Zur psychologischen Dimension dieser Szene vgl. S. 136-137.

das Publikum lebt der Held als Held nicht. Der Held ist aber nur dann wirklich kulturell bedeutsam, wenn er nicht nur Klischees reproduziert, wenn er sich also vom Publikum unterscheidet. Sorin muss deshalb einerseits zusehen, wie Šamraev sein Gut zu Grunde richtet, andererseits darf er nichts dagegen unternehmen, denn erst wenn Bienen und Kühe eingegangen sind (Пчелыдохнут, коровыдохнут... III, PSS, 13, S. 36), d.h. wenn Milch und Honig nicht mehr fließen (2. Mo, 3,8), wird das Publikum nach einem neuen Land Ausschau halten, wo seine neuen Bedürfnisse wieder erfüllt werden können. Eine neue Epoche kann erst dann wirklich Fuß fassen, wenn das alte Wertesystem von allen Mitgliedern der Gesellschaft, d.h. auch vom „vorsintflutlichen“ Publikum als überholt angesehen wird. Doch das ist bei Šamraev noch nicht der Fall. Deshalb muss sich Sorin ihm fügen.

Die Ausführungen zum Verhältnis Šamraev-Sorin zeigten, dass die jeweiligen Verhaltensweisen, die in Bezug auf die Handlung von *Čajka* unmotiviert erscheinen, nicht nur psychologisch erklärbar sind und so einen Sinn ergeben, sondern dass diese Verhaltensweisen sogar motiviert sind, wenn man die metapoetische Dimension des Dramas berücksichtigt. Auch Sorins sowohl geschwisterliche als auch kindliche Beziehung zu seiner Schwester Arkadina bekommt neben dem psychologischen auch einen metapoetischen Sinn, durch den das traditionelle Drama charakterisiert wird. Geschwisterlich ist ihre Beziehung aus metapoetischer Sicht insofern, als sie beide, Held und Schauspielerin, Kinder des traditionellen Dichters sind. In Bezug auf die traditionelle Inszenierung ist dagegen der Held das Kind des Schauspielers, der ihm das Leben schenkt. Im Unterschied zum modernen Schauspieler, der uns in Dorn begegnete, hat die Arkadina als traditionelle Schauspielerin zu den Rollen, die sie spielt, noch eine verwandtschaftliche und damit emotionale Beziehung. Der moderne Schauspieler dagegen ist wie Dorn nur Geburtshelfer, d.h. für ihn ist die Rolle die er spielt, ein Ergebnis guter schauspielerischer Technik, nicht aber des eigenen Erlebens. Der Umschlagpunkt von einem solchen modernen zum nach- (oder wieder vor-) modernen Schauspieler begegnet uns bei Nina, als sie im Theatergerippe weint und bei Maša, die ihr eigenes Leben als eine Rolle spielt. Kann man hier einerseits nicht mehr von Schauspielerei im engeren Sinne sprechen, so ist die emotionale Verbindung mit der (Lebens-)Rolle die Voraussetzung dafür, dass eine Rolle wieder lebendig erscheint, weil der Schauspieler dazu in der Lage ist, sie zu erleben.

Schließlich lässt sich auch die etwas eigentümliche Beziehung zwischen Sorin und Trigorin vor metapoetischen Hintergrund erklären. Es ist nämlich auffallend, dass Sorin und Trigorin während des gesamten Dramas kein Wort miteinander sprechen, obwohl Sorin als Hausherr und Bruder der Arkadina durchaus eine Person ist, der Trigorin wenigstens aus Höflichkeit Aufmerksamkeit zukommen lassen müsste. Sorin erkundigt sich lediglich zu Beginn des ersten Aktes bei Treplev danach, wer dieser Belletrist sei.

Кстати, скажи, пожалуйста, что за человек её беллетрист? Не поймёшь его. Всё молчит. (I, PSS, 13, S. 9)

Übrigens, sag mir bitte, was das für ein Mensch ist, ihr Belletrist? Ihn versteht man nicht. Immerzu schweigt er.⁵⁸⁵

Im weiteren Verlauf des Dramas zeigt sich dann allerdings, dass Trigorin ganz und gar nicht schweigsam ist. Wenn er also schweigt, kommt darin ein besonderes Verhältnis zu Sorin zum Ausdruck. Dieses Verhältnis ist das Trigorins als eines vormodernen Autors zu seinem Helden. Ein vormoderne Autor kommt mit seinem Helden nicht ins Gespräch, sondern er steht über seinen Figuren wie Gott über den Menschen. Dagegen spricht Trigorin – versteht man ihn als Übergangsauteur – durchaus mit seinen Helden, in diesem Fall mit Nina und mit Maša. Ein solcher Autor ist nicht mehr mit Gott zu vergleichen, sondern er hat eine dialogische Beziehung zu seinen Helden,⁵⁸⁶ d.h. er betrachtet seinen Helden nicht als Typen mit bestimmten Charaktermerkmalen, sondern als psychologisches Wesen. Der Held führt so unabhängig vom Autor ein „eigenes Leben“. Trigorins Notizen über Nina (Sujet für eine Erzählung) und Maša (Schnupft Tabak...) zeigen, dass er hinter ihren äußeren Merkmalen (Möwe sein, in Schwarz gehen) eine ganze Lebensgeschichte wahrnimmt. Dieser dialogische Autor wird bald jedoch vom modernen Autor, d.h. von Treplëv, abgelöst. Für den modernen Autor existiert der Held im Prinzip nicht, wie Treplëvs absichtliche Ignoranz gegenüber Maša belegt. Ein solcher Autor ist de facto tot, denn er hat seine Funktion als Vermittler zwischen Mensch und Welt, zwischen Geist und Materie verloren. Doch Čechov verheißt eine Auferstehung des dialogischen Autors, indem er im vierten Akt Trigorin gegenüber Treplëv die Bitte äußern lässt, das alte Theater aufzusuchen, um sich die Szene zu vergegenwärtigen. Auch das Fortführen der Arkadina am Schluss von *Čajka* konnte als Hinweis auf eine Auferstehung der „alten“ Dichtung angesehen werden.

Die bisherigen Untersuchungen zur metapoetischen Dimension von *Čajka* sollen im folgenden kurz zusammengefasst werden. Die Personen sind drei literaturhistorischen Phasen zuzuordnen. Innerhalb dieser Phasen kommt den einzelnen Personen eine jeweils unterschiedliche Funktion im literarischen Prozess zu. Dabei war eine strikte Trennung der Rollen in der vormodernen Phase zu beobachten. Zu dieser Phase gehören die Arkadina als Schauspielerin,⁵⁸⁷ Sorin als literarischer Held und Šamraev als Publikum. Da Trigorin seine

⁵⁸⁵An Urban, *Die Möwe*, S. 13 angelehnte eigene Übersetzung.

⁵⁸⁶Vgl. M. Bachtin (1922-24): *Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti* [Der Autor und der Held in der ästhetischen Aktivität].

⁵⁸⁷Zu dieser metapoetischen Funktion der Arkadina passt ihre Haltung zur Zeit. Sie will die Zeit zur Konservierung ewiger Jugend anhalten. Dies ist, wie C. Flath (1999): *The Seagull*, S. 497f. feststellt, eine Bedrohung für Kinder und Nachfolger. Nina und Treplëv müssen darum

Wurzeln in der vormodernen Dichtung hat, kann er in gewissen Maße als Dichter dieser Phase angesehen werden. Die moderne Phase zeichnet sich durch die Besonderheit aus, dass die Funktionen im literarischen Prozess verschwinden und nur noch rein formal bestehen. Es kommt somit zu einer Einheit der vier Funktionen, zu einer Einheit von Dichter, Schauspieler, Held und Publikum. So ist Treplëv nicht nur Dichter, sondern ebenso Schauspieler, Held und Publikum. Auch für Maša, Polina Andreevna und Dorn ist diese Einheit charakteristisch, selbst wenn jeweils eine Funktion das Schwergewicht hat. Neben den Personen, die die vormoderne Zeit repräsentieren und jenen, die die Moderne vertreten, stehen Nina und Trigorin für die Zeit des Übergangs, sie weisen sowohl Merkmale der alten als auch der neuen Zeit auf. Für diese Übergangsphase ist charakteristisch, dass der Held nicht in einer abgeschlossenen Welt existiert, sondern mit den Instanzen des Schauspielers und Schriftstellers in eine dialogische Beziehung tritt.

Das Publikum der Übergangsphase repräsentiert Medvedenko. Er kritisiert Treplëvs Theaterstück nach der Aufführung und sagt gleich darauf „lebhaft“ zu Trigorin, dass man den „armen Lehrer“ als Helden beschreiben und auf der Bühne zeigen müsste (I, PSS, 13, S. 15). Medvedenko reagiert also einerseits als Publikum, andererseits betrachtet er sich als Helden. Beide Rollen sind aber nicht miteinander identisch, wie es für das moderne Publikum und den modernen Helden typisch ist, sondern sie stehen miteinander im Dialog. Das Verständnis der eigenen Rolle als Held bildet sich ebenso wie das Verständnis der Rolle als Publikum in der Auseinandersetzung mit dem Stück heraus. Darin unterscheidet sich Medvedenko vom vormodernen Publikum, das wie Šamraev lediglich die Schauspieler lobt oder tadelt, nicht aber zu dem Stück selbst Stellung nimmt. Er unterscheidet sich aber auch vom modernen Publikum, das überhaupt kein Urteil abgeben kann, weil ihm der Außenstandpunkt fehlt, denn es ist ebenso Held wie Publikum. Es kann allenfalls wie Dorn seine Erregung zum Ausdruck bringen.

Die Übergangsstellung Medvedenkos zeigt sich auch im vierten Akt, als er sich Maša gegenüber über das alte Theater im Garten äußert.

В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нём плакал. (IV, PSS, 13, S. 45)

Im Garten ist es dunkel. Man müsste sagen, dass das Theater im Garten abgerissen werden soll. Es steht nackt, hässlich, wie ein Gerippe, und der

gegen sie kämpfen. Das Anhalten der Zeit macht zudem, wie Flath weiter feststellt, Sohn und Vater gleich und zwingt darum Treplëv, gegen Trigorin (als Rivalen) zu kämpfen.

Vorhang schlägt im Wind. Als ich gestern Abend daran vorbeiging, schien es mir, als würde jemand darin weinen.⁵⁸⁸

Zeigte sich Medvedenko im ersten Akten als Theaterkritiker eher traditionell, wollte er realistische Sujets auf der Bühne sehen und erntete deshalb die Zustimmung der Arkadina, so sieht er nun das Theater als tot an. Seine Bemerkung, man müsste das Theater abreißen, kann somit zu jener Replik von Treplëv in Beziehung gesetzt werden, in der er für das Theater neue Formen fordert. Wenn es diese nicht gäbe, brauche man besser gar nichts (Нужны новые формы. Новые Формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно. I, PSS, 13, S. 8). Mit der Ansicht, man sollte das Theatergerippe abreißen, sieht Medvedenko offenbar wie Treplëv das Theater nur noch als eine funktionslose Hülle, auf die man besser verzichten sollte. Diese scheinbar moderne Sichtweise bestätigt Maša, die zu Medvedenko sagt:

Ну, вот... (IV, PSS, 13, S.45)

Da hast du 's...⁵⁸⁹

Maša bestätigt mit ihren Worten nicht nur Medvedenko, sondern sie bringt auch zum Ausdruck, dass sie das Ende des Theaters schon lange vorhergesehen habe und nur Medvedenko erst jetzt zu dieser Einsicht gelangt sei. Lässt sich Medvedenkos Replik auf den ersten Blick als eine Hinwendung zur Moderne verstehen, so stellt sie jedoch bei genauerem Hinsehen gerade die Abkehr von ihr dar. Das Theater, das abgerissen werden soll, ist nicht das traditionelle Theater, sondern jenes, in dem Treplëvs modernes Stück aufgeführt wurde. Wenn dieses Theater nackt und hässlich wie ein Gerippe steht, so ist es zum einen dem auf die Form, die Struktur reduzierten modernen Theaterstück äquivalent. Zum anderen wird die asoziale Komponente dieser Kunst thematisiert, denn das Weinen im Gerippe und das Schlagen der Vorhänge lassen dieses Theater als Gespenst erscheinen. Ein Gespenst aber ist ein ruheloser Toter, der seine Ruhe deshalb nicht findet, weil eine menschliche Beziehung ungeklärt blieb. So finden z.B. Tote ihre Ruhe nicht, weil sie nicht richtig bestattet wurden, weil also die Hinterbliebenen keinen wirklichen Abschied von dem Toten genommen, keine Grenze zwischen Leben und Tod gezogen haben. Tote finden auch keine Ruhe, weil ein an oder von ihnen begangenes Verbrechen nicht gesühnt, d.h. der Konflikt zwischen Täter und Opfer nicht gelöst wurde. Da das Gespenst also Ausdruck einer beziehungslosen Existenz ist, kann ihm erst zur Ruhe verholfen werden, wenn man zu ihm eine Beziehung eingeht, wenn man ihm begegnet, seiner Unruhe ins Auge schaut. Ein solches Gespenst ist auch Treplëvs Stück, denn es thematisiert nicht nur die Ruhelosigkeit der

⁵⁸⁸An Urban, *Die Möwe*, S. 50 angelehnte eigene Übersetzung.

⁵⁸⁹Urbans Übersetzung, *Die Möwe*, S. 50 bringt diese bestätigende Haltung von Maša nicht zum Ausdruck.

Weltseele, sondern verunsichert zudem durch gespenstische Effekte (Schwefelgestank und rote Augen) die Zuschauer, denen so jede Möglichkeit genommen wird, dialogisch auf das Stück zu reagieren. Treplěv bricht seinerseits nach der Aufführung seines Stückes die Beziehung zum Publikum ab.

Medvedenko ist nach dieser Aufführung der Einzige, der wirklich zum Stück etwas sagt. Indem er aber einem realistischen Sujet den Vorzug gibt, geht er keine wirkliche Beziehung mit Treplěvs Stück ein. Im vierten Akt wird eine solche Beziehung jedoch gleich in mehrfacher Hinsicht hergestellt. Zum einen spricht Medvedenko mit Maša, die wie Treplěv die Moderne vertritt. Zum anderen fordert er nicht einfach den Abriss des alten Theaters, sondern er will erst einmal die Notwendigkeit des Abrisses zum (literarischen) Thema machen. Im ersten Akt sagt Medvedenko, man müsste das Leben des armen Lehrers beschreiben. Jetzt hingegen stellt er fest, dass man „sagen müsste“ (надо бы сказать), dass das Theater abgerissen werden solle. Man kann Medvedenkos Worte also wiederum als eine Äußerung des Publikums darüber verstehen, was Kunst leisten soll.

Wenn nun gerade Nina im Theater weint, so ist das nicht nur als ein Verschmelzen von Leben und Fiktion zu verstehen, wie es für die Moderne typisch ist, sondern es ist zugleich auch die Abkehr von der Moderne, die, wie Medvedenko im ersten Akt zu Recht bemerkt, „den Geist von der Materie trennt“ (отделять дух от материи). Medvedenkos Funktion als Publikum des Übergangs kann zudem dadurch begründet werden, dass er der einzige ist, der Nina im Theatergerippe weinen hört. Medvedenko hat damit das Erlebnis, das Trigorin gesucht hat, als dieser sich den Ort der Handlung noch einmal vergegenwärtigen wollte, weil ihm in Erinnerung an das Theater ein Sujet in den Sinn gekommen war. Möglicherweise wird Trigorin angesichts des Gespenstes offen aussprechen, was Medvedenko „sagen lassen“ möchte: dass man das Theatergerippe abreißen sollte.

Während Trigorin als Dichter des Übergangs wesentliche Züge von Čechov selbst aufweist, er also als Verkörperung des (idealen) zeitgenössischen Dichters angesehen werden kann, verkörpert Medvedenko das zeitgenössische Publikum. Dieses Publikum gehört der Narodniki-Intelligenzija an, was Medvedenkos Lehrerberuf belegt. Zum anderen ist es das einfache Volk, das wie der Lehrer von finanziellen Nöten geplagt ist. Medvedenko ist aber nicht nur das Publikum Trigorins, sondern auch dessen Held, wie Trigorins Eintragung über Maša und Medvedenko in sein Notizbuch bestätigt (II, PSS, 13, S. 28). Da Trigorin nun zu Čechov als dem Schöpfer des Dramas *Čajka* analog ist, weil beide das Schicksal Ninas und die tote Möwe als Grundlage für ein Sujet nutzen, wird der Zuschauer aufgrund seiner Äquivalenz zu Medvedenko zu einem Helden von *Čajka*.⁵⁹⁰ Doch welcher speziellen Heldenfigur der

⁵⁹⁰Das verweist auf die in der Avantgarde viel radikaler durchbrochene Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum.

Zuschauer seinem Wesen nach auch immer entsprechen mag – begreifen kann er sie nur, wenn er wie Medvedenko versucht, „in der Gesamtheit der materiellen Atome“ den „Geist“ des Stückes zu finden:

[...] самый дух есть совокупность материальных атомов. (I, PPS, 13, S. 15).

[...] ist der Geist selbst die Gesamtheit der materiellen Atome.⁵⁹¹

Der Zuschauer kann *Čajka* nur begreifen, wenn er interpretiert, wenn er versucht, die Beziehungen zwischen den einzelnen Atomen, den Helden, zu erkennen. Der Geist, der Sinn des Dramas aber besteht in der metapoetischen Dimension des Stückes, denn sie erklärt die strukturellen Beziehungen zwischen den Figuren. Zusammenfassend seien diese nochmals in einem Schema dargestellt.

Vormoderne thematischer Sinn Tragödie		Übergang metaphorischer Sinn Metapoetik		Moderne struktureller Sinn Mythos	
Dichter	(Trigorin)	Dichter / Held	Trigorin	Dichter	Treplëv
Held	Sorin	Schauspie- ler / Held	Nina	Held	Maša
Schauspie- ler	Arkadina			Schauspie- ler	Dorn
Publikum	Šamraev	Publikum / Held	Medveden- ko	Publikum	Polina Andreevna

Die Übersicht verdeutlicht, dass *Čajka* ein metapoetisches Drama ist, denn es thematisiert einerseits literarische Entwicklung und stellt sich andererseits aufgrund der Analogie zum Symbol der Möwe zugleich selbst als einen Teil dieser Entwicklung dar. In Bezug auf das Werk liegt der Sinn somit sowohl im Thema, in dem, was dargestellt wird, als auch in der Struktur, in dem, wie es dargestellt wird. Es gibt also eine Innen- und eine Außenperspektive der Darstellung. In Bezug auf den literarischen Helden liegt der Sinn ebenfalls sowohl im Thema, in seiner Seele, als auch in der Struktur, in der fiktiven Welt, in die er gestellt ist. Damit erscheinen auch die Figuren sowohl (von außen) geschlossen als auch (von innen) offen perspektiviert. Das bedeutet, dass das gesamte Kunstwerk die Form einer Metapher annimmt, denn metaphorisches Sprechen erfordert eine Symbiose von Innen- und Außenperspektive. Eine solche Symbiose ist paradox, denn sie ist die Vereinigung zweier Gegensätze, die miteinander im Dialog stehen und nur im jeweils Anderen ihre

⁵⁹¹Urban, *Die Möwe*, S. 20.

Existenzberechtigung finden. Auflösbar wird das Paradoxon nur, indem beide Gegensätze zueinander in Beziehung gesetzt werden, d.h. indem der Dialog nachvollzogen, das „Meta“ bewusst gemacht wird. Das aber ist möglich, weil der Rezipient wie auch der Autor (und der Schauspieler) mit dem Helden identisch ist.

Bislang haben wir gesehen, wie die metapoetische Dimension der Figurenperspektive den Widerspruch zwischen der (psychologischen) Fokussierung auf den einzelnen Helden (Innenperspektive) und der Gleichrangigkeit der Figuren (Außenperspektive: Personenreigen) erklärt. Abschließend soll nun das Raum- und Zeiterleben in *Čajka* als ein Beispiel für einen rein strukturellen Widerspruch veranschaulicht und dieser Widerspruch auf metapoetischer Ebene aufgelöst werden.

Die dramatische Handlung von *Čajka* baut weder auf voraus gehenden Ereignissen auf, noch weist sie über das Dramenende hinaus. Einer derartigen Zeitstruktur liegt ein geschlossenes Zeiterleben zu Grunde. Ebenso aber vermittelt *Čajka* ein offenes Zeiterleben. Zum einen erstreckt sich die Handlung wie die von *Ivanov* über mehrere Jahre. Zum anderen können die Eingangs- und die Schlusszene als Verweise auf eine offene Zeitstruktur verstanden werden. So wird der erste Akt von Maša und Medvedenko eröffnet. Medvedenko stellt dabei Maša die bereits in anderen Zusammenhängen erwähnte Frage, warum sie immer in Schwarz gehe. Maša antwortet, das sei die Trauer um ihr Leben. Diese Antwort von Maša legt die Annahme nahe, dass es Ereignisse gab, die außerhalb der dramatischen Handlung liegen und dazu führten, dass Maša das Gefühl hat, sie habe ihr Leben verloren. Geht der dramatischen Handlung eine Vorgeschichte voraus, so liegt dann eine geschlossene Zeitstruktur vor, wenn die Handlung auf dieser Vorgeschichte aufbaut. Dies ist z.B. bei *König Ödipus* der Fall, wo die Prophezeiung des Orakels, Ödipus werde seinen Vater ermorden, dazu führte, dass man ihn als Säugling aussetzte und er von Pflegeeltern aufgezogen wurde. Obwohl diese Vorgeschichte des Ödipus nicht Gegenstand der Bühnenhandlung ist, baut die Entfaltung des gesamten dramatischen Konflikts darauf auf. Die Zeitstruktur ist also dem sozial geprägten Drama zuzuordnen, obwohl dem Text ein offenes Zeiterleben zu Grunde liegt. Die Vorgeschichte von Maša hingegen beeinflusst den Fortgang der dramatischen Handlung nicht. Dennoch ist ihre Trauer um das Leben für die dramatische Handlung strukturell bedeutsam.

Auch die letzte Szene vom *Čajka* erzeugt ein offenes Zeiterleben, das durch das Verschweigen von Treplëvs Tod vor der Arkadina, dem Negieren des endgültigen Endes hervorgerufen wird. Zugleich aber erfährt die dramatische Handlung einen Abschluss, weil die im ersten Akt als Besucher auf das Gut gekommenen Figuren Arkadina und Trigorin wieder abreisen.

Die Erklärung einer solchen ambivalenten Zeitstruktur ist wiederum in der metapoetischen Dimension des Stückes zu finden. Maša steht als Altersgenossin Treplëvs und lebendige Verkörperung seiner Weltseele für die neue,

moderne Dichtung. Andererseits weiß sie bereits vom Tod Treplëvs, der der Arkadina verschwiegen wird, denn indem Maša um ihr eigenes Leben trauert, trauert sie zugleich auch um das Leben Treplëvs, mit dem sie sich (aufgrund der Einheit von Held, Autor, Schauspieler und Publikum) vollkommen identifiziert. Treplëvs Tod bildet also nicht nur den Schluss des Dramas, sondern durch Mašas Trauer auch seinen Anfang. Umgekehrt steht das Wegführen der Arkadina am Schluss des Stückes zu ihrer Ankunft am Anfang des Dramas in Beziehung. Zeigt die Konfrontation der Arkadina mit den neuen Formen von Treplëvs Stück im ersten Akt, dass sie einer vergangenen Epoche angehört, also kulturell tot ist, so kann ihr Weiterleben nach Treplëvs Tod als kulturelle Auferstehung verstanden werden.

Indem das Stück Kommen, Gehen und Wiederkommen, Entstehen, Vergehen und Auferstehen von historischen Epochen thematisiert, wird Geschichte als Kreislauf erlebbar gemacht. Ein solches zyklisches Erleben zeigt sich z.B. in der zwischenzeitlichen Abreise von Trigorin, Nina und der Arkadina nach dem dritten Akt und in ihrer Wiederkehr vor dem vierten Akt. Neben der Zyklizität macht *Čajka* aber auch die Dominanz einer kulturellen Phase erfahrbar, indem die beiden Akte, die die dialogische Beziehung zwischen Nina und Trigorin, den Vertretern des Übergangs, thematisieren, das Zentrum des Stückes bilden und zudem am Tage spielen, während die Handlung der beiden Randakte am Abend stattfindet. *Čajka* thematisiert sich somit nicht nur als Werk des Übergangs, sondern macht den Übergang zugleich als Zentrum erlebbar, das sich zwischen zwei Übergangsphasen befindet. Man könnte sagen, *Čajka* vermittelt das Lebensgefühl eines reifen Erwachsenen, der sich in der Mitte seines Lebens befindet und den eigenen Tod in der Person der Eltern ebenso vor Augen hat, wie die eigene Geburt in der Person der Kinder.

Wie die Zeitstruktur erzeugt auch die Raumstruktur ein ambivalentes Erleben. Dies ergibt sich daraus, dass die Bühnenhandlung von *Čajka* zwar auf das Gut Sorins begrenzt ist, aber auch Ereignisse hinter der Bühne stattfinden. Diese werden durch die Anspielungen in den Dialogen oder durch das Bühnenbild auf die Bühne geholt und bestimmen dann wesentlich den Fortgang der Handlung. So kommt etwa Treplëv mit der getöteten Möwe auf die Bühne. Für den Fortgang der Handlung ist der Tod der Möwe von entscheidender Bedeutung. Dadurch entsteht ein offenes Raumerleben. Auch die Affäre Ninas mit Trigorin kommt als Information aus der Stadt auf das Gut und der Selbstmord Treplëvs gelangt durch Dorn aus dem Nebenzimmer auf die Bühne. Diese Ereignisse unterliegen somit einer ähnlichen dramaturgischen Funktion wie die im Botenbericht mitgeteilten Ereignisse der antiken Tragödie. Dennoch unterscheiden sie sich von diesem, denn der Bote ist nicht in die dramatische Handlung verwickelt, wie es bei den Personen in *Čajka* der Fall ist. Somit ist im antiken Drama die Handlung allein auf die Bühne beschränkt, der Botenbericht

bloßer Handlungsmotor.⁵⁹² In *Čajka* dagegen findet wirkliche dramatische Handlung gerade hinter der Bühne statt, d.h. allein das Handeln hinter der Bühne hat Ereignischarakter, führt zu Veränderungen, während das Handeln auf der Bühne bloßes Geschehen ist. Die Bühnenhandlung ist somit im Vergleich zur Handlung hinter der Bühne peripher, während die Handlung hinter der Bühne zentral erscheint. Dadurch entsteht das Gefühl, man befinde sich immer an der Peripherie, nie im Zentrum des kulturellen Geschehens. Diese Peripherie stellt sich aber nicht als bloße Randzone, sondern als ein Übergangsraum dar, denn er markiert für die Arkadina, Trigorin und Nina eine Zwischenstation im Leben, einen zeitweiligen Wechsel vom kulturellen Zentrum, der Stadt, zur Peripherie, dem Landgut. Neben dem offenen Übergangsraum schafft die Raumstruktur zugleich einen geschlossenen, zentralen. Das wird zum einen dadurch erreicht, dass die Bühnenhandlung auf das Gut beschränkt ist, die thematisierten Räume außerhalb der Bühne nur mentale Räume sind. Zum anderen reflektieren die Personen über den dargestellten Raum des Gutes und grenzen ihn verbal gegen andere, nicht dargestellte Räume ab. Sie entwerfen also ein Bild von diesem Raum, das vor dem Hintergrund der sinnlichen Wahrnehmung des Gutes auf der Bühne als ein Selbstbild zu verstehen ist. Dadurch wird das Gut zum Zentrum.

Eine solche ambivalente Raumstruktur lässt sich wiederum auf metapoetischer Ebene erklären. Das Land wird im Gegensatz zur Stadt einerseits als kulturloser Raum thematisiert. Andererseits ist das Landgut als Handlungsort der Ort eines kulturellen Wandels, der im Stück und durch das Stück *Čajka* demonstriert wird. Insofern symbolisiert die Möwe die Poetik der Übergangszeit – Čechovs eigene und zugleich die durch die Bühnenhandlung dargestellte Poetik. Das Land wird damit als zeitweiliges Zentrum kultureller Entwicklung erfahrbar gemacht. Eine solche kulturelle Bedeutung des Landes verleiht der Entwicklung Ausdruck, die sich mit der Narodnikibewegung seit den 1860er Jahren in Russland vollzog, denn mit den Narodniki vollzog sich kultureller Wandel schwerpunktmäßig auf dem Lande. Um die Jahrhundertwende übernahmen dann die Metropolen wieder die Rolle des Kulturträgers. Diese „Rückkehr in die Stadt“ findet dann im *Višněvyj sad* in der Parzellierung des Kirschgartens als Bild für die Ausdehnung der Stadt auf das Land seinen Niederschlag.⁵⁹³

Čajka stellt sich selbst als Drama des Übergangs dar und sieht damit eine weitere literarische Entwicklung voraus, die Čechov dann mit seinem eigenen literarischen Werk bestätigte. Die Entwicklung zum Mythos als Ausdruck

⁵⁹² B. Zingerman (1988): *Teatr Čechova i ego mirovoe značenie* S. 13 hebt hervor, dass das Ereignis bei Čechov den Fluss der Zeit eher bremst als beschleunigt. Es hat seine Funktion als Handlungsmotor somit vollständig verloren. Dadurch wird Handlung zu bloßem Geschehen.

⁵⁹³ S. Senderovich (1994): *Chekhov's last testament* S. 231-232 deutet die Parzellierung ebenfalls metapoetisch als Wechsel von der Romangattung, deren Held der Gutsbesitzer war, zur Kurzgeschichte mit den Dačniki als Helden.

unmittelbaren sinnlichen Erlebens und als Form minimaler Sinnproduktion, d.h. als Moment der Sinnschöpfung, vollzieht Čechov mit den drei letzten Dramen *Djadja Vanja*, *Tri sestry* und *Višněvyj sad*. Lassen sich *Tri sestry* und *Višněvyj sad* als Mythen verstehen, so liegt *Djadja Vanja* noch eine metapoetische Struktur zu Grunde, die aber im Unterschied zu *Čajka* kaum noch auf thematischer Ebene zu erkennen ist, sondern vorrangig strukturell existiert.

c) *Djadja Vanja*

In *Djadja Vanja* scheitern alle wesentlichen Einzelhandlungen (z.B. der Versuch Vanjas den Professor zu töten), so dass es im Stück zu keiner wesentlichen Situationsveränderung kommt. Zwar reisen Elena Andreevna und Professor Serebrjakov am Schluss des Stückes ab, aber äußere Anzeichen für eine Veränderung des Lebens auf dem Gut gibt es nicht. Die Alltagsverrichtungen werden nach einem turbulenten Sommer wieder aufgenommen. Nach M. Deppermann weist gerade die „bittere Erkenntnis, [...] dass nichts so ist, wie es sein könnte“⁵⁹⁴ auf eine Veränderung der Ausgangssituation hin. Darin könnte man „Reste“ der zwanghaft-geschlossenen Form sehen. Aber selbst diese Einsicht scheint zweifelhaft, da sie von den Interpreten und nicht von den Figuren selbst geäußert wird. Man kann sie allenfalls hinter Vanjas Klage, wie schwer ihm sei, vermuten. Doch da wir die Worte erst interpretieren müssen, um eine Situationsveränderung feststellen zu können, kann man in Bezug auf die explizite Dramenhandlung, d.h. in Bezug auf die thematisch dargestellte Fabel, nicht von einer Veränderung sprechen. Es gibt zwar explizit in der Dramenhandlung dargestellte Konflikte (Liebeskonflikt zwischen Vanja, Elena Andreevna, Astrov und Sonja sowie die ödipale Revolte Vanjas gegen Professor Serebrjakov), doch diese wirken nicht situationsverändernd. Hingegen führt der versteckte Konflikt Vanjas mit seiner Mutter zu einer Veränderung der Situation: Vanja ist schwermütig geworden. Damit deutet sich eine zweite, implizite Fabel an.

Diese implizite Fabel lässt sich in *Djadja Vanja* erst aus dem Sujet gewinnen. Das Sujet erweckt den Anschein, sich aus zwei Handlungssträngen zusammensetzen: Der eine, äußere, ist mit dem Besitz des Gutes verbunden, der andere, innere, mit den zwischenmenschlichen Beziehungen. Maria Deppermann hat aber nachgewiesen, dass beide Handlungsstränge nicht nebeneinander und unabhängig voneinander verlaufen, sondern miteinander verbunden

⁵⁹⁴M. Deppermann (1986): *Tschechow: Onkel Wanja*, S. 159. Denselben Gedanken äußert auch M. Babovič (1985): *Psichologizm v sisteme motirovki p'es Čechova. (Djadja Vanja, 1896)*, S. 403f. Babovič widerspricht damit auch Aleksandr Čudakov (1971): *Poetika Čechova*, der die Ansicht vertritt, dass die Dramaturgie Čechovs von einer Ergebnislosigkeit der Ereignisse geprägt sei, die aus der Zufälligkeit resultiere, die der dargestellten Welt wesenseigen ist.

sind und lediglich zwei Seiten ein und desselben Konfliktes darstellen.⁵⁹⁵ Doch da zu dieser Erkenntnis erst die Interpretation führte, zeigt sich auch hier der Übergangstatus des Stückes vom sozialen zum existenziellen Drama. Dabei sind jene Mittel, die die existenzielle Form prägen, bereits deutlicher erfahrbar als jene, die Überreste der zwanghaft-geschlossenen Form darstellen und nur durch Interpretation zu Tage gefördert werden können.

Sprache und Figurenkonzeption tendieren in *Djadja Vanja* bereits mehr zur schizoid-depressiven Dramenform, als das bei *Čajka* der Fall ist. Diese Tendenz äußert sich in der Sprache dadurch, dass die Personen ihre emotionale Hinwendung zum Gesprächspartner oder zu dritten Personen verbal nicht zum Ausdruck bringen können. Die Äußerungen erwecken darum den Eindruck, die Personen würden aneinander vorbeireden oder Belanglosigkeiten austauschen. Diese Art versteckter Dialog zeigt sich z.B. in folgender Szene, die sich nach der Abreise von Serebrjakov und Elena Andreevna zwischen Astrov und Vanja abspielt:

А с т р о в. Моя пристяжная что-то захромала. Вчера ещё заметил, когда Петрушка водил поить.

В о й н и ц к и й. Перековать надо.

А с т р о в. Придётся в Рождественном заехать к кузнецу. Не миновать. *Подходит к карте Африки и смотрит на неё.* А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело.

В о й н и ц к и й. Да, вероятно. (IV, PSS, 13, S. 114)

A s t r o v. Mein Beipferd hat angefangen ein bisschen zu lahmen. Ich habe es schon gestern bemerkt, als Petruška es zum Tränken führte.

V o j n i c k i j. Neu beschlagen lassen.

A s t r o v. Ich werde nach Roždestvennoe zum Schmied fahren müssen. Das lässt sich nicht vermeiden. *Geht auf die Afrikakarte zu und betrachtet sie.* Sicher ist in diesem Afrika jetzt eine Riesenhitze – schrecklich!

V o j n i c k i j. Ja, wahrscheinlich.⁵⁹⁶

Hinter dem Mantel beiläufiger Feststellungen offenbart Astrov hier seine sonst so verborgene Seele. Hinter der ersten Bemerkung, das Beipferd würde lahmen, verbirgt sich eine Äußerung über Astrovs eigenes Gefühlsleben. Diese Äußerung ist über das Symbol des Pferdes zu erschließen. Das Pferd ist ein Symbol der Männlichkeit. Ein lahmenes Pferd ist Ausdruck der verletzten Männlichkeit. Doch im vorliegenden Fall lahmt nicht das Pferd, das die Kutsche oder den Wagen zieht, sondern das Beipferd. Es ist also nicht das Arbeitspferd, man könnte sagen die männliche Tatkraft erlahmt, sondern jener Teil des Mannes, der das Sinnliche und Sexuelle verkörpert, jener Teil, der den

⁵⁹⁵M. Deppermann (1986): *Tschechow: Onkel Wanja*. S. 154.

⁵⁹⁶An Urban, *Onkel Vanja*, S. 58f. angelehnte eigene Übersetzung.

Ausgleich zur rational bestimmten Arbeit bildet. Diese mit dem Beipferd verbundene sinnliche und sexuelle Komponente kommt dadurch zum Ausdruck, dass das Beipferd im Zusammenhang mit dem Tränken erwähnt wird, denn in der Symbolsprache stehen das Wasser und das Trinken von Wasser oft für das Stillen sexueller Bedürfnisse. Man könnte die Äußerung von Astrov also so verstehen, dass sein Gefühlsleben angeschlagen ist. Versucht man den Grund für Astrovs emotionale Erregung zu suchen, so liegt er wahrscheinlich in der Trennung von Elena Andreevna, zu der er sich sehr hingezogen fühlt. Vanja reagiert nun nur auf den manifesten Sinn der Äußerung von Astrov, wenn er nüchtern erwidert, man müsse das Pferd neu beschlagen lassen. Entweder versteht er den latenten Sinn der Bemerkung von Astrov nicht oder er will ihn nicht verstehen, weil er selbst in Elena Andreevna verliebt ist. In diesem Falle würde er auf Astrov wie auf einen Rivalen reagieren müssen, aber das verhindert der depressive Zug in seinem Wesen.⁵⁹⁷ Dennoch lässt sich die Antwort von Vanja auch ganz im Sinnzusammenhang der latenten Bedeutungsebene verstehen. Dann nämlich würde er Astrov empfehlen, den Verlust der Geliebten schnell wieder auszugleichen. Eine derartige Antwort wäre äquivalent zu seinem Ratschlag, den er Elena Andreevna kurz vor der Herbstrosenszene im dritten Akt gibt: Sie, eine Nixe, solle sich Hals über Kopf in irgendeinen Wassermann verlieben. Geht man tatsächlich davon aus, dass Vanja *irgendeinen* Wassermann (какого-нибудь водяного, PSS, 13, S. 91) meint und nicht nur sich selbst, dann glaubt er nicht an die wirkliche, nur für einen Menschen bestimmte Liebe, sondern dann ist die Liebe für Vanja eine Art Lustbefriedigung. In so einem Zusammenhang ist Vanjas „Перековать надо.“ (Neu beschlagen lassen.) als ein Hinweis zu verstehen, dass Astrov sich eine andere Geliebte suchen soll. Astrov stimmt schließlich Vanja zu. Er wird das Pferd neu beschlagen lassen, aber nicht irgendwo, sondern in Roždestvennoe. Dieser Ortsname ist abgeleitet von рождение (Geburt) und рождество (Weihnacht) und suggeriert eine seelische Wiedergeburt, einen inneren Wandel. Das пере- von перековать (neu- von neubeschlagen) verändert so seinen Sinn: nicht die Geliebte wird ausgewechselt, sondern die Einstellung zur Liebe wird sich ändern. Der Aufenthalt auf dem Gut war für Astrov, der zu Beginn des Stückes auf dem Gut ankommt und am Ende abreist, eine Art Reifungsprozess.

Auch die sich unmittelbar an die Pferdegeschichte anschließende Bemerkung zu Afrika erscheint zunächst völlig zusammenhangslos. In der Čechovforschung liest man diese Szene gewöhnlich als einen Kommentar zur Situation

⁵⁹⁷Eine Szene, in der Vanja wirklich auf Astrov als seinen Rivalen hätte reagieren müssen, ereignet sich im zweiten Akt, als Vanja Elena Andreevna einen Herbstrosenstrauß bringen wollte, Astrov und Elena Andreevna aber gerade bei einer Umarmung beobachtet. Der sich kurz darauf ereignende Konflikt mit Professor Serebrjakov kann als eine Verschiebung der Aggression gegen Astrov auf den Professor, den Ehemann von Elena Andreevna, gedeutet werden.

auf dem Gut.⁵⁹⁸ Es stellt sich dann allerdings die Frage, warum gerade Afrika, ein so ferner Ort, die Situation auf dem Gut kommentieren soll. Die Antwort auf diese Frage erschließt sich zum einen aus der Bedeutung von Karten allgemein und zum anderen aus Astrov's Verhältnis zu Karten. Landkarten sind nicht nur Bilder der Erde, die mythologisch und archetypisch meist für das Weibliche steht, sie stehen als Astrov's bevorzugtes Studienobjekt zudem für seine verdrängten sexuellen Bedürfnisse. Darüber hinaus ist der auf der Karte dargestellte Kontinent, Afrika, grammatisch weiblichen Geschlechts. Die Frau, die Astrov zu diesem Zeitpunkt fern ist, ist Elena Andreevna. Astrov muss vermuten, dass Elena Andreevna mehr empfindet als bloße Sympathie, ja dass sie sozusagen wie Afrika in Leidenschaft zu ihm glüht, was auch der Bleistift (phallisches Symbol), den sie sich als Andenken an Astrov mitnimmt, nahe legt. Vanjas Replik, „Да, вероятно.“ (Ja, wahrscheinlich.), lässt nicht erkennen, dass er den versteckten Sinn in Astrov's Rede versteht. Der Sinn solcher depressiv strukturierter Rede ist ohne die Entschlüsselung durch den Interpreten nicht zu verstehen.

Trotz der Tendenz zur neuen Dramenform, die sich in der depressiv strukturierten Rede zeigt, gibt es noch Dialoge, die wie schon im traditionellen Drama die Gefühle der Helden offensichtlich machen. Eine solche Form der dialogischen Rede ist hysterisch strukturiert. Auch die im Nebentext gegebenen Handlungsanweisungen setzen das Gefühlsleben in Szene. Die Übereinstimmung zwischen dem gesprochenen Wort und dem sich im Handeln der Person zeigenden Gefühl unterstreicht den hysterischen Zug der Rede. Allerdings tritt auch hier bereits das Verfallsstadium dieser Redeweise zu Tage, denn die Personen äußern zwar noch ihre Emotionen, sie reagieren aber mit ihren Gefühlen nicht so auf den Gesprächspartner, dass die dramatische Handlung auf einen Punkt zuläuft, sondern so, dass sie auseinanderdriftet. D.h. im traditionellen Drama spitzt sich der Konflikt durch die geäußerten Gefühle zu, in *Djadja Vanja* hingegen verhindern die Gefühle oder die Reaktionen auf Gefühle den Konflikt. Die Personen erscheinen trotz ihrer Emotionalität isoliert. Solchen Dialogen liegt bereits ein beziehungsloses, schizoides Erleben zu Grunde, das besonders im Zusammenhang mit schizoiden Personen für das moderne Drama charakteristisch ist. In *Djadja Vanja* lassen sich verschiedene Varianten einer derartigen Dialogstruktur beobachten. Diese sollen im folgenden dargestellt werden.

Ein schizoid strukturierter Dialog liegt z.B. vor, wenn zwei Personen sich gegenseitig ihre Gefühle offenbaren, dabei aber nicht am Gefühl des Gesprächspartners teilhaben bzw. ihn nicht an den eigenen Gefühlen teilhaben lassen. Es geht also bei einem schizoid strukturierten Dialog in *Djadja Vanja* noch nicht darum, dass die Gesprächspartner schizoide Charaktere sind. Diese

⁵⁹⁸ D. Rayfield (1995): *Uncle Vania and The Wood Demon* S. 60 bezieht diese Bemerkung auf Sonjas „torment burning“.

würden überhaupt keine Gefühle äußern. Für den schizoid strukturierten Dialog ist hier der Umstand entscheidend, dass die Äußerungen der Personen als narzisstische Selbstbespiegelung der Figuren erscheinen. Ein Dialog dieser Art ist der Dialog zwischen Sonja und Elena Andreevna am Schluss des zweiten Aktes.

Е л е н а А н д р е е в н а. [...] Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна! *Ходит в волнении по сцене.* Нет мне счастья на этом свете. Нет! Что ты смеёшься?

С о н я *смеётся, закрыв лицо.* Я так счастлива... счастлива!

Е л е н а А н д р е е в н а. Мне хочется играть... Я сыграла бы теперь что-нибудь.

С о н я. Сыграй. *Обнимает её.* Я не могу спать... Сыграй! (II, PSS, 13, S. 89)

Е л е н а А н д р е е в н а. [...] Im Grunde genommen, Sonja, wenn man es sich recht überlegt, bin ich sehr, sehr unglücklich! *Geht erregt auf und ab.* Es gibt für mich kein Glück auf dieser Welt. Nein, nein! Was lachst du?

С о н я *lacht, das Gesicht mit den Händen verdeckt.* Ich bin so glücklich... so glücklich!

Е л е н а А н д р е е в н а. Ich habe Lust zu spielen... Ich möchte jetzt etwas spielen.

С о н я. Spiel doch. *Umarmt sie.* Ich kann nicht schlafen... Spiel!⁵⁹⁹

Beide Frauen äußern in der vorliegenden Szene ihre Gefühle, aber keine reagiert auf die Empfindungen der Gesprächspartnerin. Jede bleibt mit ihren eigenen Gefühlen isoliert. Selbst das „Сыграй!“ (Spiel!), hinter dem man eine Einheit der Gefühle bzw. das Mitgefühl von Sonja vermuten könnte, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eine Scheineinheit. Nicht weil Elena Andreevna in der Musik Trost finden könnte, ermuntert sie Sonja dazu, zu spielen, sondern weil sie selbst nicht schlafen kann. Die scheinbare Einheit der Gesprächspartner stimuliert nicht wie im Drama der zwanghaft-geschlossenen Form den Fortgang der Handlung, sondern die Musik markiert das Ende der Handlung, denn sie ist handlungsloses Dasein. Doch selbst dieser Anschein der Einheit durch die Musik wird am Schluss des zweiten Aktes aufgehoben, denn die Musik darf nicht erklingen, weil sich Professor Serebrjakov davon gestört fühlt. Mit Sonjas „Нельзя!“ (Es geht nicht!) schließt der zweite Akt.

Das Dialogbeispiel verdeutlicht die Verbindung von traditionellen und modernen Dialogelementen. Ist die Offenbarung der Gefühle hysterischen Ursprungs und darum dem traditionellen Drama zuzuordnen, ist die Selbstisolation der Personen dem schizoid-depressiven Hintergrund der Rede geschuldet und als solche merkmalshaft für das moderne Drama.

⁵⁹⁹An Urban, *Onkel Vanja*, S. 34 angelehnte eigene Übersetzung.

Eine weitere Form der Verbindung von traditioneller und moderner Dialogstruktur begegnet uns z.B. in dem Wortwechsel zwischen Vanja und Serebrjakov vor dem Anschlag Vanjas auf den Professor. Nachdem Professor Serebrjakov der Familie seine Pläne vom Verkauf des Gutes mitgeteilt hat, schließt sich folgender Dialog zwischen Vanja und Serebrjakov an:

В о й н и ц к и й. Постой... Мне кажется, что мне изменяет мой слух. Повтори, что ты сказал.

С е р е б р я к о в. Деньги обратить в процентные бумаги и на излишек, какой останется, купить дачу в Финляндии.

В о й н и ц к и й. Не Финляндия... Ты ещё что-то другое сказал.

С е р е б р я к о в. Я предлагаю продать имение.

В о й н и ц к и й. Вот это самое. Ты продашь имение, превосходно, богатая идея... А куда прикажешь деваться мне со старухой-матерью и вот с Соней?

С е р е б р я к о в. Всё это своевременно мы обсудим. Не сразу же. (III, PSS, 13, S. 100)

V o j n i c k i j. Halt... Ich glaube, ich höre nicht recht. Wiederhole, was du gesagt hast.

S e r e b r j a k o v. Das Geld in Wertpapieren anlegen und von dem Überschuss, der bleibt, ein Landhaus in Finnland kaufen.

V o j n i c k i j. Nein, nicht Finnland... Du hast noch etwas anderes gesagt.

S e r e b r j a k o v. Ich schlage vor, das Gut zu verkaufen.

V o j n i c k i j. Genau das. Du verkaufst das Gut, hervorragend, eine großartige Idee... Und wo befiehlest du, soll ich mit meiner alten Mutter und mit Sonja bleiben?

S e r e b r j a k o v. Das werden wir alles zu gegebener Zeit erörtern. Doch nicht sofort.⁶⁰⁰

In dieser Auseinandersetzung stoßen zwei unterschiedliche Redeweisen aufeinander. Während Vanja versucht, mit seinen Worten seine Gefühle zum Ausdruck zu bringen, antwortet Serebrjakov rein sachlich. Der Grund für diese Diskrepanz liegt darin, dass Vanja seine Empfindungen nur indirekt, mit Hilfe der Ironie auszudrücken vermag. Diese Empfindungen muss man aus dem „Мне кажется, что мне изменяет мой слух.“ (Ich glaube, ich höre nicht recht.), dem „Не Финляндия... „ (Nein, nicht Finnland...), dem „превосходно, богатая идея...“ (hervorragend, eine großartige Idee...) und dem „А куда прикажешь“ (Und wo befiehlest du) heraushören. Doch Serebrjakov reagiert nicht auf diesen emotionalen Aspekt von Vanjas Rede. Stattdessen versteht er sie wörtlich und wiederholt deshalb, was Vanja meint nicht recht verstanden zu haben. Serebrjakov ist nicht in der Lage, die wahre Intention von Vanjas Worten zu verstehen, und so nimmt der Dialog paradoxe Züge an.

⁶⁰⁰An Urban, *Onkel Vanja*, S. 44 angelehnte eigene Übersetzung.

Ein derart paradoxes wörtliches Verstehen metaphorischer Rede ist für den russischen Märchenhelden Ivan-Durak, den dummen Ivan charakteristisch.⁶⁰¹ Geht man nicht vom Namen, sondern von dieser markanten Verhaltensweise aus, dann ist nicht Vanja dem Ivanuška ähnlich, sondern Serebrjakov. Tatsächlich weist Serebrjakov deutlich mehr Gemeinsamkeiten mit dem russischen Volkshelden auf als Onkel Vanja. Er ist derjenige, der wie Ivanuška auf der Ofenbank den ganzen Tag in seinem Arbeitszimmer sitzt. Er ist wie Ivanuška nicht wirklich sozialisiert, da er nicht am gemeinsamen Leben teilnimmt bzw. sich in dieses Leben nicht einfügen kann. So sind Arbeits-, Essen- und Schlafzeiten seit der Ankunft von Serebrjakov und Elena Andreevna vollkommen verschoben. Zudem ist im russischen Märchen Ivan im Gegensatz zu seinen Brüdern, die ebenfalls um Helene die Wunderschöne werben, derjenige, der Elena Krasavica als Braut nach Hause führt. Ebenso geht Elena Andreevna nicht mit Astrov oder bleibt bei Vanja auf dem Gut, sondern sie reist mit ihrem Mann wieder ab. Zudem legt Vanjas Familienname Vojnickij eine Beziehung zur Reckengestalt der Brüder nahe.⁶⁰² Trotz all dieser Gemeinsamkeiten Serebrjakovs mit dem dummen Ivan gibt es zwei wesentliche Unterschiede zum Volkshelden. Zum einen heißt eben nicht er Ivan, sondern Onkel Vanja. Zum anderen ist Serebrjakov-Ivanuška nicht der Jüngste, sondern der Älteste der drei männlichen Hauptfiguren. Außerdem weist Onkel Vanja neben seinem Namen noch andere Merkmale des russischen Volkshelden auf. Sitzt Serebrjakov wenigstens noch in seinem Arbeitszimmer und schreibt, ist Vanja ganz und gar untätig, seit die Serebrjakovs auf dem Gut angekommen sind. Zudem ist Vanja nicht anerkannt wie der Professor, sondern er ist der einfache Mann. Nicht zuletzt zeugt die Koseform Vanja davon, dass er der Kleine ist.

Es stellt sich nun die Frage nach dem Sinn einer derartigen Verteilung von Merkmalen eines Vorbildes auf zwei Figuren. Sie setzt Vanja Serebrjakov nicht gleich, sondern macht sie zu Kontrastpersonen. Onkel Vanja ist gleichsam ein Anti-Ivanuška. Das zeigt sich besonders deutlich an einer anderen Stelle des oben zitierten Dialoges. Da heißt es:

С е р е б р я к о в. [...] Ты мог бы сам прибавить себе, сколько угодно.

В о й н и ц к и й. Зачем я не крал? Отчего вы все не презираете меня за то, что я не крал? Это было бы справедливо, и теперь я не был бы нищим! (III, PSS, 13, S. 101)

⁶⁰¹Vgl. meinen Aufsatz (2000): *Vom dummen Ivanuška: Gor'kij's Abrechnung mit dem Glauben an die „heilige“ russische Unmündigkeit.*

⁶⁰² R. Peace (1983): *Chekhov: a study of the 4 major plays* deutet Vanjas Familiennamen nur allgemein als Verweis auf seinen "Kampf" gegen Serebrjakov. Der Name verweist aber nicht nur auf die Wortwurzel *vojn-* (krieg-), sondern ist vom Substantiv *vojniki* (Krieger) abgeleitet.

S e r e b r j a k o v. Du hättest dir selbst so viel drauflegen können, wie du wolltest.

V o j n i c k i j. Warum habe ich nicht gestohlen? Weshalb verachtet ihr mich nicht alle, weil ich nicht gestohlen habe? Das wäre gerecht gewesen, und jetzt wäre ich kein Bettler!⁶⁰³

Konnte im zuvor zitierten Abschnitt Serebrjakov nicht die übertragene Bedeutung von Vanjas Worten verstehen, sondern reagierte auf die Grundbedeutung und ist deshalb „dumm“, so verfolgt Vanja in der hier zitierten Passage die umgekehrte Kommunikationsstrategie. Er verwandelt Serebrjakovs einfache Aussage in eine metaphorische, wenn er *drauflegen*, d.h. nehmen, als *stehlen* deutet. Dieser Aufstieg von der einfachen Wortbedeutung zur übertragenen lässt Vanja „klug“ erscheinen. Zudem drückt *stehlen* nicht wie *nehmen* einfach nur eine lebenserhaltende Handlung aus, sondern *stehlen* stellt die soziale Interpretation von *nehmen* dar. Die Ambivalenz der Zuordnung der Vorbildfigur Ivanuška bringt eine kulturelle Ambivalenz der Figurenkonstellation zum Ausdruck. Auf manifester Ebene muss Vanja gegen Serebrjakov aufbegehren, um sein Lebensrecht einzufordern, weil sich traditionell das Junge gegen das Alte, das Überholte durchsetzen muss. Damit steht auf manifester Ebene Vanja in einer Analogie zu Ivanuška. Auf latenter Ebene allerdings wird das Alte vor dem Jungen gerechtfertigt, d.h. Serebrjakov ist Ivanuška.

Die Auseinandersetzung zwischen Vanja und Serebrjakov stellt also einen Knotenpunkt der Dekonstruktion des traditionellen Ivanuškatypes dar. Dieser Rückgriff auf traditionelle Gestaltungsmittel bei ihrer gleichzeitigen Umwandlung in neue Gestaltungsmittel, die Möglichkeit, ein und dasselbe Motiv oder ein und dieselbe formale Komponente sowohl in einem traditionellen als auch in einem modernen Zusammenhang zu verstehen, stellt das formale Grundprinzip von *Djadja Vanja* dar. Diese Gleichzeitigkeit von traditionellem und modernem lässt sich auch in Bezug auf die Struktur des zitierten Dialoges feststellen. So sind Vanjas Gefühlsäußerungen als traditionell zu bezeichnen. Dagegen kann als modern angesehen werden, dass Vanja diese Gefühle nicht direkt zum Ausdruck bringt, sondern dass sie durch eine Interpretation der ironischen, teilweise zynischen Rede erschlossen werden muss. Es kommt demzufolge einer Gleichzeitigkeit von hysterischer Rede (Inszenierung des Gefühls) und depressiver Rede (Verschleierung des Gefühls).⁶⁰⁴

Analog zur Rede Vanjas ist auch die Rede von Professor Serebrjakov sowohl traditionell als auch modern. Der Versuch, seinen Gesprächspartner mit

⁶⁰³An Urban, *Onkel Vanja*, S. 46 angelehnte eigene Übersetzung.

⁶⁰⁴Die Verbindung von Hysterie und Depression kennzeichnet auch Vanjas Charakterstruktur, besonders in dem depressiv bedingten Scheitern der ödipalen Revolte gegen Serebrjakov.

Argumenten und Erklärungen zu überzeugen, bringt den zwanghaften Charakter der Rede zum Ausdruck. Hingegen sind Serebrjakovs kühle Sachlichkeit und sein wörtliches Verstehen von Vanjas Worten schizoiden Ursprungs.

Wenn nun Vanja durch den seinem Wesen widersprechenden Charakter und die Redeweise Serebrjakovs immer mehr angestachelt wird, weil seine Gefühle wie gegen eine Mauer stoßen, bringt auch die emotionale Reaktion von Elena Andreevna keine Erleichterung, sondern sie scheint ihn geradezu in den Wahnsinn zu treiben, wie die folgende Passage zeigt.

Е л е н а А н д р е е в н а. Я сию же минуту уезжаю из этого ада!
Кричит. Я не могу дольше выносить!

В о й н и ц к и й. Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарпортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!

М а р и я В а с и л ь е в н а *строго.* Слушайся Александра! (III, PSS, 13, S.102)

E l e n a A n d r e e v n a. Ich reise augenblicklich aus dieser Hölle ab!
Schreit. Ich kann das nicht länger ertragen!

V o j n i c k i j. Mein Leben ist verpfuscht! Ich habe Talent, ich bin klug, kühn... Wenn ich normal gelebt hätte, dann hätte ein Schopenhauer aus mir werden können, ein Dostojevskij... Was erzähle ich da! Ich verliere den Verstand... Matuška, ich bin verzweifelt! Matuška!

M a r i j a V a s i l j e v n a *streng.* Hör auf Aleksandr!⁶⁰⁵

Spitzt sich nun die innere Krise Vanjas zu, obwohl Elena Andreevna emotional und nicht wie Serebrjakov sachlich reagiert, so ist der Grund diesmal in der Art der Emotion zu suchen. Bildet das Gefühl eine Brücke zwischen den Gesprächspartnern bzw. wird durch das Gefühl eine Einheit zwischen den Personen hergestellt, dann wird die dramatische Handlung wie im traditionellen Drama vorangetrieben. Zeigen die Personen hingegen Gefühle, die in keiner Beziehung zu denen des Gegenübers stehen, dann wird dramatisches Handeln verhindert, weil die Figuren – wenn überhaupt – nicht aus der Beziehung zum Mitmenschen heraus tätig werden, sondern nur aus einem narzisstischen Verhältnis zu sich selbst. Eine derartig verhinderte Handlung konnte bereits am Dialog zwischen Elena Andreevna und Sonja beobachtet werden. Auch die hier zitierte Passage lässt die Isolation der Gefühle erkennen. Wenn Elena Andreevna das Leben auf dem Gut als Hölle empfindet, so antwortet sie nicht auf Onkel Vanja als Person, sondern sie antwortet auf die Situation, die sich aus dem Dialog zwischen Serebrjakov und Vanja ergibt. Da Elena Andreevna nicht auf Vanja reagiert, kann auch Vanja nicht auf sie reagieren. Wenn er das Gefühl hat, den Verstand zu verlieren, spiegelt das nicht nur Vanjas Seelenzustand,

⁶⁰⁵An Urban, *Onkel Vanja*, S. 47 angelehnte eigene Übersetzung.

sondern zeigt zugleich, das alles folgende Handeln (der Anschlag auf Serebrjakov) kein wirkliches Handeln ist, denn Handeln ist an die Beteiligung des Bewusstseins gebunden. Im Wahnsinn hingegen wird das Bewusstsein ausgeschaltet. Solche Personen, die nicht wirklich handeln, können nur verrückt, aber nicht verwandelt werden; sie unterliegen keiner Transformation, sondern nur einer Transposition. Nicht zuletzt darum wirken in modernen Dramen viele Personen verrückt.

Ebenso wie die Dialogstruktur von *Djadja Vanja* weist auch die Figurenkonzeption sowohl traditionelle als auch moderne Züge auf, da die Dialoggestaltung unmittelbar mit der Darstellungsweise der einzelnen Figuren und den Beziehungen zwischen den Figuren in Verbindung steht. Begegnen uns in *Čajka* noch offensichtlich ambivalente Personen, so erscheinen in *Djadja Vanja* die Figuren bereits typisiert. Eine solche Figurenkonzeption scheint schon weitgehend der der späten Stücke zu entsprechen. Dennoch weist die Typisierung hier noch eher traditionelle, zwanghafte als moderne, schizoide Züge auf, da die Personen Rollen verkörpern, die durch die Konfrontation jeder einzelnen Figur mit jeder anderen konstruiert werden und nicht wie beim schizoid strukturierten Drama erst durch Interpretation deutlich gemacht werden müssen. Trotz dieser Form der Typisierung wird mit *Djadja Vanja* kein Schritt zurück zum zwanghaft-hysterisch strukturierten Drama, etwa zur Typenkomödie, gemacht, weil die Ambivalenz der Personen fortbesteht. Allerdings tritt sie nicht wie in den traditionelleren Dramen *Ivanov* und *Čajka* offensichtlich zu Tage. Sie zeigt sich vielmehr implizit, so dass oberflächlich der Eindruck der Typisierung entsteht. Durch diese Scheintypisierung wird allerdings der Weg zur schizoiden Form der Typisierung geebnet, wie sie in den späten Stücken erscheint. Die folgenden Ausführungen sollen diese Thesen belegen.

Maria Deppermann unterscheidet in Bezug auf das Personal von *Djadja Vanja* vier Typen, auf die die Komponenten von geistiger und sinnlicher Liebe verteilt sind. Diese Typen ergänzen sich nach Deppermann zu den komplementären Gestalten Astrov und Vanja sowie Sonja und Elena Andreevna. Die beiden Frauen Sonja und Elena Andreevna stellten dabei „keine Kontraste, sondern zwei psychologische Typen des Weiblichen“ dar: Elena Andreevna verkörpere die äußere Schönheit und Sinnlichkeit – davon zeuge ihre namentliche Beziehung zur schönen Helena der griechischen Sage⁶⁰⁶ –, Sonja (Sof’ja) die innere Schönheit und Weisheit.⁶⁰⁷ Diese Typen entsprechen auch dem Bild, das die Personen von sich selbst bzw. das die Anderen von der jeweiligen Person haben. So sieht sich Sonja selbst als die hässliche, aber innerlich schöne Frau. Dieses Selbstbild wird von dem Bild, das Elena

⁶⁰⁶ Nach R. Peace (1983): *Chekhov: a study of the 4 major plays* verweist Elenas Namen auf die Wortwurzel *len* ‘(Untätigkeit, Müßiggang).

⁶⁰⁷Vgl. M. Deppermann (1986): *Onkel Wanja*, S. 157.

Andreevna und Astrov von Sonja haben, bestätigt.⁶⁰⁸ Doch mit dieser Teilung in den sinnlichen (Elena Andreevna) und geistigen Typ (Sof'ja Aleksandrovna) wird man beiden Frauen nicht ganz gerecht. Beide bergen in sich auch einen Teil der Anderen, was die Frauen zu Übergangsfiguren vom offensichtlich ambivalenten über den implizit ambivalenten zum typisierten Menschen macht. Diese innere Ambivalenz kommt nun einerseits im Namen der Frauen zum Tragen: In den Adern der schönen weiblichen Helena fließt gleichzeitig auch männliches Blut (Andrej: griech. *Andreĩos* – männlich, tapfer). Die äußerlich wenig weibliche Sonja wehrt gleichzeitig den Mann in sich ab (Alexander: griech. *Aléxandros* – der Männer Abwehrende). Unter Männlichkeit ist in diesem Zusammenhang aber nicht das von B. Wetzler in Čechovs Werk beobachtete sogenannte „männliche Prinzip“ zu verstehen, das Wetzler mit engstirnigem, machtbesessenem, hierarchischem und gewinnorientiertem Denken in Verbindung bringt und das einem auf Natürlichkeit, Liebe, Freundschaft und Aufrichtigkeit gerichtetem „weiblichen Prinzip“ entgegengerichtet sei.⁶⁰⁹ Im vorliegenden Zusammenhang soll von Männlichkeit als Gegenpol zur Weiblichkeit nur gesprochen werden um hervorzuheben, dass eine Frau bei der Idealisierung einer rein geistigen Liebe innerlich gezwungen ist, ihrer körperlichen Weiblichkeit ein männliches Gegengewicht zu verleihen, das sie vor dem Hervorbrechen ihrer verdrängten weiblichen Sexualität „beschützt“. Dieses Gegengewicht kann begrifflich am besten durch „Männlichkeit“ erfasst werden.

Die zwei Seiten der beiden Frauen offenbaren sich aber nicht nur in den Namen, wobei der Vatersname die jeweils verborgene Wesensart zum Ausdruck bringt. Sie zeigen sich auch auf einer zweiten Sinnebene der Worte, mit denen die Personen ein Bild von sich selbst bzw. vom Anderen entwerfen. So nennt Astrov Elena Andreevna ein „liebes, kleines Raubtier“ (Хищница милая) und einen „schönen, flaumigen Iltis“ (Красивый, пушистый хорёк, III, PSS, 13, S. 96). Auf den ersten Blick scheint dieses Bild ganz der Typisierung zu entsprechen: Elena Andreevna ist eine wegen ihrer Schönheit gefährliche Frau. Dennoch zeigt sich in den Metaphern eine zweite Seite von ihr. Sie ist eine Frau, die man jagt, um sich mit ihrer Schönheit zu schmücken, wie man ein Raubtier wegen seines schönen Fells jagt. Elena Andreevna ist somit auch das Opfer ihrer eigenen Schönheit. So wird Elena Andreevna überhaupt erst von Astrov zum Raubtier gemacht, wenn er sagt: „Hier bin ich, fressen Sie mich!“ (Нате, ешьте!). Doch diese zweite, verborgene Opferseite im Wesen von Elena Andreevna, die sie nicht nur als Typ erscheinen lässt, ist ihr selbst ebenso wenig bewusst wie Astrov. So entgegnet Elena Andreevna auf Astrovs Worte

⁶⁰⁸Vgl. Gespräch zwischen Sonja und Elena Andreevna im dritten Akt, PSS, 13, S. 92 und das „Verhör“ (допрос) von Astrov durch Elena Andreevna im dritten Akt, S. 96.

⁶⁰⁹Vgl. B. Wetzler (1992): *Die Überwindung des traditionellen Frauenbildes*, S. 63-72.

„befremdet: Raubtier? Ich verstehe überhaupt nichts.“ (в недоумении: Хищница? Ничего не понимаю.). Bei ihrer Abreise erscheint sie schließlich Astrov selbst auch nicht mehr als Typ, sondern als „ein guter, seelenvoller Mensch“, in dessen „ganzem Wesen“ zugleich auch „etwas Merkwürdiges“ liege:

Как будто бы вы и хороший, душевный человек, но как будто бы и что-то странное во всём вашем существе. (IV, PSS, 13, S. 110)

Es ist, als wären Sie ein guter, seelenvoller Mensch, aber dann ist auch wieder etwas Merkwürdiges in Ihrem ganzen Wesen.⁶¹⁰

Mit dieser Äußerung charakterisiert Astrov Elena Andreevna zwar über eine Typisierung hinaus. Dennoch kann er damit nicht bewirken, dass Elena Andreevnas Ambivalenz offensichtlich wird, wie das bei auf hysterische Weise konzipierten Figuren (z.B. Phädra, in Racines gleichnamigem Stück) der Fall ist, denn die innere Ambivalenz dieser Čechovschen Frauengestalt lässt sich nur mit Hilfe einer Interpretation rekonstruieren. Die Notwendigkeit dazu verweist auf den depressiven Hintergrund der Figurenkonzeption und kann als Merkmal des modernen Dramas verstanden werden. Traditionell ist dagegen die Art und Weise der scheinbaren Typisierung. Das „Typische“ der Figur Elena Andreevnas muss nicht wie bei modernen, schizoiden Typisierungen rekonstruiert werden, sondern es erscheint wie bei den traditionellen Typen vor zwanghaftem Hintergrund an der Textoberfläche. Das Textbeispiel verdeutlicht somit den Wandel von der sozialen zur existenziellen Form des Dramas. Zudem veranschaulicht es den Unterschied zwischen der Charakterstruktur einer Person und der spezifischen Art ihrer Konzipierung. Elena Andreevna hat eine hysterische Charakterstruktur, ist aber vor zwanghaft-depressiven Hintergrund konzipiert. Dieser Unterschied zwischen der Art der Figurenkonzeption und der Charakterstruktur der Personen erklärt sich daraus, dass die vier Charaktertypen zu allen Zeiten vorkommen, jeder Text aber nur vor dem jeweiligen charakterlichen Hintergrund seiner Epoche und seines kulturellen Raumes entstanden ist und auf diesen strukturell Bezug nimmt. Auf diese Weise werden anthropologische Konstanten in kulturell spezifischer Form dargestellt. So zeigt sich eine hysterische Person in einem hysterisch strukturierten Drama anders als in einem depressiv strukturierten. Die zwanghaft-depressive Darstellungsweise der Hysterie von Elena Andreevna soll im Folgenden Beachtung finden.

Das hysterische Wesen von Elena Andreevna zeigt sich in ihren Gefühlsausbrüchen, z.B. dem Schreien oder dem Erröten. Zudem sind die Wahl des deutlich älteren, väterlichen Ehemannes sowie ihre „Romane“ Ausdruck ihres hysterischen Wesens. Aufgrund der Hysterie sucht Elena Andreevna in Beziehungen immer den Vater, zugleich aber verhindert ihr Wesen auch, dass sie sich fest an einen Mann bindet, denn das würde zugleich als Untreue gegenüber dem Vater empfunden werden. Die Ehe mit dem alten Professor

⁶¹⁰Urban, *Onkel Vanja*, S. 55.

hingegen gestattet Elena Andreevna, eine der Vaterbeziehung äquivalente Beziehung einzugehen. Dieser hysterische Zug von Elena Andreevna steht allerdings im Widerspruch zu ihrem ständigen Gefühl der Langeweile, denn ein Hysteriker ist erlebnishungrig. Die Langeweile rückt Elena Andreevna in die Nähe zu Ivanov. Auch wenn im Stück keine Aussagen darüber gemacht werden, dass sie unter Depressionen leidet, liegt diese Annahme nahe, da sie unter der für die Depression typischen Antriebsarmut leidet. So hören wir sie sagen:

С тоской. Я умираю от скуки, не знаю, что мне делать. (III, PSS, 13, S. 90)

Mit Trauer. Ich sterbe vor Langeweile, ich weiß nicht, was ich tun soll.⁶¹¹

Sowohl das Gefühl der Trauer als auch die Langeweile offenbaren an dieser Stelle einen depressiven Zug in ihrem sonst hysterischen Wesen. Auch zeigt Elena Andreevna jenes Nachdenken über das eigene Verhalten und das eigene Leben, das für den depressiv gestimmten Hysteriker typisch ist.⁶¹² So sagt sie über ihr Verhalten gegenüber Astrov:

... но я застенчива и ни разу не поговорила с ним [Астровым] как следует, не обладала его. (I, PSS, 13, S. 74)

... aber ich bin schüchtern und habe mich nicht ein einziges Mal mit ihm [Astrov] unterhalten, wie es sich gehört, ich war nicht nett zu ihm.⁶¹³

Über das eigene Leben reflektiert Elena Andreevna im folgenden Beispiel:

А я нудная, эпизодическое лицо... И в музыке, и в доме мужа, во всех романах – везде, одним словом, я была только эпизодическим лицом. Собственно говоря, Соня, если вдуматься, то я очень, очень несчастна! (II; PSS, 13, S. 89)

Und ich bin stumpfsinnig und leer, eine Episodenfigur... In der Musik, im Hause meines Mannes, in all meinen Romanen – mit einem Wort: Überall war ich nur eine Episodenfigur. Im Grunde genommen, Sonja, wenn man es sich recht überlegt, so bin ich sehr, sehr unglücklich!⁶¹⁴

Diese Form des lauten Nachdenkens unterscheidet den depressiven Hysteriker vom Depressiven, der zwar sein Leben ebenfalls gut versteht, aber ganz im Verborgenen und für Außenstehende nicht zu beobachten. Außerdem ist das Bewusstsein der eigenen Schuld Ausdruck der hysterisch-depressiven Wesensart von Elena Andreevna. Auch in dieser Hinsicht lässt sie sich mit Ivanov vergleichen. So fühlt sich Elena Andreevna z.B. vor Sonja schuldig, was

⁶¹¹Urban, *Onkel Vanja*, S. 35.

⁶¹²Vgl. dazu in den Ausführungen zur Depression von Ivanov ab S. 100.

⁶¹³Urban, *Onkel Vanja*, S. 19.

⁶¹⁴Urban, *Onkel Vanja*, S. 33f.

sich darin zeigt, dass sie Astrov nach seinen Gefühlen für Sonja befragt, obwohl sie selbst sehr gut weiß, dass er nicht wegen Sonja, sondern ihretwegen auf das Gut kommt.

Die Eigenschaften eines depressiven Hysterikers verdeutlichen das ambivalente Wesen von Elena Andreevna. Aber obwohl Elena Andreevna und Ivanov zahlreiche charakterliche Ähnlichkeiten aufweisen, unterscheiden sie sich durch die Art der Figurenkonzeption. Während Elena Andreevna zwanghaft-depressiv konzipiert ist, liegt bei Ivanov eine hysterische Konzeption vor. In beiden Fällen wird die mit der Hysterie verbundene Ambivalenz im Stück thematisiert. Bei *Ivanov* allerdings wird aufgrund der Perspektivierung auf die Titelgestalt die Ambivalenz auf die Struktur übertragen, weshalb eine Bewertung unmöglich erscheint. Im Gegensatz dazu scheint Elena Andreevna aufgrund der zwanghaften Figurenkonzeption an der Oberfläche die unmoralischere der beiden gegensätzlichen Frauen in *Djadja Vanja* zu sein. Da der Zwanghafte ein klares, eindeutiges Rechtsverständnis hat, das jegliches Handeln in gut und böse unterteilt, erscheint Elena Andreevna als träge femme fatale im Gegensatz zu Sonja, die fleißig und moralisch rein wirkt. Obwohl die Figuren nicht wie Ivanov offensichtlich ambivalent erscheinen, sind sie nicht eindeutig zu bewerten. Elena Andreevna ist nicht nur die femme fatale, sondern sie erscheint auch als Opfer. Das liegt in der depressiven Komponente der Figurenkonzeption von *Djadja Vanja* begründet. Im Unterschied zur hysterischen Figurenkonzeption, bei der die Ambivalenz ausdrücklich gemacht wird, ist bei der depressiven Figurenkonzeption die Ambivalenz nur implizit vorhanden und muss durch Interpretation rekonstruiert werden. So zeigt sich der Opferstatus von Elena Andreevna z.B. darin, dass sie durch Astrovs „Hier bin ich, fressen Sie mich!“ (Hate, ешьте!) überhaupt erst zum fressenden Raubtier gemacht wird.

Da Elena Andreevna nicht nur als femme fatale zu bewerten ist, sondern zugleich als Opfer erscheint, könnte man annehmen, dass sie eine tragische Figur darstellt. Eine solche für die Tragödie typische Figur wäre nach dem Prinzip der Negation konzipiert, d.h. ein an der Oberfläche gefälltes und vollzogenes Urteil über die Person würde im Subtext negiert. Zu einer solchen Verurteilung und nachträglichen Verwerfung des Urteils durch Negation kommt es aber bei Elena Andreevna nicht, weil ihre Verurteilung und Rechtfertigung koexistieren und deshalb nicht als zwei logische Schritte nacheinander vollzogen werden können. Damit hat die Figurenkonzeption in diesem Fall die Form eines Paradoxons. Im Unterschied zur hysterischen Konzeption von Ivanov wird dieses Paradoxon aber nicht explizit gemacht, sondern ist erst das Ergebnis der Interpretation ambivalent zu deutender Personenäquivalenzen.

Wie alle im weiteren Sinne paradoxalen Darstellungsformen in der Literatur verweist auch die paradoxe Figurenkonzeption auf die kulturelle Existenzform des Mythos, in deren Richtung sich das Werk Čechovs entwickelt. Die Konfrontation mit dem Paradoxon liefert den Menschen der Unmittelbarkeit

des Erlebens aus, die für die mythische Erfahrung charakteristisch ist. Das Paradoxon im weiteren Sinne erscheint logisch als „unzulässiger“ Sprung innerhalb einer Aussage, das logische Denken droht bei der Konfrontation mit einem Paradoxon aufgehoben zu werden. Das Verstehen paradoxaler literarischer Formen erfordert darum, auf die argumentative Metaebene zu wechseln, um diesen Sprung ausdrücklich zu machen. Explizit metapoetische Texte wie *Čajka* vollziehen dies ausdrücklich, *Djadja Vanja* dagegen bedarf der „Übersetzung“ nicht auf den ersten Blick metapoetisch zu verstehender Aussagen. Verdichtet man literarische Paradoxa wie Čechov in seinen späten Stücken zu Oxymora, so kann das unmittelbare Erleben nicht mehr textimmanent auf die Metaebene transponiert werden. Dann kann man sie in struktureller Hinsicht als Mythen bezeichnen.

Die oberflächlich zwanghaft-typisierende, im Grunde aber depressive, implizit paradoxe Figurenkonzeption gilt wie für Elena Andreevna auch für die anderen Hauptfiguren von *Djadja Vanja*. Wie bereits erwähnt, stellt Sonja den Kontrasttyp zu Elena Andreevna dar. Im Gegensatz zur schönen *femme fatale* ist Sonja eine Frau von innerer Schönheit, die aber äußerlich unattraktiv ist. Sie erscheint in ihren Handlungen immer absolut und unanfechtbar, was dadurch zustande kommt, dass sie nie über ihr eigenes Handeln reflektiert, sondern immer den Anderen sagt, wie sie handeln müssten. So macht sie Vanja den Vorwurf, dass er nicht mehr auf dem Gut mitarbeite, sondern sich Illusionen hingabe (II, PSS, 13, S. 82). Sie verlangt Astrov das Versprechen ab, nicht mehr mit Vanja zu trinken, weil es beiden schade (II, PSS, 13, S. 82 und 84). Sie fordert Elena Andreevna auf, zu arbeiten (III, PSS, 13, S. 90), oder sie bittet ihren Vater, Professor Serebrjakov, barmherzig zu sein (III, PSS 13, S.103). Die Reihe ließe sich fortsetzen. Gemeinsam ist allen diesen Beispielen, dass sich Sonja immer moralisch überlegen fühlt. Aufgrund der oberflächlich zwanghaften Figurenkonzeption stimmen auf manifester Ebene die Bewertung von Sonja als Person und ihr Selbstbild überein: ihr selbstaufopferndes Wesen erscheint zunächst als zu erstrebende Lebensweise. . Wie nun aber Elena Andreevna als *femme fatale* durch die depressive, ambivalente Figurenkonzeption zugleich auch gerechtfertigt wird, so wird Sonjas Güte bestätigt und gleichzeitig in Frage gestellt. Diese zweite Seite von Sonja zeigt sich wie bei Elena Andreevna nicht explizit, sondern sie muss mittels einer Interpretation ihrer Worte und ihres Verhaltens aufgedeckt werden. Zwei Beispiele sollen diesen Sachverhalt veranschaulichen.

Als erstes Beispiel dient eine Szene am Schluss des zweiten Aktes, die bereits im Zusammenhang mit der Dialogstruktur erwähnt wurde.⁶¹⁵ Die Untersuchung des Gesprächs zwischen Elena Andreevna und Sonja ergab, dass die Gesprächspartner nicht wirklich aufeinander Bezug nehmen, sondern in einer Art Scheineinheit miteinander kommunizieren. So erwidert Sonja gar

⁶¹⁵Vgl. S.298ff.

nichts auf die Feststellung von Elena Andreevna, sie sei im Grunde unglücklich, sondern sie lacht, schlägt die Hände vor das Gesicht und sagt, dass sie glücklich sei. Das Lachen an dieser Stelle kann man nicht nur als Freude über das eigene Glück, sondern auch als Auslachen interpretieren. Dass Sonja die Hände vor das Gesicht schlägt, ist nicht nur eine Geste der Freude, sondern ebenso ein Zeichen dafür, dass sie vom Unglück Elena Andreevnas nichts sehen will. Und schließlich muss es für jemanden wie Elena Andreevna, der sich gerade eingesteht, wie unglücklich er sei und der entmutigt sagt, es gäbe kein Glück für ihn auf dieser Welt, geradezu als ein Hohn erscheinen, wenn die Gesprächspartnerin nichts anderes zu erwidern weiß, als die Feststellung, dass sie selbst „so glücklich“ (так счастлива) sei. Wenn sich darin die Selbstbezogenheit von Sonja zeigt, so könnte man immer noch einwenden, dass aber ihre Hingabe für ein glückliches Leben der Anderen durchaus nicht ambivalent sei. Doch selbst Sonjas Opferbereitschaft zeigt sich in einem Zwielicht. Wirklich gut im moralischen Sinne ist das Opfer nur, wenn es freiwillig und mit Freude erfolgt, wenn es eigentlich kein Opfer mehr ist, sondern geradezu ein Bedürfnis. Doch davon kann bei Sonja nicht die Rede sein. Das zeigt sich zum einen darin, dass sie z.B. Vanja den Vorwurf macht, dass die gesamte Arbeit auf ihr allein laste. Zum anderen sind gerade auch Sonjas Schlussworte Ausdruck davon, dass sie ihr Leben als ein Leiden empfindet, von dem sie hofft, irgendwann erlöst zu werden, um endlich auszuruhen. Fünfmal hören wir Sonja am Ende des Stückes zu Onkel Vanja sagen: „Wir werden ausruhen!“ (Мы отдохнём! IV, PSS, 13, S. 115f.). Dadurch entpuppt sich all ihre Güte als ein innerer Zwang, gegen den sie sich nicht zur Wehr setzt. Die erzwungene Selbstaufgabe ist typisch für Depressive, die in dem Gefühl leben, sie müssten ihr eigenes Dasein ständig rechtfertigen. Und sie opfern sich auf, weil sie meinen, ihr Dasein sei nur dann gerechtfertigt, wenn sie im Grunde gar kein eigenes Dasein haben. Dieses Paradoxon ist das wesentliche Strukturmerkmal von Sonjas Charakter. Es ist zugleich das wesentliche Merkmal einer depressiven Figurenkonzeption überhaupt, die einen dramatischen Dialog wie auch die Entwicklung von Handlung unmöglich macht. D.h. in diesem Drama wird die Existenz der Personen letztlich dadurch gerechtfertigt, dass sie das Drama im traditionellen Sinne verhindern. Damit zeigt sich ein weiteres Mal im Zusammenhang mit der Figurenkonzeption von *Djadja Vanja*, dass sich dieses Drama in struktureller Hinsicht auf den Mythos zu bewegt.

Wie die beiden Frauen Sonja und Elena Andreevna sind auch Vanja und Astrov zwei sich ergänzende Kontrastpersonen. Nach Deppermann bezieht sich die Komplementarität dieser Männer sowohl auf ihre Beziehung zur Liebe als auch auf ihren Realitätssinn.⁶¹⁶ Astrov ist scheinbar der Mann, der tief in der Realität verwurzelt ist. Davon zeugt seine vielfältige praktische Tätigkeit im Zemstvo und sein Engagement für die Umwelt. Dennoch ist eben diese

⁶¹⁶Vgl. M. Deppermann (1986): *Onkel Wanja*, S. 156.

Hinwendung zur Realität, die Astrov meint mit seiner großen Umweltidee vollziehen zu können, eigentlich eine Flucht vor der Realität, denn „diese Idee ist ein Ersatz und kann Astrovs Unfähigkeit zu lieben, Begehren und Liebe zu vereinen, nicht verdecken.“⁶¹⁷ Um das zu erkennen, muss man allerdings genau hinhören, denn die von Deppermann zum Beleg angeführte Replik Elena Andreevnas sagt nichts über Astrovs Liebesfähigkeit aus, sondern sie bezieht sich auf die Gefühle Elena Andreevnas für Vanja, an den sie diese Worte auch richtet. In dieser Replik heißt es:

Вот как сказал сейчас Астров:⁶¹⁸ все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется. Точно как вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собою. Почему вы не можете видеть равнодушно женщину, если она не ваша? Потому что – прав этот доктор – во всех вас сидит бес разрушения. Вам не жаль ни лесов, ни птиц, ни женщин, ни друг друга... (I, PSS, 13, S. 73f.)

Wie hat Astrov eben gesagt: ihr alle zerstört die Wälder ohne Sinn und Verstand, und bald wird es nichts mehr geben auf der Erde. Genauso zerstört ihr ohne Sinn und Verstand den Menschen, bald wird es dank euch auf der Erde keine Treue mehr geben, keine Reinheit, keine Aufopferungsgabe... Warum könnt ihr eine Frau nicht gleichgültig ansehen, wenn sie nicht euch gehört? Weil – dieser Doktor hat ganz recht – in euch allen der Dämon der Zerstörung sitzt. Es tut euch nicht leid um die Wälder, die Vögel, die Frauen, nicht um einander...⁶¹⁹

Schon dass Elena Andreevna ihre Worte an Vanja, nicht an Astrov richtet, zeigt, dass sie damit nicht Astrov kritisiert. Mit dem Einschub „dieser Doktor hat ganz recht“ (прав этот доктор) wird der Doktor sogar ausdrücklich von ihrer Kritik ausgeschlossen. Schließlich lässt sie sich sogar mit Astrov weit mehr ein als mit Onkel Vanja (Kuss, Bleistift als Erinnerung), dabei müsste sie doch Astrov auf seine Annäherungsversuche hin denselben Vorwurf machen, den sie Vanja macht. Wenn also Astrov liebesunfähig ist und seine Umweltidee nur eine Flucht aus der Beziehungslosigkeit ist, so müsste es andere Hinweise darauf geben als die Worte von Elena Andreevna. Tatsächlich lassen sich solche Hinweise auch finden, sie sind allerdings wiederum nur implizit. Zum einen zeigt sich wie schon bei den Frauen die verborgene Widersprüchlichkeit des Arztes in seinem Namen: Michail L'vovič Astrov. Mit dem Vornamen wird, wie das auch schon bei den Frauen der Fall war, der Typ verkörpert. Michael

⁶¹⁷Ebenda, S. 157.

⁶¹⁸Diesen Satzanfang unterschlägt Deppermann bewusst oder unbewusst.

⁶¹⁹Die Übersetzung folgt im wesentlichen Urban, *Onkel Vanja*, S. 19.

führt siegreich das Heer der Engel gegen Satan an und sein Name bedeutet deshalb auch „Wer ist wie Gott?“. Ganz ähnlich kämpft Astrov für die Rettung der Umwelt vor dem „Dämon der Zerstörung“, und das Heer der Engel, die diese Ideen unterstützen, wird von Elena Andreevna und Sonja gebildet.⁶²⁰ Sein Vatersname L'vovič hingegen offenbart eine raubtierhafte Aggressivität, die Astrovs hohen menschlichen Idealen widerspricht. Zudem steht er durch diesen Vatersnamen in Beziehung zu dem „Dämon der Zerstörung“, den er eigentlich bekämpft. Schließlich ist sein Familienname Astrov als Vereinigung seiner beiden Seiten zu verstehen. Astrov, der Mann „von den Sternen“ ist göttlich und unnahbar zugleich. Zudem ist das Licht der Sterne kühl und sie stehen beziehungslos am Himmelszelt nebeneinander.

Außer seinem Namen zeigt auch Astrovs Verhalten seine innere Widersprüchlichkeit. Beispielsweise ist seine Vorliebe für Karten ein Ersatz für echte emotionale Beziehungen zu Frauen.⁶²¹ Eben deshalb lädt er Elena Andreevna zu sich ein, um ihr seine Karten zu zeigen. Diese Verhaltensweise charakterisiert Astrov als schizoiden, beziehungsunfähigen Charakter.

Ist Astrov ein Mann der Realität, der sich als Flüchtling vor der Realität der eigenen Gefühlsarmut entpuppt, so ist Vanja ein Mann der Illusionen, ein Mann mit einer tiefen Sehnsucht nach Liebe und Mitmenschlichkeit. Der wahre Glaube an diese Liebe allerdings fehlt ihm. Vanja ist also der Mann mit Illusionen, für die ihm das Vertrauen fehlt. Somit ist Vanja wie auch die anderen Personen ein paradoxes Wesen. Auch seine innere Widersprüchlichkeit kommt sowohl auf verbaler als auch auf nonverbaler Ebene zum Ausdruck.

So lässt sich seine jahrelange Bewunderung für den Professor ebenso wie die enge Beziehung zu seiner verstorbenen Schwester als Wunsch nach einem Ersatz für die ihm fehlende Elternliebe verstehen.⁶²² Doch väterliche Gefühle

⁶²⁰Zu Sonjas Kampfs für die Ideen von Astrov vgl. ihre Replik S. 72 (Urban, *Onkel Vanja*, S. 17). „Если вы выслушаете его, то согласитесь с ним вполне. Он говорит, что леса украшают землю, что они учат человека понимать прекрасное и внушают ему величавое настроение. (Wenn sie ihm zuhören, müssen sie ihm vollkommen zustimmen. Er sagt, Wälder verschönern die Erde, sie lehren den Menschen, das Schöne zu verstehen, und flößen ihm eine erhabene Stimmung ein...)“

⁶²¹Zur semantischen Funktion von Karten vgl. S. 297.

⁶²²Die gestörte Beziehung Vanjas zu seiner Mutter kommt gleich zu Beginn des Stückes in folgender Bemerkung zum Ausdruck: Моя старая галка, маман, всё ещё лепечет про женскую эмансипацию. (Meine alte Dohle, Maman, lallt immer noch über Frauenemanzipation. I, PSS, 13, S. 67; Urban, *Onkel Vanja*, S. 12). Zum einen ist die Dohle ein Rabenvogel, deren lieblose Beziehung zu ihren Kindern sprichwörtlich ist. Zum anderen zeigt die Wahl der französischen Bezeichnung für die Mutter, wie gering die emotionale Beziehung zwischen Mutter und Sohn ist. Zum dritten schließlich macht die Beschäftigung mit der Frauenemanzipation deutlich, dass sich Marja Vasil'evna von dem traditionellen Frauenbild und der Mutterrolle der Frau verabschiedet hat. Dass gerade sie den Namen der

kann Vanja bei Professor Serebrjakov nie wecken, denn seine eigene Bewunderung ist nur Liebesersatz. Auch die Beziehung zu seiner Schwester dürfte nicht so ideal gewesen sein, wie man gemeinhin annimmt. Dagegen spricht die Tatsache, dass Vanja zu Sonja sagt, sie hätte eben geschaut wie ihre Mutter, seine Schwester, als Sonja ihn dafür kritisiert, dass er sich mit Illusionen abgebe, anstatt bei der Heuernte zu helfen.⁶²³

Auch seine Zuneigung zu Elena Andreevna ist eine Illusion, an die er im Grunde nicht glaubt. Davon zeugt zum einen der Herbstrosenstrauß mit „bezaubernd schönen, traurigen Rosen“ (преlestные, грустные розы, III, PSS, 13, S. 91). Einen widersprüchlicheren Liebesausdruck kann es kaum geben. Zum anderen verweist folgender kurzer Wortwechsel zwischen Vanja und Astrov darauf, dass Vanja an eine Liebe zu Elena Andreevna nicht glaubt.

А с т р о в. А то, может быть, в профессоршу влюблён?

В о й н и ц к и й. Она мой друг.

А с т р о в. Уже?

В о й н и ц к и й. Что значит это „уже“?

А с т р о в. Женщина может быть другом мужчины лишь в такой последовательности: сначала приятель, потом любовница, а затем уж друг.

königlichen Muttergottes trägt (Basilius, der König), sondern ist im Zusammenhang mit der Umwertung aller traditionellen Formen und Motive zu verstehen.

⁶²³Auf diese Szene (II, PSS, 13, S. 82) bezieht sich B. Scheffler (1994): *Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*, S. 55 und bemerkt, dass es unklar sei, ob sich Vanjas Worte „милая моя...“ (meine Liebe...) vor der Regieanweisung ihre Hände und ihr Gesicht gierig zu küssen, auf Sonja oder seine Schwester beziehen. Auf der Inhaltsebene werde keine Information vermittelt, sondern lediglich ein Schmerz (Sonja entdeckt Tränen in Vanjas Gesicht, der das als „Unsinn“ zurückweist) geäußert. Vanja wolle sich nicht mitteilen, was Scheffler durch die zahlreichen Auslassungspunkte bestätigt sieht. Die Ursache für Vanjas Unwilligkeit sich mitzuteilen sieht Scheffler nicht in der äußeren Situation, sondern in der Person Vanjas. Gegen Scheffler ist einzuwenden, dass der von Vanja geäußerte Schmerz eine Beziehung Vanjas zu Sonja zum Ausdruck bringt, denn die Tränen sind die Antwort auf ihren Tadel. Die Unwilligkeit, sich Sonja zu offenbaren, kann nun ebenfalls ihre Ursache nicht nur in Vanja haben, denn wenn die Auslassungspunkte keine inhaltliche Information geben, müssen sie wenigstens auf der Beziehungsebene etwas aussagen. Diese Prämisse setzt Scheffler selbst zu Beginn ihrer Arbeit, wenn sie in Anlehnung an Watzlawick schreibt, dass es nicht möglich sei, nicht zu kommunizieren, weil wenigstens auf der Beziehungsebene immer etwas ausgesagt werde (S. 36f.). Vanjas Unwilligkeit ist also Ausdruck seiner Beziehung zu Sonja und letztlich auch zu seiner Schwester, denn wenn es unklar ist, ob sich eine bestimmte Äußerung auf die eine oder die andere Person beziehen, dann sind diese Personen einander äquivalent. Die Äquivalenz von Sonja und ihrer Mutter wird in der erwähnten Passage letztlich auch formal hergestellt, indem Vanja nach dem Küssen von Sonjas Händen und Gesicht fortsetzt: „Сестра моя ... милая сестра моя“ (Meine Schwester... meine liebe Schwester...). Vanjas Tränen zu deuten, ohne seine Beziehung zu Sonja und seiner Schwester zu berücksichtigen, ist deshalb nicht möglich.

В о й н и ц к и й. Пошляческая философия.

А с т р о в. Как? Да... Надо сознаться, – становлюсь пошляком. Видишь, я и пьян. (II, PSS, 13, S. 81)

A s t r o v. Oder bist du vielleicht in die Frau Professor verliebt?

V o j n i c k i j. Wir sind Freunde.

A s t r o v. Schon?

V o j n i c k i j. Was heißt dieses „schon“?

A s t r o v. Eine Frau kann Freundin eines Mannes nur in dieser Reihenfolge werden: zuerst gute Bekannte, dann Geliebte, und dann Freundin.

V o j n i c k i j. Eine banale Philosophie.

A s t r o v. Wie? Ja... Ich muss zugeben, – ich werde banal. Außerdem bin ich betrunken, wie du siehst.⁶²⁴

Astrov's „Philosophie“ ist ganz und gar nicht banal, sondern sie ist die teilweise Einsicht in eine Wahrheit, die er nur sagen kann, weil er betrunken ist: Vanja hat Elena Andreevna bereits vor zehn Jahren bei seiner inzwischen verstorbenen Schwester getroffen (II, PSS, 13, S. 80). Damals war sie seine Bekannte. Jetzt, da er ihr Rosen bringt, ist sie seine Geliebte, doch zugleich ist sie bereits seine Freundin, weil es diese Liebe, an die Vanja selbst gar nicht glaubt, nie geben wird.

Analog zur Figurenkonzeption der oben genannten Figuren lässt sich auch bei Serebrjakov eine oberflächliche Typisierung erkennen, die mit der ambivalenten Figurenkonzeption vor depressiven Hintergrund verbunden ist. So zeigt sich Serebrjakov als der eingebilddete Kranke, dessen Krankheit aber nicht nur eine Einbildung ist, mit der er seine Umwelt terrorisiert, sondern die ihm zu weiteren Einsichten in den Sinn des menschlichen Daseins verhilft, als es bei den anderen Personen der Fall ist.⁶²⁵

Die Beispiele zeigen, dass in Bezug auf die Figurenkonzeption *Djadja Vanja* einen Übergang vom ödipal bzw. sozial geprägten zum narzisstisch bzw. existenziell geprägten Drama markiert, weil die Figuren sowohl zwanghaft-typisiert als auch depressiv-ambivalent konzipiert sind. Neben der zwanghaft-typisierenden Figurenkonzeption lassen sich in *Djadja Vanja* zudem bereits Ansätze zu einer schizoid-typisierenden Figurenkonzeption erkennen. Diese Form der Typisierung ist wie die depressiv-ambivalente Figurenkonzeption der narzisstisch geprägten Dramenform zuzuordnen. Resultieren bei der zwanghaften Typisierung die Typen aus den stereotypen Rollen der Figuren, die sie in ihren Beziehungen zu anderen Personen einnehmen, so lassen sich die Typen der schizoiden Figurenkonzeption aus scheinbar zusammenhanglosen

⁶²⁴Urban, *Onkel Vanja*, S. 27.

⁶²⁵Vgl. S. 149ff.

Repliken herleiten. Will man solche Typen bestimmen, so sind die isoliert erscheinenden Figuren in einem Bedeutungszusammenhang zu sehen, der sich nicht aus der Fabel ergibt.⁶²⁶ Einen Versuch, einen solchen inneren Zusammenhang zwischen den Figuren herzustellen, unternimmt Vera Zubareva, indem sie nach einem dem Stück zu Grunde liegenden mythopoetischen System sucht.⁶²⁷ Ausgehend von Elena Andreevna, die aufgrund ihres Namens zu Helena aus der griechischen Sagenwelt in Beziehung steht und so den Typ der Zerstörung bringenden Schönen verkörpert, zieht Zubareva eine Verbindung von Serebrjakov zu Paris. Allerdings stelle Serebrjakov eine Parodie seines mythologischen Gegenstücks dar. Zudem spiele Čechov mit der Figur von Serebrjakov auf den Zoologen Prof. Wagner an, über den Čechov sich in seinen Briefen lustig macht.⁶²⁸ Das mythologische Äquivalent zu Onkel Vanja sei Achill, während Astrov Merkmale von Apollo erkennen lasse. Wie in der griechischen Mythologie stünden alle drei Männer im Kampf um Helena miteinander in Beziehung. So werde im Mythos Paris mit Apollos Hilfe von Achill getötet. Allerdings, so Zubareva, werden in *Djadja Vanja* die antiken Typen parodiert. Neben diesen Figuren, die ein Äquivalent im Mythenkreis um Troja haben, findet Zubareva auch für die anderen Figuren mythische Äquivalente.⁶²⁹ So verkörpere Sonja eine Parodie der griechischen Göttin der Weisheit, die Kinderfrau Marina stelle eine Parodie der slawischen Schicksalsgöttin Marena dar, und Telegin sei das parodistische Gegenstück zum Propheten Elija aus dem Alten Testament. Sieht man einmal davon ab, dass die Parodierung eines Mythos kaum als Mythopoetik bezeichnet werden kann, ist die antike Mythologie zu Čechovs Lebzeiten zwar bekannt, aber nicht mehr „lebendig“ gewesen. Ein Gegenstand muss aber noch szenisch lebendig sein, wenn er parodiert werden soll.⁶³⁰ Zudem weist die Suche Zubarevas nach mythischen Strukturen in *Djadja Vanja* einen weiteren entscheidenden Mangel auf: Zubareva zieht ihre Schlüsse aufgrund einzelner Äußerungen der betreffenden Personen und aufgrund ihrer Beziehungen zu einzelnen anderen Personen, nicht

⁶²⁶ Nach N. Å. Nilsson (1960): *Intonation and Rhythm in Čechov's Plays* S. 174-175 ergibt sich der Zusammenhang der Repliken bei Čechov nicht aus ihrem thematischen Bezug, sondern allein aus der Intonation, der emotionalen Gestimmtheit der Rede. In der Tat gibt Čechov für fast jede Replik präzise an, in welcher Gestimmtheit sie zu äußern ist. Gleichwohl hat auch der auf der Ebene der Fabel beziehungslose Inhalt, allerdings jenseits des Bewusstseins der Figuren, eine über die Konstruktion des Sujets (z.B. die Äquivalenzen) erschließbare Sinnfunktion.

⁶²⁷V. Zubareva (1997): *A systems approach to literature*, S. 73-99.

⁶²⁸Ebenda, S. 77f.

⁶²⁹Ebenda S. 84-95.

⁶³⁰Vgl. J. Tynjanov (1927): *Literaturnaja evoljucija*, S. 442 (dt. *Literarische Evolution*, S. 443).

aber aufgrund ihrer Funktion im gesamten Stück, die auch die Beziehungen der anderen Personen untereinander mit einschließen müsste. Da Zubarevas Analyse zufolge die Figuren ihre Wurzeln in verschiedenen Mythenkreisen haben, müsste ihr Zusammenwirken in ein und demselben literarischen Werk erst einmal erläutert und gedeutet werden. Dieser Mangel scheint Zubareva bewusst zu sein, denn sie unternimmt einen solchen Versuch am Schluss ihrer Untersuchungen zu *Djadja Vanja*, indem sie den einzelnen Figuren einen Platz im mythopoetischen System von *Djadja Vanja* zuweist. So ordnet Zubareva alle Figuren zwei gegensätzlichen kosmologischen Spären zu. Auf der einen Seite stehen die Bewohner des Hauses, Sonja, Vanja, Marina und Maria, die den Kosmos symbolisieren. Auf der anderen Seite stehen die aus dem Wald Zugereisten, Elena Andreevna, Astrov, Telegin und Serebrjakov, die das Chaos versinnbildlichen. Dabei zerstöre jede der beiden Welten die jeweils andere. Doch auch damit wird Zubareva dem Stück nicht gerecht. Zwar findet der Gegensatz zwischen dem bodenständigen Hausbewohner und dem nomadenhaften Waldbewohner ein Äquivalent im biblischen Kain-Abel-Mythos. Dennoch unterscheidet sich das Čechovsche Drama schon deshalb wesentlich von diesem Mythos, weil jeweils ein Figurenquartett für die eine bzw. die andere Seite steht und jede der Figuren eine konkrete Funktion innerhalb ihrer Welt und im gesamten Stück hat, die sie von allen anderen Figuren unterscheidet.

Führt man Personen auf mythische Vorbildfiguren zurück oder deckt man ein mythisches System auf, das einem Text zugrunde liegt, so muss jeder Figur ein logischer Ort in der Struktur dieses Textes zugewiesen werden. Dazu muss aber diese Struktur überhaupt erst einmal identifiziert werden. Für *Djadja Vanja* sind die Kategorien Raum und Zeit Elemente, anhand derer strukturelle Vorformen des Mythos nachgewiesen werden können und die schließlich den Weg zu einem mythopoetischen Verstehen des Dramas eröffnen.

Obwohl die Handlung von *Djadja Vanja* einen konkret bestimmten abgeschlossenen Zeitraum umfasst, erzeugt das Stück ein ambivalentes Zeitgefühl. Es ist also in Bezug auf die Zeitstruktur sowohl geschlossen als auch offen. Die Handlung erstreckt sich über einen Sommer, sie könnte aber auch auf zwei aufeinanderfolgende Tage begrenzt sein, weil die einzelnen Szenen keine Ereignisse enthalten, die eine derartige Zeitspanne erforderlich machen würden. Das Gefühl, das Leben bestünde aus lauter sinnlosen (ereignislosen) Verrichtungen, ist schizoid. Dagegen ist die Ausdehnung der Sinnlosigkeit über den Sommer und die Zyklizität, die in der Abfolge der Tageszeiten ihren Ausdruck findet, depressiv, denn für den Depressiven erscheint jeder Tag quälend lang wie das ganze Leben und als ein unendlicher, ermüdender Kreislauf. Ein solches schizoid-depressives Zeiterleben kann bereits als mythisches Zeiterleben bezeichnet werden, denn die Zeit stellt im mythischen Zeiterleben keinen Gliederungsfaktor mehr dar, sondern sie erscheint unmittelbar und allgegenwärtig.

Im Unterschied zu *Čajka*, wo die Zyklizität einen direkten metapoetischen Kommentar der kulturellen Situation bildet, verweist die zyklische Zeitstruktur in *Djadja Vanja* zwar implizit auch auf den kulturellen Kontext, explizit aber nur noch auf sich selbst. D.h. auf der Figurenebene unterstreichen die Reflexionen der Personen über das Zeiterleben lediglich ihr Verhalten. So äußert sich Vanja gleich zu Beginn des Dramas über den Lebensstil auf dem Gut seit der Ankunft des Professors und seiner Frau. Das Leben bestehe nur noch aus Schlafen, Essen und Trinken (I, PSS 13, S. 66). Ein solches Leben lässt sich mit den ersten Wochen des menschlichen Lebens, der schizoiden Lebensphase, vergleichen. Indem dieses schizoide Zeitempfinden nicht nur auf der Bühne dargestellt, sondern zugleich von Vanja thematisiert wird, gibt es simultan eine Innen- und eine Außenperspektive, das Miterleben und die Distanz. Eine analoge Szene finden wir am Schluss des Dramas. Diesmal thematisiert Sonja das depressive Zeitempfinden, indem sie das weitere Leben in einer „langen, langen Reihe von Tagen, von langen Abenden“ (длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров) beschreibt, an denen „Versuchungen geduldig ertragen“ (терпеливо сносить испытания, IV, PSS, 13, S. 115)⁶³¹ werden und man für die anderen arbeiten muss. Das Leben auf der Bühne wird zwar aufgrund der Zyklizität und Ereignislosigkeit als totes Leben erfahrbar gemacht, doch da dies auch verbal ausgedrückt wird, kann man noch nicht von einer mythischen Zeitstruktur sprechen, denn dieser würde eine solche Reflexionsebene fehlen. Strukturell gleicht der Mythos einem Oxymoron, denn er erzeugt das Erleben, das er gleichzeitig auch ist. Ein Drama kann man dann als Mythos bezeichnen, wenn es z.B. vorgibt, das Leben, wie es ist, in Szene zu setzen und dieses Leben ausschließlich durch das Mittel der Ereignislosigkeit als Tod erfahrbar macht. Die oxymorale Struktur eines solchen Stückes entspräche dem Ausdruck „totes Leben“. Im Falle von *Djadja Vanja* aber wird der Widerspruch nicht wie beim Oxymoron nur strukturell wirksam, sondern er wird zugleich metapoetisch zum Thema des Stückes gemacht. Damit entspricht es strukturell eher einem Paradoxon. Da Metapoetik aufgrund der Gleichzeitigkeit von Innen- und Außenstandpunkt paradox ist, kann man folgern, dass metapoetische Texte mythischen zwar nahe sind, durch die Metaebene allerdings ein wirklich mythisches Erleben verhindern. Im Unterschied zu *Čajka*, wo die Metapoetik nicht nur strukturell, sondern auch thematisch wirksam wird, kann man in Bezug auf *Djadja Vanja* nur noch von struktureller Metapoetik sprechen. Dieses Drama stellt somit einen weiteren Entwicklungsschritt der Čechovschen Dramatik in Richtung auf den Mythos dar, denn beim Mythos fehlt die Metaebene vollkommen, weil er ausschließlich auf das Erleben ausgerichtet ist.

⁶³¹Urban, *Onkel Vanja*, S. 60 übersetzt zu recht „испытания“ mit „Versuchungen“ und nicht mit dem lexikalisch korrekten und redensartlich näherliegenden „Prüfungen“, denn für einen depressiven Charakter wie Sonja nehmen alle Prüfungen den Charakter von Versuchungen an.

Neben der Zeitstruktur lässt auch die Raumstruktur von *Djadja Vanja* eine metapoetische Dimension erkennen. Der Raum ist hier noch stärker semantisch wirksam als die Zeit. Damit ist die Raumstruktur diejenige Komponente von *Djadja Vanja*, an der der Gesamtsinn dieses Stückes in seiner metapoetischen Dimension aufgeschlüsselt werden kann. Das soll im Weiteren geschehen.

Die Raumstruktur von *Djadja Vanja* ist dem existenziellen Drama zuzuordnen, auch wenn die Dramenhandlung auf das Gut begrenzt ist. Das Gut wirkt als abgeschlossener Raum wie ein Glasgefängnis, in das die handelnden Personen eingeschlossen sind. Ein solches Raumempfinden ist schizoiden Ursprungs. Zum anderen gibt es mentale Räume, die sich außerhalb der Bühne befinden. Diesen Räumen liegt ein depressives Raumempfinden zugrunde, da sie keinen Handlungsbezug haben, sondern isoliert, wie Irrlichter, im Drama erscheinen und der dramaturgische Sinn dieser Irrlichter erst über eine Interpretation bestimmt werden kann. Der markanteste dieser Räume in *Djadja Vanja* ist Afrika. Er existiert nur auf einer Karte. Keine der Personen war dort oder wird hinfahren. Dieser Raum ist als Raum für die dramatische Handlung gänzlich bedeutungslos. Man kann ihn deshalb auch nicht mehr im traditionellen Sinn als Raum verstehen. Der Raum ist also nicht mehr raumhaft, weil er der Ort von Ereignissen ist, sondern er ist zum Symbol geworden. Der Raum bekommt somit erst einen Sinn, wenn man die Äußerung Astrovs, in Afrika müsse es jetzt heiß sein, als eine Äußerung betrachtet, die die ganze Situation kommentiert. Insofern hat der Raum als Symbol metasprachliche Qualitäten.⁶³²

Afrika ist, wie bereits an anderer Stelle gedeutet wurde, ein Hinweis auf den Seelenzustand von Elena Andreevna. Afrika ist nicht nur der Kontinent mit der mörderischen Hitze, auf die Astrov anspielt, sondern auch der unerforschte schwarze Kontinent der Urwälder. Damit wird zugleich eine Anspielung auf das unzugängliche Unbewusste gemacht, denn sowohl der unbekannte, ferne Ort als auch der Wald stehen archetypisch für die verborgenen Seelenzustände des Menschen. Mit dem Blick auf die Karte wirft Astrov also einen erkennenden Blick in das Unbewusste Elena Andreevnas. Mit der Afrikabemerkung stellt Astrov nicht nur eine Beziehung zu Elena Andreevna her, sondern er verweist zugleich auch auf sich selbst, denn er ist derjenige, der sich für den Erhalt der Wälder in ihrer Ursprünglichkeit einsetzt.

Die symbolische Bedeutung des Waldes als Spiegel für Astrovs Seelenleben ergibt sich aber nicht nur aus der Afrikabemerkung, sondern in viel stärkerem Maße aus seinem Engagement für den Schutz des Waldes im Kreis. Astrov hat den zu erhaltenden Wald kartographisch erfasst. Bäume, archetypisch ein Symbol der Weiblichkeit, stehen für seine Beziehungen zu den Mitmenschen, besonders zu Frauen. Wenn Astrov Elena Andreevna seine

⁶³²Zur Interpretation dieses Raumes vgl. S. 296.

Karten zeigt und die Tier- und Pflanzenwelt des Kreises erklärt, kommt darin zwar eine seelische Anteilnahme an den Prozessen der Natur zum Ausdruck, aber diese Anteilnahme ist keine wirkliche Beziehung zu ihr. Die auf Karten schematisierte Welt des Lebendigen bringt ein beziehungsloses, wenn auch verantwortungsbewusstes Dasein von Astrov zum Ausdruck. So verwundert es auch nicht, dass Elena Andreevna auf die Erklärungen Astrovs zu den Karten entgegnet, sie verstehe nichts davon. Astrov wirft ihr daraufhin „kalt“ vor, da sei nichts zu verstehen, es interessiere sie nicht. Elena Andreevna erwidert nun, dass ihre Gedanken woanders seien, worauf sie ihn einem „kleinen Verhör“ unterzieht. Mit diesem Verhör will sie herausbekommen, ob Astrov Sonja liebe. Sie also interessiert sich wirklich für zwischenmenschliche Beziehungen, die sich auch in der Arbeit niederschlagen müssten. Insofern war es nicht geheuchelt, wenn sie Astrov zunächst bat, ihr seine Arbeiten zu zeigen. Astrov hingegen ist ein beziehungsloser und beziehungsunfähiger Mensch, der einsam wie ein Stern am Himmel strahlt, weshalb auch seiner Arbeit der innere Bezug zum Menschen fehlt. (III, PSS, 13, S. 94f.)

Ein dritter derartig semantisierter Raum, der die dramatische Handlung nicht beeinflusst, aber dennoch für die Interpretation bedeutsam ist, ist Finnland, wo Professor Serebrjakov vorschlägt ein Landhaus zu kaufen. Auch dieser Ort wird nicht zufällig erwähnt, sondern er ist ein Spiegel für Serebrjakovs Seelenzustand. Finnland ist ein Ort der Kälte und Einsamkeit, ein Ort der langen, dunklen Winter und kann als ein Symbol der Lebensmüdigkeit des alten, kranken Professors angesehen werden. Die symbolischen Räume Finnland und Afrika unterstreichen die Gegensätzlichkeit des Professors und seiner Frau, die in der Blüte ihrer Jahre steht und innerlich brennt. Durch Finnland, das Land der ausgedehnten Nadelwälder, wird Serebrjakov aber auch äquivalent zu Astrov, den Hüter des russischen Waldes. Im Unterschied zu Astrov allerdings ist dem Professor wie auch Elena Andreevna das Landleben fremd. Serebrjakov fühlt sich, als sei er „von der Erde auf irgend einen fremden Planeten gefallen“ (как будто я с земли свалился на какую-то чужую планету, III, PSS, 13, S. 98) und Elena Andreevna sieht nicht, was es auf dem Gut alles zu tun gäbe und langweilt sich zu Tode. Serebrjakovs und Elena Andreevnas Fremdheit im Raum des Gutes wird außerdem dadurch zum Ausdruck gebracht, dass sich beide mentale Räume, Afrika und Finnland, in großer Entfernung vom Gut befinden.

Neben diesen mentalen Räumen, denen ein depressives Raumempfinden zugrunde liegt und die deshalb als ein versteckter Kommentar zu bestimmten Personen oder Situationen angesehen werden können, muss auch das Gut als Raum der gesamten Handlung Berücksichtigung finden. Wie erwähnt erscheint das Gut als eine Art Glasgefängnis, in das die Personen eingesperrt sind. Deshalb entsteht der Eindruck, als sei der Blick auf das Leben auf dem Gut

gerichtet. Dieses Leben ist am Ende des Stückes unverändert.⁶³³ Die Ankunft von Serebrjakov, Elena Andreevna und Astrov vor Beginn der Handlung auf dem Gut und ihre Abreise am Schluss haben keine erkennbaren Konsequenzen für die Gutsbewohner.⁶³⁴ Da aber die Bewegung von Astrov, Serebrjakov und Elena Andreevna mit keiner sichtbaren Situationsveränderung verbunden ist, kommt es auch nicht zu einer sichtbaren Grenzüberschreitung, die als Merkmal für echte Räumlichkeit angesehen werden kann.⁶³⁵ Wenn nun das Gut aber keine Sujetfunktion hat, so muss es eine semantische Funktion haben. Diese eröffnet sich in Serebrjakovs Klage, das Haus sei ein Labyrinth, in dem sich alle verlaufen und man nie jemanden finde (Не люблю я этого дома. Какой-то лабиринт. Двадцать шесть громадных комнат, разбредутся все, и никого никогда не найдёшь. III, PSS, 13, S. 98). Analog zum antiken Mythos von Theseus und Minotaurus geht man im Labyrinth auf verschlungenen Wegen in die finstere Höhle tiefster Einsamkeit bis zum Zentrum seines Ich. Dort begegnet man seinem eigenen inneren Monster, seinen dunklen Seiten. Wenn man diesen ins Auge schaut und standhält, kann man den Weg zurück ins Leben finden.⁶³⁶

Unter Berücksichtigung dieser Semantik des Gutes zeigt sich, dass Elena Andreevna, Serebrjakov und Astrov, die nicht auf dem Gut leben, während ihres Aufenthalts im Guts-Labyrinth zu einer inneren Erkenntnis gelangen und somit einen inneren Wandel durchmachen. Wohl nicht zufällig lassen sich gerade diesen drei Personen die drei im Stück vorkommenden mentalen Räume zuordnen, denn das Merkmal des Waldreichtums, das allen drei Räumen gemeinsam ist, ist zugleich eine bildliche Darstellung des Unbewussten, des Triebhaften, dem man auch im Zentrum des Labyrinths begegnet.

Wenn nun die drei Gäste auf dem Gut zugleich auch die „Gäste“ im Labyrinth sind, das sich als Hölle erweist,⁶³⁷ dann sind die Gutsbewohner, besonders Vanja und Sonja äquivalent zu Minotaurus. Da sie selbst im Labyrinth leben, können sie andern zwar zur Erkenntnis verhelfen, selbst aber

⁶³³ C. A. Hubbs (1979): *Repetition in the Plays of Chekhov*, S. 118, hebt hervor, dass *Djadja Vanja* keine Veränderung, sondern nur das reine Vergehen von Zeit enthält.

⁶³⁴ J.L. Styan (1985): *Chekhov's Dramatic Technique* deutet dieses zirkuläre Setting als Symbol für den Kreislauf des Lebens (S.119).

⁶³⁵Vgl. J. M. Lotman (1990): *Proizchoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščanii*.

⁶³⁶ C. A. Hubbs (1979): *Repetition in the Plays of Chekhov*, stellt fest, dass "all the characters [...] are caught up in a circular labyrinth, longing to find their way out" (S. 119). Hier wird, wie oft, das Labyrinth mit dem Irrgarten verwechselt. Für Sonja und Vanja mag die Beobachtung von Hubbs in einem gewissen Sinne zutreffen, für Elena Andreevna, Serebrjakov und Astrov dagegen nicht.

⁶³⁷Vgl. Elena Andreevna nach der Auseinandersetzung Vanjas mit Serebrjakov: „Я сию же минуту уезжаю из этого ада!“ (Ich reise augenblicklich aus dieser Hölle ab! III, PSS, 13, S. 102)

nicht zur Erkenntnis gelangen. Ihre Namen entfalten auch in diesem Zusammenhang ihre Bedeutung: Der „dumme“ Ivan hält durch sein konsequent logisches und dadurch paradox erscheinendes Verhalten seinen Mitmenschen den Spiegel vor. Sof’ja dagegen ist die Personifizierung der Weisheit. Da sie selbst die Erkenntnis ist, kann sie selbst ihre Erkenntnis nicht vergrößern und damit sich verändern, sondern sie kann immer nur anderen zur Erkenntnis verhelfen. Außerdem kommt in Vanjas Familienname Vojnickij, der Krieger und in Sonjas Vatersname Aleksandrovna, die Männerabwehrende die physische Gefahr, die von Minotaurus ausgeht, zum Ausdruck. Welcher Art ist nun die Erkenntnis, zu der die drei Gäste gelangen?

Für Professor Serebrjakov wurde die zu einem inneren Wandel führende Erkenntnis bereits im Zusammenhang mit seiner Krankheit deutlich gemacht. Neben der Krankheit öffnet ihm aber vor allem Vanja mit seiner Anklagerede die Augen, dass er mit seinem Streben nach Anerkennung in der Wissenschaft den Blick für die Bedürfnisse seines Nächsten vollkommen verloren hat. In dieser Beziehung darf der Mordanschlag auf Serebrjakov nicht nur als hysterischer Ausbruch Vanjas verstanden werden, sondern im Labyrinth stellt er zugleich eine Art Angriff von Serebrjakovs Unbewussten auf sein Bewusstsein dar, durch den das Bewusstsein für die innere Vereinsamung verantwortlich gemacht wird. Begegnet also Serebrjakov Minotaurus, dann erkennt er, dass das Unverständnis der anderen für ihn und seine Probleme eine Folge der eigenen Selbstbezogenheit und Blindheit ist. Deshalb versöhnt sich Serebrjakov, wenn er die Entschuldigung von Vanja annimmt und sich seinerseits bei Vanja entschuldigt, zugleich auch mit sich selbst.⁶³⁸

Die letzten Worte des Professors vor seiner Abreise – дело надо делать (Man muss ein Werk schaffen. Wörtlich: man muss eine Tat tun.) – nehmen die Worte Marja Vasil’evnas auf, die diese zu Beginn des 1. Aktes vorwurfsvoll an Vanja richtet: er hätte ein Werk schaffen sollen, anstatt seine Überzeugungen zu ändern. Die äußerlich gleichen Worte haben jedoch im Munde des Professors eine ganz andere Bedeutung als in dem seiner ihn vergötternden Schwiegermutter. Marja Vasil’evna hatte die Verwirklichung der vom Professor gepredigten Ideale gefordert, was Vanja als bloße Umsetzung von Klischees erkannt hat. Über die Ablehnung der Klischees gelangt Vanja aber nicht hinaus. Wenn nun der Professor am Schluss scheinbar tautologisch fordert, „eine Tat zu tun“, so hat er bereits auf Vanjas Zurückweisung der Klischees reagiert. Das Werk zählt nicht allein für sich selbst, sondern nur als Tätigkeit (делать), d.h. zusammen mit der im Prozess des Schaffens notwendigen Überwindung der

⁶³⁸ Diese Deutung lässt sich gut mit der These von D. Rayfield (1995): *Uncle Vanja and The Wood Demon* S. 57 verbinden. Rayfield meint, der Professor reise ab, um zu sterben. Er gründet diese These auf eine Parallele zu Čechovs Erzählung *Skučnaja istorija*, in der der alte Professor in Charkov seinen Tod erwartet. K. D. Kramer (1999): *A Subject worthy of Ayvazovsky's Brush. Vanya's Misdirected Fury* stellt dagegen fest, bei seiner Abreise habe Serebrjakov absolut nichts gelernt (S. 513).

Klischees. Damit ist für dieses Motiv nicht, wie S. Evdokimova meint, der Unterschied zwischen geistiger und manueller Tätigkeit entscheidend, sondern der zwischen sinnloser (an Klischees orientierter) und sinnerfüllter Arbeit.⁶³⁹

Eine weitere Person, die an- und wieder abreist und dadurch einem Wandel ausgesetzt ist, ist Elena Andreevna. Sie durchläuft zwar keinen Erkenntnisprozess wie Serebrjakov durch die Krankheit, dennoch macht auch sie im Verlaufe des Stückes eine Reifung durch. Gleich zu Beginn des Stückes äußert Vanja über Elena Andreevna, das sie besonders schön und ihrem Manne treu sei. Doch Vanja bedauert diese Treue nicht nur, weil er selbst in Elena Andreevna verliebt ist, sondern weil seiner Meinung nach diese Treue „von Anfang bis Ende“ falsch sei:

[...] эта верность фальшива от начала до конца. В ней много риторики, но нет логики. Изменить старому мужу, которого терпеть не можешь, – это безнравственно; стараться же заглушить в себе бедную молодость и живое чувство – это не безнравственно. (I, PSS, 13, S. 68)

[...] diese Treue ist von Anfang bis Ende verlogen. In ihr liegt viel Rhetorik, aber keine Logik. Einen alten Mann zu betrügen, den du nicht ertragen kannst, – das ist unmoralisch; sich jedoch zu bemühen, die arme Jugend und das lebendige Gefühl in sich zu ersticken – das ist nicht unmoralisch.⁶⁴⁰

Es scheint zunächst, als unterstelle Vanja Elena Andreevna eine Rhetorik, die er im Grunde selber betreibt, indem er Moral und Unmoral einander gleichsetzt. Dadurch ist Elena Andreevna zugleich gerechtfertigt und nicht gerechtfertigt. Gerechtfertigt vor Vanja wäre sie, wenn sie ihrem eigenen körperlichen Bedürfnis Rechnung tragen und sich einen jüngeren Mann suchen würde. Nach den gängigen Moralvorstellungen allerdings wäre ein solches Handeln unmoralisch. Wenn Vanja nun feststellt, dass die Treue von Elena Andreevna nicht moralisch, sondern rhetorisch sei, so bestätigt Elena Andreevna diese Annahme Vanjas selbst in einem Gespräch mit Sonja am Ende des zweiten Aktes. Da sagt sie, dass sie in all ihren Romanen nur eine Episodenfigur gewesen sei (II, PSS, 13, S. 89). Sie hat also bereits mehrere Affären in ihrem Leben gehabt, ihrer Jugend freien Lauf gelassen und in dem von Vanja gewünschten Sinne moralisch gehandelt. Doch ein solches Leben macht sie nicht glücklich. Wir hören im Gegenteil von ihr, dass es für sie auf dieser Erde kein Glück gebe (Her

⁶³⁹S. Evdokimova (1997): *Works and Words in „Uncle Vanja“* schätzt alle in dem Drama geäußerten Repliken zur Notwendigkeit des Schaffens von Werken als Parodien der stereotypen Vorstellungen von geistiger und manueller Arbeit ein. Sie weist zwar darauf hin, dass „jeder mit 'Werk' etwas anderes meint“, führt aber dennoch diese Worte nicht auf die Personen und Situationen zurück, denen sie entstammen bzw. auf die sie bezogen sind.

⁶⁴⁰An Urban, *Onkel Vanja*, S. 13 angelehnte Übersetzung.

мне счастья на этом свете. PSS, 13, S. 88). Die Einladung, eine Nixe zu sein und sich Hals über Kopf in einen Wassermann zu verlieben, die Vanja zu Beginn des dritten Aktes ausspricht, kommt deshalb für Elena Andreevna einer Einladung des Minotaurus zum Gefressenwerden gleich. Wer sich vom Minotaurus fressen lässt, wer also seinen animalischen Trieben erliegt, wird selbst zu einem Mischwesen zwischen Mensch und Tier, wie es die Nixe und der Wassermann sind. Eben darum reagiert Elena Andreevna so entrüstet auf Vanjas eher scherzhaft gemeinten Vorschlag und sagt: „Wie ist das grausam.“ (Как это жестоко. III, PSS, 13, S. 91). Elena Andreevna ist im Gegensatz zu ihrem früheren „romanhaften“ Leben durch die Erfahrungen auf dem Gut innerlich gewandelt. Bis zum Schluss des Stückes fällt sie ihrer animalischen, triebhaften Seite nicht zum Opfer. Aber sie blendet diese Seite auch nicht durch ein zwanghaftes Treueverhalten aus, sondern sie steht zu ihrem alten Ehemann, obwohl sie sich von Astrov sogar ein bisschen hat hinreißen lassen (Я даже увлекалась вами немножко. IV, PSS, 13, S. 110). Schließlich bittet sie Astrov, ihr die Hand zu reichen und als Freunde auseinander zu gehen (Ну, давайте пожмём друг другу руки и разойдёмся друзьями. IV, PSS, 13, S. 110). Eine Bemerkung, die vor dem Hintergrund von Astrovs Philosophie über die Reihenfolge von Bekanntschaft, Verliebtheit und Freundschaft zwischen Mann und Frau ebenfalls die Wandlung von Elena Andreevna unterstreicht.

Die dritte Person, die sich außer Serebrjakov und Elena Andreevna nur zeitweise auf dem Gut aufhält, ist Astrov. Wie der Professor und seine Frau macht auch der Arzt einen inneren Wandel durch. Der implizite Bezug seiner Bemerkung zur Hitze in Afrika auf Elena Andreevna zeigt, dass in dieser verantwortungsbewussten, aber emotional kalten Figur ein Gefühl der Mitmenschlichkeit erwacht ist.⁶⁴¹ Man könnte einwenden, Astrov bekenne doch gleich zu Beginn des Stückes, dass ihm angesichts des Todes eines Weichenstellers die Sinne erwachten. Er sagt zu der Kinderfrau Marina:

Возился я целый день, не присел, маковой росинки во рту не было, а приехал домой, не дают отдохнуть – привезли с железной дороги стрелочника; положил я его на стол, чтобы ему операцию делать, а он возьми и умри у меня под хлороформом. И когда вот не нужно, чувства проснулись во мне, и защемило мою совесть, точно это я умышленно убил его... (I, PSS 13, S. 64)

Ich habe den ganzen Tag geschuftet, habe mich nicht einmal hingesetzt, keinen Bissen gegessen (wörtlich: kein Mohnkörnchen im Munde gehabt), und ich komme nach Hause, man lässt mir auch da keine Ruhe – sie brachten von der Eisenbahn den Weichensteller; ich legte ihn auf den Tisch, um ihn zu operieren, und er stirbt mir einfach unter dem Chloroform weg. Und da, als es gar nicht notwendig war, erwachten in

⁶⁴¹Vgl. S. 296.

mir die Sinne, und mein Gewissen wurde bedrängt, als hätte ich ihn vorsätzlich getötet...⁶⁴²

Astrov's Gewissensregung entspringt nicht dem Mitgefühl mit dem toten Weichensteller. Er fühlt sich schuldig, weil in dieser Situation die verborgene Aggression des Arztes gegen seine Patienten, die ihm keine Ruhe gönnen, zum Vorschein kommt. Unterstrichen wird dies durch einen typisch Čechovschen Kalauer: Dem hungrigen Arzt serviert man zum Abendessen – noch einen Patienten. Das widerspricht seinem Ethos und weckt so das schlechte Gewissen.

Im zweiten Akt wird der Tod des Weichenstellers ein weiteres Mal erwähnt. Hier allerdings scheint Astrov tatsächlich erschüttert von seiner Gefühllosigkeit zu sein. Zwischen ihm und Sonja kommt es zu folgendem Wortwechsel:

А с т р о в. [...] Я говорю: моё время уже ушло, поздно мне... Постарел, заработался, испошился, притупились все чувства, и, кажется, я уже не мог бы привязаться к человеку. Я никого не люблю и ... уже не люблю. Что меня ещё захватывает, так это красота. Неравнодушен я к ней. Мне кажется, что если бы вот Елена Андреевна захотела, то могла бы вскружить мне голову в один день... Но ведь это не любовь, не привязанность... (*Закрывает рукой глаза и вздрагивает.*)

С о н я. Что с вами?

А с т р о в. Так... В Великом посту у меня больной умер под хлороформом.

С о н я. Об этом пора забыть. (*Пауза.*) [...] (II, PSS, 13, S. 85)

A s t r o v. [...] Ich sage: meine Zeit ist abgelaufen, für mich ist es zu spät... Ich bin alt, abgearbeitet, banal, all meine Sinne sind abgestumpft, und ich glaube, ich kann mich an keinen Menschen mehr binden. Ich liebe niemanden und ... werde auch niemanden mehr lieben. Was mich noch ergreift, das ist Schönheit. Ihr gegenüber bin ich nicht gleichgültig. Ich glaube, wenn zum Beispiel Elena Andreevna es wöllte, dann könnte sie mir an einem Tag den Kopf verdrehen... Aber das wäre doch keine Liebe, keine Bindung... (*Bedeckt mit der Hand die Augen und erschauert.*)

S o n j a. Was ist mit Ihnen?

A s t r o v. Ach... In der Osterfastenzeit ist mir ein Kranker unterm Chloroform gestorben.

S o n j a. Das sollten Sie endlich vergessen. (*Pause.*) [...] ⁶⁴³

⁶⁴²An Urban, *Onkel Vanja*, S. 10 angelehnte Übersetzung.

⁶⁴³An Urban, *Onkel Vanja*, S. 31 angelehnte Übersetzung.

Oberflächlich betrachtet, fehlt es Astrov in diesem Gespräch noch mehr an Gefühl. Er bekennt ja, seine Gefühle seien abgestumpft und er sei unfähig, zu lieben und sich zu binden. Dennoch zeugt gerade diese Szene von einem Erwachen der Gefühle, denn Astrov erschauert bei dem Gedanken an den toten Weichensteller. Ganz so, als könnte er seiner eigenen Schuld an diesem Tod nicht in die Augen schauen, bedeckt er die Augen mit der Hand. Vor allem aber verweist die Erwähnung der Osterfasten und des Chloroforms auf die biblische Passionsgeschichte, wodurch der gestorbene Patient in eine Äquivalenz zu Christus gerückt wird: Zum einen durch seinen Tod während der Osterfasten. Zum anderen verweist das Chloroform, das in einem Schwamm verabreicht wird, auf Christus, der gestorben ist, nachdem er am Kreuze von einem Essigschwamm trank (Mt. 27, 48-50). Damit erklärt sich zugleich der Essensverzicht von Astrov und die symbolische Bedeutung des Weichenstellers „auf dem Tisch“ (anstelle des ersehnten Abendessens) implizit als „Osterspeise“. Der symbolische Verzehr des „Osterlammes“ Christus ist zum Tod des Weichenstellers analog. Damit ist Astrov durch diesen Tod zugleich schuldig geworden und geläutert. Das bei Čechov wie schon bei Puškin⁶⁴⁴ häufig angezeigte Wörtlichnehmen einer Redensart – hier „маковой росинки во рту не было“ (wörtlich: kein Körnchen Mohn im Munde gehabt haben) – unterstützt eine solche Deutung und setzt Astrov zu Onkel Vanja in einen Gegensatz. Mohn ist der Rohstoff für die Herstellung des Rauschgiftes Morphium. Damit steht der Mohn in einer Beziehung zum Chloroform, das den Weichensteller betäuben soll. Wenn Astrov nun seinen Hunger nicht betäuben kann und deshalb am Weichensteller schuldig wird, so liegt gerade darin für ihn die Möglichkeit zur Reifung. Dagegen entnimmt Vanja am Schluss des Dramas aus Astrovs Reiseapotheke ein Morphiumfläschchen, mit dem er seinem Leben offensichtlich ein Ende bereiten will (IV, PSS, 13, S. 108). Vanja will sich damit implizit dem Weichensteller gleichsetzen und zu einem Äquivalent Christi werden. Das jedoch kann nicht funktionieren. Er würde so im Gegenteil schuldig an Astrov, denn dieser würde fälschlicherweise für Vanjas Tod verantwortlich gemacht werden. Deshalb muss Vanja auf Astrovs und Sonjas Drängen das Morphiumfläschchen zurückgeben.

Zeigte nun dieses Gespräch zwischen Astrov und Sonja, dass die abgestumpften Gefühle des Arztes geweckt werden, so konnte Astrovs Bemerkung zur Hitze in Afrika offenbaren, dass er versucht, aus seiner emotionalen Abgeschlossenheit herauszufinden. In diesem Merkmal wird Astrov dem Professor äquivalent. Seinen Gesprächspartnern, im speziellen Fall Vanja, aber ist diese in der Symbolik seiner Rede versteckte emotionale Öffnung nicht zugänglich. Mit dieser Symbolik kommt man zu einer dem Oberflächensinn genau widersprechenden Einschätzung des Arztes: Astrov ist durch sein

⁶⁴⁴Vgl. W. Schmid (1982): *Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins „Povesti Belkina“*.

Umweltengagement nicht menschlicher als seine Mitmenschen, sondern weniger menschlich, denn sein Eifer für die Bewahrung der Umwelt resultiert aus seiner Beziehungslosigkeit. Erst die Liebe zu Elena Andreevna, die ihn immer wieder auf das Gut zieht und ihn dazu bringt, die Kranken und die Wälder zu vernachlässigen, macht ihn wirklich menschlich.

Zwischen jenen Personen, die Gäste auf dem Gut sind und einen inneren Wandel erleben und jenen, die auf dem Gut zu Hause sind und Anderen zwar zur Erkenntnis verhelfen können, selbst aber zu keiner Erkenntnis gelangen, nimmt Telegin eine Sonderstellung ein. Er ist sozusagen ein Dauergast auf dem Gut. Auf den Zusammenhang zwischen Telegin und den übrigen Gästen weist V. Zubareva hin, indem sie hervorhebt, dass sein Name semantisch mit телега, Leiterwagen verwandt ist und somit jene Komponente des Fahrens zum Ausdruck bringt, die auch ein Merkmal der anderen Gäste ist.⁶⁴⁵ Doch fahren Serebrjakov und Elena Andreevna ebenso wie Astrov am Schluss des Stückes mit ihren Kutschen wieder ab, so bleibt Telegin auf dem Gut. Diesen inneren Stillstand Telegins versinnbildlicht bereits die Eingangsszene des vierten Aktes, wo Telegin mit Marina sitzt und Strumpfwolle aufwickelt. Er wird dadurch zu einer Person, die den Ariadnefaden nicht nutzt, um aus dem Labyrinth zu finden.⁶⁴⁶

Das Gut ist also ein geschlossener Raum, der für die Personen die Funktion eines Labyrinths hat. Einem geschlossenen Raum kann entweder eine schizoide oder eine zwanghafte Raumstruktur zu Grunde liegen. Eine schizoide Raumstruktur liegt dann vor, wenn der Zuschauer in diesen Raum einbezogen wird und nicht wie bei einem Drama mit einer zwanghaften Raumstruktur außenstehender Betrachter der dramatischen Handlung bleibt. Bei *Djadja Vanja* befindet sich der Zuschauer in derselben Lage wie jene Personen, die zu Gast auf das Gut kommen. Wie diese ist er der Situation auf dem Gut distanzlos ausgesetzt. Damit nimmt er nicht mehr wie im zwanghaft strukturierten traditionellen Drama eine Perspektive ein, die es ihm gestattet, zugleich die Figuren zu beurteilen und auch mit ihnen mitzufühlen. Es liegt aber auch noch keine echte Innenperspektive wie in *Tri sestry* vor, wo der Zuschauer das Gefühl hat, vollkommen im Stück mitzuleben. In *Djadja Vanja* nimmt der Zuschauer eine Besucherperspektive ein, durch die er sich eine Zeit lang dieser fremden Welt aussetzt, sich aber nicht wirklich auf sie einlässt. Deshalb erscheint die Welt des

⁶⁴⁵Vgl. V. Zubareva (1997): *A systems approach to literature*, S. 92f.

⁶⁴⁶ D. Rayfield (1995): *Uncle Vania and The Wood Demon* deutet Marinas und Telegins gemeinsames Aufwickeln von Wolle im vierten Akt als Parodie auf die Parzen, die die Lebensfäden spinnen, messen und abschneiden (S. 56). Nun kann man tatsächlich den Wollfäden hier als Lebensfäden deuten. Wenn der Lebensfaden aber hier, anders als bei den Parzen, zum Knäuel aufgewickelt wird, so bedeutet das, dass sich das Leben der Figuren, die mit Marina und Telegin auf dem Gut bleiben, verknäueln, anstatt dass ihnen der Faden der Ariadne den Weg aus dem Labyrinth weist.

Guts als statisch. Aus dieser Perspektive erklärt sich zugleich die Ambivalenz der Figuren: ein Besucher verurteilt und rechtfertigt nicht. Als Besucher ist der Zuschauer nun aber auch zeitweise den inneren Mechanismen des Stückes ausgeliefert, die für ihn ebenso als Labyrinth erscheinen wie das Gut für die drei Gäste.⁶⁴⁷ Für ihn ist das Stück wie das Haus mit den sechsundzwanzig Zimmern, in dem man sich verläuft und nie jemanden trifft. Die labyrinthische Struktur des Dramas wird zudem durch die Anordnung der Akte wirksam, die in der Form der doppelten Einführung in den beiden ersten Akten und dem doppelten Spannungsabbau in den beiden letzten Akten eine Art Weg verkörpert, der ins Innere des Labyrinthes hinein und wieder aus dem Labyrinth herausführt.

Versucht der Zuschauer nun auf traditionelle Weise der Spur der Titelgestalt zu folgen, dann findet er aus dem Labyrinth nicht wieder heraus. Er kann sich von der Identifikation mit Vanja nicht lösen und wird darum mit ihm Serebrjakov verurteilen. Er wird im Labyrinth von Minotaurus gefressen, d.h. er wird wie Vanja die eigene Lebenshaltung rechtfertigen und wie dieser eigene Fehler anderen zur Last legen. Wenn aber der Zuschauer wie Theseus den Faden der Ariadne aufgreift, wenn er z.B. den Figurenäquivalenzen oder den semantisierten Räumen folgt, wird er aus dem Labyrinth wieder herausfinden, wie Serebrjakov und Elena Andreevna am Schluss des Stückes in sein Leben zurückkehren und wie diese den eigenen Schwächen ins Auge sehen. Auch die Abschiedsworte des Professors („Надо, господа, дело делать!“ [Man muss, meine Herrschaften, ein Werk schaffen!]) erhalten einen zusätzlichen metapoetischen Sinn. Diese Worte sind im Kontrast zu der letzten Handlung Marja Vasil'evnas zu verstehen, die sich wie früher in ihre Lektüre vertieft. Damit treten Schaffen und Rezipieren in einen Gegensatz. Implizit verweist Astrov am Schluss mit den Worten: „Finita la commedia“ auf diese metapoetischen Dimension des Stücks.

Die Analyse von *Čajka* und *Djadja Vanja* ermöglichte es, diese Dramen als ein Übergangsstadium zwischen Tragödie und Mythos zu begreifen. Für die Tragödie ist charakteristisch, dass literarischer Sinn von außen vorgegeben wird, weil sie auf einer poetischen Auseinandersetzung mit einem Normsystem aufbaut, dessen Sinn in Frage gestellt wird. Beim Mythos liegt die Sinnbildung allein in der Substantialität des Gegenstandes verborgen und wird nicht mehr von außen angeregt. Das Dasein wird dann nur noch in seiner reinen Form erfasst. Aber gerade damit wird „eine metaphysische Erfahrung, d.h. das Erleben des Geheimnisses des Daseins als Einheit in der Vielfalt“ (uczucie metafizyczne, t.j. przeżywanie Tajemnicy Istnienia jako jedności w wielości)

⁶⁴⁷Hier zeigt sich besonders eindrücklich, wie die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum kippt, um dann in der Avantgarde ganz zu fallen. Die Grenze wird nicht dadurch aufgehoben, dass einzelne Schauspieler vom Regisseur inmitten des Zuschauerraums plaziert werden, sondern dadurch, dass die Distanz zum Helden verloren geht. Die Grenze ist also weniger ein Phänomen der Bühne als des Textes.

ermöglicht.⁶⁴⁸ Der Übergang von der Tragödie zum Mythos wird nun dadurch erreicht, dass Sinn nicht mehr explizit vorgegeben und in Frage gestellt wird, aber auch noch nicht in der Struktur allein enthalten ist. Deshalb sind die Texte des Übergangs metapoetische Texte, denn Metapoetik ist einerseits selbstreferentiell, verweist also auf keinen anderen Sinn als auf sich selbst. Zum anderen entstammen metapoetische Verweise, die den Schlüssel zur Interpretation liefern, einem Außenstandpunkt des Autors. Auf diesen expliziten Außenstandpunkt verzichtet Čechov nun in der letzten Phase seines dramatischen Schaffens. Deshalb kann sie als mythische Phase angesehen werden.

⁶⁴⁸S. I. Witkiewicz (1923): *Czysta forma w teatrze*, S. 57 (im Original alles gesperrt).

4. Der Mythos und seine Poetik der Sinnschöpfung: *Tri sestry und Višněvyj sad*

a) *Tri sestry*

Figurenkonzeption

Vera Zubareva bezieht sich bei ihrer Suche nach der mythopoetischen Struktur von *Tri sestry* auf drei Mythen, die nach ihrer Meinung das Drama strukturell prägen. Neben dem sogenannten Kalendermythos, mit dem Zubareva versucht, zyklische Elemente des Dramas aufzuzeigen, dienen ihr die Mythen vom Alten Rom und vom Lebensbaum dazu, die Figuren des Stückes zu klassifizieren.

In Analogie zum Mythos vom Alten Rom, der auf die strengen formalen Regeln gehorchende römische Gesellschaft verweist, unterteilt Zubareva *Tri sestry* in zwei Personengruppen: die Gruppe der Uniformierten (Armee und Lehrer) und die Gruppe der Nicht-Uniformierten. Die Uniform stelle dabei ein Symbol der Kontrolle und Sicherheit dar. Ein Leben ohne (Uni)Form berge dagegen ein hohes Risiko in sich. Ein Beispiel dafür sei Tuzenbachs Tod, nachdem er den Armeedienst quittiert habe.⁶⁴⁹

Mit Hilfe des zweiten Mythos, dem Mythos vom Lebensbaum, könnten die Personen dagegen drei verschiedenen Gruppen zugeordnet werden. Analog zu Krone und Stamm auf der einen Seite und Wurzeln auf der anderen, werden die Personen in die höhere (Maša, Irina, Ol'ga, Tuzenbach, Veršin, Kulygin, Solėnyj, Čebutykin, Fedotik, Rodė) und niedere Gesellschaftsschicht (Nataša, Protopopov, Anfissa) unterteilt. Die Mitte des Lebensbaumes werde von einem *cultural hero* verkörpert: dem intelligenten Andrej, der aber nie Professor werden wird.⁶⁵⁰

Diese Beobachtungen Zubarevas können aufeinander bezogen werden. Dadurch ergibt sich das Schema einer Figurenkonzeption, das den Schlüssel zur Interpretation der dramatischen Gesamtstruktur liefert. Die Einteilung in die Uniformierten und Nicht-Uniformierten muss dabei die Einteilung in die Oberschicht, die Mittelschicht und die Unterschicht plausibler machen und umgekehrt, denn die strukturelle Einheit des Stückes darf durch eine derartige Klassifizierung nicht übergangen werden. D.h. eine Einteilung in drei Gruppen muss ebenso in der Einteilung in zwei Gruppen aufgehen.

Der Prüfstand, den eine solche Einteilung zu bestehen hat, ist die Einordnung der drei Schwestern. Zubareva ordnet die Schwestern der Krone des Lebensbaumes zu, d.h. der Oberschicht, der neben den Schwestern auch alle Uniformierten angehören. Da aber Maša und Irina nicht uniformiert sind, unterscheidet Zubareva zwischen den Uniformierten und der Oberschicht. Ihre Zugehörigkeit zur Oberschicht begründet Zubareva mit der Nähe der Schwestern zur Armee, die durch die emotionale Bindung an den toten Vater aufrechterhalten wird. Da stellt sich aber die Frage, warum Andrej, der wie Maša und

⁶⁴⁹V. Zubareva (1997): *A systems approach to literature*, S. 101-120.

⁶⁵⁰Ebenda, S. 130-133.

Irina keine Uniform trägt, nicht der Oberschicht zugeordnet wird, sondern eine Zwischenstufe, die des Kulturträgers, verkörpert. Diese Zuordnung zu den Kulturträgern resultiert daraus, dass Andrej auf Wunsch des Vaters Professor werden sollte. Da Andrej aber gerade nicht als Professor, sondern wie Protopopov im Zemstvo arbeitet, muss man sich fragen, warum er dann nicht zur Unterschicht gerechnet wird. Dann jedoch wäre Zubarevas Dreiteilung unnötig. Wenn dem Drama aber nur eine Zweiteilung des Personals zu Grunde liegt, stellt sich zugleich die Frage, warum Čechov drei Hauptgestalten schuf und zudem das Drama nach diesen drei Figuren benannte.

Versucht man nun, die Merkmale der Personengruppen, die Zubareva zu dieser Einteilung bewegten, nicht thematisch sondern strukturell zu verstehen, d.h. versucht man, die Personen nicht danach einzuordnen, *was* für Merkmale sie auszeichnen, sondern danach, *als was* diese Merkmale sie kennzeichnen, dann kann man die Uniformierten dem zwanghaften, die Kulturträger dem depressiven und die niederen Schichten dem schizoiden Charaktertyp zuordnen. Diese Dreiteilung ist im Sinne Zubarevas zugleich eine Zweiteilung, denn zwanghafte Strukturen sind (wie auch hysterische) kulturell einer Phase der festen und verbindlichen Wertvorstellungen zuzuordnen und stehen damit wie die Uniformierten den Nicht-Uniformierten, den schizoiden und depressiven Strukturen gegenüber, denn diesen Strukturen sind jegliche Grenzsetzungen fremd. Im folgenden sollen nun die einzelnen Gruppen in ihrer Spezifik und Funktion für den Sinnaufbau des Dramas genauer untersucht werden.

a) Die Zwanghaften

Die Uniformierten stehen als Armeeingehörige und Lehrer für ein Leben, das strengen Ordnungsregeln folgt und diese gegenüber anderen durchsetzt.⁶⁵¹ Die Zugehörigkeit zu einem Charaktertyp ist jedoch nicht mit einer Bewertung der Personen verbunden. So stehen z.B. der Militärarzt Čebutykin oder Solönyj mit ihrem Zynismus weder über noch unter dem philosophierenden Oberst Veršin in oder dem Baron Tuzenbach. Dagegen ist Ol'ga zwar ebenso wie ihr Schwager Kulygin Lehrerin. Im Gegensatz zu Kulygin, der ganz in der zwanghaften Komponente seines Berufes aufgeht, leidet Olga jedoch darunter.

Die Unterteilung der Zwanghaften in die Armeeingehörigen und die Lehrer ist dabei nicht zufällig, sondern sie ist die Folge der inneren Logik kultureller Entwicklung. In Phasen tief greifender kultureller Veränderungen, in denen bestehende Werte ihren Sinn verlieren, weil die Szenen, die zu ihrer Herausbildung geführt haben, überholt sind, wird man zunächst wie der Zwanghafte auf ihren Fortbestand beharren und versuchen, sie mit aller Macht zu sichern. Für eine solche Phase steht die Armee. Die Lehrer dagegen versinnbildlichen einen weiteren Schritt in der kulturellen Entwicklung. Der

⁶⁵¹Auf die bevorzugte Wahl pädagogischer und militärischer Berufe von Zwanghaften verweist F. Riemann (1975): *Grundformen der Angst*, S. 126.

ideale Lehrer hat eine depressive Komponente, die im Militär schädlich wäre, denn sie würde die kriegerische Auseinandersetzung verhindern. Er muss neben der (zwanghaften) Strenge auch von einer (depressiven) Demut und Selbstaufgabe bestimmt werden, denn er kann seine Schüler nicht wie ein Oberst befehligen, sondern er muss sich, um einen altersgerechten Unterricht geben zu können, sowohl intellektuell als auch emotional in seine Schüler hineinversetzen können. Im Prozess der Entwertung kultureller Werte können die Lehrer damit zugleich für eine Phase stehen, in der man sich durch Einfühlung in die eigentlich nicht mehr aktuellen Werte hineinversetzen soll.

Wenn die Armee und die Lehrer zwei Etappen einer kulturellen Entwicklungsphase versinnbildlichen, so ist verständlich, warum die Armee als Ausdruck der im vorliegenden Kontext kulturgeschichtlich früheren Etappe am Schluss des Dramas abziehen muss.⁶⁵² Schließlich lässt sich auch die Verlegung der Batterie von Moskau in die Provinz und die unerfüllte Sehnsucht der Schwestern nach Moskau in einem kulturgeschichtlichen Zusammenhang verstehen. Moskau gilt kulturell als die Mutter Russlands. Auch für die drei Schwestern und Andrej verbindet sich die Erinnerung an Moskau mit der Erinnerung an die Mutter, die dort auf dem Novo-Devičje-Friedhof begraben ist. Die Mutter kann ebenso wie die Stadt als das Sinnbild einer hysterisch geprägten Entwicklungsphase angesehen werden, die im vorliegenden kulturellen Kontext der zwanghaften Phase vorausgeht.

Der mit der Mutter und der Stadt verbundene hysterische Zug kann an mehreren Textstellen festgemacht werden. Zunächst lässt die Beziehung Čebutykins zur Mutter der Schwestern eine hysterisch bedingte Bindungsunfähigkeit vermuten. Diese wird dadurch unterstrichen, dass die Mutter auf dem Novo-Devičje-Friedhof beerdigt wurde. Der Name des Friedhofs verweist auf die „Jungfräulichkeit“ der Mutter, d.h. auf ihre hysterische Fixierung in der ödipalen Phase, die die „Jungfräulichkeit“ vorschreibt. Die mit Moskau verbundene Hysterie zeigt sich zudem in den vielen Sprachen, die die Schwestern und Andrej unter dem Druck des Vaters lernen mussten und die in der kleinen Stadt als „unnötiges Anhängsel“ erscheinen. Zwar wird hier bereits die Zwanghaftigkeit des Vaters hervorgehoben, die Notwendigkeit der Sprachen aber ist für sich betrachtet als Befähigung zum (hysterischen) Rollenspiel zu verstehen. Wenn Veršin in Moskau wegen seiner Verliebtheit als der „verliebte Major“ gehänselt wurde, so kann auch das als ein Beispiel für ein

⁶⁵²Die kulturelle Vorzeitigkeit der zwanghaften Phase vor der zwanghaft-depressiven gilt nur für Phasen des kulturellen Abbaus, d.h. für Phasen, in denen ein sinnlos gewordenes Wertesystem abgetragen werden muss. In Phasen des kulturellen Aufbaus dagegen wird die zwanghaft-depressive Phase vor der zwanghaften liegen, denn dann muss zunächst an die Herausbildung neuer Werte appelliert werden, bevor diese neuen Werte mit aller Macht verteidigt werden können.

hysterisch geprägtes Ambiente verstanden werden, denn für den Hysteriker ist die Liebe eine Art Beziehungsspiel.

Versteht man die Sehnsucht der Schwestern nach Moskau als Sehnsucht nach der Vergangenheit, so ist allzu verständlich, warum sie niemals nach Moskau zurückkehren können. Auf thematischer Ebene wird dadurch eine Rückkehr in den Zustand der Kindheit ausgeschlossen. Auf struktureller Ebene dagegen ist eine Erklärung in der metakulturellen Dimension des Textes zu finden: Eine Rückkehr nach Moskau hieße die Wiederbelebung einer kulturellen Phase, die ihren Sinn verloren hat, denn dieser Sinn ist nicht mehr reproduzierbar, weil die Szenen, die die Sinnbildung erforderlich machten, der Vergangenheit angehören.⁶⁵³

Lässt sich nun Moskau mit der vergangenen hysterischen Epoche in Verbindung bringen, so ist diese kulturelle Phase noch nicht vollkommen beendet, auch wenn eine Rückkehr nach Moskau nicht möglich ist, denn Tuzenbach und Čebutykin haben als Armeeinghörige noch Züge dieser Zeit bewahrt. Allerdings fällt Tuzenbach im Duell und Čebutykin ist bereits sehr alt. Ein Fortbestehen der Vergangenheit kann also auch von ihnen nicht gesichert werden. Die folgenden Ausführungen sollen diese Übergangstellung Čebutykins und Tuzenbachs verdeutlichen.

Die Zwanghaftigkeit der Armeeinghörigen besteht darin, dass sie ihr Leben im blinden Gehorsam nach Befehlen ausrichten müssen. Der Befehl garantiert zugleich das vollkommene Recht aller befohlenen Handlungen. Aus diesem Grund kann die Armee als idealer Ausdruck einer zwanghaften Lebenshaltung angesehen werden. Dennoch ist das Militär in *Tri sestry* nicht ausschließlich als zwanghafte Personengruppe zu bezeichnen. Der Militärarzt Čebutykin ist nicht vollkommen dieser Gruppe zuzuordnen, da er als Arzt keine Befehle erteilt. Zudem wehrt er sich offensichtlich gegen diese Zwanghaftigkeit, indem er sich betrinkt. Seine Beziehung zu den Schwestern, besonders zu Irina, ist von einer zärtlichen Zuneigung geprägt und lässt deshalb auf einen hysterischen Zug schließen, denn die Hinwendung zu Irina entspricht der auf die ödipale Phase fixierten Bindung eines Vaters an seine Tochter. Eine solche Vater-Tochter-Beziehung besteht möglicherweise nicht nur emotional, sondern auch realistisch, denn Čebutykin macht Irina zum einen ein überaus teures

⁶⁵³In meinem Aufsatz (1997): *Arbeitszwang und Ruhebedürfnis – Ein psychoanalytischer Ansatz zur Interpretation der 'Tri sestry'* habe ich den Traum der Schwestern von einer Rückkehr nach Moskau als Ausdruck für den über seinen Tod hinaus noch bestehenden Einfluss des Vaters gedeutet. Dass dieser Traum für die Schwestern nicht in Erfüllung geht, konnte dann ebenso wie der Abzug der Armee als ein Prozess der inneren Loslösung vom Vater verstanden werden. Diese Interpretation behält auch im vorliegenden Zusammenhang noch ihre Gültigkeit, denn die Verbindung von Moskau und der Armee kann kulturell als Ausdruck der zwanghaft-hysterischen Entwicklungsphase verstanden werden, die es zu überwinden galt, weil sie Kultur nicht mehr sinnvoll erhalten konnte.

(väterliches) Geschenk zum Namenstag, einen silbernen Samowar.⁶⁵⁴ Zum anderen lassen auch seine Worte nicht nur eine Verliebtheit, sondern eine tatsächliche Vaterschaft gegenüber Irina vermuten. Zunächst nennt er Irina, indem er ihr „zärtlich beide Hände küsst“, seinen weißen Vogel (Птица моя белая, I, PSS, 13, S. 123) und gebraucht damit eindeutig eine Metapher der Liebe. Kurz darauf sagt er aber zu Irina:

Милая, деточка моя, я знаю вас со дня вашего рождения.... носил на руках... я любил покойницу маму... (I, PSS 13, S. 126)

Liebste, mein Kind, ich kenne Sie seit dem Tage Ihrer Geburt... habe Sie auf Händen getragen... ich habe Ihre selige Mama geliebt...⁶⁵⁵

Auch Čebutykins Teilnahme am Duell zwischen Tuzenbach und Solënyj ließe sich vor diesem Hintergrund nicht nur mit seiner Tätigkeit als Arzt erklären, sondern auch damit, dass Čebutykin als verliebter Vater(-ersatz) verhindern will, dass Tuzenbach Irina heiratet.

Čebutykins Stellung zum Duell zeigt zudem einerseits seine zwanghafte Lebenshaltung, andererseits aber lässt sie auch seinen Widerstand gegen die Zwanghaftigkeit erkennen. Diese ambivalente Einstellung wird in dem Wortspiel „renixa, чепуха“ deutlich, mit dem er versucht, Irinas Ängste wegen des Duells zwischen Tuzenbach und Solënyj zu beschwichtigen. Mit diesem Wortspiel bezieht sich Čebutykin auf eine Anekdote, die Kulygin erzählt: Ein Schüler hat das Wort „чепуха“ (Unsinn, leeres Gerede), mit dem ein Lehrer eine Kontrollarbeit des Schülers bewertete, als „renixa“ gelesen, weil er die kyrillischen Buchstaben für lateinische hielt. Ein solches Missverständnis des Lehrerkommentars durch den Schüler ist möglich, weil renixa als eine Ableitung von lateinisch renixus, dt. der Widerstand, verstanden werden kann. Dann wäre das, was der Lehrer als Unsinn ansieht, in den Augen des Schülers Widerstand. Das, was dem Lehrer fremd, unverständlich und damit als Unsinn erscheint, hat für den Schüler durchaus einen Sinn, nämlich den Sinn des Widerstandes gegen eine Aufgabe, die ihm selbst wohl sinnlos erschien, weshalb er sie mit Unsinn beantwortet hat. Mit dieser Anekdote hat nun Kulygin seinerseits auf Čebutykin reagiert.⁶⁵⁶ Dieser hatte Kulygins Bericht über die Vorkommnisse am Theater, die schließlich das Duell heraufbeschwört haben sollen, mit dem Kommentar „Unsinn, leeres Gerede“ (чепуха) zurückgewiesen. Abgesehen davon, dass Kulygin mit seiner Anekdote das eigene Verhältnis zur Form und ihrem Sinn kommentiert, kann die Geschichte als

⁶⁵⁴ Čechov soll sich Stanislavskij gegenüber auch in diesem Sinne geäußert haben, so G. McVay (1996): *Chekhov's Three Sisters*, S. 29.

⁶⁵⁵Urban, *Drei Schwestern*, S. 15.

⁶⁵⁶ Für G. McVay (*Chekhov's Three Sisters*, S. 70) ist dies lediglich ein Beispiel für Čechovs Nonsense-Humor. Wenn Čebutykin dieses Wortspiel später Irina gegenüber wiederhole, so sei das nur ein Beleg für seinen Nihilismus.

Kommentar zu der Szene, die sich vor dem Theater abspielte, verstanden werden. Der Streit zwischen Solënyj und Tuzenbach wäre dann Unsinn, weil er die Folge eines Missverständnisses ist. Was Solënyj scherzhaft meinte, war für Tuzenbach ernst. Man sprach also verschiedene Sprachen, Solënyj die Sprache des Unsinn, Tuzenbach die des Widerstandes. Zudem erscheint Čebutykin die von Kulygin wiedergegebene Version der Auseinandersetzung als leeres Gerede, weil diese Version seiner Meinung nach die wirklichen Zusammenhänge des Streites verkennt.

Wenn Kulygin nun mit dem Wortspiel „чепуха, renixa“ auf Čebutykins Kritik an seiner Version vom Streit zwischen Solënyj und Tuzenbach reagiert, so erläutert Čebutykin mit der Umkehrung des Wortspieles unbewusst nicht nur die vorangehende Replik Irinas, sondern auch seine eigene Beziehung zum Duell. Irina spricht über Tuzenbachs Antrag, ihre zurückgewonnene Lebensfreude und den Wunsch zu arbeiten. Sie schließt mit den Worten:

Только вот вчера произошло что-то, какая-то тайна нависла надо мной... (IV, PSS, 13, S. 176)

Nur ist da gestern etwas vorgefallen, irgendein Geheimnis hängt über mir...⁶⁵⁷

Irina versteht die Vorgänge um sie herum nicht. Čebutykins (wohl unbeabsichtigter) Kommentar „renixa, чепуха“ deutet an, dass dieses Unverständnis in den verschiedenen Sprachen, die die Menschen sprechen, begründet liegt. Die Ereignisse am Theater sind Irina fremd, denn sie kann ein Leben, in dem es Hass und Streit gibt, nicht nachempfinden – gehört sie doch einer solchen zwanghaft-hysterischen Zeit nicht mehr an. Das Theater ist als die Lebensbühne und als Schauplatz der Streitigkeiten Irinas Erleben fern und nimmt deshalb die Form eines Geheimnisses an. Dieses Geheimnis ist äquivalent zu dem Wort „renixa“, denn das stellt auf den ersten Blick ein ebensolches Geheimnis dar. Dennoch hat dieses Fremdwort einen Sinn, den man erkennen kann. Außerdem kann man den Sinn des Fremdwortes zum Sinn der Worte der eigenen Sprache in Beziehung setzen und so in einen Dialog mit dem Anderen eintreten. Mit dem rätselhaften Wortspiel konfrontiert Čebutykin Irina also mit einer Art Orakelspruch, der wie das Fremdwort das eigene Leben verstehen helfen soll.

Neben diesem Kommentar zu Irinas Worten lässt sich die abgeänderte Wiederholung von Kulygins Wortspiel auch als eine verborgene Selbstaussage Čebutykins verstehen. Das lateinische Wort „renixa“ fungiert dann als ein Spiegel für die zahlreichen scheinbar sinnlosen Repliken des Arztes, mit denen er sich gegen die formalisierte Konversation zur Wehr setzt. Das falsch gelesene Wort produziert Sinn, obwohl es gerade nicht mit der erkennbaren Absicht, etwas Sinnvolles zu sagen, gesprochen wurde. Čebutykins sinnlose Repliken produzieren ebenso viel oder mehr Sinn, als die sinnvollen Repliken der

⁶⁵⁷Urban, *Drei Schwestern*, S. 66.

anderen Figuren. Doch dieser Sinn ist erst zu erkennen, wenn man sie in ihrer Sinnlosigkeit wörtlich nimmt, wie man „чепуха“ buchstäblich nehmen muss, um den Schüler zu verstehen. Auch dem Duell zwischen Solënyj und Tuzenbach fehlt auf der Handlungsebene scheinbar der Sinn, denn es erscheint als Produkt eines zufälligen Missverständnisses. Auf struktureller Ebene ist es jedoch ein weiterer Baustein im metakulturellen Aussagekomplex, denn es stellt drei mögliche Varianten dar, auf Zwanghaftigkeit zu reagieren. Solënyj überlebt das Duell, und zieht mit der Batterie ab, d.h. er bewahrt den zwanghaften Lebensstil, der sich beispielsweise darin äußert, dass er die Forderung zum Duell als eine Pflicht ansah. Tuzenbach dagegen fällt im Duell, denn er steht für eine vergangene Zeit, zu der es kein Zurück gibt. Das zeigt sich auch in seinem Titel Baron, der auf eine auf der Abstammung beruhende Hierarchisierung der Gesellschaft verweist. Dass die Gesellschaft nicht mehr von einer solchen sozialen Strukturierung geprägt ist, belegt Čebutykins Bemerkung, auf einen Baron mehr oder weniger käme es nicht an.⁶⁵⁸ Auch Tuzenbachs „leidenschaftlicher Durst nach Leben, Kampf, Arbeit“ (страстная жажда жизни, борьбы, труда, I, PSS, 13, S. 135) zeugt noch von seiner hysterischen Prägung, durch die er dem Titelhelden des früheren Dramas *Ivanov* ähnlich wird. Auch sein Wunsch, in einer Ziegelei zu arbeiten und abends erschöpft in den Schlaf zu sinken, macht Tuzenbach mit *Ivanov* verwandt, der nach der Ernte vollkommen erschöpft bei Lebedevs auf dem Sofa einschlieft. Nicht zuletzt könnte Tuzenbachs Vorname Nikolaj L’vovič als eine Verschmelzung von (Nikolaj) Ivanovs Hysterie mit L’vovs Zwanghaftigkeit angesehen werden. Diese Analogie zwischen Tuzenbach und *Ivanov* wirft im nachhinein auch ein anderes Licht auf den Tod *Ivanovs*. Nicht nur Tuzenbachs Tod, der wie Gerardo Guerriero zu Recht bemerkt, als ein Selbstmord verstanden werden kann,⁶⁵⁹ zeigt dann das Ende der überholten zwanghaft-hysterischen Lebensweise. Schon *Ivanovs* Tod kann nunmehr als Ausdruck einer solchen sterbenden Epoche verstanden werden, denn L’vov hat durch seine zwanghaft strukturierten Schuldzuweisungen *Ivanovs* Tod mit herbeigeführt.⁶⁶⁰

Čebutykins Teilnahme am Duell ist schließlich Ausdruck einer ambivalenten Haltung. Einerseits lehnt Čebutykin das Duell ab, weil er nicht als Sekundant, sondern als Arzt daran teilnimmt. Andererseits unterstützt er das

⁶⁵⁸Psychologisch lässt sich diese Bemerkung von Čebutykin mit seiner Zwanghaftigkeit erklären. Diese verbietet es ihm, sich das eigene unmoralische Handeln einzugestehen, das ihm von Andrej vorgeworfen wird, denn der Zwanghafte muss immer richtig handeln.

⁶⁵⁹G. Guerriero (1987): *Complicata semplicità di Cechov e Stanislavskij: i compiti dell' attore*, S. 73.

⁶⁶⁰Čebutykins Zugehörigkeit zur zwanghaften und damit tragischen Epoche bestätigt D. Martin (1978): *Philosophy in Chekhov's Major Plays*, wenn er Čebutykin als eine tragische Figur bezeichnet (S. 133), die nach einer Serie von Selbsttäuschungen die Banalität und Niedrigkeit ihres Lebens erkennt.

Duell und damit das zwanghafte Fordern von Vergeltung, indem er daran teilnimmt. Als ihn Andrej wegen der Teilnahme am Duell – und sei es als Arzt – seiner fehlenden Moral beschuldigt, bringt Čebutykin das Wesen seiner widersprüchlichen Lebenshaltung auf den Punkt:

Это [безнравственность] только кажется... Ничего нет на свете, нас нет, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не всё ли равно? (IV, PSS, 13, S. 178)

Das [die Unmoral] scheint nur so... Nichts gibt es auf der Welt, uns gibt es nicht, wir existieren nicht, sondern es scheint nur so, als existierten wir... Und ist nicht alles egal?⁶⁶¹

Čebutykins Ablehnung des zwanghaften Normbewusstseins, die auch das Urteil über Gut oder Böse, Moral oder Unmoral einschließt, ist zugleich ein Nicht-Existieren, denn der Zwanghafte existiert nur durch die Norm. Die zwanghafte Existenz ist nur eine Scheinexistenz, denn sie baut (in der Phase des kulturellen Abbaus) auf der sinnentleerten Form auf. Gerade aber die sinnentleerte Form lässt Moral überflüssig erscheinen. Eben deshalb sagt Čebutykin immer wieder, dass alles egal sei. Er ist sich seines Scheindaseins bewusst, nimmt es aber dennoch als seine Lebensform an. Wenn Čebutykin nun nach seiner Pensionierung zu den Schwestern zurückkehren und seinen Lebensabend bei ihnen verbringen möchte, so kann man das auf metakultureller Ebene als Hinweis auf eine kulturelle Weiterentwicklung verstehen. Solange sich die Schwestern in der depressiven Lebensphase befinden, die sie in der Schlusszene proklamieren, kann Čebutykin nicht bei ihnen bleiben. Auch wenn Čebutykins Alkoholismus einen depressiven Zug in seinem Wesen offen legt, so überwiegt doch die Zwanghaftigkeit, die durch seine Zugehörigkeit zum Militär zum Ausdruck gebracht wird. Deshalb muss Čebutykin mit der Batterie abziehen. Aber er kann zurückkehren, wenn die schizoide Epoche angebrochen ist, die von der jüngsten der Schwestern, von Irina verkörpert wird, denn die zwanghafte Welthaltung weist gerade in ihrer Betonung des Rationalen zahlreiche Ähnlichkeiten mit der schizoiden Struktur auf. Čebutykins besondere Zuneigung zu Irina hat also auch einen metakulturellen Hintergrund.

Die Person Čebutykins weist zudem noch eine weitere Besonderheit auf. Seine in Gesprächen eingeworfenen Zitate aus literarischen Texten, teilweise aus Texten Čechovs selbst, und die Einflechtung scheinbar unwesentlicher Details in das Gespräch, die ebenfalls für Čechov typisch sind, stellen ihn zu diesem in eine Beziehung. Diese wird außerdem noch durch den Arztberuf Čebutykins unterstrichen. Dennoch kann Čebutykin nicht wie etwa Trigorin aus *Čajka* als Äquivalent des impliziten Autors angesehen werden, denn Čebutykins Worte bringen einen Nihilismus zum Ausdruck, der dem gesamten Stück nicht eigen ist.

⁶⁶¹In Anlehnung an Urban, *Drei Schwestern*, S. 68 eigene Übersetzung.

Sind Tuzenbach und Čebutykin nicht als vollkommen zwanghafte Personen anzusehen und verkörpern sie deshalb Übergangsphasen, so stellt Veršin in den Idealtyp des Zwanghaften dar und vertritt deshalb als Oberst einer Batterie eine kulturelle Phase in ihrem Höhepunkt. Da aber ein Höhepunkt nicht ewig andauert, wird er zu Beginn des Dramas in die Provinzstadt versetzt und muss sie am Schluss wieder verlassen. Da Veršin in die ideale Verkörperung des Zwanghaften darstellt, lassen sich keine Brüche in seinem Verhalten beobachten. Die einzige Abweichung von der Zwanghaftigkeit scheint die Beziehung Veršin ins zu Maša zu sein, mit der er kein hierarchisches Verhältnis unterhält, wie es dem Militär entspräche und wie sein Name – Veršin in von вершина, der Gipfel – nahe legen würde. Dieses Verhältnis findet seinen vollendetsten Ausdruck in einem Nonsensdialog zwischen beiden, der meist als die einzige gelungene Kommunikationsform in einer kommunikationsunfähigen Welt gedeutet wird.

М а ш а. Трам-там-там...

В е р ш и н и н. Трам-там...

М а ш а. Тра-ра-ра?

В е р ш и н и н. Тра-та-та. (III, PSS, 13, S. 163f.)

М а š а. Tram-tam-tam.

V e r š i n i n. Tram-tam...

М а š а. Тра-ра-ра?

V e r š i n i n. Тра-та-та.⁶⁶²

Auf den ersten Blick scheint es, als würde Veršin in auf die ihm von Maša vorgegebene unsinnige Sprache eingehen. Doch es ist nicht Veršin in, der sich auf Mašas Kommunikationsform einlässt, sondern Maša spricht mit Veršin ins Sprache, d.h. der Sprache des Militärs. Die Silben erscheinen wie die Klänge der Trommeln und Fanfaren, die nicht nur für die Militärmusik stehen, sondern auch die einzige Kommunikationsmöglichkeit auf dem Schlachtfeld darstellen. Das Schlachtfeld, auf dem sich Maša und Veršin in befinden, ist die Stadt, die durch die Armee noch von der Zwanghaftigkeit geprägt ist. Diese Parallele besteht nicht nur auf struktureller Ebene, sondern sie wird zugleich unmittelbar vor dem zitierten Dialog von Veršin in verbal zum Ausdruck gebracht, wenn er sagt:

И когда мои девочки стояли у порога в одном белье, босые, и улица была красной от огня, был страшный шум, то я подумал, что нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал... Между тем, в сущности, какая разница между тем, что есть и что было! (III, PSS, 13, S. 163)

⁶⁶²Urban, *Drei Schwestern*, S. 54.

Und als meine Mädchen im bloßen Hemd auf der Schwelle standen, barfuss, und die Straße war rot vom Feuer, es war schrecklicher Lärm, da dachte ich daran, dass vor vielen Jahren etwas Ähnliches geschah, als unerwartet der Feind hereinbrach, plünderte und brandschatzte... Im Grunde jedoch, was für ein Unterschied zwischen dem, was ist und was war!⁶⁶³

Die dem Krieg ähnliche Situation während des Brandes in der Stadt nutzt Maša, um mit Veršin in ein Gespräch führen zu können, dessen Inhalt beide verstehen. Wenn Maša Veršin in dieser Form offenbar fragt, ob er sie liebe, umgeht sie sein strenges Regelsystem, das eine solche Frage verbieten würde. Dieses feste Normsystem ist auch der Grund dafür, warum Veršin trotz seiner ständigen Klagen über seine Ehefrau und trotz seiner Liebe zu Maša schließlich von ihr Abschied nimmt. Es wäre auch eine andere Handlungsführung möglich gewesen, aber dann hätte sich Veršin von seiner Zwanghaftigkeit befreien müssen. Das Gegenteil aber ist der Fall, wie seine Abschiedsworte zu Maša zeigen:

Пиши мне... Не забывай! Пусти меня... пора... Ольга Сергеевна, возьмите её, мне уже... пора... опоздал... (IV, PSS, 13, S. 185)

Schreib mir... Vergiss mich nicht! Lass mich... es ist Zeit... Ol'ga Sergeevna, nehmen Sie sie, es ist für mich... Zeit... ich habe mich verspätet...⁶⁶⁴

Veršin spricht im militärischen Befehlston mit Maša und Ol'ga, wodurch sein zwanghafter Zug nochmals hervorgehoben wird. Auch die zweifache Betonung der knappen Zeit ist ein Beleg für Veršins zwanghaftes Wesen, denn für den Zwanghaften muss das Leben ganz nach Plan verlaufen.

Konnte nun anhand der Beispiele von Čebutykin, Tuzenbach und Veršin gezeigt werden, dass die reine Zwanghaftigkeit mit der Armee von der Bühne der Kultur verschwindet, verdeutlichen die Lehrer Ol'ga und Kulygin, dass zwanghafte Elemente in Kombination mit depressiven noch Bestand haben.

Ol'ga ist als Älteste der drei Schwestern diejenige, die dem Vater innerlich noch am meisten verbunden ist. Im Gegensatz zu Andrej und Maša, die sich über den vom Vater ausgeübten Druck beklagen, lebt Ol'ga noch ganz nach den väterlichen Prinzipien, die sich äußerlich in ihrer Lehrerinnenuniform und in ihrer Bindung an die Armee niederschlagen. Innerlich aber begehrt Ol'ga gegen diese Formenstrenge auf, die für sie kein inneres Bedürfnis, sondern Arbeit ist. Ol'ga empfindet ihre eigene Prinzipienfestigkeit als auferlegten Zwang und

⁶⁶³In Anlehnung an Urban, *Drei Schwestern*, S. 53 eigene Übersetzung.

⁶⁶⁴Urban, *Drei Schwestern*, S. 74 übersetzt freier.

reagiert deshalb mit Kopfschmerzen.⁶⁶⁵ Doch nicht nur Ol'gas Abwehr gegen die Formenstrenge, sondern vor allem auch das Gefühl, für die Erhaltung der Norm verantwortlich zu sein, stürzt Ol'ga in den inneren Konflikt.

А я постарела, похудела сильно, оттого, должно быть, что сержусь в гимназии на девочек. Вот сегодня я свободна, я дома, и меня не болит голова, я чувствую себя моложе, чем вчера. Мне двадцать восемь лет, только... Всё хорошо, всё от бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше. *Пауза.* Я бы любила мужа. (I, PSS, 13, S. 120f.)

Ich dagegen bin alt geworden, so mager, sicher, weil ich mich im Gymnasium über die Mädchen ärgere. Ja, heute habe ich frei, ich bin zu Hause, und habe keine Kopfschmerzen, ich fühle mich jünger als gestern. Ich bin achtundzwanzig Jahre alt, nur... Alles ist gut, alles kommt von Gott, aber mir scheint, wenn ich heiraten würde und den ganzen Tag zu Hause sitzen könnte, dann wäre es besser. *Pause.* Ich würde meinen Mann lieben.⁶⁶⁶

Doch auch das von Ol'ga ersehnte Ehefrauendasein würde ihr keine Befreiung verschaffen, denn – wie sie an anderer Stelle zu Irina sagt – für sie ist die Ehe keine Frage der Liebe, sondern der Pflicht (III, PSS, 13, S. 168). Deshalb sind auch Tuzenbachs Worte, die er unmittelbar im Anschluss an die oben zitierte Passage im Hintergrund an Solënyj richtet, nicht nur als ein erster Ausdruck des Konfliktes zwischen Tuzenbach und Solënyj zu deuten, sondern sie lassen sich ebenso als ein Kommentar zu Ol'gas Worten verstehen:

Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать. (PSS, 1, 13, S. 122)

Sie reden so einen Unsinn, es fällt mir auf die Nerven, Ihnen zuzuhören.⁶⁶⁷

Nicht nur diese Bemerkung Tuzenbachs lässt Ol'ga lächerlich erscheinen. Auch ihre eigenen Worte sind teilweise Ausdruck eines Formbedürfnisses, das seinen Sinn verloren hat und deshalb lächerlich wirkt. So sagt sie z.B. zu Irina:

[...]; когда барон Николай Львович оставил военную службу и пришёл к нам в пиджаке, то показался мне таким некрасивым, что я даже заплакала... Он спрашивает: „что вы плачете?“ Как я ему скажу! Но если бы бог привёл ему жениться на тебе, то я была бы счастлива. Тут ведь другое, совсем другое. (III, PSS, 13, S. 168)

⁶⁶⁵Vgl. den Abschnitt zur Psychosomatik von Kopfschmerzen und ihre Bedeutung für *Trisestry*, S.155ff..

⁶⁶⁶Urban, *Drei Schwestern*, S. 10.

⁶⁶⁷Urban, *Drei Schwestern*, S. 11.

[...]; als Baron Nikolaj L'vovič seinen Armeedienst quittiert hatte und im Jackett zu uns zu Besuch kam, da schien er mir so hässlich, dass ich sogar angefangen habe zu weinen... Er fragt: „was weinen Sie?“ Wie konnte ich ihm das sagen! Aber wenn Gott es fügen sollte und er dich heiraten würde, dann wäre ich glücklich. Das ist doch etwas anderes, ganz anderes.⁶⁶⁸

Ol'gas Tränen über Tuzenbachs Aussehen wirken lächerlich, weil sie der Uniform bzw. ihrem Fehlen einen Sinn zusprechen, der allein in der Form besteht und keinerlei Bezug zum Menschen hat. Auch ihre Bemerkung, dass sie über einen Antrag Tuzenbachs an Irina glücklich wäre, erhält eine komische Note, denn eine Ehe, die Ol'ga, wie bereits erwähnt, als Pflichterfüllung ansieht, würde zwar Tuzenbach wieder die richtige Form geben, aber damit zugleich Irina in eine Form pressen.

Trotz dieser Passagen, die Ol'gas Formbedürfnis bloßstellen, erscheint sie nicht als eine Figur, die man belachen will, sondern als eine, die man ernst nimmt. Der Grund hierfür liegt in ihren zunehmend depressiven Schuld- und Leidensgefühlen, die dem sinnlosen Formenzwang einen neuen Sinn geben. Die Erduldung der leeren Form hebt ihre Sinnlosigkeit auf. So erhält Ol'gas Leben am Schluss des Dramas einen Sinn, obwohl es selbst als Erfüllung der leeren Form angesehen werden kann, denn Ol'ga fragt nach dem Warum des Lebens und Leidens, d.h. sie sucht nach dem Sinn ihres formalisierten Lebens.

Im Gegensatz zu Ol'ga bleibt die Lächerlichkeit Kulygins bestehen, weil ihm die Distanz dazu fehlt, wie er selbst die bloße Form verwirklicht. Wenn er Irina zu ihrem Namenstag bereits das zweite Mal eine selbst verfasste Chronik der Schule schenkt, dann lässt sich das weniger als ein Ausdruck seiner Selbstverliebtheit deuten als vielmehr mit seiner Liebe zur Faktographie erklären, der jeglicher Sinnbezug fehlt. Die gesammelten historischen Daten verlieren ihre sinnstiftende Funktion auch deshalb, weil sie nicht auf Irina ausgerichtet sind, denn Kulygin hat vergessen, dass er Irina das Geschenk bereits zum zweiten Mal macht. Des weiteren verweist Kulygin selbst darauf, dass der Inhalt nur auf den Fakt, nicht aber auf den Leser ausgerichtet ist, wenn er Irina entgegnet:

Не может быть. В таком случае отдай назад, или вот лучше отдай полковнику. Возьмите, полковник. Когда-нибудь прочтёте от скуки. (I, PSS, 13, S. 133)

Das kann nicht sein. In diesem Fall gib es zurück, oder noch besser, gib es dem Oberst. Nehmen sie, Oberst. Irgendwann lesen Sie es aus Langeweile.⁶⁶⁹

⁶⁶⁸In Anlehnung an Urban, *Drei Schwestern*, S. 57 eigene Übersetzung.

⁶⁶⁹In Anlehnung an Urban, *Drei Schwestern*, S. 22 eigene Übersetzung.

Es ist Kulygin egal, wer das Buch bekommt und offensichtlich erwartet er bei seinem Leser auch kein besonders großes Interesse daran. Wie das Buch eine pure Faktensammlung enthält, stellt es selbst für Kulygin einen bloßen Fakt dar, der seinen Wirklichkeits- und damit Sinnbezug verloren hat.

Kulygins Formalismus hindert ihn schließlich daran, für seine Mitmenschen erkennbar emotional zu reagieren. Er versucht in der Übertreibung der Formen seine bedauernswerte Kommunikationsunfähigkeit zu überbrücken. So bringt er z.B. in lateinischen Zitaten seine Enttäuschung zum Ausdruck. Die wichtigste Lebensaufgabe ist für Kulygin, Form zu wahren, deshalb verteilt er an seine Mitmenschen Betragensnoten. Die Wahrung der Form der Ehe und die (zwanghafte) Pflicht zur (depressiven) Demut ist auch der Grund dafür, dass er über die Beziehung zwischen Maša und Veršinin hinwegsieht. In dieser Hinsicht verhält er sich wie Ol'ga, die die Ehe auch als eine Pflicht betrachtet, die es zu erfüllen gilt.

Kulygins Kommentar über das Duell zwischen Tuzenbach und Solönyj, das auf Grund von Missverständnissen zustande gekommen ist, lässt sich dann als eine Rechtfertigung seines eigenen depressiven Verhaltens verstehen. Im Gegensatz zu Tuzenbach duelliert sich Kulygin nicht mit Veršinin, obwohl die Beziehung des Oberst zu Kulygins Ehefrau Maša ein Grund dafür wäre. Čebutykin, der Kulygin vorwirft, Unsinn über die Ursachen des Duells erzählt zu haben, wird durch Kulygins Anekdote von jenem Schüler, der anstatt чепуха (Unsinn) renixa (Widerstand) las, dem Lehrer äquivalent. Kulygin rechtfertigt sein leeres Gerede gegen Čebutykins Vorwurf, weil er wie jener Schüler sein leeres Gerede für Widerstand hält. Andererseits ist Kulygin selbst Lehrer und auf bloße Förmlichkeiten bedacht, so dass er den Sinn des Formbruches, d.h. von Mašas Ehebruch nicht versteht, der einen Widerstand gegen ihn, den Lehrer und Ehemann darstellt.

Kulygins Name lässt sich zudem als Verballhornung seines Wesens deuten, denn Kulygin könnte dem deutschen Wort „klug“ entlehnt sein. Kulygin wäre dann ein „Klugin“, dessen Klugheit allein auf sein Wissen, nicht aber auf sein Verhalten bezogen ist.

b) Die Depressiven

Die zweite Personengruppe in *Tri sestry* sind die Depressiven, die von Maša, der mittleren der drei Schwestern, und von ihrem Bruder Andrej vertreten wird. Ein depressiver Charakter zu sein bedeutet, sich den Mitmenschen in seinem Verhalten vollkommen anzupassen. Der Depressive kennt zwar seine eigenen Wünsche und Bedürfnisse sehr gut, aus Angst vor Strafe und Ablehnung wagt er aber nicht, seine Interessen zu vertreten. Da er in der ständigen Angst lebt, mit seinen Problemen den Mitmenschen zur Last zu fallen, wird er sie, soweit es geht, zu verbergen versuchen. Wenn er sich aber dazu durchringt, etwas zu erzählen, dann wird er das Ausmaß all seiner Sorgen, all der Missstände seines Lebens doch verschweigen. Ebenso verhalten sich Andrej und Maša, wenn sie

beide am Ende des dritten Aktes versuchen, ihren Schwestern von ihrem gegenwärtigen Lebenskonflikt zu erzählen, sich dann aber zurückziehen, als die Schwestern nicht reagieren. Dennoch unterscheiden sich Andrejs Worte des Rückzugs wesentlich von denen Mašas. Maša begehrt gegen die Ignoranz ihrer Schwestern auf, Andrej fügt sich ihr. Nachdem Maša den Schwestern ihre Liebe zu Veršinin gestanden hat, sagt Ol'ga hinter einem Wandschirm zu ihr:

Я не слышу, всё равно. Какие бы ты глупости ни говорила, я всё равно не слышу. (III, PSS, 13, S. 169)

Ich höre sowieso nicht zu. Was für Dummheiten du auch sagst, ich höre sowieso nicht zu.⁶⁷⁰

Ol'ga verweigert eine Teilhabe an Mašas Konflikt. Sie nennt Mašas Worte Dummheiten (глупости) und signalisiert damit zum einen, dass sie die Liebe zu Veršinin für eine Dummheit hält und zum anderen, dass sie es für dumm hält, über derartige Konflikte zu sprechen. Beide Reaktionen lassen sich mit ihrer zwanghaften Art erklären. Der Zwanghafte kann keine Pflichtunterlassung dulden und eine solche stellt für ihn die außereheliche Liebe dar. Außerdem gibt es für den Zwanghaften keine Konflikte, denn für ihn ist alles lösbar, wenn man sich an die bestehenden Regeln hält.

Maša kann eine solche Reaktion Ol'gas nicht verstehen und sagt zu ihr:

Э, чудная ты, Оля. Люблю – такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... (III, PSS, 13, S. 169)

Oh, bist du dumm, Olja. Ich liebe ihn – das ist mein Schicksal. Das ist mein Los...⁶⁷¹

Ol'gas Ansichten erscheinen Maša seltsam, denn beide vertreten einen unterschiedlichen Charaktertyp. Mit ihrer grundverschiedenen Weltsicht und können sie die Sicht des Gesprächspartners nicht verstehen. Was für Ol'ga Pflichtunterlassung und Schwäche bedeutet, ist für Maša Schicksal und Los. Das lässt sich nicht vereinbaren. Maša erkennt das viel deutlicher als Andrej, der eine ähnliche Erfahrung macht, und sagt deshalb:

Призналась вам, теперь буду молчать... Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... молчание... молчание... (III, PSS, 13, S. 169)

Ich habe es euch gestanden, jetzt werde ich schweigen... Jetzt werde ich wie Gogol's Wahnsinniger sein... Schweigen... Schweigen...

Maša zieht es vor, nunmehr zu schweigen. Dieses angekündigte und damit demonstrative Schweigen bringt bei aller defensiven und depressiven Haltung einen Protest zum Ausdruck. Der Protest wird zudem durch den Verweis auf Gogol's Wahnsinnigen aus den *Zapiski sumasšedšogo* unterstrichen, denn

⁶⁷⁰Urban, *Drei Schwestern*, S. 58.

⁶⁷¹Urban, *Drei Schwestern*, S. 58.

dessen Wahnsinn ist die Folge einer verbotenen, zur ewigen Unerfüllbarkeit verdamnten Liebe.

Im Gegensatz zu Maša, die ihren Konflikt zur Sprache bringt, sich dann aber wieder in sich selbst zurückzieht, verleugnet Andrej seine Konflikte. Er verteidigt Nataša, obwohl er die Ehe mit ihr nicht erträgt. Er hebt hervor, er sei stolz auf seine Tätigkeit im Zemstvo, obwohl er sich dafür schämt. Er rechtfertigt verbal seine Schulden, obwohl er doch seine Schuld erkennt. Erst als er merkt, dass seine Schwestern ihm gar nicht zuhören, negiert er seine eigene Negation und bekennt sich selbst seinen inneren Konflikt. Eine solche Taktik des Redens, ohne gehört zu werden, wendet Andrej auch an, als er im vierten Akt dem tauben Ferapont seine Unzufriedenheit mit dem Leben „gesteht“. Er hat somit die Rolle des Depressiven, der sich in seiner Struktur einrichtet und nicht wie Maša Versuche unternimmt, sie zu durchbrechen.

Andrej ist in allen seinen Verhaltensweisen die Kontrastfigur zu Maša. Während Maša gegen die Anordnungen ihres Mannes, den Schuldirektor zu besuchen, aufbegehrt, indem sie sich „zornig, aber so, dass es ihr Mann [Kulygin] nicht hört“ über diesen Besuch beklagt (Сердито, но так, чтобы не слушал муж. I, PSS, 13, S. 134), sieht man im vierten Akt Andrej bereitwillig den Kinderwagen schieben. Auf Natašas Kritik, dass er zu laut rede und den Kinderwagen Ferapont überlassen solle, reagiert Andrej „verlegen“ (сконфуженно):

Я говорю тихо. (IV, PSS, 13, S, 182)

Ich spreche doch ganz leise.⁶⁷²

Die Gegensätzlichkeit von Maša und Andrej zeigt sich zudem in ihrer Stellung zur Kunst. Beide erscheinen künstlerisch begabt (Andrej – Geige, Maša – Klavier). Diese Begabungen zeichnen sie jedoch noch nicht als Künstler aus. Als solche müssen sie die Fähigkeit besitzen, zu sich und ihrer Zeit einen Außenstandpunkt einzunehmen, das Individuelle im Allgemeinen oder das Allgemeine im Individuellen sehen zu können. Vergleicht man nun Maša und Andrej in Bezug auf die Fähigkeit, sich selbst auch als einen Teil der Menschheit zu sehen, so ist das Andrej im Gegensatz zu Maša nicht möglich. Die folgenden Passagen sollen diesen Gegensatz verdeutlichen.

Im ersten Akt äußern sich beide Geschwister gegenüber Veršinin über die Bildung, die ihnen der Vater hat zukommen lassen.

А н д р е й. Да. Отец, царство ему небесное, угнетал нас воспитанием. Это смешно и глупо, но в этом всё-таки надо сознаться, после его смерти я стал полнеть и вот разполнел в один год, точно моё тело освободилось от гнёта. Благодаря отцу я и

⁶⁷²Urban, *Drei Schwestern*, S. 72.

сестры знаем французский, немецкий и английский языки, а Ирина знает ещё по итальянский. Но чего это стоило!

М а ш а. В этом городе знать три языка ненужная роскошь. Даже и не роскошь, а какой-то ненужный придаток, вроде шестого пальца. Мы знаем много лишнего. (I, PSS, 13, S. 131)

A n d r e j. Ja. Unser Vater, Gott schenke ihm das Himmelreich, quälte uns mit Bildung. Es ist lächerlich und dumm, aber bei allem muss ich sagen, nach seinem Tode habe ich zugenommen und in einem Jahr bin ich dick geworden, als wäre mein Körper von einem Joch befreit. Dank meinem Vater können ich und die Schwestern französisch, deutsch und englisch, und Irina kann noch italienisch. Aber was das gekostet hat!

М а š а. In dieser Stadt drei Sprachen zu können, ist ein überflüssiger Luxus. Nicht einmal Luxus, sondern ein unnötiges Anhängsel, wie ein sechster Finger. Wir wissen sehr viel Überflüssiges.⁶⁷³

Auf thematischer Ebene sagen Maša und Andrej dasselbe. Beide finden den Druck, den der Vater auf die Kinder ausgeübt hat, damit sie mehrere Fremdsprachen beherrschen, unnötig. In struktureller Hinsicht unterscheiden sich die Aussagen aber voneinander. Während Andrej ganz in seiner Sicht gefangen bleibt und nur die persönliche Erleichterung über den nachlassenden Druck zum Ausdruck bringen kann, ist es Maša möglich, auf ein solches Bildungsideal zugleich auch von außen zu schauen. Formal zeigt sich dieser Blick von außen darin, dass Maša eine Vergleichsebene sucht, die die individuelle Erfahrung als eine allgemeine Erfahrung kennzeichnet. Diese Generalisierung erfolgt in zwei Schritten, der allgemeinen Feststellung und der individuellen Schlussfolgerung.

Auch das Bild, das beide von ihrer Beziehung zum Ehepartner zeichnen, unterscheidet sich. Andrej sagt zu Čebutykin über seine Frau Nataša:

Я люблю Наташу, это так, но иногда она мне кажется удивительно пошлой, и тогда я теряюсь, не понимаю, за что, отчего я так люблю её, или, по крайней мере, любил... (IV, PSS, 13, S. 178)

Ich liebe Nataša, gewiss, aber manchmal erscheint sie mir erstaunlich platt, und dann verliere ich die Fassung, dann verstehe ich nicht, warum, weshalb ich sie so liebe oder wenigstens geliebt habe...⁶⁷⁴

Andrej ist nicht in der Lage, die Beziehung zu seiner Frau zu verstehen, was sich nicht nur in dem ausdrücklich geäußerten „ich verstehe nicht“ (не понимаю) zeigt, sondern auch darin, dass er zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht unterscheiden kann. Ob das Liebesgefühl, das er für Nataša empfindet, möglicherweise schon ganz der Vergangenheit angehört, vermag Andrej nicht einzuschätzen. Deshalb sagt er zweimal „ich liebe“ (я люблю) und

⁶⁷³An Urban, *Drei Schwestern*, S. 20 angelehnte eigene Übersetzung.

⁶⁷⁴An Urban, *Drei Schwestern*, S. 68 angelehnte eigene Übersetzung.

nur einmal „ich habe geliebt“ (любил), das zudem durch die drei Pünktchen und das „wenigstens“ (по крайней мере) sehr vage gehalten wird. Andrej ist also nicht nur unfähig, sich räumlich neben sich zu stellen, sich zum Anderen in Beziehung zu setzen und als einen Teil einer Gemeinschaft zu erkennen, sondern er ist auch nicht in der Lage, sich als Produkt der Zeit zu erkennen, als ein Mensch, der einem Wandel unterworfen ist. Maša dagegen kann sich sowohl räumlich als auch zeitlich von außen betrachten, d.h. sie betrachtet ihre Individualität nicht absolut und unveränderlich. Das belegen ihre Worte über ihren Ehemann Kulygin:

Меня выдали замуж, когда мне было восемнадцать лет, и я своего мужа боялась, потому что он был учителем, а я тогда едва кончила курс. Он казался мне тогда ужасно учёным, умным и важным. А теперь уж не то, к сожалению. (II, PSS, 13, S. 142)

Man hat mich verheiratet, als ich achtzehn Jahre alt war, und ich habe meinen Mann gefürchtet, weil er Lehrer war, ich aber hatte kaum die Schule beendet. Er erschien mir damals schrecklich gelehrt, klug und wichtig. Heute ist das nicht mehr so, leider.⁶⁷⁵

Abgesehen von den zahlreichen Zeitadverbien, die Maša in ihrer Rede gebraucht, stellt sie zudem Kausalzusammenhänge zwischen der Ausstrahlung Kulygins und ihrem Verhalten her, d.h. sie kann sich selbst als Teil eines Beziehungsgefüges betrachten.

Die beiden Beispiele ließen darauf schließen, dass Maša die Künstlerin einer depressiven Epoche verkörpert, weil sie nicht nur durch ihr depressives Wesen ein Ausdruck dieser Epoche ist, sondern zugleich die Fähigkeit besitzt, sich neben sich selbst zu stellen, d.h. die Epoche zugleich von innen und von außen zu betrachten. Andrej dagegen ist zu diesem Blick von außen nicht fähig. Das hervorstechendste Merkmal allerdings, das Maša als Künstlerin, Andrej dagegen als Mensch mit einer künstlerischen Ader charakterisiert, ist der jeweils unterschiedliche Umgang mit der Kunst.⁶⁷⁶ Von Andrej erfahren wir, dass er Geige spielt. Das macht er aber zurückgezogen in seinem Zimmer, deshalb ist das Geigenspiel mehrfach nur hinter der Bühne zu hören. Nun könnte man annehmen, Andrej, der wenigstens Geige spielt, sei weitaus mehr als Künstler einzustufen als Maša, die man nie ein Instrument spielen hört. Aber Tuzenbach, der im dritten Akt gebeten wurde, zugunsten der Brandopfer ein Konzert zu veranstalten, erwidert auf Irinas bissige Frage, wer daran schon teilnehmen solle:

⁶⁷⁵An Urban, *Drei Schwestern*, S. 32 angelehnte eigene Übersetzung.

⁶⁷⁶ D. Magarshack (1960): *Chekhov the Dramatist* bezeichnet die „empfindsame Maša“ (the sensitive Mary) als „the only true artist in the family“ (S. 235). Diese Empfindsamkeit Mašas unterscheidet sich wesentlich von der selbstbezogenen Empfindlichkeit ihres gleichfalls nicht unbegabten Bruders Andrej. Diese Eigenschaft, die aus Mašas depressiver Charakterstruktur resultiert, verweist auf eine Fähigkeit zur Einfühlung, die sie zur wahren Künstlerin macht.

Можно бы устроить, если захотеть. Марья Сергеевна, например, играет на рояле чудесно. (III, PSS, 13, S. 161)

Man könnte es organisieren, wenn man wollte. Marja Sergeevna z.B. spielt wunderbar Klavier.⁶⁷⁷

Es verwundert schon, warum Tuzenbach gerade Maša für das Konzert vorschlägt und nicht Andrej, zumal Maša nach Irinas Worten schon seit drei oder vier Jahren nicht mehr gespielt hat. Der Grund liegt gewiss darin, dass Mašas Musik ein künstlerisches Ausdrucksniveau erreicht, das über das allgemeine laienhafte Musikspiel hinausgeht. Zudem spricht Tuzenbach Maša die Fähigkeit zu, nicht nur wunderbar spielen zu können, sondern außerdem zu wissen, dass man unverstanden ist. Ein weiteres Mal wird durch Tuzenbach deutlich, dass Maša nicht nur den vollkommenen Ausdruck ihrer selbst darstellt, sondern zugleich neben sich zu stehen vermag.⁶⁷⁸

Konnte Tuzenbachs Bemerkung über Mašas Klavierspiel zwar ihre Rolle als Künstlerin bekräftigen, so können seine Worte jedoch kein Bild davon abgeben, welche Besonderheiten die Kunst einer depressiven Epoche aufweist.⁶⁷⁹ Ein solches Bild lässt sich aber erkennen, wenn all jene Repliken Mašas berücksichtigt werden, in denen sie auf literarische Texte anspielt, ihrer Sprache selbst einen poetischen Gehalt verleiht oder Aussagen über den Sinn des Daseins macht, die auch als Aussagen über die Sinnstruktur von literarischen Texten verstanden werden können.

Über den Sinn des Daseins spricht Maša mit Tuzenbach im zweiten Akt. Während für Tuzenbach das Leben ohne Einfluss des Menschen seinen eigenen

⁶⁷⁷An Urban, *Drei Schwestern*, S. 51f. angelehnte eigene Übersetzung.

⁶⁷⁸Tuzenbachs Worte geben nicht nur ein Bild über Maša als Künstlerin ab, sondern ebenso über Tuzenbachs eigene Stellung zur Kunst. Die Thematisierung des Nicht-Verstanden-Werdens als Leid und als Wunsch ist charakteristisch für hysterisch strukturierte Dichtung wie z.B. die Romantik. Tuzenbachs Äußerung bestätigt also einerseits den hysterischen Zug in seinem Charakter, zum anderen zeigt sich wie auch bei *Čajka*, dass die metakulturelle Dimension des Dramas nicht nur die Zuordnung der Personen zu bestimmten Epochen zulässt, sondern ebenso über die Kunst der jeweiligen Epoche reflektiert.

⁶⁷⁹M. Freise hat in seiner Interpretation der Erzählung *Dušečka* eine metapoetische Dimension des Textes aufgedeckt, die der der *Tri sestry* sehr ähnlich ist. In Dušečkas Männern sieht er vier literarische Epochen verkörpert: die Romantik in Kukin (hysterisch), den Realismus in Pustovalov (zwanghaft), eine Übergangsphase, der Čechov zuzuordnen sei, in Smirnin (depressiv; diese Charakterart bringt bereits sein Name, der Friedliche, zum Ausdruck) und eine künftige Epoche in Saša (schizoid). Während die Stilmerkmale der hysterischen und der zwanghafte Periode vom Text charakterisiert werden, lassen sich für die depressive und schizoide Epoche in der Erzählung kaum Merkmale finden. Über Smirnins Rede wird nur bemerkt, dass sie aus dem Erzählen von Belanglosigkeiten bestehe und nicht als Rede eines Vordenkers verstanden werden will.

Gesetzen folgt, die der Mensch nie erkennen kann, hat für Maša alles im Leben einen Sinn. Tuzenbach erkennt einen solchen Sinn nicht an:

СМЫСЛ... Вот снег идёт. Какой смысл? (II, PSS, 13, S. 147)

Einen Sinn... Da, es schneit. Was hat das für einen Sinn?⁶⁸⁰

Maša entgegnet ihm daraufhin:

Мне кажется, человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живёшь, или же всё пустяки, трын-трава. (III, PSS, 13, S. 147)

Mir scheint, der Mensch muss glauben oder nach einem Glauben suchen, sonst ist sein Leben leer, leer... Leben und nicht zu wissen, wozu die Kraniche fliegen, wozu die Kinder geboren werden, wozu die Sterne am Himmel sind... Entweder man weiß, wozu man lebt oder alles ist Unsinn, gedroschenes, leeres Stroh.⁶⁸¹

Maša hebt hervor, dass die äußeren einzelnen Erscheinungen, die bloßen Fakten durch einen Sinn miteinander verbunden sind und formuliert damit die Poetik depressiver Dichtung, die dem depressiven Weltbild, dem Gefühl des Gefangenseins in der Endlosigkeit des Alltags, entgegenwirkt. Einem depressiven Text liegt also der Glaube an einen Sinn zugrunde, der den bloßen Fakten, z.B. der Figurenrede oder dem Handlungsaufbau nicht unmittelbar zu entnehmen ist. Mašas Worte lassen sich aber nicht nur auf sie selbst und ihre Rolle als Künstlerin münzen, sondern sie können auch als eine Selbstaussage des Dramas, d.h. als ein von Čechov eingebauter metapoetischer Hinweis verstanden werden. Immerhin verstand sich Čechov selbst, wie in der Analyse von *Čajka* deutlich wurde, als Übergangsauteur. Mit Maša schafft er ebenfalls eine Art Übergangsfigur, denn sie ist die mittlere der drei Schwestern. Maša scheint zudem nicht nur dem depressiven Andrej die Liebste unter den Schwestern zu sein,⁶⁸² sondern auch Čechov selbst, denn er wollte in dieser Rolle seine Ehefrau Ol'ga Knipper sehen, der er auch Ratschläge gab, wie diese Rolle umzusetzen sei.⁶⁸³

⁶⁸⁰Urban, *Drei Schwestern*, S. 37.

⁶⁸¹An Urban, *Drei Schwestern*, S. 37 angelehnte eigene Übersetzung.

⁶⁸²Andrej sagt im vierten Akt von einem zärtlichen Gefühl ergriffen: „Meine lieben Schwestern, meine wunderbaren Schwestern! *Unter Tränen*. Maša, meine Schwester... (*охваченный нежным чувством*: Милые мои сестры, чудные мои сестры! *Сквозь слёзы*. Маша, сестра моя... III, PSS, 13, S. 182)

⁶⁸³Vgl. den Brief an Olga Knipper vom 2.1.1901.

Die Person Mašas verkörpert nicht nur die depressive Epoche, sondern steht zugleich über dieser.⁶⁸⁴ Das zeigt sich beispielsweise in Mašas schwarzem Kleid, mit dem sie weder die Trauer um ihren verstorbenen Vater, noch wie ihre Namensvetterin in *Čajka* die Trauer um ihr verlorenes Leben zum Ausdruck bringt. Ironisch nennt Maša ihr depressives Lebensgefühl „Merlechljudija“ statt „Melancholija“. Čechovs Verballhornung des Wortes ist sowohl brieflich als auch in seinen Erzählungen belegt. Im Russischen existiert kein derartiges oder ähnliches Wort, aber man könnte das Wort als eine Zusammensetzung der französischen Worte *mère* (Mutter), *lèche* (leck) und *lundi* (Montag) verstehen. Der abschätzig und ordinäre Ausdruck, die Mutter solle einen lecken, lässt sich dann als ein Hinweis auf das typisch depressive Gefühl, von der Mutter auf fatale Weise abhängig zu sein, deuten. Der Montag dagegen verweist auf den im Russischen sprichwörtlichen schlechten Montag.

Versteht man Maša nicht nur als Verkörperung der depressiven Epoche, sondern auch als eine Person, die sich außerhalb der eigenen Zeit zu stellen vermag, so sind das schwarze Kleid und die depressive Stimmung nicht nur als Ausdruck des für diese Epoche typischen Sinnverlustes zu verstehen, sondern sie verdeutlichen ebenso die Bewahrung des Sinns. Das ist möglich, weil das schwarze Kleid und die depressive Stimmung zum einen eine typische Trauerhaltung zum Ausdruck bringen, die das Gefühl der Sinnlosigkeit reproduzieren und vorführen. Zum anderen aber bewahrt die depressive Epoche durch die Trauer über den Sinnverlust den Glauben an Sinn, an einen unsichtbaren Sinnzusammenhang. Dieser Glaube an Sinn ist die Voraussetzung dafür, dass Kultur nicht aufhört zu existieren, selbst wenn sie manifest keinen Sinn mehr vermittelt. Das latente Sinngefühl ist dann die Grundlage für ein neues Sinnbewusstsein, das sich durch die erneute bewusst sinnvolle Verknüpfung von jenen Fakten ergibt, die nach dem Sinnverlust zurückgeblieben sind.

Wie man mit einem Verstorbenen nicht mehr sprechen kann, so zeigt sich auch der Tod einer Kultur in ihrer Kommunikationsunfähigkeit. Gerade aber diese kann von Maša überwunden werden. Während Andrej nur bei Ferapont offen spricht, weil er weiß, dass der Taube ihn nicht versteht, kann Maša das verinnerlichte Sprechverbot und die verordnete Sprachlosigkeit überwinden, indem sie ihrer Sprache einen hohen metaphorischen Gehalt verleiht. In depressiven Zeiten, d.h. in Zeiten, in denen die kulturelle Kommunikationsstruktur darauf abzielt, jede Äußerung eines Standpunktes zu vermeiden, ist der Depressive der Einzige, der sprechen kann, denn für ihn lag

⁶⁸⁴Hierin zeigt sich der Unterschied zwischen Čebutykin und Maša. Čebutykins Nihilismus und Zynismus machen deutlich, dass er sich nicht über sich selbst und seine Epoche zu stellen vermag. Die von ihm zum Ausdruck gebrachte Negation des Daseins stellt nur eine Spielart der Zwanghaftigkeit dar. Sie lässt sich mit der (zwanghaften) Trotzphase des Kleinkindes vergleichen, das aus Prinzip „nein“ sagt.

der Sinn schon immer im Ungesagten, im Verborgenen und Verschlüsselten. Die anderen Charaktertypen aber nehmen eine solche verschleiernde Kommunikationsweise entweder wie der Schizoide und der Zwanghafte überhaupt nicht wahr oder sie können sie wie der Hysteriker nur als Spiel begreifen.

Die metaphorische Rede Mašas lässt sich in zwei Gruppen unterteilen. Zum einen die latent poetischen und zum anderen die manifest poetischen Repliken. Die offensichtlich poetischen Repliken Mašas zeigen sie nicht nur als Künstlerin, sondern vor allem als Dichterin. Das wird besonders deutlich, wenn Maša aus Puškins Verserzählung *Ruslan und Ljudmila* zitiert:

У лукоморья дуб зелёный, златая цепь на дубе том... Златая цепь на дубе том... (I, PSS, 13, S. 137)

An einer Meeresbucht steht eine grüne Eiche, eine goldene Kette liegt um jene Eiche... Eine goldene Kette liegt um jene Eiche...⁶⁸⁵

Diese Verse stehen am Beginn eines Prologs der Verserzählung, der zusammen mit einem Epilog die erzählte Handlung einrahmt. Sein wesentliches Merkmal ist die metapoetische Reflexion des Dichters auf die Märchenwelt, ihre anonyme Autorschaft und seinen Zugang zu ihr. Puškin fährt fort:

И днём и ночью кот учёный	Und Tag und Nacht ein gelehrter Kater
Всё ходит по цепи кругом;	Geht immer an der Kette herum;
Идёт направо – песнь заводит,	Geht er rechts – fängt er ein Lied an,
Налево – сказку говорит.	Nach links – erzählt er ein Märchen.

Der Prolog endet mit den Worten:

У моря видел дуб зелёный;	Am Meer sah ich die grüne Eiche
Под ним сидел, и кот учёный	Saß unter ihr, und der gelehrte Kater
Свои мне сказки говорил.	Erzählte mir seine Märchen.
Одну я помню: сказку эту	An eins erinnre ich mich – dies Märchen
Поведаю теперь я свету... ⁶⁸⁶	Werd ich jetzt der Welt kundtun...

Richard Peace versteht Mašas Zitat als ein Sinnbild ihrer Ehe. Maša sei, wie der gelehrte Kater bei Puškin an die Eiche, an den gelehrten Kulygin gefesselt.⁶⁸⁷ Nun stellt sich zwar über das Wort учёный (gelehrt), das Maša allerdings nicht zitiert, tatsächlich eine Analogie zwischen dem gelehrten Kulygin und dem Kater her, der metapoetische Sinn, den die Verse bei Puškin haben, wäre jedoch neutralisiert, der Kontext von „кот учёный“ (gelehrter Kater) bedeutungslos. Auch die Funktion des Bezuges für *Tri sestry* wäre bescheiden: eine Illustration

⁶⁸⁵Urbans Übersetzung, *Drei Schwestern*, S. 13 ist freier, bewahrt aber das jambische Metrum.

⁶⁸⁶A. S. Puškin: *PSS*, Bd. 4, S. 5f.

⁶⁸⁷R. Peace (1986): *Die drei Schwestern*, S. 170. Auch G. McVay (1995): *Chekhov's Three Sisters* S. 76 identifiziert den Kater mit Kulygin.

für Mašas Ehesituation. Eine Allusion wird aber umso funktionaler, je mehr Sinn und Kontext sie sowohl beim Prätext als auch beim Posttext aufruft. Da Funktionalität das höchste Kriterium für jedes poetische Verfahren ist, ist die kontextreichere Allusion grundsätzlich die plausiblere. Bei Puškin ist der Kater, der rechts herum Verse dichtet und links herum Prosaerzählungen verfasst, deutlich das Alter Ego des Dichters. Maša, die sich fragt, warum ihr diese Verse nicht aus dem Kopf gehen, schlüpft mit dieser „metapoetischen“ Frage in die Rolle des Dichters, der beim Kater unter der Eiche sitzt und dessen Märchen hört, um sie der Welt kundzutun. Die explizite Metapoetik der zitierten Verse macht Maša gleichfalls zur Dichterin. Doch welche Rolle spielt dann der Kater in Bezug auf Kulygin? Kulygin ist eine jener Figuren, die bei Čechov explizit Banalitäten äußern, implizit aber und völlig an ihrem eigenen Bewusstsein vorbei damit entscheidende Kommentare abgeben⁶⁸⁸ (Kulygin z.B. mit dem Wortspiel *чепуха* – *renixa*). Das macht Kulygin mit dem sprechenden Kater äquivalent, der bei Puškin als Sinnbild für die anonyme, unbewusste „Autorschaft“ des Volksmärchens zu verstehen ist, die der Autor des Kunstmärchens gleichsam belauschen muss.

Die Anspielung hat aber auch eine zeitliche Komponente. Indem Maša Verse aus der Zeit der Romantik rezitiert, setzt sie sich zu dieser Epoche in Beziehung. Man kann daraus auf eine Verwandtschaft Mašas mit der Romantik schließen, nicht aber auf ihre Zugehörigkeit zu ihr, denn die Verszeile wird im vierten Akt von ihr (unabsichtlich, aber gerade darum signifikant) verändert. Neben der von mir an anderer Stelle bereits untersuchten psychologischen Bedeutung dieses Versprechers⁶⁸⁹ verweist er auf Mašas kulturelle Brückenfunktion zwischen Romantik und Symbolismus und lässt damit zugleich Rückschlüsse auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen diesen beiden Epochen zu. Beide betonen das Gefühl, sie unterscheiden sich aber in Bezug auf das vorherrschende literarische Verfahren. Als ein dominantes romantisches Verfahren kann die Bildung von Metaphern angesehen werden. Die Metapher basiert auf einem *expliziten* Sprung innerhalb eines Sprachausdruckes auf eine zweite Ebene und stellt so einen Zusammenhang zwischen zwei nicht zusammenhängenden Erscheinungen aufgrund einer sie verbindenden äußeren Ähnlichkeit her. Die Metapher resultiert aus der Erfahrung eines Bruchs in der Welt, der eine sachliche Verkettung der Zusammenhänge wie in der Metonymie unmöglich macht. Die Metapher ist somit als Versuch zu

⁶⁸⁸In dieser wie auch in manch anderer Hinsicht ist Kulygin dem ebenfalls zwanghaften Lehrer Ippolyt Ippolytič in *Učitel' slovesnosti* äquivalent. Vgl. dazu M. Freise (1997): *Die Prosa Anton Čechovs*, S. 122.

⁶⁸⁹Psychologisch gesehen offenbart der Versprecher Mašas Vaterbindung, die durch Kulygin und Veršinín als Vaterersatzfiguren aufrechterhalten wird. Vgl. mein Aufsatz (1997): *Arbeitszwang und Ruhebedürfnis – Ein psychoanalytischer Ansatz zur Interpretation der 'Tri sestry'*, S. 116.

deuten, dem Zerfall der Welt entgegenzuwirken. Der Symbolismus dagegen reagiert auf eine bereits umfassende Kontingenzerfahrung, auf die Erfahrung der zersplitterten Welt, indem er einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Erlebnisbereichen nur noch durch einen *impliziten* Sprung auf eine zweite Ebene herstellt. Das Symbol basiert nicht wie die Metapher auf der äußeren Ähnlichkeit zweier Ebenen, sondern auf deren struktureller Ähnlichkeit.

Maša verwandelt nun im ersten Akt die romantische Metapher zunächst in ein Symbol für ihr Leben mit Kulygin, indem sie ohne ersichtlichen Zusammenhang Puškin zitiert. Durch den Versprecher im vierten Akt wird das Symbol jedoch zurück in eine Metapher verwandelt, indem die Gemeinsamkeiten von Kater und Eiche im Attribut „grün“ explizit gemacht werden. Zudem reagiert Maša mit dem veränderten Zitat unmittelbar auf die vorangehende Replik Kulygins und macht so selbst die Beziehung zwischen sich und der Eiche deutlich. Steht Maša im ersten Akt scheinbar außerhalb der von ihr durch das Zitat aufgerufenen Szene, so ist sie im vierten Akt Teil dieser Szene. Der eigene Anteil am literarischen Bild wird hier von Maša auch dadurch thematisiert, dass sie nach der Bedeutung des im Zitat vorkommenden „Meeresstrand“ sucht und sich fragt, warum ihr „dieses Wort“ ständig „im Kopf“ herumschwirrt (Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? IV, PSS, 13, S. 185). Verdeutlicht nun die Umwandlung der romantischen Metapher in ein Symbol Mašas metapoetische Funktion als eine Dichterin des Übergangs, so deutet sich in der Rückverwandlung des Symbols in eine Metapher eine Art kultureller Kreislauf an, der bereits in *Čajka* zu beobachten war und der in *Trisestry* besonders in der Person Irinas deutlich wird.⁶⁹⁰

Neben diesem Bezug auf die romantische Tradition lässt Mašas weiteres „dichterisches Werk“ auf ihre Zugehörigkeit zur Moderne schließen. Ein Beispiel moderner Dichtung ist der bereits gedeutete tam-tam-Dialog zwischen Maša und Veršinina, der formal aus einer Kombination ähnlicher lautmalerischer Worte besteht. Einen manifesten Sinn kann man dem Dialog nicht entnehmen, sondern allenfalls durch seine Einbettung in der dramatischen (und entsprechend der kulturellen) Situation rückschließen.⁶⁹¹

Als letztes Beispiel für Mašas Funktion als moderne Dichterin sei auf eine Replik im dritten Akt verwiesen, in der sie auf Kulygins Liebeserklärung „zornig“ mit der Konjugation von lat. *amare* antwortet. Das Erleben des „reinen“ Sinns im Paradigma ist typisch für moderne Dichtung.

Neben den genannten manifest poetischen Repliken Maša, die moderne Dichtung demonstrieren, sind die latent poetischen Repliken als metapoetische

⁶⁹⁰Stelleman, *Aspects of dramatic communication*, S. 73 versteht die Unfähigkeit Mašas, sich im 4. Akt korrekt an das Gedicht zu erinnern, als einen Zusammenbruch der Kommunikation mit dem eigenen emotionalen Ich aufgrund der aufgezwungenen Gruppensolidarität mit ihren Schwestern, gegen die sie vergeblich rebelliert hat.

⁶⁹¹Vgl. S. 336.

und metakulturelle Aussagen zu deuten. Eine solche Schlüsseläußerung finden wir im vierten Akt. Die Situation ist folgende: Andrej, Čebutykin und Maša unterhalten sich über das bevorstehende Duell und seine Ursache. Andrej kritisiert Čebutykin wegen seiner Teilnahme als Arzt daran, worauf Čebutykin erwidert, dass es nicht sicher sei, ob wir existierten und schließlich sei alles egal.⁶⁹² Maša sagt darauf:

Так вот целый день говорят, говорят... *Идём*. Живёшь в таком климате, того гляди снег пойдёт, а тут ещё эти разговоры... *Останавливаясь*. Я не пойду в дом, я не могу туда ходить... Когда придёт Вершинин, скажите мне... *Идём по аллее*. А уже летят перелетные птицы... *Глядит вверх*. Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои... *Уходит*. (IV, PSS, 13, S. 178)

So reden und reden sie den ganzen Tag... *Geht*. Du lebst in einem Klima, wo es jeden Augenblick schneien könnte, und dann noch dieses Gerede... *Bleibt stehen*. Ich gehe nicht ins Haus, ich kann dort nicht hinein... Wenn Veršinin kommt, sagen Sie es mir... *Geht die Allee entlang*. Und es fliegen schon die Zugvögel... *Sieht nach oben*. Schwäne, oder Gänse ... Meine lieben, meine Glücklichen... *Geht ab*.⁶⁹³

Mašas Worte referieren unmittelbar auf das Gespräch mit Tuzenbach im zweiten Akt, wo dieselben Bilder, das Schneien und die Zugvögel, verwendet werden. Im vorliegenden Zusammenhang beziehen sie sich deshalb nicht nur auf Mašas Empfindungen, sondern sie stellen auch einen Kommentar zu Tuzenbachs Emotionalität dar und veranschaulichen zudem die Funktion, die das Duell für ihn hat. Außerdem ermöglicht ein Vergleich der beiden Passagen, ihre metakulturelle Dimension zu verstehen.

Das Klima, das Maša anspricht, bezieht sich nicht nur im wörtlichen Sinne auf die klimatischen Verhältnisse in der Kleinstadt, sondern mehr noch auf die vorliegende zwischenmenschliche Situation. Der Schneefall, dessen Sinn von Tuzenbach im zweiten Akt in Frage gestellt wird, lässt sich als ein Sinnbild für gefrorene Tränen verstehen, als ein Sinnbild für eine Situation, in der man keine Sprache für den eigenen Schmerz hat. Die Rede ist erfrorene Emotionalität, die man erst dann erkennen kann, wenn man wie Maša in der emotionslosen Sprache, versinnbildlicht durch den Schnee, einen Sinn sieht. Tuzenbach kann und will diesen Sinn des Schnees, den Sinn der gefrorenen Tränen nicht wahrnehmen. Deshalb kann er nicht erkennen, dass er im Grunde einer anderen, einer emotional wärmeren Zeit angehört. Hätte er diese Einsicht gewonnen, dann würde er wie die von ihm erwähnten Kraniche in den Süden ziehen, wenn der Winter kommt. D.h. Tuzenbach dürfte dann nicht nur das

⁶⁹²Zu diesen Worten Čebutykins vgl. S. 335f.

⁶⁹³An Urban, *Drei Schwestern*, S. 68 angelehnte eigene Übersetzung.

Militär verlassen, sondern er müsste in einem emotional wärmeren Umfeld überwintern. Doch diese Konsequenz zieht Tuzenbach nicht. Aber er kann sie auch nicht ziehen, denn es gibt keinen vorübergehenden historischen Aufenthaltsort. Bewegt sich das Rad der Geschichte voran, ist die Zeit einer Epoche abgelaufen, kann sie nirgendwo überwintern, sondern sie muss der neuen Zeit den Platz räumen. Die eigene Geschichtlichkeit erkennt Tuzenbach nicht. Folglich geht er im Herbst mit sommerlichem Strohhut zum Duell und muss sterben. Maša dagegen erkennt die Geschichtlichkeit jeder Epoche. Sie will deshalb wissen, „warum die Kraniche ziehen“, „warum die Kinder geboren werden“.

Das Duell zwischen Tuzenbach und Solënyj ist nun sowohl in seiner Ursache als auch in seinem Ausgang Ausdruck von Tuzenbachs Unzeitgemäßheit. Seine Ursache findet das Duell in einem emotional unterkühlten Klima, denn Solënyjs Forderung ist die „Strafe“ für Tuzenbachs emotional übersteigerte Reaktion auf Solënyjs nüchterne Sticheleien. Diese Strafbedeutung des Duells zeigt sich darin, dass es für Solënyj bereits das dritte Duell ist. Solënyj ist also eine Art Urteilsvollstrecker, der nicht wie der hitzköpfige Tuzenbach durch seine Emotionalität in eine derartige Situation gezogen wird, sondern der sich gezwungen fühlt, seine Pflicht zu erfüllen (... , что Солёный обязан был вызывать его на дуэль. IV, PSS, 12, S. 177).

Maša beschließt nach ihrer Erkenntnis über das zwischenmenschliche Klima, nicht ins Haus zu gehen, weil diesem Haus, seit Nataša in ihm die Herrschaft übernommen hat, jede emotionale Wärme fehlt. Sie meidet das Haus, weil sie sich wie Tuzenbach nicht der neuen Zeit anpassen kann, sich in ihr nicht zu Hause fühlt. Anders als Tuzenbach jedoch sucht Maša einen Fluchtweg, den sie zunächst in der Allee, dann in den Zugvögeln am Himmel findet.⁶⁹⁴

Im Unterschied zu der äquivalenten Passage im zweiten Akt ist im vierten Akt nicht mehr von Kranichen die Rede, sondern von Schwänen und Gänsen. Auch diese Veränderung ist nicht zufällig. In der Tiersymbolik verkörpert der Kranich den Adligen und steht deshalb im Tiernmärchen häufig dem Fuchs gegenüber, der den listigen Bauern versinnbildlicht. Die diesen beiden Tieren angedichteten Charaktereigenschaften (Stolz, List, Rollenspiel, Hierarchiebewusstsein) entsprechen denen des Hysterikers. Gänse und Schwäne verkörpern dagegen den depressiven Charaktertyp, weil sie zum einen einer Gruppe gleichrangiger Tiere angehören und zum anderen in Märchen als Helfer von Hexen oder Hexenopfern eine bedeutende Rolle spielen. Hexen aber versinnbildlichen den selbstzerstörerischen Zug der Depressiven.

⁶⁹⁴Zu Alleem und Vögeln als Sinnbild von Fluchtphantasien in Čechovs Prosa vgl. M. Freise (1997): *Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen*, S. 160-165.

Wenn Maša nun im zweiten Akt das von Tuzenbach gewählte Bild des Kranichs wiederholt, geht sie auf ihn ein und macht deutlich, dass seine Welthaltung einer vergangenen Epoche angehört. Im vierten Akt spricht Maša nun nicht mehr von Kranichen, sondern von Schwänen und Gänsen. Sie reflektiert also nicht mehr nur über Tuzenbachs Zeitlichkeit, sondern durch das neue Bild der Zugvögel über ihre eigene. Der Selbstbezug wird auch dadurch unterstrichen, dass Maša von „*meinen Lieben, meinen Glücklichen*“ (милые мои, счастливые мои, IV, PSS, 13, S. 178 [kursiv von mir, U.K.F.]) spricht. Doch auch Mašas Zeit, die depressive Epoche, neigt sich ihrem Ende zu, denn die Vögel fliegen bereits weg (уже летят). Allerdings verschmelzen im Gegensatz zum Bild des Kranichs (Endlichkeit) und dem Bild der Sterne (Ewigkeit) (2. Akt) im Bild der Gänse und Schwäne (4. Akt) Endlichkeit und Ewigkeit zu einer Einheit. Bildlich kommt diese Einheit dadurch zum Ausdruck, dass Maša die Allee entlang läuft, den Blick nach oben richtet und schließlich die Zugvögel sieht. Mašas Weg führt also in einer Fluchtlinie aus der Welt heraus zu den Vögeln in den Himmel. Die Unsterblichkeit der Seele findet diesmal im Bild des Vogels ihren Niederschlag. Dieser Unterschied in der Symbolik ist auf die Verschiedenheit des depressiven und des hysterischen Weltbildes zurückzuführen. Für den Hysteriker muss alles möglich sein. Jegliche Einschränkung bereitet ihm Angst. Der Tod als die größte aller Einschränkungen wird deshalb aus dem Leben verdrängt. Unsterblichkeit ist für den Hysteriker das Ergebnis einer Verwandlung. Ein Leben nach dem Tode ist für ihn ein Leben in einer anderen Welt, ein Leben im räumlichen Jenseits. Das zeigt das Bild der Sterne.

Das depressive Weltbild versteht dagegen Unsterblichkeit als ein diesseitiges Phänomen. Da der Depressive vom Gefühl der Unendlichkeit des Seins geprägt ist, hat er keine Angst vor dem Tod. Der physische Tod hat für den Depressiven keinen ereignishaften Charakter, denn für den Depressiven ist das Leben auf Erden bereits der ewige Tod. Wenn es für den Depressiven also um Auferstehung geht, dann um eine Auferstehung im Diesseits. Der Depressive sucht nicht das räumliche Jenseits, sondern das zeitliche. Er träumt nicht vom Paradies, dem Ort der Erlösung vom physischen Tod, sondern er wartet auf den Tag der Erlösung vom psychischen Tod. Dieser Tag bricht für den Depressiven an, wenn er wie die Zugvögel in das Land des ewigen Sommers fliegen kann. Man könnte annehmen, dass es sich hierbei auch um einen Raum handelt, um einen fernen, jenseitigen, der mit den Sternen zu vergleichen ist. Das ist aber nicht der Fall, denn zum einen liegt der Raum, den die Zugvögel suchen, nicht außerhalb, sondern in unserer Welt. Zum anderen fliegen die Vögel nicht, weil sie einen neuen Raum suchen, sondern sie fliegen der Sommerzeit hinterher und würden bleiben, wenn der Sommer ewig währte, d.h. wenn sich nicht mit Einbruch des Winters der seelische Tod ereignen würde.

Ist die depressive Sehnsucht nach dem Jenseits nun nicht räumlich, sondern zeitlich zu verstehen, so erklärt sich auch, dass der ständig suizid-

gefährdete Depressive nicht ein besseres Leben an einem anderen Ort erträumt. Er hofft vielmehr darauf, dass der physische Tod dem psychischen Tod ein Ende setzt. Er hofft auf den Tod als das Ende der Ewigkeit, als eine Zeitenwende. Könnte der Depressive allerdings erleben, dass auch auf Erden nichts ewig ist, dann könnte er dem Selbstmord entkommen. Die Einsicht in die begrenzte Zeitlichkeit jeder Daseinsweise bringt dem Depressiven Erlösung. Eben diese Einsicht hat Maša nicht nur in Bezug auf Tuzenbach und die von ihm verkörperte Epoche, sondern auch in Bezug auf sich selbst und ihre Epoche, wenn sie sagt: „Da fliegen *schon* die Zugvögel...“ (А уже летят перелетные птицы... , kursiv von mir, U.K.F.).

Das Bewusstsein der eigenen Zeitlichkeit, das Maša in sich trägt, liegt auch dem gesamten Drama zu Grunde. Die Träumereien der Schwestern Ol'ga und Irina von Moskau beziehen sich weniger auf Moskau als Raum, sondern vielmehr auf Moskau als Zeit. Diese Bedeutung wird zudem dadurch verstärkt, dass die auf Moskau als Raum bezogenen Äußerungen im Verlauf des Stückes in immer stärkerem Maße die Eindeutigkeit zu vermeiden versuchen, wodurch der Raum seine räumliche Bestimmtheit verliert. Werden im ersten Akt noch räumliche Bestimmungen durch Straßennamen oder den Namen des Friedhofs, auf dem die Mutter begraben ist, vorgenommen, so erzählt Ferapont im zweiten Akt von einem Kaufmann, der in Moskau gestorben sein soll, weil er zu viele Plinsen gegessen habe und Andrej träumt davon, in Moskau im Riesensaal eines Restaurants zu sitzen, wo einen keiner kennt. In einer anderen Szene im zweiten Akt streiten Andrej und Solönyj über die Zahl der Universitäten in Moskau.

Der Übergang von der räumlichen Bedeutung der Stadt zur zeitlichen bringt den Übergang von der hysterischen zur depressiven Strukturierung zum Ausdruck, die bereits im Vergleich Tuzenbachs mit Maša beobachtet werden konnte. Vor diesem nunmehr depressiven Hintergrund erscheint das Ende des Traumes von Moskau nicht als Verlust des Paradieses, sondern als Ende eines Lebensabschnittes. Auch mit dem Abzug der Armee wird ein Lebensabschnitt beendet. Diese Endpunkte stellen dabei keine Veränderungen oder Brüche dar, sondern sie sind Markierungspunkte auf der Zeitachse. Wenn sich also das Leben der drei Schwestern trotz zahlreicher äußerer Veränderungen offensichtlich nicht verändert, so ist das mit der depressiven Dramenstruktur zu erklären. Das Stück reproduziert ein typisch depressives Lebensgefühl, indem es die Ewigkeit in Szene setzt. Andererseits unterläuft es als Kunstwerk dieses Lebensgefühl, indem es verschiedene Lebensabschnitte thematisiert. Die Person von Maša kann also als ein Abbild des gesamten Dramas angesehen werden, denn sie verkörpert als depressiver Charakter die depressive Lebensweise, als Künstlerin dagegen kann sie zugleich über ihr stehen. Die wesentliche Einsicht dabei ist das Erkennen, dass die eigene Lebensweise der Vergänglichkeit unterworfen ist. Maša bringt das zum einen im Bild der Zugvögel zum Ausdruck. Zum anderen verdeutlichen das ihre Worte in der Schlusszene, in der sie sagt, dass sie ihr Leben von vorn anfangen müsse. Das Drama bringt die

zeitliche Begrenztheit jeder Lebensweise darin zum Ausdruck, dass Nataša nicht nur die Schwestern aus dem Hause vertreibt, sondern zugleich den Plan fasst, die Allee, das Sinnbild des depressiven Fluchtweges, abholzen zu lassen. Damit bricht eine kulturelle Zeit an, die als schizoide Zeit, als Zeit der Gefühlskälte bezeichnet werden kann.

c) Die Schizoiden

Die schizoide Phase ist die erste, die das Kleinkind nach seiner Geburt durchlebt. Während dieser Zeit wird das intentionale Erleben des Kindes herausgebildet. Erlebt es in dieser Zeit seine Umwelt als ihm zwar formal, aber ohne gefühlsmäßige Beteiligung zugewandt, dann wird es selbst auch nicht emotional auf sein Umfeld reagieren können, sondern allein triebbedingt. D.h. ein solcher Mensch wird sich seiner Umwelt in dem Maße zuwenden, in dem sie der Befriedigung seiner Lebensbedürfnisse dient. Für die schizoide Phase stehen Irina und Nataša, wobei die jüngste der drei Schwestern wie auch Ol'ga und Maša in der Lage ist, ihre Epoche nicht nur zu erleben, sondern sie zugleich auch von außen zu betrachten.

Nataša erscheint als eine Art Verkörperung der Tier- und Pflanzenwelt, wodurch ihr asoziales Wesen hervorgehoben wird. Sie selbst erscheint bei ihrem ersten Auftritt in einem rosafarbenen Kleid mit einem grünen Gürtel wie eine Pflanze. Vera Zubareva verweist bereits darauf, dass Natašas Kleidung, die ansonsten meist als Zeichen ihrer kleinbürgerlichen Geschmacklosigkeit und Beschränktheit interpretiert wird, auf die Muse des Blühens deutet, die in der griechischen Mythologie in eben diesen Farben dargestellt werde.⁶⁹⁵ Zudem sagt Andrej über sie, dass sie etwas tierisches an sich habe (IV, PSS, 13, S. 178). Auch bei Natašas Liebhaber Protopopov wird eine tierische Komponente deutlich, denn Maša nennt ihn wie den Bären im russischen Märchen Michail Potapyč (I, PSS, 13, S. 125).⁶⁹⁶ Nataša selbst bezeichnet dagegen Andrej als Bären (Vous êtes un ours. IV, PSS, 13, S. 182). Damit macht Nataša einerseits eine implizite Aussage über sich selbst, über ihre Sicht auf die menschliche Welt als rein natürliche Welt. Andererseits wird auch Andrej durch diese Äußerung eine andere Dimension verliehen: Er wird Protopopov als Bürokraten und Menschen mit triebhaften Liebesgelüsten äquivalent. Damit ist Andrej am Schluss des Stückes nicht mehr nur den Depressiven, sondern auch den Schizoiden zuzurechnen. In seiner Person wird somit wie auch bei Ol'ga, die zu Beginn zwanghaft, später eher depressiv ist, eine Regression deutlich. Geht man davon aus, dass der kulturellen Entwicklung Mechanismen zu Grunde liegen, die zur individuellen Entwicklung anlog sind, dann lassen sich diese beiden

⁶⁹⁵Vgl. V. Zubareva (1997): *A systems approach to literature*, S. 122.

⁶⁹⁶ Zu diesem Verweis Mašas auf den Bären im russischen Märchen vgl. D. Magarshack (1980): *Chekhov the dramatist* S. 235.

Geschwister als Sinnbilder für verschiedene Phasen des kulturellen Abbaus verstehen.

Bei Nataša gelangt die schizoide Epoche ganz zum Ausdruck und kommt nicht nur als Teil einer Entwicklung zum Tragen. Das wird durch den hysterischen Zug in ihrem Wesen begünstigt, durch den sie ganz zum Spiegel ihrer schizoiden Zeit wird, weil sie die Epoche im perfekten Rollenspiel mit sich selbst konfrontiert. Die Spiegelung der schizoiden Epoche lässt sich auch an Natašas Mutterinstinkt belegen, der tierische Züge annimmt, wenn Nataša ohne Beachtung sozialer Regeln uneingeschränkt alles für das Wohl ihrer Kinder fordert. Ein solches Verhalten ist weder altruistisch noch egoistisch, sondern einfach instinkthaft. Auch gegenüber den Schwestern oder der alten Njanja Anfissa handelt Nataša nicht bewusst unmenschlich, sondern sie folgt einfach den Gesetzen der Natur. Wenn sie die Njanja aus dem Haus jagen will, weil sie zu alt sei und die an sie gestellten Anforderungen nicht mehr erfüllen könne, dann handelt sie asozial, als Vollstrecker eines Naturgesetzes, nach dem Alte und Schwache zur Arterhaltung aussortiert werden. Ol'gas Einwände, ihre Appelle an die Menschlichkeit kann Nataša überhaupt nicht verstehen, weil sie die Dimensionen sozialen Lebens überhaupt nicht kennt, denn diese sind jenseits ihres Erfahrungshorizontes. Schließlich ist auch die Vertreibung der Schwestern aus dem Haus nicht als Gewissenlosigkeit zu verstehen, denn der Schizoide kennt kein Gewissen. Er kennt nur das Naturgesetz, das auch das menschliche Miteinander bestimmt.

Neben Nataša ist auch Irina als Verkörperung der schizoiden Epoche zu verstehen. Während Nataša aber ganz in der schizoiden Lebensweise aufgeht, drückt sich in der Person Irinas zugleich auch eine Beziehung zu dieser kulturellen Phase aus, ihre Haltung ist somit metakulturell. Darin wird Irina ihren Schwestern Ol'ga und Maša äquivalent, die nicht nur durch ihr Wesen die zwanghafte (Ol'ga) bzw. depressive (Maša) Epoche verkörpern, sondern zugleich ein distanzierteres Verhältnis zu der jeweiligen Epoche einnehmen.

Auf die schizoide Epoche verweist Irinas Namenstag, denn er ist auf die Geburt als Ausgangspunkt der schizoiden Phase zurückzuführen. Die Geschenke, die Irina zum Namenstag erhält, charakterisieren nicht nur den Schenker, wie Richard Peace zu Recht bemerkt,⁶⁹⁷ sondern sie zeichnen zudem ein Bild von Irina. Die Torte von Protopopov deutet auf das Essen, das in der schizoiden Phase den größten Teil der Wachphasen bestimmt. Der silberne Samowar von Čebutykin spielt einerseits auf Irinas Drang an, irgendwie tätig zu sein, denn der Samowar kocht, wie sein Name schon zum Ausdruck bringt, in einem russischen Haushalt wie von selbst den ganzen Tag. Irinas Vorwurf, was das für ein teures Geschenk sei, ist eine typisch schizoide Deutung der Beziehung Čebutykins zu ihr. Der Schizoide kann sich nicht emotional in Beziehungen einbringen und versucht stattdessen, alle Beziehungen in Gegenständen

⁶⁹⁷R. Peace (1986): *Die drei Schwestern*, S. 164f.

auszudrücken. Ein solches Verhalten interpretiert Irina aber nur in Čebutykins Geschenk hinein, denn der alte Militärarzt reagiert auf Irinas Vorwurf sehr emotional (unter Tränen, zornig (сквозь слёзы, сердито), I, PSS, 13, S. 126). Andrej schenkt Irina ein selbstgestaltetes Bilderrähmchen. Dass sich kein Bild in diesem Rahmen befindet, lässt sich als Verweis auf die noch fehlende Identität des Schizoiden deuten. Ein Spielzeug, das keinen Mitspieler erfordert und darum auf die schizoide Beziehungslosigkeit verweist, ist der Brummkreisel von Fedotik, den Irina begeistert entgegen nimmt. Der „große Blumenkorb“, den Fedotik und Rodè bringen, wird erstaunlicherweise von der Beschenkten vollkommen ignoriert.⁶⁹⁸ Kulygins Schulchronik verweist auf die fehlende Zeitlichkeit im Erleben Schizoider, die im Anschluss zu betrachten ist. Offensichtlich hat es Irina nötig, dass man sie mit Chroniken vertraut macht, denn Kulygin schenkt ihr das Buch bereits zum zweiten Mal innerhalb kürzester Zeit.

Der Verlust von erlebter Zeitlichkeit, der gleich mit der ersten Äußerung Irinas thematisiert wird, ist ein wesentliches Merkmal schizoider Epochen. „Wozu sich erinnern?“ (Зачем вспоминать?, I, PSS, 13, S. 119), fragt Irina Ol'ga, die an den Tag zurückdenkt, als der Vater beerdigt wurde. Ein solcher Verzicht auf die Einbettung des Lebens in die Zeit ist typisch für das schizoide Erleben. Wie der Säugling erlebt der Schizoide nur das Jetzt. Man könnte einwenden, dass Irina sehr wohl an die Vergangenheit zurückdenkt, wenn sie wenig später sagt:

Сегодня утром вспоминала, что я именинница, и вдруг почувствовала радость, и вспоминала детство, когда ещё была жива мама. И какие чудные мысли волновали меня, какие мысли! (I, PSS, 13, S. 120)

Heute morgen habe ich mich daran erinnert, dass ich Namenstag habe, und plötzlich empfand ich Freude, und ich erinnerte mich an die Kindheit, als Mama noch lebte. Und was für wunderbare Gedanken haben mich ergriffen, was für Gedanken.⁶⁹⁹

Suggestieren Irinas Worte aufgrund des zweimaligen „ich habe mich erinnert“ (вспоминала), dass sich Irina der Vergangenheit sehr wohl bewusst ist, so zeigt sich beim genaueren Hinsehen, dass diesem Erinnern eine Komponente des wirklichen Erinnerns fehlt: Der Bezug der Vergangenheit zur Gegenwart. Die Erinnerung an den Namenstag ist keine wirkliche Erinnerung. Irina realisiert lediglich die Gegenwart. Zudem stehen Namenstag und Kindheit auf verbaler Ebene isoliert nebeneinander. Dennoch lässt die Passage eine implizite

⁶⁹⁸Wohl aus diesem Grund nimmt auch R. Peace darauf keinen Bezug. Zur Funktion dieses Geschenkes vgl. S. 367.

⁶⁹⁹An Urban, *Drei Schwestern*, S. 10 angelehnte eigene Übersetzung.

Verknüpfung der Zeiten erkennen. Die Brücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit bildet die Freude, die Irina verspürt, als sie sich bewusst wird, dass sie Namenstag hat. Die durch das Erleben der Freude hervorgerufene Assoziationskette setzt zwar noch nicht bewusst Gegenwart und Vergangenheit zueinander in Beziehung, aber sie bildet die Voraussetzung für eine derartige Verknüpfung. Wenn Irina sagt, dass sie von „wunderbaren Gedanken“ erfüllt worden sei, könnte man daraus schließen, dass sie auf der Grundlage ihres Gefühls ein gewisses Reflexionsniveau erreicht habe. Der Fortgang der Handlung zeigt aber, dass diese „wunderbaren Gedanken“ das Erleben als Voraussetzung der Assoziationskette ersetzt haben. Die in bestimmten Situationen wiederbelebten Szenen aus der Vergangenheit werden nicht neu erlebt, sondern die Situationen werden als Aufforderungen zum Erleben verstanden. D.h. das Erleben ist nicht mehr Handlungsursache, sondern Handlungsziel. Damit fehlt aber eine innere, durch das Erleben motivierte Verknüpfung der Ereignisse.

Generell kann man sagen, dass in schizoiden Epochen das lebendige Erinnern durch rational motivierte Verknüpfungen wie Jubiläen und Jahrestage ersetzt wird. So ist auch für Irina der Namenstag ein Anlass, an die Kindheit zurückzudenken, nicht aber um die Kindheit in der Erinnerung nochmals zu durchleben. Irina verschließt sich – wohl aus Angst vor dem seelischen Schmerz – einem nochmaligen Erleben der Vergangenheit, einem nochmaligen Durchleben der Trauer um den Tod des Vaters. Mit der rein gedanklichen Erinnerung findet Irina eine Lösung des Widerspruches, den sie selbst zum Ausdruck bringt, wenn sie zunächst erlebte Erinnerung ablehnt, sich aber schließlich doch erinnert.⁷⁰⁰

Wie für Irina der Ausweg aus der schizoiden Zeitlosigkeit in einer rational eingeführten Zeitlichkeit besteht, so wird Zeitlichkeit im ersten Akt von *Tri sestry* rational simuliert, indem Irinas Namenstag, der erste Todestag des Vaters, der Umzug von Moskau in die Provinzstadt vor genau elf Jahren und die Ankunft Veršinins aus Moskau zur selben Zeit mit der Moskauer Vergangenheit gedanklich verknüpft werden. Obwohl die rationalisierende Verdrängung der Vergangenheit durch die Figuren die Handlung nicht vorantreibt, sondern verhindert, kann so ein Fortgang der Handlung simuliert werden, indem die

⁷⁰⁰In meinem Aufsatz (1997): *Arbeitszwang und Ruhebedürfnis* habe ich festgestellt, dass der Vater auch nach seinem Tod im Leben der Schwestern noch präsent ist. Diese verdrängte Präsenz muss vom Rezipienten erst rekonstruiert werden, weil sie das Handeln der Kinder scheinbar nicht mehr bestimmt. So stellen die Kinder selbst fest, dass der Druck des Vaters fehle. Diese Form, wie die Geschwister die Vergangenheit rational vergegenwärtigen, wirkt im Unterschied zu der des traditionellen Dramas lähmend. Dort wurde der Fluch oder die Prophezeiung auf andere Weise verdrängt – die Angst vor der prophezeiten Fehlhandlung führte zur Flucht in eine Ersatzhandlung, die eben diese Fehlhandlung provoziert. Angstbesetztes Erleben wird durch scheinbar angstfreies Erleben ersetzt. Die Rationalisierung ist dagegen eine Negation, die das Erleben überhaupt verhindern soll.

Zeitlichkeit äußerlich motiviert wird. Auf das Fehlen innerer Zeitlichkeit trotz wechselnder Jahreszeiten verweist auch der Anschein von einem Stillstand der Zeit, der durch das Schlagen der Uhr zu genau derselben Stunde im ersten und vierten Akt erzeugt wird.⁷⁰¹ Die Simulation von Zeitlichkeit mit Hilfe der Rationalisierung ist oxymoral. Die Unmittelbarkeit dieser oxymoralen Situation führt zum mythischen Erleben von *Tri sestry*. Ein solches mythisches Zeiterleben ist typisch für schizoide Epochen.

Um sich selbst als Kultur verstehen zu können, ist eine Kultur auch in schizoiden Zeiten gezwungen, sich zur Vergangenheit in Beziehung zu setzen. Andererseits gibt es für das schizoide Empfinden keine Vergangenheit. D.h. eine schizoide Epoche leugnet ihren Bezug zur Vergangenheit. Der einzige Ausweg aus einer solchen kulturellen Zwickmühle ist die Rationalisierung der Vergangenheit. Diese wird nicht mehr als ein immer noch erfahrbarer Teil der Gegenwart erlebt, sondern formal behauptet. Im Unterschied zur ebenfalls rationalisierenden zwanghaften Sicht auf die Vergangenheit betrachtet sich die schizoide Epoche nicht als Ziel der geschichtlichen Entwicklung, sondern als eine Epoche, die von anderen Epochen unabhängig ist. Die zeitliche Isoliertheit der schizoiden Epoche führt auch zu ihrer räumlichen Isolierung, d.h. sie kann immer nur auf sich selbst Bezug nehmen. Der Versuch der Kultur, dennoch Gemeinschaft und damit Identität herzustellen, lässt die Schizoiden versuchen, Erleben künstlich zu erzeugen.

Eine solche Szene der schizoiden Reproduktion von Erleben liegt im ersten Akt vor, als Irina auf Veršinins Frage, wie lange die Schwestern schon aus Moskau fort seien, antwortet:

Одиннадцать лет. Ну, что ты, Маша, плачешь, чудачка... *Сквозь слёзы. И я заплачу...* (I, PSS, 13, S. 127)

Elf Jahre. Aber was hast du, Maša, du weinst, du Dummerchen... *Unter Tränen. Und ich fang auch an zu weinen.*⁷⁰²

Irina ahmt einfach Mašas Gefühlsäußerung nach, ohne auch nur zu ahnen, warum Maša weint. Für Irina scheint der Fakt, schon elf Jahre aus Moskau weg zu sein, Mašas Tränen auszulösen. Eine solche Reaktion ist für sie gedanklich nachvollziehbar, zumal sie am Morgen selbst an die Moskauer Kindheit zurückdachte. Doch Maša weint aus einem ganz anderen Grund. Sie weint um Veršinins verlorenes Leben, das sie nachempfindet, indem sie sich daran erinnert, dass Veršin, der in Moskau der „verliebte Major“ genannt wurde, inzwischen sehr gealtert ist. Bereits bei dieser Feststellung steigen Maša die Tränen in die Augen. Veršin scheint sich von Maša vollkommen verstanden zu fühlen, wenn er sagt:

⁷⁰¹Vgl. dazu R. Peace (1986): *Die drei Schwestern*, S. 169.

⁷⁰²An Urban, *Drei Schwestern*, S. 17 angelehnte eigene Übersetzung.

Да, когда меня звали влюблённым майором, я был ещё молод, был влюблён. Теперь не то. (I, PSS, 13, S. 127)

Ja, als man mich den verliebten Major nannte, war ich noch jung, war ich verliebt. Jetzt ist das anders.⁷⁰³

Diese Szene zwischen Veršinin und Maša erfasst Irina nicht, denn der Schizoide ist nicht wie der Depressive in der Lage, Beziehungen zu verstehen. Der Schizoide weiß Fakten. Er unterscheidet sich jedoch auch vom Zwanghaften, der Beziehungen ebenfalls als Fakten begreift. Der Schizoide nimmt im Gegensatz zum Zwanghaften nicht die Struktur eines Faktums wahr, sondern nur seine äußeren Merkmale.

Ganz in diesem Sinne ist auch Irinas Verhältnis zur Arbeit zu bewerten. Irina will um der Arbeit Willen arbeiten. Der Sinn der Arbeit – die tätige Beziehung eines Menschen zu seiner Umwelt – erschließt sich Irina nicht. Ol'ga erkennt im Gegensatz zu Irina den Sinn ihrer Arbeit. Sie empfindet sie jedoch als eine Pflicht, der sie sich ihrer Konstitution wegen nicht gewachsen fühlt. Für Ol'ga ist die Arbeit eine Aufgabe, für Irina ist sie bloßes tätig Werden:

Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встаёт чуть свет и бьёт на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... Боже мой, не то что человеком, лучше быть волком, лучше быть простою лошадьёю, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встаёт в двенадцать часов дня, потом пьёт в постели кофе, потом два часа одевается... о, как это ужасно! (I, PSS, 13, S. 123)

Der Mensch muss sich mühen, arbeiten im Schweiß seines Angesichts, wer er auch sei, und darin allein liegt der Sinn und das Ziel seines Lebens, sein Glück, seine Seligkeit. Wie schön, ein Arbeiter zu sein, der bei Morgengrauen aufsteht und auf der Straße Steine klopft, oder ein Hirte, oder ein Lehrer, der Kinder unterrichtet, oder Maschinist bei der Eisenbahn... Mein Gott, gar nicht mal Mensch, lieber ein Ochse sein, lieber ein einfaches Pferd sein, nur arbeiten, als eine junge Frau, die um zwölf Uhr mittags aufsteht, dann im Bett Kaffee trinkt, dann sich zwei Stunden lang anzieht... oh, wie ist das entsetzlich!⁷⁰⁴

Da für Irina die Arbeit bloßer Selbstzweck ist und nicht eine aktive Gestaltung des Lebens zum Ziel hat, kann sie die Arbeit der Tiere noch höher als die des Menschen einschätzen. Gerade die Tiere verkörpern auf vollkommene Weise ein solches entmenschlichtes Arbeitsideal. Die Auflistung der Tätigkeiten

⁷⁰³An Urban, *Drei Schwestern*, S. 17 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷⁰⁴An Urban, *Drei Schwestern*, S. 12 angelehnte eigene Übersetzung.

verweist allerdings nicht nur auf eine schizoide Arbeitseinstellung, sondern hier wird bereits eine depressive Komponente Irinas deutlich, durch die sie sich am Schluss des Dramas deutlich von Nataša unterscheidet, die in der kommenden schizoid geprägten Kultur ganz aufgeht. Dieser spätere depressive Zug kommt in der näheren Bestimmung des Lehrerberufes zum Ausdruck. Eigentlich ist es redundant zu sagen, man wolle ein Lehrer sein, der Kinder unterrichtet, da die Tätigkeitsbeschreibung bereits der Berufsbezeichnung zu entnehmen ist. Insofern unterscheidet sich der Lehrer nicht vom Hirten, dessen Tätigkeit Irina ja auch nicht näher charakterisiert. Die Aufgabe eines Arbeiters oder Maschinisten geht dagegen ist nicht unmittelbar aus der Berufsbezeichnung hervor. Deshalb sind die Präzisierungen hier gerechtfertigt. Wenn nun die Tätigkeit des Lehrers trotzdem ausdrücklich benannt wird, dann um einen Unterschied zwischen der Arbeit des Lehrers und den anderen Berufen hervorzuheben. Die Arbeit des Lehrers dient unmittelbar dem Zusammenleben der Menschen. Der Lehrer ist nicht nur ein Wissensvermittler, der ebenso gut durch ein Lehrbuch ersetzt werden könnte, sondern er hat zugleich die Aufgabe, Kinder zu erziehen, d.h. Regeln gesellschaftlichen Verhaltens zu vermitteln und durch sein eigenes Verhalten vorzuleben. Die Arbeit des Lehrers ist im Gegensatz zu der des Hirten, Arbeiters oder Maschinisten auf die Entfaltung sozialer Beziehungen ausgerichtet. Können diese drei anderen Berufe aufgrund ihrer asozialen Komponente als Hinweis auf eine schizoide kulturelle Phase verstanden werden, so verweist der Lehrerberuf auf eine zwanghaft-depressive Epoche. Aufgrund ihrer schizoiden Dimension werden die Tätigkeiten des Arbeiters und des Maschinisten gerade von der schizoid strukturierten Kunst der Avantgarde idealisiert.

Da Irina zu Beginn des Dramas die schizoide Epoche verkörpert, ist verständlich, dass sie zunächst im Telegrafenamts und dann in der Stadtverwaltung arbeitet. Gerade aber durch diese Arbeit wird Irina aus der Schizoidie befreit, weil die Konfrontation mit der Unbeseeltheit dieser Arbeit ihr eigenes Erleben anregt. Im zweiten Akt scheint sie zunächst rational zu verstehen, dass ihr abweisendes Verhalten gegenüber einer Frau, die ein Telegramm mit der Botschaft aufgeben will, ihr Sohn sei soeben gestorben, unmenschlich ist. Die rationale Dimension des Verstehens wird dadurch deutlich, dass Irina ihre Reaktion selbst mit dem Wort „dumm“ (глупо; II, PSS 13, S. 144) kommentiert. Auch ihr weiteres Verhalten im zweiten Akt belegt, dass Irina zwischenmenschliche Szenen noch nicht erleben, sondern vorerst nur rational verstehen kann. So ist sie „in Gedanken versunken“ (задумчиво; II, PSS, 13, S. 147, в раздумье; S. 154 und задумавшись, S. 155) oder trotz der wegen des kranken Bobik von Nataša ausgeladenen Fastnachtssänger gleichgültig (zuckt die Schultern (пожимая плечами), PSS, S. 152). Die letzten Worte des zweiten Aktes, die Irina spricht, deuten aber die kommende Entwicklung Irinas, ihre wachsende Fähigkeit, erleben zu können, an:

Оставшись одна, тоскует. В Москву! В Москву! В Москву! (II, PSS, 13, S. 156)

*Alleingelieben, sehnsuchtsvoll. Nach Moskau! Nach Moskau! Nach Moskau!*⁷⁰⁵

Es scheint, als bietet das Alleinsein für Irina die Möglichkeit, Verstehen und Erleben miteinander zu verbinden. War der Traum von Moskau für Irina zunächst eine Utopie, später ein Spiel gewesen, scheint sie ihn nun erstmals wirklich zu träumen. Im ersten Akt war die Rückkehr nach Moskau für Irina einfach eine gedankliche Vorstellung:

Думаем, к осени уже будем там. (I, PSS, 13, S. 127)

Wir denken, im Herbst werden wir schon dort sein.⁷⁰⁶

Diese rationale Dimension des Traumes von Moskau wird im Vergleich mit Ol'ga deutlich. Für Ol'ga stellt Moskau ein verinnerlichtes Ziel dar:

Ведь мы туда переезжаем. (I, PSS, 13, S. 127)

Wir ziehen nämlich wieder dorthin.⁷⁰⁷

Ol'ga lebt eine baldige Rückkehr nach Moskau, Irina denkt sie.

Im zweiten Akt setzt sich der Gedanke an Moskau in Irinas Träumen fest und nimmt die Form eines Spieles an. Die Gewissheit, dass sie mit Ol'ga nach Moskau ziehen wird, entnimmt Irina den gelegten Karten. Im Nachttraum und im Spiel geht der Gedanke in eine Art Halbgedanken und Halberleben über. Im Nachttraum, der einem intensiven Gedanken entspringt, verbindet sich der Gedanke mit einem (Traum-)Erlebnis und wird so erlebbar. Auch das Spiel hat seinen Ursprung im Gedanken, der durch phantasiertes Erleben erfahrbar gemacht wird. Dieses Erleben, das Irina in der Erzählung von ihren Nachtträumen zunächst benennt, dann im Patiencespiel sichtbar macht, zeigt sich auch in ihrem sehnsuchtsvollen Ausruf am Schluss des zweiten Aktes. Doch bereits hier deutet sich durch Ol'gas Auftritt an, dass der Traum von Moskau unerfüllbar ist. Noch im ersten Akt schwärmte Ol'ga mit Irina von Moskau, im zweiten tritt sie dagegen erst zum Schluss auf und spricht nur von den Belastungen des Schulalltages und ihren Erschöpfungen. Ihr Ziel, nach Moskau zurückzukehren, gerät unter den Alltagsproblemen in Vergessenheit.

Im dritten Akt macht Irina erstmals eine auf Moskau bezogene Äußerung, als sie auf Tuzenbachs Bemerkung, die Stadt werde veröden, wenn die Batterie verlegt werde, erwidert:

И мы уедем! (III, PSS, S. 162)

⁷⁰⁵Vgl. Urban, *Drei Schwestern*, S. 46.

⁷⁰⁶Urban, *Drei Schwestern*, S. 16.

⁷⁰⁷Urban, *Drei Schwestern*, S. 16.

Wir ziehen ja auch weg!⁷⁰⁸

Diese Worte machen deutlich, dass für Irina der Traum ebenso zukünftige Realität geworden ist, wie für Ol'ga im ersten Akt, denn Irinas Worte sind denen von Ol'ga (Wir ziehen nämlich wieder dorthin. (Ведь мы туда приезжаем.) I, PSS, 13, S. 127) synonym. Doch während für die zwanghaft-depressive Ol'ga die Rückkehr nach Moskau ein verinnerlichtes Lebensziel ist, dass es zu erreichen gilt, ist sie für Irina einfach eine Tatsache. Der Grund für diesen Unterschied zwischen den Schwestern liegt in der schizoiden Prägung Irinas. Schizoide kennen weder Vergangenheit noch Zukunft. Für sie gibt es nur die Gegenwart. Zwanghafte dagegen leben scheinbar ohne Vergangenheit, nur auf die Zukunft ausgerichtet. Wenn Ol'ga dennoch an den Ort der Kindheit zurückkehren will, so ist der Grund in dem depressiven Zug ihres Wesens zu suchen. Dennoch unterscheidet sie sich von der depressiven Maša dahingehend, dass sie sich zwar an die Orte (die Straße, in der man wohnte, den Friedhof der Mutter), nicht aber an die Szenen der Kindheit erinnern kann, während sich Maša z.B. an die Szene mit dem verliebten Oberst erinnert. Für Maša, die im Gegensatz zu ihren Schwestern nie von Moskau träumt, gibt es keine Zukunft, denn der Depressive lebt zwischen himmlischer Vergangenheit und leidvoller Gegenwart.

Das Thema des dritten Aktes ist ein großer Brand in der Stadt, der zweimal mit dem Feuer in Moskau während der napoleonischen Besatzung 1812 verglichen wird. Die drei unterschiedlichen Reaktionen der Schwestern auf das Feuer und seine Opfer kann deshalb als ein Sinnbild für den jeweils unterschiedlichen Umgang der Schwestern mit der Moskauer Vergangenheit gedeutet werden.⁷⁰⁹ Zu Beginn des Aktes erlebt man Ol'ga, wie sie sich für die Brandopfer engagiert. Diese Hilfe scheint ihr aber kein Bedürfnis, sondern eine Pflicht zu sein, denn sie ist gereizt und die Situation geht ihr „auf die Nerven“ (И как надоело! III, PSS, 13, S. 157). Ferapont betritt den Raum, um Ol'ga zu helfen und deutet dabei an, dass das Feuer von 1812 nicht von den Franzosen gelegt wurde, denn diese hätten „gestaunt“ (удивлялись, III, PSS, 13, S. 158). Ol'ga übergeht seine Bemerkung und schickt ihn fort.

Aufgrund seiner Worte lässt sich Ferapont der vergangenen (hysterischen) Epoche zuordnen.⁷¹⁰ Das belegt einerseits seine direkte Erinnerung an

⁷⁰⁸Urban, *Drei Schwestern*, S. 52.

⁷⁰⁹ D. Martin (1978): *Philosophy in Chekhov's Major Plays* S. 132 sieht in dem Brand eine dramatische Begleitmusik zum psychologischen Drama, das hier seine Peripetie hat. Das Feuer verstärkt oder illustriert die psychologischen Spannungen jedoch nicht nur, es hat für jede Figur eine andere, sehr spezifische Bedeutung, die es aufzudecken gilt. Martin ergründet diese Bedeutung nur für Čebutykin, dessen Charakter durch das Feuer aufgedeckt wird (S. 132f.).

⁷¹⁰ G. McVay (1995): *Chekhov's Three Sisters* S. 46) nennt Feraponts historische Parallele „idiosyncratic“ und spricht ihr damit einen interpretatorischen Wert ab.

diese Zeit. Andererseits ist das von ihm erwähnte Erstaunen der Franzosen beim Anblick des von den Russen angeblich selbst gelegten Feuers ein Hinweis darauf, dass diese vermeintliche Brandstiftung eine russische hysterische Überreaktion darstellt, die das zwanghafte französische Heer in Verwunderung versetzt. Eine solche Interpretation kann die zwanghaft-depressive Ol'ga nicht nachvollziehen, denn ihr fehlt die lebendige Erinnerung an diese Zeit. Zudem kann der Zwanghafte auf hysterische Ausbrüche nur mit Unverständnis reagieren, denn für ihn ist jedes Handeln zielgerichtet, Hysterie aber ist richtungslos, eine bloße Entladung. Dennoch geht der Brand nicht spurlos an Ol'ga vorüber, wenn sie das Gefühl hat, sie sei in der Brandnacht um zehn Jahre gealtert. Dieses Altern zeigt sich in der Verschiebung der Lebensperspektive. Zu Beginn des Dramas war Moskau ein Lebensziel von Ol'ga, das nunmehr aufgrund der Belastungen in der Schule und zu Hause allmählich verloren geht und im dritten Akt von einem heimlichen neuen Ziel,⁷¹¹ Direktorin zu werden, verdrängt wird. Mit dem Feuer in der Stadt verbrennt Ol'gas Ziel, nach Moskau zurückzukehren.⁷¹²

Maša ist durch die Erzählung Veršinins unmittelbar vom Brand betroffen. Veršinin und seine Familie waren direkt von der Angst und Panik ergriffen. Auch Veršinin vergleicht den Brand mit dem großen Feuer in Moskau während der französischen Besatzung 1812. Im Unterschied zu Ferapont, „dachte“ (подумал) er beim Anblick seiner vom Brand verängstigten Kinder daran, dass „vor vielen Jahren etwas Ähnliches geschah, als der Feind unerwartet einfiel, plünderte, brandschatzte“ (нечто похожее происходило много лет назад, когда набегал неожиданно враг, грабил, зажигал, III, PSS, 13, S. 163). Indem er diese Analogie zieht, zeigt Veršinin neben seinem zwanghaften auch einen depressiven Zug, denn der Zwanghafte vermag Geschichte nur als Ursache und Wirkung zu begreifen, während der Depressive zwischen allen Zeiten Analogien zieht. Darum fragt Veršinin dann auch rhetorisch, welcher Unterschied im Grunde zwischen dem, was war und dem, was ist, bestünde. Auch seine Einfühlung in die Zukunft offenbart eine depressive Komponente, wenn er an die zitierten Worte anschließt, dass in zweihundert, dreihundert Jahren das gegenwärtige Leben „eckig und schwerfällig, sehr unbequem und seltsam“ (Угловатым, и тяжёлым, и очень неудобным, и странным) erscheinen werde. Der Depressive lebt in der Vergangenheit und in der Zukunft wie in einer endlos währenden Gegenwart.

⁷¹¹Ol'gas ausdrückliche Negation des Zieles (III, PSS, 13, S. 159) lässt ihren heimlichen Wunsch erkennen.

⁷¹² Zwar für Ol'ga, aber nicht für alle drei Schwestern in gleicher Weise gilt V. Ermilovs Parallele zwischen dem Brand Moskaus 1812 und dem "Verbrennen" des Traums der Schwestern von Moskau im dritten Akt. Vgl. V. Ermilov (1954): *Dramaturgija Čechova* S. 279.

Mit dieser Offenbarung seines folglich auch depressiven Wesens kann Veršinin eine Brücke zur depressiven Maša bauen. Weil Veršinin durch den plastischen Vergleich von Gegenwart und Vergangenheit für Maša die Geschichte, die sie selbst nicht erlebt hat, erfahrbar macht, kann Maša aufgrund ihrer künstlerischen Ader diese auch klanglich wiederbeleben, indem sie den Tam-tam-Dialog anstimmt, der die zwanghaft-militärischen Klänge der Besatzung nachempfindet. Der Dialog ist also nicht nur ein Ausdruck der Liebe zwischen Maša und Veršinin, sondern zugleich auch ein Hinweis darauf, dass sich eine ähnliche Liebe auch 1812 ereignet haben kann. Dann aber wäre sie eine tragische Liebe gewesen, denn sie hätte sich in Analogie zu Maša und Veršinin zwischen einer Russin und einem Franzosen entfaltet, der – wenn auch aus anderen Gründen als Veršinin – wie dieser mit einer Batterie in die Stadt gekommen wäre. Wenn Maša am Schluss des dritten Aktes versucht, mit Hilfe ihres Liebesgeständnisses eine analoge tragische Situation herbeizuführen, so wird sie dafür von Ol’ga „dumm“ (глупая, PSS, 13, S. 168) gescholten, denn die zur tragischen Liebe nötigen zwanghaft-hysterischen Strukturen fehlen der aktuellen Epoche, wie Ol’gas zwanghaft-depressives Weghören belegt. Analoge Situationen können also zu unterschiedlichen Ergebnissen führen, weil diese nicht aus der Situation, sondern aus dem von der Charakterstruktur geprägten Handeln folgen.

Das belegt auch die Reaktion Irinas, die zu der Ol’gas analog ist, aber doch andere Konsequenzen nach sich zieht. Irina wird mit dem Brand von dem unter Schock stehenden Fedotik konfrontiert.

Ф е д о т и к *танцует*. Погорел, погорел! Весь дочиста!

Смех.

И р и н а. Что ж за шутки. Всё сгорело?

Ф е д о т и к *смеётся*. Всё дочиста. Ничего не осталось. И гитара сгорела, и фотография сгорела, и все мои письма... И хотел подарить вам записную книжечку – тоже сгорела. (III, PSS, 13, S. 164)

Ф е д о т и к *танzt*. Abgebrannt, abgebrannt! Ganz und gar!

Gelächter.

И р и н а. Was sind das für Späße. Alles verbrannt?

Ф е д о т и к *lacht*. Alles ratzekahl! Nichts ist geblieben. Die Gitarre ist verbrannt, das Foto (auch: die Fotoausrüstung) ist verbrannt, und all meine Briefe... Ich wollte Ihnen ein Notizbuch schenken – das ist auch verbrannt.⁷¹³

Fedotiks Schockzustand, der im Tanzen und Lachen angesichts einer schrecklichen Situation zum Ausdruck kommt, vermag auf den ersten Blick Irina nicht zu verändern. Sie rügt offenbar Fedotik für sein Verhalten und fragt nüchtern nach, ob alles verbrannt sei. Auch erwidert sie nichts auf seinen Bericht. Irina

⁷¹³An Urban, *Drei Schwestern*, S. 54 angelehnte eigene Übersetzung.

scheint sich so ähnlich wie Ol'ga zu verhalten, die zu Beginn des Aktes sachlich feststellt, dass Fedotik alles verloren habe. Dennoch vollzieht Irina eine innere Veränderung, als sie Fedotiks Späße ablehnt. Sein Verhalten im Schock, das sich im Ausdruck von Freude zeigt, stellt eine Verdrängung der Realität dar. Damit ist es formal dem Humor vergleichbar. Das Lachen im Hintergrund bestätigt einen solchen ungewollt humoristischen Effekt. Der Humor aber ist die schizoide Form von Komik, die sich vom Witz unterscheidet.

Schizoide verstehen keine Witze, weil der Witz voraussetzt, dass man die Realität zugleich akzeptiert und ablehnt. Eine solche Gleichzeitigkeit von Akzeptanz und Ablehnung zeigt sich formal in der Doppeldeutigkeit des Sprachausdrucks bzw. in der Doppeldeutigkeit der beschriebenen Szene. Der Witz erfordert also immer zugleich eine Innen- und eine Außenperspektive. Dem Schizoiden ist ein Verstehen von Doppeldeutigkeiten, eine Weltbetrachtung von innen und außen unmöglich. Der Schizoide kennt nur den Humor, der eine Verdopplung der Innenperspektive und damit eine Leugnung der Realität darstellt. Humor ist, wenn man trotzdem lacht, sagt eine deutsche Redensart und meint damit eine Verdrängung der Außenperspektive, die ein Missgeschick nicht lustig, sondern ärgerlich erscheinen lassen würde.⁷¹⁴ Das Ziel des Humors ist demzufolge nicht Komik, sondern das Verhindern von Tragik.

Fedotiks Schockzustand stellt eine Brücke zwischen dem zwanghaften und dem schizoiden Erleben einer tragischen Situation her. Das Tanzen und Lachen lassen sich als humorvolle Sicht auf das eigene tragische Geschick verstehen, während seine Worte aufgrund ihrer Doppeldeutigkeit eine Art Witz darstellen. Wenn Fedotik nämlich ruft: „Abgebrannt, abgebrannt! Ganz und gar!“ (Погорел, погорел! Весь дочиста!), dann spricht er nur indirekt von seinem Besitz, sondern vielmehr von seiner eigenen inneren Situation. Dieser Bezug auf sich selbst zeigt sich in der Verbform der ersten Person Singular (погорел) und in dem Ausdruck „Ganz und gar“ (Весь дочиста!), der sich nur geringfügig von dem Ausdruck unterscheidet, den Fedotik in seiner nächsten Replik verwendet. Hier spricht er von den verlorenen Gegenständen und sagt deshalb „Alles ratzekahl!“ (Всё дочиста.) (Hervorhebungen von mir, U.K.F.). Doch selbst diese Gegenstände, die Fedotik aufzählt, verweisen nicht auf den Verlust eines materiellen Besitzes, der ihn in finanzielle Armut stürzen würde, sondern sie beziehen sich auf einen inneren Wert, den der Brand nun vernichtet

⁷¹⁴S. Freud schreibt in seinem Aufsatz *Der Humor* (1927): „dass das Wesen des Humors darin besteht, dass man sich die Affekte erspart, zu denen die Situation Anlass gäbe, und sich mit einem Scherz über die Möglichkeit solcher Gefühlsäußerungen hinaussetzt. Insofern muss [...] der Vorgang beim Zuhörer den beim Humoristen kopiert haben. [...] Das Großartige liegt offenbar im Triumph des Narzissmus, in der siegreich behaupteten Unverletzlichkeit des Ichs. Das Ich verweigert es, sich durch die Veranlassungen aus der Realität kränken, zum Leiden nötigen zu lassen, es beharrt dabei, dass ihm die Traumen der Außenwelt nicht nahe gehen können, ja es zeigt, dass sie ihm nur Anlässe zu Lustgewinn sind.“ Studienausgabe Band IV, S. 278.

hat. Dieser innere Brand ist seine Liebe zu Irina, deren schmerzliches Ende Fedotik gewiss erahnt, als er vom geplanten Abzug der Brigade erfährt. Einen solchen Schluss gestatten zum einen die Geschenke, die Fedotik im ersten und zweiten Akt Irina macht.⁷¹⁵ Zum Namenstag bringt er zusammen mit Rodè Irina einen Blumenkorb. Doch dieses Gemeinschaftsgeschenk dient offensichtlich nur der Verschleierung der Gefühle Fedotiks für Irina. Im zweiten Akt schenkt er ihr ohne besonderen Anlass Buntstifte und ein Messerchen. Das Messer, das er sich selbst auch gekauft habe, stellt zum einen eine Gemeinsamkeit zwischen ihm und Irina her. Zum anderen setzt es Fedotik in eine Äquivalenz zum Wahnsinnigen in Gogol's *Zapiski sumasšedšogo* (und damit indirekt auch zu Maša),⁷¹⁶ der unglücklich in die Tochter seines Direktors verliebt ist, in dessen Büro er Schreibfedern mit einem Messerchen spitzt.

Neben diesen Beispielen stützt die szenische Verbindung von Feuer und Liebe, die der Dialog zwischen Maša und Veršinín offenbart, die Annahme, dass in dem Feuer Fedotiks Liebe zu Irina verbrennt. Zudem lässt eine Bemerkung Veršiníns diesen Analogieschluss zu. Vor seinem langen Monolog über die Ähnlichkeit des Brandes von Moskau mit dem gegenwärtigen Feuer sagt Veršinín:

На пожаре я загрязнился весь, ни на что похож. *Пауза*. Вчера я мельком слышал, будто нашу бригаду хотят перевести куда-то далеко. (III, PSS, 13, S. 162)

Bei dem Brand habe ich mich ganz schmutzig gemacht, ich bin nicht wiederzuerkennen. *Pause*. Gestern habe ich flüchtig gehört, dass unsere Brigade irgendwohin weit weg verlegt werden soll.⁷¹⁷

Veršinín würde sich vom zwanghaft-moralischen Standpunkt aus im Feuer der Liebe beschmutzen. Die Versetzung der Brigade rettet dann seine moralische Reinheit und verhindert eine Tragödie.⁷¹⁸ Während Veršinín sich im Feuer der Liebe beschmutzt (загрязнился весь), wird Fedotik im Feuer der Liebe, von der Liebe selbst gereinigt (весь дочиста).⁷¹⁹ Diese Deutung resultiert aus der primären Bedeutung von „дочиста“, „ganz rein“. Fedotik verliert alles, woran

⁷¹⁵ G. McVay (1995): *Chekhov's Three Sisters* S. 29-30 rechnet Fedotik zu den peripheren Charakteren, die von Liebe unberührt seien. Zwar überschütte er Irina mit Geschenken, das sei aber eher "an endearing characteristic of the schoolboyish Fedotik, rather than a sign of amorous attachment to Irina". Fedotik liebe es einfach, Kindern Geschenke zu machen.

⁷¹⁶Vgl. S. 341.

⁷¹⁷An Urban, *Drei Schwestern*, S. 52 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷¹⁸Der Abzug der Brigade ist auch für den Militärtierarzt Smirin in Čechovs Erzählung *Dušečka* eine willkommene Hilfe für die Flucht vor der Liebe. Vgl. M. Freise (1997): *Die Prosa Anton Čechovs*, S. 213.

⁷¹⁹Der Gedanke einer Reinigung von der Liebe als Leidenschaft steht in der Narodniki-tradition. Die Narodniki verstanden die Liebe als eine rein geistige Beziehung.

sein Herz hängt und was zu Irina in Beziehung steht. Er verliert die Gitarre, die ein Instrument der Minne ist. Es verbrennt die Fotoausrüstung oder vielmehr das einzige bisher im Drama erwähnte Foto, das er auf ihrem Namenstag von Irina gemacht hat. Die primäre Bedeutung von „фотография“ ist nämlich „das Foto“. Erst die scheinbare Unmotiviertheit einer solchen konkreten Bedeutung führt dann dazu, dass man eine allgemeinere Bedeutung annimmt. Auch die verbrannten Briefe deuten eine innige Beziehung Fedotiks zu Irina an, denn sie sind syntaktisch in eine Ellipse eingebunden. Die drei Pünktchen des unvollendeten Satzes verweisen darauf, dass Fedotik Irina noch mehr bedeutungsvolles über diese Briefe sagen könnte. Schließlich ist das Notizbuch, das Fedotik Irina schenken wollte, den Flammen zum Opfer gefallen. Wenn dieses Notizbuch nicht Irina die geheimen Empfindungen Fedotiks offenbaren sollte, so kann es doch zumindest dazu dienen, dass Irina sich ihrer Gefühle bewusst wird, indem sie sie aufschreibt.

Berücksichtigt man, dass das Notizbuch eines der wichtigsten schriftstellerischen Arbeitsmittel Čechovs war, in das er Aussprüche oder Erlebnisse schrieb, die er in seine literarischen Texte einbauen wollte, so kann diese Aussage auch als eine metapoetische angesehen werden. Das Verbrennen des Notizbuches bedeutet dann eine Trennung der Verbindung zwischen Realität und Fiktion, zwischen Wirklichkeit und Dichtung. Auch die verbrannte Gitarre und das verbrannte Foto (bzw. die Fotoausrüstung) lassen sich in einem metakulturellen Zusammenhang deuten. Die Möglichkeit, in der Musik seine Seele sprechen zu lassen, ist dann verloren gegangen. Auch der Fotograf (und der Maler) kann im Bildnis der Geliebten nicht mehr seine Liebe zum Ausdruck bringen. Der Grund für diese Trennung zwischen Fiktion und Realität liegt dann darin, dass der Seelenausdruck nicht verstanden wird. Irina kann die Liebe Fedotiks nicht erkennen, weil sie all seine Andeutungen nicht versteht. Der Blumenkorb zum Namenstag findet keinerlei Beachtung. Die Buntstifte deutet sie als Mitbringsel für ein Kind. Auch seine Bemerkung, er werde ihr eine „andere Patience ...“ (другой пасьянс)..., II, PSS, 13, S. 148) zeigen, vermag sie nicht zu deuten. Diese Patience offenbart, dass Irina – zur Freude Fedotiks, denn er lacht – nicht nach Moskau ziehen wird. All diese verborgenen Liebeserklärungen Fedotiks treffen auf Irinas schizoide Gefühlskälte. Fedotiks Liebe ähnelt einem Feuer, das gegen das ewige Eis (Irinas weißes Kleid) zu kämpfen hat und sich dabei selbst verzehrt. Fedotik ahnt nicht, dass die Patience nicht die Liebe, sondern das Ende der Liebe voraussagt. Die gelegten Karten sind ein Orakelspruch, den man nicht symbolisch deuten darf, denn eine solche Deutung ist immer zweideutig. Den Orakelspruch muss man metaphorisch deuten, um eine dem eigentlichen Sinn gegensätzliche Bedeutung auszuschließen.⁷²⁰

⁷²⁰R. Peace bringt (*Die drei Schwestern*, 1986) die „Rätselhaftigkeit des Lebens“ in *Tri sestry* mit der modernistischen Interpretation des antiken Orakelspruchs in Verbindung: „das Stück gibt [wie das Orakel] keine Antworten“ (S. 170). Dem ist entgegenzuhalten, dass das Stück

Beim nächsten und zugleich letzten Auftritt Fedotiks im vierten Akt fotografiert er nochmals die Anwesenden, zu denen auch Irina gehört. Dieses Foto wird aber keine szenische Erinnerung bewahren können, denn Fedotik meint, dass man sich bei einem Wiedersehen in zehn bis fünfzehn Jahren kaum wiedererkennen, sich kühl begrüßen werde (мы едва узнаём друг друга, холодно поздороваемся...IV, PSS, 13, S. 172). Dieses von Fedotik prophezeite Szenarium wird sich in einem schizoiden Ambiente ereignen.

Man kann also folgern, dass der humorvolle Aspekt in Fedotiks Verhalten angesichts der Brandfolgen bereits auf seine veränderte Charakterstruktur hindeutet. Dennoch liegt auch in Fedotiks Verhalten ein Hinweis auf die kulturelle Entwicklung nach einer schizoiden Phase verborgen. Er schenkt Kulygin zum Abschied ein Notizbuch mit Bleistift. Ist Fedotiks Notizbuch auch verbrannt, so wird irgendwann der zwanghaft-depressive Kulygin, der während des Feuers keine Verluste erlitten und Veränderungen erfahren hat, seine Notizen machen. Mit der Person Fedotiks wird uns ein Mensch vorgeführt, der sich vom Zwanghaften zum Schizoiden entwickelt, weil der Leidensdruck der unerwiderten Liebe das Empfinden zerstört. Diese Regression in das früheste kindliche Entwicklungsstadium findet ihren Ausdruck auch in Fedotiks Namen, der durch das Suffix -ik an eine Koseform erinnert und damit zugleich in einer Äquivalenz zum Namen von Natašas Baby steht, das Bobik heißt. Auch ist Fedotiks Dienstgrad eines Unterleutnants der niedrigste in der Rangordnung der auftretenden Offiziere und kennzeichnet ihn als sehr jungen Offizier.

Wird Fedotiks Empfindungsfähigkeit im Feuer der Liebe verbrannt, so werden Irinas Empfindungen durch den Brand überhaupt erst geweckt. Irina ist zum Mitgefühl fähig, als sie Fedotiks Späße ablehnt und nochmals nach den Umständen des Brandes fragt. Hier verhält sie sich anders als gegenüber jener Frau, deren Sohn gestorben war und die bei Irina ein Telegramm aufgeben wollte. Wäre sie noch schizoid, würde sie über Fedotiks spaßiges Verhalten lachen. Offenbar erahnt sie auch die Doppeldeutigkeit seiner Worte, denn ihre Nachfrage dient dem Ziel, eine Doppeldeutigkeit auszuschließen. Wenn also bereits hier eine Veränderung Irinas deutlich wird, so stellt sich zunächst die Frage, wann sie sich vollzogen hat. Der Schlüssel zu dieser Frage ist in jenen Worten enthalten, die Irina sagt, als Čebutykin eine Porzellanuhr fallen lässt:

sehr wohl Antworten bereithält, die jedoch, wie auch beim antiken Orakel, keine symbolische, sondern eine metaphorische Deutung erfordern. Die symbolische Deutung basiert auf einem Außenstandpunkt, der einen Vergleich zwischen zwei an sich unvergleichbaren Ebenen ermöglicht, indem zwischen ihnen Gemeinsamkeiten behauptet werden. Die metaphorische Deutung dagegen geht von einem Innenstandpunkt aus und behauptet deshalb Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Ebenen nicht nur, sondern verkörpert diese zugleich. Symbolisch gedeutet macht eine Rückkehr nach Moskau ebenso glücklich wie die Liebe zu finden. Metaphorisch gedeutet aber heißt eine Rückkehr nach Moskau, die Liebe zu finden. Peace deutet symbolisch und kann deshalb das „Orakel“ des Dramas, seine metapoetische Dimension, nicht entschlüsseln.

Это часы покойной мамы. (III, PSS, 13, S. 162)

Das war die Uhr unserer verstorbenen Mama.⁷²¹

Diese Replik ist die letzte Replik Irinas vor der Szene mit Fedotik, und damit möglicherweise ihre unmittelbare Voraussetzung. Die Uhr der Mutter birgt in sich zwei Bedeutungen. Zum einen ist sie ein Zeichen für Irinas nie wirklich abgeschlossene Trauer über den Tod der Mutter, denn Uhren werden in der Todesstunde angehalten und kennzeichnen damit den Moment des Abschiedes von dem Verstorbenen. Eine Uhr, die nach dem Tode weiterläuft, ist ein Zeichen der Verdrängung des Todes. Eine solche Verdrängung, die gewiss damit zusammenhängt, dass Irina sehr jung war, als ihre Mutter starb, würde auf psychologischer Ebene erklären, warum Irina im Gegensatz zu ihren Schwestern schizoid geprägt ist.

Eine zweite, mit der Verdrängung des Todes in Zusammenhang stehende Bedeutung der Uhr ist ihre Verkörperung der ständigen Gegenwart. Eine Uhr verweist auf die Gegenwart, denn sie zeigt immer die aktuelle Zeit an. Vergangenheit oder Zukunft kann sie nicht erfassen. Irinas Bemerkung, dass die Uhr der verstorbenen Mutter gehörte, stellt die Verbindung zu Moskau her und macht die Aktualität der Vergangenheit deutlich. Wenn Čebutykin die Uhr nun fallen lässt und sie zerbricht, so endet für Irina die ewige Gegenwart und sie beginnt, die Gegenwart von der Vergangenheit und der Zukunft zu trennen. Nun kann sie wirklich innerlich Abschied von der Mutter nehmen. Damit gehört das Moskau der Kindheit, von dem Irina in den ersten beiden Akten geträumt hat, der Vergangenheit an. Das Moskau, das Irina nach dem Brand herbeisehnt, ist dagegen ein Ort der Zukunft.⁷²²

Die absolute Innenperspektive, die das Weltbild des Schizoiden prägt und ihm eine Existenz in der ewigen Gegenwart suggeriert, muss also aufgehoben werden. Das ist nur durch einen massiven Realitätsdruck möglich. Wenn die Übermacht der äußeren Situation den Schizoiden zwingt, die absolute Innenperspektive aufzugeben, beginnt er sein Dasein zugleich von Außen zu betrachten. Das erste Ereignis, die zerbrochene Porzellanuhr, kann einen solchen Realitätsdruck noch nicht schaffen, auch wenn dadurch eine vergangene Situation, der Abschied von der Mutter, erneut erlebt werden kann. Das allein zwingt jedoch noch nicht dazu, einen Außenstandpunkt einzunehmen. So kommentiert Čebutykin den Verlust der Uhr noch mit den Worten:

Может быть... Мамы так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает. (III, PSS, 13, S. 162)

⁷²¹Urban, *Drei Schwestern*, S. 52.

⁷²² V. Ermilov (1954): *Dramaturgija Čechova* S. 279 sieht dagegen mit dem Fall der Uhr die Träume der Schwestern von Moskau generell begraben.

Vielleicht... Mama hin, Mama her. Vielleicht habe ich sie nicht zerschlagen, sondern es scheint nur so, als hätte ich sie zerschlagen. Vielleicht scheint es uns nur so, als existierten wir, aber in Wirklichkeit gibt es uns nicht. Ich weiß nichts, niemand weiß etwas.⁷²³

Čebutykin thematisiert hier das Dilemma des Schizoiden, seine Gefangenschaft in der Innenperspektive. Wenn man wie der Schizoide isoliert in seiner Welt lebt, spielt fremder Besitz keine Rolle. Ein Gegenstand existiert an sich, ohne eine Zuordnung zu einem Besitzer. Das ewige Leben in der Gegenwart führt dann dazu, dass die eigene Existenz nicht wahrgenommen werden kann, denn das Existenzerleben ist an ein Zeiterleben gebunden. Wer aber seine eigene Existenz nicht erlebt, kann auch nichts wissen, denn das Wissen setzt einen perspektivischen und damit existenziell fundierten Blick auf die Welt voraus. Čebutykins Philosophieren demonstriert die schizoide Natur einer skeptizistischen Weltsicht.⁷²⁴

Čebutykins Kommentar deutet zwar eher seine eigene Entwicklung vom Zwanghaft-Depressiven zum Depressiv-Schizoiden an.⁷²⁵ Da aber Irina eine umgekehrte Entwicklung vollzieht, kann Čebutykins Kommentar auch auf sie bezogen werden, besonders weil er mit seiner Replik unmittelbar auf Irinas Bemerkung reagiert, die zerschlagene Uhr habe der verstorbenen Mutter gehört. Wenn also in der zerschlagenen Uhr noch nicht der erforderliche Realitätsdruck liegt, um Irina aus der Gefangenschaft in der schizoiden Innenperspektive zu befreien, dann muss dieser Druck durch ein anderes Ereignis zustande kommen. Da aber auch das Feuer nicht auf das Haus der Schwestern übergegriffen hat, dürfte Irina davon nicht betroffen sein. Dennoch liegt gerade darin der Schlüssel zur Lösung.

Mit seinem absoluten Innenstandpunkt konstruiert der Schizoide eine fiktive Welt, die im Grunde nichts erschüttern kann. Die einzige Möglichkeit, dass ein äußeres Ereignis in die fiktive Welt des Schizoiden hereinbricht, besteht darin, dass sich die innere und die äußere Welt im Symbol treffen. Dieses Symbol kann jedoch nicht durch Analogiebildung von außen in die fiktive Welt hineingetragen werden, da diese ja aufgrund der absoluten Innenperspektive in sich geschlossen ist. Historische Vergleiche, wie sie durch

⁷²³An Urban, *Drei Schwestern*, S. 52f. angelehnte eigene Übersetzung.

⁷²⁴Nach Stelleman, *Aspects of dramatic communication*, S. 149 bringt Čebutykins Replik den in der modernen Dramatik dokumentierten Identitäts- und Realitätsverlust auf den Punkt. Die weitere Analyse wird jedoch zeigen, dass die strukturelle Botschaft des Stückes über diese Entwicklung zur schizoiden Welthaltung hinausreicht. Čebutykins Replik charakterisiert nur die Welthaltung, die ihn und Irinas zu diesem Zeitpunkt charakterisiert.

⁷²⁵Wie bereits an anderer Stelle dargestellt, wird Čebutykins Zwanghaftigkeit, die auf seine Zugehörigkeit zum Militär zurückzuführen ist, durch eine zunehmend schizoide Prägung verdrängt. Die Depressivität, die in seinem Alkoholismus und dem Arztberuf zum Ausdruck kommt, bleibt dagegen erhalten.

Ferapont und Veršinin angestellt werden, kann der Schizoide nicht verstehen, eben weil er in der ständigen Gegenwart lebt. Die Situationen in der Innen- und der Außenwelt müssen selbst also wesensverwandt sein, damit die eine als eine symbolische Deutung der anderen verstanden werden kann.

Solche wesensverwandten Situationen sind der Verlust seines gesamten Besitzes durch das Feuer für Fedotik und der Verlust des Vaterhauses, auf das Andrej eine Hypothek genommen hat, um seine Spielschulden zu begleichen, für die Schwestern. Die Gemeinsamkeit dieser Situationen wird durch die Doppelbedeutung des Ausdrucks „погорел“ veranschaulicht. „Кто-то совсем погорел“ (jemand ist völlig abgebrannt) bedeutet nicht nur den Verlust des Besitzes durch Feuer, sondern es bedeutet generell den finanziellen Ruin. Eben in diesem Kontext lässt sich Fedotiks Ausruf „Погорел, погорел! Весь дочиста!“ (Ich bin abgebrannt, abgebrannt! Ganz und gar!) auch verstehen. Wenn Irina daraufhin fragt, ob alles verbrannt sei, versucht sie zunächst noch ihr eigenes Problem zu ignorieren. Doch durch das Notizbuch, das für sie bestimmt war und das ebenfalls verbrannt ist, ist sie unmittelbar von dem Brand bei Fedotik betroffen. Der Text lässt Irinas Betroffenheit an dieser Stelle nur erahnen, denn unmittelbar nach Fedotiks Äußerung über das verbrannte Notizbuch will Solënyj das Zimmer betreten und wird von ihr schroff zurückgewiesen. Zwar ist dieser ihr generell unsympathisch, doch die in der Situation unmotivierte Abfuhr erscheint eher als emotionale Reaktion auf das zuvor Gehörte.

Irina wird die Analogie zwischen Fedotiks und ihrem eigenen Schicksal schlagartig bewusst, als Maša sich über Andrejs Verpfändung des Hauses beklagt. Irina ist nun so mittellos – abgebrannt im übertragenen Sinne – wie Fedotik. Den wirklichen, aus der Innenperspektive befreienden Schock erlebt sie aber erst, als sie realisiert, dass Andrej nicht nur dem Feuer in der Stadt, sondern auch der Affäre seiner Frau mit Protopopov tatenlos zusieht.

[...] Он член управы, а Протопопов председатель... Весь город говорит, смеётся, и только он один ничего не знает и не видит... И вот все побежали на пожар, а он сидит у себя в комнате и никакого внимания. Только на скрипке играет. *Нервно*. О ужасно, ужасно, ужасно! *Плачет*. Я не могу, не могу переносить больше!.. Не могу, не могу!.. (III, PSS, 13, S. 166)

[...] Er ist Mitglied der Zemstververwaltung und Protopopov der Vorsitzende... Die ganze Stadt spricht davon, lacht, nur er allein weiß nichts und sieht nichts... Und alle sind zum Brand geeilt, aber er sitzt in seinem Zimmer und schenkt ihm keinerlei Beachtung. Nur Geige spielt er. *Nervös*. Oh, entsetzlich, entsetzlich, entsetzlich! *Weint*. Ich kann, ich kann es nicht mehr ertragen!.. Ich kann es nicht, ich kann es nicht!..⁷²⁶

⁷²⁶An Urban, *Drei Schwestern*, S. 56 angelehnte eigene Übersetzung.

Irinas intensive emotionale Reaktion auf Andrejs Ignoranz angesichts des Brandes wäre unverständlich, wenn es nicht eine Beziehung dieser Ignoranz zu ihrem persönlichen Schicksal gäbe. Die neuen, aus ihr in Tränenströmen herausbrechenden Gefühle kommen vor allem in den Gedanken zum Ausdruck, die sich Irina über ihre Beziehung zu Tuzenbach macht. Auf Ol'gas Ratschlag, den Baron zu heiraten, kann Irina nur mit Tränen antworten. Als Ol'ga schließlich feststellt, man heirate nicht aus Liebe, entgegnet Irina ihr:

Я всё ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нём, любила... Но оказалось, всё вздор, всё вздор... (III, PSS, 13, S. 168)

Ich habe immer darauf gewartet, dass wir nach Moskau ziehen, dort würde mir der Richtige begegnen, ich habe von ihm geträumt, ihn geliebt... Aber jetzt zeigt sich, es ist alles Unsinn, alles Unsinn...⁷²⁷

Diese Worte von Irina bestätigen die Verbindung von Moskau und Liebe, die bereits durch die symbolische Bedeutung des Feuers und seine Analogie zum Brand in Moskau 1812 deutlich wurde. Zudem wird sichtbar, dass Irina nicht nur geträumt hat, sich eine Zukunft vorgestellt hat, sondern dass sie diesen Traum gelebt hat, denn sie liebte den Erträumten bereits. Diese Verschmelzung von Traum und Gegenwart kommt in dem Wort „настоящий“ zum Ausdruck, das neben der genannten Bedeutung, der Richtige, Wahrhaftige, einen zeitlichen Bezug zur Gegenwart ausdrückt. Eine solche Liebe zum erträumten Gegenwärtigen ist ganz und gar narzisstisch, denn sie ist nicht wirklich auf ein Gegenüber ausgerichtet, sondern durch die Liebe zum Erträumten reflexiv. Es ist eine kindliche Liebe, eine Liebe, die ganz der Selbstverliebtheit des Narziss entspricht. Irina war wie Narziss im Spiegel, d.h. in der absoluten Innenperspektive gefangen. Wenn sie nun erkennt, dass dieses Leben im Traum Unsinn ist, dann befreit sie sich aus dem Spiegel und wird zur wirklichen zwischenmenschlichen Beziehung fähig. Die Einsicht in diese Sackgasse des Lebens wird mit der zerbrochenen Uhr, die den Abschied vom Traumleben versinnbildlicht, bereits angedeutet. Irinas Verzweiflung über das bisher von ihr geführte Leben veranschaulicht diese Sackgasse dann. Im Unterschied zu Fedotik, dessen Habe verbrannt ist (Всё сгорело?), fragt sich Irina:

Куда? Куда всё ушло? Где оно? (III, PSS, 13, S. 166)

Wohin? Wohin ist alles verschwunden? Wo ist es?⁷²⁸

Diese äquivalenten Fragen zeigen den Unterschied zwischen Irina und Fedotik. Fedotik hat alles verloren, nicht nur den Besitz, sondern mit dem Besitz auch die Vergangenheit. Das belegt der Verlust der Fotografie und der Briefe. Auch Irinas Frage „Wohin?“ (Куда?) legt auf den ersten Blick nahe, dass es sich für

⁷²⁷An Urban, *Drei Schwestern*, S. 57 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷²⁸Urban, *Drei Schwestern*, S. 56.

sie um den Verlust von Gegenständen handelt. Doch nicht Gegenstände sind verloren gegangen, sondern „das Leben vergeht und kehrt nie zurück“ (жизнь уходит и никогда не вернётся, III, PSS, 13, S. 166). Hat Fedotik durch den Brand seine Vergangenheit verloren, so gewinnt Irina sie zuallererst, indem sie sie sieht.

[...] жизнь уходит и никогда не вернётся, никогда, никогда мы не уедем в Москву... Я вижу, что не уедем... (III, PSS, 13, S. 166)

[...] das Leben geht und kehrt nie zurück, niemals, niemals werden wir nach Moskau ziehen... Ich sehe, dass wir nicht wegfahren...⁷²⁹

Die Passage enthält drei Verben der Bewegung, die keine räumliche, sondern eine zeitliche Veränderung ausdrücken. Analog zum Leben, das vergeht und nicht zurückkehrt, ist die Zeit in Moskau vergangen und kehrt nicht zurück. Wenn Irina nun sieht, dass sie und ihre Schwestern nicht nach Moskau ziehen werden, so ist auch dies eine Aussage über die Zeit, denn das Sehen ist hier kein räumliches Sehen in die Ferne, sondern ein zeitliches Vorhersehen. Irinas Sicht nimmt damit depressive Züge an, denn der Depressive kennt nicht nur seine Vergangenheit sehr gut, er betrachtet sie auch als einen unwiederbringlichen paradiesischen Zustand. Das Ende der wohlbehüteten, Kindheit wird dabei als eine schmerzliche Vertreibung aus dem Paradies und damit als seelischer Tod empfunden. Wenn man der Logik der Psyche folgt, kann man diesem Tod nur durch einen freiwilligen physischen Tod entkommen. Diese ihrem Wesen nach depressive Schlussfolgerung zieht auch Irina:

[...] время идёт, и всё кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь всё дальше и дальше, в какую-то пропасть. Я в очаянии, я в очаянии! И как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю... (III, PSS, 13, S. 166)

[...] die Zeit geht weiter und es scheint, als gingst du fort aus dem wahrhaftig schönen Leben, als gingst du immer weiter und weiter auf einen Abgrund zu. Ich bin verzweifelt, ich bin verzweifelt! Und dass ich noch lebe, dass ich mich bis jetzt noch nicht umgebracht habe, verstehe ich nicht...⁷³⁰

Diese Passage verdeutlicht aber nicht nur das nunmehr depressive Wesen Irinas, sondern sie bringt zugleich auch den Ansatz einer Überwindung der Depressivität zum Ausdruck. Irina spricht hier über das depressive Lebensgefühl und wird dadurch Maša ähnlich, die nicht nur die Depressivität verkörpert, sondern sie auch von außen betrachten kann: Während sich im vorangegangenen Zitat die depressive Wehmut darüber, dass das Leben unwiederbringlich vergeht (жизнь уходит) offenbarte, wird hier einfach eine

⁷²⁹An Urban, *Drei Schwestern*, S. 56 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷³⁰An Urban, *Drei Schwestern*, S. 57 angelehnte eigene Übersetzung.

Bewegung der Zeit thematisiert (время идёт). Während in der vorigen Replik eine Rückkehr in die paradiesische Vergangenheit als unmöglich angesehen wird (никогда, никогда мы не уедем в Москву), spricht Irina in der hier ausdrücklich davon, dass es nur so scheine, als bewege man sich vom wahren Leben weg, auf einen Abgrund zu (кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни [...] в какую-то пропасть).

Diese Ähnlichkeit mit Maša zeigt sich auch in Irinas neuem Traum von Moskau, der in Bezug auf ihre Einsicht, dass eine Rückkehr nach Moskau unmöglich ist, eigentlich einen Rückschritt darstellen müsste.

Милая, дорогая, я уважаю, я ценю барона, он прекрасный человек, я выйду за него, согласна, только поедem в Москву! Умоляю тебя, поедem! Лучше Москвы нет ничего на свете! Поедем, Оля! Поедем! (III, PSS, 13, S. 171)

Liebe, Gute, ich achte, schätze den Baron, er ist ein wunderbarer Mensch, ich werde ihn heiraten, einverstanden, nur fahren wir nach Moskau! Ich flehe dich an, fahren wir! Es gibt nichts besseres auf der Welt als Moskau! Fahren wir, Olja! Fahren wir!⁷³¹

Auf den ersten Blick scheint Irina lediglich den alten Traum von Moskau neu zu beleben. Dennoch hat der Traum eine wesentliche Veränderung erfahren. War Moskau bisher das Paradies der ungetrübten Kindheit, so wird Moskau jetzt der Ort der tragischen Liebe. Diese Veränderung resultiert aus der Verbindung von Moskau und Liebe, die einerseits durch das Feuer versinnbildlicht wird und sich andererseits in Irinas eigener Vorstellung, in Moskau würde ihr der Richtige begegnen, zeigt. Wenn Irina also den Baron Tuzenbach heiraten, andererseits aber weiterhin nach Moskau ziehen will, wo sie, so kann man ergänzen, hofft, den Richtigen zu treffen, beschwört sie eine tragische Situation geradezu herauf.

Folgt man der Symbolik und den Äquivalenzen des Stückes, so ist dieser richtige Mann für Irina Fedotik. Wie Maša ihren eigenen Worten zufolge mit Kulygin verheiratet wurde, würde Irina von Ol'ga mit Tuzenbach verheiratet werden, denn Ol'ga empfiehlt Irina diese Ehe, obwohl Irina ausdrücklich sagt, dass sie Tuzenbach nicht liebt. Neben der Analogie zwischen Tuzenbach und Kulygin, die jeweils nicht die Vorherbestimmten für Irina bzw. Maša sind, suggeriert die über das Feuer (der Liebe) hergestellte Analogie zwischen Veršinin und Fedotik, dass dieser der gesuchte Richtige für Irina ist: Sowohl Fedotik als auch Veršinin sind als einzige der handelnden Personen direkt vom Feuer betroffen.

Wenn Irina die angedeutete Tragödie nicht erlebt, weil Tuzenbach vor der Hochzeit im Duell fällt und Fedotik mit der Brigade abzieht, so ist das der insgesamt depressiven Prägung der Čechovschen Dramatik geschuldet, die

⁷³¹An Urban, *Drei Schwestern*, S. 61 angelehnte eigene Übersetzung.

große Auftritte ebenso wie die Profilierung des einzelnen großen Ereignisses vermeidet.

Charakteristisch für eine solche Prägung der Dramatik ist auch eine Zyklisierung der Zeit, wie sie in *Tri sestry* zu beobachten ist, indem die Akte in ihrer zeitlichen Zuordnung dem Jahreskreis folgen. Vor allem aber wird diese zyklische Bewegung durch die drei Schwestern selbst verkörpert. Zu Beginn des Stückes versinnbildlichen sie jeweils verschiedene Charakterstrukturen. Ol'ga ist zwanghaft, Maša ist depressiv und Irina schizoid geprägt. Am Schluss des Dramas aber sind alle drei Schwestern depressiv, wie ihr gemeinsamer Auftritt am Schluss des Dramas belegt. Die Entwicklung vom Zwanghaften zum Depressiven scheint dabei der Entwicklung vom Schizoiden zum Depressiven genau entgegengerichtet zu sein, denn erstere ist – stellt man eine Analogie zur Entwicklung des Menschen her – eine Form der Regression. Im Einleitungskapitel zum zweiten Teil hatte ich solche Phasen als Zeiten kulturellen Abbaus definiert. Die Entwicklung vom Schizoiden zum Depressiven stellt dagegen für das Individuum einen Fortschritt dar. In Analogie dazu hatte ich deshalb derartige Phasen als kulturellen Aufbau definiert.⁷³² Geht man aber von einer zyklischen Bewegung der Kultur aus, so ist eine solche Entwicklung durchaus plausibel. Versucht man diese kulturelle Entwicklung anhand der Entwicklung der drei Schwestern und dem Traum von Moskau zu beschreiben, so ergibt sich folgendes Bild:

zwanghaft-hysterisch (Moskau) > zwanghaft(-depressiv) (Ol'ga) > depressiv (Maša) > schizoid (Irina) > depressiv (Irina, Maša) > depressiv(-zwanghaft) (Ol'ga, Irina) > depressiv(-hysterisch) (Maša) > zwanghaft-hysterisch (Moskau)

Die dargestellten Entwicklungsschritte machen deutlich, dass allein Irina einen wirklichen strukturellen Wandel vollzieht, während sich bei den beiden anderen Schwestern die charakterliche Prägung nur etwas verschiebt. Das erklärt auch, warum Irina als einzige der Schwestern erlebt, wie die Uhr der Mutter zerschlägt. Auch die Kleider der Schwestern bringen zum Ausdruck, dass sich lediglich Irina verändert. Während Ol'ga und Maša zu Beginn wie am Schluss des Dramas dieselben Kleider tragen, wird Irinas weißes, die schizoide Farblosigkeit und Gefühlskälte betonendes Kleid durch einen dunklen Gürtel verändert. Dieser Gürtel ist entweder ein Ausdruck von Irinas Depressivität und sieht in Analogie zu Mašas Kleid schwarz aus oder er versinnbildlicht die zukünftige Zwanghaftigkeit Irinas, die sie braucht, wenn sie eine gute Lehrerin sein will und ist deshalb in Analogie zu Ol'gas Schuluniform blau.⁷³³

⁷³²Vgl. S. 197.

⁷³³Es ist in Čechovs Schaffen keine Ausnahme, dass eine Veränderung des Helden durch eine zusätzliches oder verändertes Kleidungsstück zum Ausdruck gebracht wird. Dies ist z.B. bei Olga Ivanovna in *Poprygun'ja* der Fall. Auf die Versinnbildlichung eines Wandels durch die Farbe eines Hutes verweist M. Freise (1997): *Die Prosa Anton Čechovs* in seiner Interpretation der Erzählung *Znakomyj mužčina*, S. 69.

Allerdings geraten auch Ol'ga und Maša, selbst wenn sie keine schizoide Charakterstruktur annehmen, durch die Vertreibung aus dem Haus in ein schizoides, weil heimatloses Setting. Das gibt ihrer Depressivität am Schluss des Stückes eine nachschizoide Note.

Raum- und Zeitstruktur

Tri sestry liegt eine offene, depressive Raum- und Zeitstruktur zugrunde. Die Zeit bewegt sich in mehreren Kreisen. Laut Regieanweisungen durchläuft die dramatische Handlung den Tageskreis. Die Handlung setzt im ersten Akt mittags um 12 Uhr ein, wird im zweiten Akt acht Uhr abends und im dritten Akt drei Uhr nachts fortgesetzt und schließt im vierten Akt zwölf Uhr mittags ab. Der Tageskreis wird vom Jahreskreis durchbrochen, indem die einzelnen Akte zu unterschiedlichen Jahreszeiten spielen. Dem Jahreskreis steht der Lebenskreis gegenüber, der durch die Themen Geburt (Namenstag, Andrejs Kinder) und Tod (Tod des Vaters, der Mutter, Tuzenbach), Ankunft (Veršinins) und Abschied (des Militärs, vom Vaterhaus) auf die Bühne gebracht wird. Durch diese Kreise zieht sich der Kreis der Kultur, der auf metakultureller Ebene in der Figurenkonzeption, besonders in der Konzeption der drei Schwestern seinen Ausdruck findet.⁷³⁴

Der Raum hat weniger eine räumliche als eine zeitliche Bedeutung. Das konnte bereits im Zusammenhang mit der Bedeutung von Moskau dargelegt werden. Auch der Handlungsort, die Provinzstadt, in der das Vaterhaus der drei Schwestern steht, lässt sich vor allem zeitlich begreifen, denn er steht wie Moskau für eine bestimmte menschliche Lebensphase bzw. in Bezug auf die metapoetischen Dimension des Dramas für eine Kulturphase. Verkörpert Moskau eine zwanghaft-hysterische Zeit, steht das Leben im Haus der Provinzstadt für eine zwanghaft-depressive Übergangszeit. Die strenge, durch Säulen markierte Bühnenteilung im ersten und zweiten Akt verweist dabei auf die zwanghafte Phase, während das Zimmer der Schwestern im dritten Akt aufgrund seines Ausdrucks von Geborgenheit und Zurückgezogenheit für die depressive Periode steht. Der Garten als Handlungsort des vierten Aktes verweist dagegen zum einen auf die Vertreibung der Schwestern aus dem Haus und damit auf die sich ankündigende schizoide Heimatlosigkeit und das damit verbundene Gefühl des Ausgeliefertseins und zum anderen auf den paradiesischen Zustand der frühesten kindlichen Entwicklungsstufe und damit ebenfalls auf die „Regression“ in eine schizoide Phase.

Eine Raum-Zeit-Struktur, wie sie uns in *Tri sestry* begegnet, schafft ein unmittelbares, mythisches Erleben von Zeitlichkeit. Raum und Zeit werden nicht wie beim ödipal geprägten, sozial strukturierten Drama als logische, die dramatische Handlung begrenzende Größen vorausgesetzt, sondern sie werden

⁷³⁴Auf die verschiedenen Kreise verweist allgemein bereits B. I. Zingerman (1988): *Teatr Čechova i ego mirovoe značenie*, S. 24.

in ihrer Ursprünglichkeit erfahrbar gemacht, indem sie durch die dramatische Handlung überhaupt erst erschaffen werden.

Komposition und Handlung

Die Gattungspoetik sieht für das Drama traditionell das kompositionelle Schema einer Unterteilung in fünf Akte vor. Čechov verzichtete in allen seinen Dramen auf dieses traditionelle Schema, das nach G. Freytag aus Einleitung (1. Akt), Steigerung (2. Akt), Höhepunkt (3. Akt), Fall/Umkehr (4. Akt) und Katastrophe (5. Akt) besteht.⁷³⁵ In den Dramen der frühen Schaffensperiode ließ Čechov das dramatische Zentrum aus, weil seinen Haupthelden die Selbstüberhöhung fehlte, die als eine Art Versuchung der Götter die dramatische Handlung auf den Höhepunkt zutreibt. Dieser Höhepunkt kann aber hier noch gedanklich ergänzt werden, weil die Selbstüberhöhung zwar aufgrund der depressive Züge der Haupthelden verhindert wird, in ihrem hysterischen Wesen aber dennoch angelegt ist. Deshalb kann die dramatische Gliederung in vier Akte zunächst nur als ein kompositioneller Kniff angesehen werden, der erst durch den mitgedachten Höhepunkt eine strukturelle Bedeutung erlangt. Damit ist ein Urteil erst formulierbar, wenn durch eine Interpretation der strukturell angelegte Höhepunkt ergänzt wird.

In den Dramen der mittleren Schaffensperiode wird nun die Klimax, der Spannungsaufbau zum Höhepunkt nicht nur einfach weggelassen, sondern in sein Gegenteil, in eine Antiklimax verkehrt.⁷³⁶ Während in *Čajka* der Spannungsabbau durch den erst versuchten und dann geglückten Selbstmord Treplëvs auch thematisch deutlich wird, lässt die Revolte Vanjas gegen den Professor eine Zuspitzung des Konfliktes vermuten. Dazu kommt es aber nicht, weil die depressive Gestimmtheit der Personen einer Verschärfung des Konfliktes zuwiderläuft. Die Revolte ist lediglich ein hysterischer Ausbruch des Depressiven, der die Last seines Lebens nicht mehr tragen will. Da sowohl Treplëv als auch Vanja die Welt für ihr verlorenes Lebensglück verantwortlich machen, werden sie auf diese Weise überhaupt erst einmal schuldig. Damit kommt es zu einer Verlagerung der Schuld an den Schluss des Dramas. Ein solcher Aufbau widerspricht aber dem traditionellen Kompositionsprinzip, nach dem das beim Zuschauer erregte Mitleid am Schluss des Dramas den Helden von seiner Schuld wieder freispricht. Auch die metapoetische Dimension der Stücke führt zum Spannungsabbau, denn sie rechtfertigt die fehlende Tragik. Trotz dieser vom traditionellen Drama abweichenden Gestaltungsprinzipien sind in den Stücken der mittleren Schaffensperiode die Akte miteinander verknüpft, was dazu führt, dass auch auf thematischer Ebene ein Sinnzusammenhang hergestellt werden kann.

⁷³⁵G. Freytag (1863): *Die Technik des Dramas*, S. 102.

⁷³⁶Zur Antiklimax bei *Djadja Vanja* vgl. J. Styan (1971): *Čechov in Performance*. S. 93: "Uncle Vanja is a great comedy of anticlimax".

In *Tri sestry* stehen die Akte thematisch nicht mehr miteinander in Verbindung. Wie die drei Schwestern, die drei kulturelle Epochen verkörpern, die sich zu Čechovs Lebzeiten überlagern, stehen die Akte isoliert nebeneinander. Doch wie das Miteinander der Schwestern strukturell in der Gleichzeitigkeit verschiedener Epochen einen metakulturellen Sinn erhält, lässt sich auch die parallele Anordnung der Akte metakulturell erklären. Dabei lässt sich jeder Akt thematisch einer Epoche zuordnen. Der erste Akt mit der Namenstagsfeier thematisiert mit dem Wunsch, gefeiert zu werden, die hysterische Epoche. Der zweite Akt versinnbildlicht mit der beabsichtigten Fastnachtsfeier die zwanghafte Zeit, denn Fastnacht ist das Fest, das dem Zwanghaften gestattet, für kurze Zeit die vorgeschriebenen Grenzen zu überschreiten. Wenn diese Feier scheitert, weil Ol'ga und Irina zu müde sind und Nataša eine Feier wegen des kranken Bobik ablehnt, so zeigt sich darin bereits ein Abbau der Zwanghaftigkeit, der ein Maskenfest nicht mehr unbedingt erforderlich macht. Ist es für den Zwanghaften notwendig, zur Erhaltung des psychischen Gleichgewichtes zuweilen seinen Wünschen und Gedanken unter dem Deckmantel der Maske freien Lauf zu lassen, so sind hier die zwanghaft-depressiven Lehrer geradezu erleichtert, dass sie sich ausruhen können. Im Gegensatz dazu sind abgesehen von Maša nur die zwanghaften Armeeangehörigen in Fastnachtsstimmung.

Der dritte Akt versinnbildlicht mit der Sehnsucht nach Liebe eine depressive Epoche. Die permanente Sehnsucht nach Liebe und seelischer Übereinstimmung ist ein Merkmal depressiven Verhaltens. Das kommt z.B. in dem Wunsch von Andrej und Maša, sich mit den Schwestern auszusprechen, zum Ausdruck. Zudem wird der von Maša thematisierte Sinn allen Daseins erfahrbar, indem die Liebe szenisch zum Feuer in Beziehung gesetzt wird. Das bietet zugleich die Möglichkeit, das Klischee vom Feuer der Liebe neu mit Sinn zu erfüllen, eine Metapher unmittelbar erfahrbar zu machen und damit ihrer Verwendung eine neue Berechtigung zu verleihen.

Der vierte Akt schließlich steht mit seiner Inszenierung der Vereinsamung für die schizoide Phase. Jeder lebt und stirbt isoliert von der vermeintlichen sozialen Gemeinschaft. Wenn am Schluss des vierten Aktes die Schwestern in ihrem depressiven Terzett nach dem Sinn des Daseins fragen, schlagen sie zugleich einen Bogen zum dritten Akt. Deshalb stellt der dritte Akt eine Art Wendung am Rande dar. Seine wirkliche Bedeutung als Wendepunkt wird erst deutlich, nachdem der dramatischen Welt der Sinn abhanden gekommen ist, indem die Personen im vierten Akt vollkommenen zerstreut werden und ihre Handlungen noch stärker als in den anderen Akten aus separaten Einzelhandlungen bestehen. Diese vollkommene Zerstörung des im Klischee erstarrten Sinns ist notwendig, bevor der Sinnzusammenhang der Welt neu erfahren werden kann und auch muss, denn die schizoide Erfahrung der Kontingenz führt dazu, dass der Mensch sich selbst in seiner Rolle als Mensch in der Welt nicht mehr erkennen kann und somit seine Identität verliert. Da der

dritte Akt in seiner Symbolik nicht nur als Sinnbild einer neuen Sinngebung, sondern ebenso als letzte Abbauf orm des Klischees, als Kitsch verstanden werden kann, kann sich in diesem Akt noch keine dramatische Wende ereignen. Der dramatische Wendepunkt liegt am Schluss des Dramas, wie nicht nur die Schlusszene suggeriert, sondern die metakulturelle Dimension des Dramas auch belegt.

Die metakulturelle Dimension in Čajka und Tri sestry aus vergleichender Perspektive

Die Untersuchungen haben gezeigt, dass sowohl in *Čajka* als auch in *Tri sestry* eine metakulturelle Aussage getroffen wird. In beiden Dramen wird Kultur als ein Prozess verstanden, der aus verschiedenen, gleichrangigen Phasen besteht. Beide Dramen verweisen dabei in ihrer metakulturellen Aussage auf sich selbst, die Bedingungen der eigenen Entstehung und Rezeption. Während aber in *Čajka* diese Selbstaussage explizit deutlich wird, lässt sie sich *Tri sestry* ausschließlich strukturell nachweisen. Die explizite Metapoetik von *Čajka* ist wie ein Paradoxon strukturiert, denn sie erschafft die (dichterische) Wirklichkeit, indem sie den Wirklichkeitsbezug der Dichtung ablehnt und auf sich selbst zurückfällt. Eine solche paradoxe Struktur zeigt sich in dem Stück auf allen Ebenen. So erscheint bei der paradoxalen Kommunikation die Rede zwar an der Oberfläche sinnlos, ruft scheinbar keine Reaktion hervor, strukturell aber ist sie der Ausdruck einer Beziehung, eines Konfliktes. In Bezug auf die Zeitlichkeit kommt die paradoxe Struktur darin zum Ausdruck, dass die Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit verschiedener Epochen zwar thematisiert und inszeniert wird, die dramatische Handlung aber auf der (traditionellen) Auseinandersetzung von Neuem und Alten aufbaut.⁷³⁷

Im Unterschied zur paradoxalen Struktur der expliziten Metapoetik in *Čajka* liegt der impliziten Metapoetik von *Tri sestry* die Struktur eines Oxymorons zugrunde. Dieses Oxymoron könnte man in Bezug auf das ganze Stück „wirkliche Kunst“ oder „künstliche Wirklichkeit“ nennen, denn es ignoriert die Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit bzw. setzt beides gleich. Zwischen beiden Wirklichkeitssphären, d.h. zwischen äußerer und innerer Welt (Kunst) wird nicht mehr vermittelt. Kunst und Wirklichkeit fallen zusammen.⁷³⁸

⁷³⁷Eine paradoxe Aussage, in der ebenso die Gleichzeitigkeit wie auch die Vor- und Nachzeitigkeit angesprochen werden, macht Trigorin gegenüber Maša: „Но ведь всем хватает места, и новым и старым, – зачем тольковаться?“ („Aber der Platz reicht doch für alle, für die neuen und die alten – wozu das Gedrängel?“ (III, PSS, 13, S. 34)

⁷³⁸Der Zusammenfall von Kunst und Wirklichkeit wurde in *Čajka* zwar mit der dritten Personengruppe, den Modernen (Treplëv, Maša, Dorn und Polina Andreevna) bereits thematisiert, er wurde aber im gesamten Drama noch nicht strukturell wirksam.

Die oxymorale dramatische Struktur von *Tri sestry* kommt auf allen Ebenen des Stücks im Prinzip der sogenannten Selbstähnlichkeit zum Ausdruck. Dieser aus der Chaosforschung entlehnte Begriff meint die Reproduktion einer Struktur durch die mathematische Operation der Iteration, die Multiplikation einer Gleichung mit sich selbst. Auf diese Weise entstehen fraktale Gebilde wie etwa Reifkristalle. Die Selbstähnlichkeit besteht nun darin, dass jedes einzelne Teil eines Reifkristalls dieselbe Struktur aufweist wie das gesamte Kristall. Vergrößert man einen Teil des Reifkristalls, so ist er dem gesamten Kristall formal ähnlich.⁷³⁹ Die moderne Literatur weist eine ähnliche fraktale Struktur auf. Sie ist die Folge eines ständigen Selbstverweises, einer künstlerischen Iteration.⁷⁴⁰ Ein derartiger Selbstbezug ist auch für das Oxymoron charakteristisch, weil das Oxymoron ein chaotisch strukturiertes Gebilde ist, das nur durch den ständigen Selbstverweis eine semantische Einheit darstellt. Deshalb könnte man oxymorale Strukturen auch als Fraktale bezeichnen. Eine außerhalb der oxymoralen semantischen Verbindung liegende Deutungsmöglichkeit gibt es nicht, wie auch ein Fraktal nicht mit Hilfe einer linearen Gleichung erklärt werden kann. Die Entstehung von Fraktalen kann nur mit Hilfe der Iteration beschrieben werden, das Oxymoron ist nur durch die ihm innewohnende Selbstreferenz erklärbar.⁷⁴¹ Eine oxymorale dramatische Struktur liegt also dann vor, wenn das Drama in allen seinen Gliedern strukturell auf sich selbst verweist, wodurch ein Gebilde aus sich selbst ähnlichen Komponenten entsteht.

In *Tri sestry* zeigt sich die oxymorale Struktur besonders deutlich an der Unterteilung in vier (Kultur)Phasen auf der Ebene der Figuren und der Ebene der Gliederung in Akte. Auch der Zeitstruktur liegt das Prinzip der Selbstähn-

⁷³⁹J. Briggs, F. D. Peat (1989): *Turbulent Mirrow. An Illustrated Guide to Chaos Theory and the Science of Wholeness*.

⁷⁴⁰Es ist zu bezweifeln, dass das Prinzip der strukturellen Selbstähnlichkeit auf Kunstwerke generell zutrifft, wie es Briggs und Peat annehmen. Die Autoren weisen zwar zu Recht darauf hin, dass allein das Konstruktionsprinzip der Selbstähnlichkeit zu Klischees geronnene tote Metaphern neu beleben kann (S. 304). Doch seit der Renaissance stellte die tote Metapher erst wieder für die Moderne ein Epochenproblem dar. Deshalb ziehen die Autoren auf der Grundlage von Interpretationen von Kunstwerken der Renaissance und der Moderne zu Unrecht den Schluss, der Kunst läge generell das Prinzip der strukturellen Selbstähnlichkeit zu Grunde.

⁷⁴¹Man könnte daher folgern, dass die Chaostheorie einen Versuch darstellt, das Epochenproblem der Moderne, die Selbstreferentialität, in einem naturwissenschaftlichen Zusammenhang zu erfassen. Auch andere Theorien selbstreferentieller Systeme wie etwa die Systemtheorie von Niklas Luhmann lassen sich in diesem Zusammenhang als Versuche verstehen, gesellschaftliche Strukturen von dem historisch bedingten oxymoralen Standpunkt der Moderne aus zu beschreiben.

lichkeit zu Grunde.⁷⁴² Der Kulturkreislauf lässt sich auf immer kleinere Zeiteinheiten, den Lebenskreis, den Jahreskreis und den Tageskreis zurückführen.

Trotz ihrer Selbstreferentialität eröffnet die Dramatik von *Tri sestry* eine Möglichkeit, diesen ständigen Selbstverweis zu erkennen. Der literarische Sinn liegt zwar außerhalb der Helden, aber innerhalb der literarischen Struktur, weil der Struktur eine zeitliche Ordnung innewohnt, der zugleich auch die Helden unterliegen. Diese zeitliche Ordnung der analogen Kreisläufe konstituiert eine intuitive, dem Verstand nicht zugängliche Weltordnung. Eine solche zeitliche Ordnung der Selbstreferenz ein Strukturmerkmal des erzählten Mythos. Die nicht narrative oxymorale Struktur von *Tri sestry* wird also mit Hilfe der Zeitlichkeit in die narrative Struktur eines Mythos überführt.

Die Selbstreferentialität kann außer durch eine zeitliche auch durch eine räumliche Ordnung aufgebrochen werden. Eine solche Form des Durchdringens eines Selbstbezuges liegt in Čechovs letztem Drama *Višněvyj sad* vor, das im folgenden Abschnitt untersucht werden soll. Dieses Drama kann somit aus analogen Gründen wie *Tri sestry* als ein Mythos angesehen werden. Der minimale Sinn, der dem räumlichen oder zeitlichen Selbstbezug entspringt, ist aber nicht nur ein Merkmal der späten Dramen (und Erzählungen) Čechovs, sondern zugleich ein allgemeines Merkmal moderner Kunst, was den Schluss zulässt, die Moderne sei eine Epoche des Mythos.

b) *Višněvyj sad*

Raum- und Zeitstruktur

In diesem Drama lassen sich die Personen, wie im ersten Teil bereits dargestellt, in narzisstische Charaktertypen einteilen. Die Typen stehen untereinander nicht in einer dialogischen Beziehung, sondern isoliert nebeneinander. Ihr Handeln ist nicht auf den Gesprächspartner ausgerichtet, sondern, wie Herta Schmid festgestellt hat, auf die Situation des Kirschgartens.⁷⁴³ Allerdings bedingen sich die äußere Situation und die Haltung der Helden wechselseitig. Schmid's These vom Wandel in Čechovs Dramatik vom Personen- zum Situationsdrama ist darum missverständlich. Nicht die Determinationsrichtung zwischen Person und Situation hat sich umgekehrt, sondern die Beziehung zwischen ihnen hat ihren Charakter geändert. Stand im Personendrama ihre soziale Seite im Vordergrund, so profiliert das Situationsdrama ihre existenzielle Seite.

⁷⁴²Nach C. A. Hubbs (1978): *Repetition in the plays of Chekhov*, wird bei Čechov das aristotelische Prinzip von Ursache und Wirkung durch „inhuman repetitiveness, repetition leading nowhere“ (S. 123) ersetzt. Hubbs schreibt Čechov zu, er verwende nur die „negative, destructive side“ (S. 123, Note 9) von Wiederholung und nicht ihre rhythmisch-vereinheitlichende Kraft in der Kunst (ebd.). Strukturell hat die vielfache Wiederholung jedoch auch bei Čechov eine direkte, thematisch nicht vermittelte Sinnfunktion.

⁷⁴³Vgl. H. Schmid (1973): *Strukturalistische Dramentheorie*, S. 454.

Die Personen spielen darum in *Višněvyj sad* im Vergleich zur traditionellen Dramatik keine reduzierte, sondern eine veränderte Rolle. Dem Drama liegt wie *Tri sestry* eine oxymorale Figurenkonzeption zugrunde. Eine solche oxymorale Konzeption schafft eine Doppelbindungssituation, d.h. keine der Figuren eignet sich als Identifikationsgrundlage, weil jede in sich widersprüchlich ist und nicht wie im traditionellen Drama lediglich im Widerspruch zur äußeren Situation steht.⁷⁴⁴ Dieser innere Widerspruch der Figuren zeigt sich, indem sie auf verbaler und auf nonverbaler Ebene gegensätzlich charakterisiert werden. Will man sie verstehen, so muss man versuchen, ihre Worte vor dem Hintergrund ihres Handelns zu interpretieren. Dieses aber verlangt zu seiner richtigen Interpretation die Interpretation der Worte. Man könnte also eine solche Figurenkonzeption mit einem selbstreferentiellen System vergleichen. Sucht man den literarischen Sinn im Helden, wird man auf die Struktur verwiesen. Sucht man sie in der Struktur, wird man an den Helden verwiesen. Ein Drama, dem eine solche selbstreferentielle Struktur zu Grunde liegt, ist absurd. Auch *Višněvyj sad* könnte man oberflächlich betrachtet als absurdes Drama verstehen. Die Helden werden an der äußeren Situation gemessen, die aber erst durch das Handeln der Helden bestimmt wird. Doch die äußere Situation ist wie auch das Handeln der Helden der thematischen Ebene zuzuordnen. Die Selbstreferentialität ist also thematischer Natur. Auf der strukturellen Ebene liegt dagegen keine vollkommene Selbstreferentialität vor, auch wenn die oxymorale Figurenkonzeption eine solche nahe legt. Wie auch in *Tri sestry* wird der Selbstbezug aufgebrochen. Diese Öffnung zum Sinn vollzieht sich hier aber nicht durch die Erfahrung von Zeitlichkeit, sondern durch das Erleben der Räumlichkeit.

Allem Anschein nach bleibt zwar die Zeitlichkeit auch in *Višněvyj sad* erhalten, denn die Personen lassen sich grob in zwei Gruppen einteilen, in die Alten, die den Garten erhalten wollen, und die Neuen, die den technischen und industriellen Fortschritt anstreben, dem der Garten zum Opfer fallen muss. Doch auch wenn im Stück in scheinbarer Analogie zu *Tri sestry* Personen verschiedener Generationen und Epochen nebeneinander gestellt werden, verkörpern diese kein zeitliches Kontinuum wie die drei Schwestern. Vielmehr stoßen mit den Generationen tatsächlich zwei Epochen aufeinander, wobei die neue mit Blick auf den industriellen Fortschritt den Sieg davonträgt, menschlich allerdings versagt, denn der alte Diener Firs wird im verlassenen Gutshaus vergessen und stirbt einsam. Die Auseinandersetzung zwischen den Epochen erscheint so nicht als ein Phänomen der Zeit, weil jede zeitliche Bewegung annulliert wird: der Fortschritt wird durch das Versagen, das neue Leben durch den Tod wieder aufgehoben., Auf diese Weise wird ein zeitliches Vakuum erzeugt, das durchaus ein Merkmal des absurden Dramas ist.

⁷⁴⁴Vgl. meinen Aufsatz (1998): *Der Weg in die Moderne: Fluch oder Segen*, S. 150-158.

In Bezug auf den Raum besteht ein solches Vakuum aber nicht. Im Gegensatz zu *Tri sestry*, wo die Räume eine zeitliche Bedeutung haben, werden in *Višněvyj sad* Zeitangaben räumlich erfahrbar gemacht. Diese Verräumlichung der Zeit ist bereits in der Beschreibung des Bühnenbildes im ersten Akt und in der ersten Szene zu beobachten.

Комната, которая до сих пор называется детской. Одна из дверей ведёт в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдёт солнце. Уже май, цветут вишнёвые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты.

Входят Дуняша со свечой и Лопехин с книгой в руке.

Л о п а х и н. Пришёл поезд, слава богу. Который час?

Д у н я ш а. Скоро два. *Тушит свечу.* Уже светло.

Л о п а х и н. На сколько же это опоздал поезд? Часа на два, по крайней мере. *Зеваёт и потягивается.* Я-то хорош, какого дурака сваял! Нарочно приехал сюда, чтобы на станции встретить, и вдруг проспал... Сидя уснул. Досада... Хоть бы ты меня разбудила.

Д у н я ш а. Я думала, что вы уехали. *Прислушивается.* Вот, кажется, уже едут.

Л о п а х и н *прислушивается.* Нет... Багаж получишь, то да сё...

Пауза.

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... (I, PSS, 13, S. 197)

Ein Zimmer, das bis jetzt das Kinderzimmer genannt wird. Eine der Türen führt in Anjas Zimmer. Morgendämmerung, bald geht die Sonne auf. Es ist schon Mai, es blühen die Kirschbäume, doch im Garten ist es kalt, Morgenfrost. Die Fester sind zugezogen.⁷⁴⁵

Es kommen Dunjaša mit einer Kerze und Lopachin mit einem Buch in der Hand.

Л о п а х и н. Der Zug ist da, Gott sei dank. Wie spät ist es?

Д у н я š а. Bald zwei. *Löscht die Kerze.* Es ist schon hell.

Л о п а х и н. Wie viel Verspätung hat der Zug denn nun gehabt? Zwei Stunden wenigstens. *Gähnt und reckt sich.* Ich bin gut, so eine Dummheit passiert mir. Ich komme extra hierher, um sie vom Bahnhof abzuholen, und dann verschlafe ich... Im Sitzen eingeschlafen. Ärgerlich... Du hättest mich wecken müssen.

Д у н я š а. Ich dachte, Sie seien weggefahren. *Horcht.* Da, es scheint, sie kommen schon.

Л о п а х и н *horcht.* Nein... Das Gepäck abholen, dieses und jenes...

⁷⁴⁵Diese Bedeutung des закрыты ergibt sich aus dem Nebentext des vierten Aktes: *Декорация первого акта. Нет ни занавесей на окнах [...] (Die Dekoration des ersten Aktes. Keine Vorhänge an den Fenstern [...]); PSS, 13, S. 242)*

Pause.

Ljubov' Andreevna hat fünf Jahre im Ausland gelebt, ich weiß nicht, wie sie geworden ist.⁷⁴⁶

Die Beschreibung des Bühnenbildes besteht vorrangig aus Zeitangaben. Das Zimmer verweist auf die Kindheit. Im Garten ist ein Morgen im Mai spürbar. Doch all diese Zeitangaben bleiben abstrakt, weil sie durch das Bühnenbild und die Regieanweisungen nicht sinnlich konkretisiert werden. Anja könnte als die einzige kindliche Person des Stückes dem Namen des Kinderzimmers seine Berechtigung geben. Aber sie wohnt nicht im Kinderzimmer, sondern es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass eine Tür zu ihrem Zimmer vom sogenannten Kinderzimmer abgeht. Die Bedeutung des Kinderzimmers als ein Ort der Kindheit ist nur durch einen Hinweis auf vergangene Zeiten erklärbar. Auch von der Morgendämmerung, der Morgenkühle und der Maiatmosphäre ist für den Zuschauer nichts sichtbar, denn die Vorhänge sind zugezogen. Alle Zeitangaben sind also nur rational zu verstehen. Das zeigt sich auch in Lopachins Frage, wie spät es sei. Eine solche Frage dokumentiert den Verlust des Zeitgefühls.

Alle diese Zeitangaben haben nicht die Funktion, Zeitlichkeit erfahrbar zu machen. Sie schaffen aber eine räumliche Begrenzung zwischen Innen und Außen, zwischen dem Zimmer im Haus und dem Garten. Die Zeitangaben charakterisieren das Zimmer als abgeschlossenen Raum im Gutshaus. Die räumliche Trennung zwischen Innen und Außen wird zudem durch einige Bemerkungen unterstrichen, die eine Bewegung zum Ausdruck bringen. So kam Lopachin seinen Worten zufolge von auswärts auf das Gut gefahren. Zudem fragt sich Lopachin, wie Ljubov' Andreevna in den fünf Jahren, die sie im Ausland war, wohl geworden sei. Man könnte annehmen, dass die Veränderung, die Lopachin erwartet, hier zeitlich motiviert sei. Dagegen spricht allerdings der Hinweis aufs Ausland, denn eine solche Ergänzung wäre unnötig, wenn man nicht den fremden Raum als einen der Zeit wenigstens gleichberechtigten Veränderungsgrund betrachten würde.

Die Betonung des Raumes ist auch in den anderen Akten auffällig. Die Handlung des zweiten Aktes spielt auf einem Feld, wodurch im Gegensatz zur Geschlossenheit des Kinderzimmers die Weite hervorgehoben wird. Diese Weite wird durch die detaillierten Landschaftsangaben unterstrichen:

Поле. Старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка, возле неё колодец, большие камни, когда-то бывшие, по-видимому, могильными плитами, и старая скамья. Видна дорога в усадьбу Гаева. В стороне, возвышаясь, темнеют тополи: там начинается вишнёвый сад. Вдали ряд телеграфных столбов, и далеко-далеко на

⁷⁴⁶An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 9 angelehnte eigene Übersetzung.

горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду. (II, PSS, 13, S. 215)

*Feld. Eine alte, windschiefe, längst heruntergekommene kleine Kapelle, daneben ein Brunnen, große Steine, offensichtlich früher einmal Grabsteine, und eine alte Bank. Der Weg zu Gaevs Gut ist zu sehen. An der Seite, etwas höher, heben sich dunkel Pappeln ab: dort beginnt der Kirschgarten. In der Ferne eine Reihe Telegraphenmasten, und weit, weit am Horizont zeichnet sich undeutlich eine große Stadt ab, die nur bei sehr schönem, klaren Wetter zu sehen ist.*⁷⁴⁷

Diese Beschreibung des Bühnenbildes hebt nicht nur die Weite des Raumes hervor. Sie ist zudem reich an Ausdrücken, die auf einen Verlust von Zeitlichkeit schließen lassen. So ist die alte, windschiefe, längst heruntergekommene kleine Kapelle (старая, покривившаяся, давно заброшенная часовенка) kein Hinweis auf den Lauf der Zeit, dem alles irgendwann einmal zum Opfer fällt, sondern ein Hinweis auf den Verlust des Zeitgefühls,⁷⁴⁸ denn die Kapelle (часовенка) ist nicht nur als ein Ort, an dem man verweilt und betet, längst nicht mehr benutzt, sondern in der Bezeichnung für diesen ungenutzten heiligen Raum ist der Stamm „час“ enthalten, der Zeit bedeutet. Auch die Steine, die allem Anschein nach einmal Grabsteine gewesen sind, kennzeichnen den Verlust der Zeitlichkeit. Ein Grabstein weist auf vergangene Generationen hin und stellt eine Brücke zwischen den Lebenden und den Toten her. Diese Brücke ist nun nur noch erahnbar. Zudem sind die Telegraphenmasten ein Symbol für eine Verkürzung der Zeit, die zu ihrer Aufhebung führen kann. Schließlich ist der Hinweis auf das „gute, klare Wetter“ ursprünglich eine Aussage zur Zeit, denn погода, das Wetter, geht etymologisch auf год, „das Jahr“, altrussisch: „die Zeit“, zurück.⁷⁴⁹ Als Bedingung für die guten Sichtverhältnisse, die erforderlich sind, damit man die Stadt am Horizont sehen kann, erhält auch diese Zeitangabe eine räumliche Bedeutung.⁷⁵⁰

All diese Verräumlichungen der Zeit, die in den Hinweisen zum Bühnenbild enthalten sind, werden dann in Šarlottas erster Replik des zweiten Aktes aufgegriffen und einer möglichen Deutung zugeführt. Šarlotta sagt:

⁷⁴⁷An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 27 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷⁴⁸T. Ivleva (1998): „*Топор*“, *srubivšij „višněvyj sad“* S. 131 sieht gerade in dieser Aufzählung einen vielfachen Verweis auf die Dimensionen der Zeit („Vergangenheit, Gegenwart, Ewigkeit“). Da sie die Verweise nicht analysiert, entgeht ihr, dass Čechov gerade an Themen vermeintlicher Zeitlichkeit deren Verlust vorführt.

⁷⁴⁹Vgl. M. Vasmer, *Etymologičeskij slovar' russkogo jazyka [Etymologisches Wörterbuch der russischen Sprache]*, S. 426.

⁷⁵⁰Dagegen deutet S. L. Baehr (1999): *The Machine in Chekhov's Garden* S. 105 die Sicht auf die Stadt bei klarem Wetter als Eindringen des Fortschritts und des Wandels in die idyllische Welt.

[...] А откуда я и кто я – не знаю... (II, PSS, 13, S. 215)

[...] Aber woher ich komme und wer ich bin – ich weiß es nicht...⁷⁵¹

Die Frage „woher“ (откуда) ist der räumliche Ausdruck eines eigentlich zeitlichen Problems. In dieser Form dokumentiert Šarlottas Replik auch sprachlich ihr Leben ohne ein Bewusstsein von der eigenen Vergangenheit.

Lässt sich nun in den Hinweisen zum Bühnenbild des ersten und zweiten Aktes eine Verräumlichung der Zeit beobachten, so fehlt dieses Rudiment der Zeitlichkeit in den letzten beiden Akten fast vollkommen. Im dritten Akt wird in Bezug auf die Zeit im Nebentext lediglich bemerkt, dass Abend ist. Im vierten Akt fehlt eine derartige Zeitangabe im Nebentext ganz. Die Bühne wird nur noch als ein leerer Raum beschrieben. Die Handlungszeit des vierten Aktes ergibt sich aus Lopachins Worten:

На дворе октябрь, а солнечно и тихо, как летом. Строиться хорошо.
(IV, PSS, 13, S. 243)

Draußen ist Oktober, aber es ist sonnig und still wie im Sommer. Gut zum Bauen.⁷⁵²

Wie im dritten Akt, wo der Hinweis auf den Abend das Feiern motiviert, dient Lopachins Bemerkung zu den gegenwärtig guten Baumöglichkeiten der Motivierung der Baugeräusche (Bäume fällen) im Hintergrund. In beiden Fällen ist die knappe Zeitangabe also nicht dazu bestimmt, Zeitlichkeit erlebbar zu machen. Die Verankerung der Ereignisse auf der Zeitachse kann ihnen ihre Zeitlosigkeit nicht nehmen. Die im vierten Akt erwähnte künftige Parzellierung des Gartens ist zudem wie das Tanzen im dritten eine Tätigkeit, bei der ein Raum durchmessen bzw. durchschritten wird.

Konnten die erwähnten Beispiele belegen, dass in *Višněvyj sad* die Räumlichkeit hervorgehoben wird,⁷⁵³ so ist nunmehr zu klären, welchen dramatischen Sinn eine solche Verräumlichung hervorbringt. Das Raumerleben ist die erste Erlebnisform des Menschen, die dem Tastsinn und dem Hörsinn entspringt. Noch bevor der Mensch Räume sehen kann, kann er sie tasten und hören, denn diese Fähigkeiten sind bereits vor der Geburt ausgeprägt. Das Raumerleben ist darum eng mit dem primären szenischen Erleben verbunden. So liegt der Ursprung für ein Geborgenheitsgefühl bereits vor der Geburt. Die Szenen bekommen also in dieser Zeit das Fundament ihrer Bedeutung.

⁷⁵¹Urban, *Der Kirschgarten*, S. 27.

⁷⁵²Urban, *Der Kirschgarten*, S. 54.

⁷⁵³ H. Schmid (1978): *Die Bedeutung des dramatischen Raums in A.P. Čechovs „Višněvyj sad“ (Der Kirschgarten) und A. Strindbergs „Gespensersonate“*, S. 150 betont, in *Višněvyj sad* bekomme der Raum eine ganz neue Gewichtung als direkter, nicht über Personen oder Handlungen vermittelter konstruktiver Faktor des Stücks.

Mit der Entwicklung der Hör- und Sehfähigkeit reift dann nach der Geburt das Gefühl für Zeitlichkeit. Diese ist an ein Erleben von Rhythmen, etwa des Tagesrhythmus oder des Atemrhythmus gebunden, denn sie erhält ihre innere Motivierung durch die Wahrnehmung der sich verändernden Licht- und Geräuschverhältnisse. Die im Zusammenhang mit dem Raumerleben bereits gespeicherten szenischen Bedeutungen erfahren dann durch die zusätzliche audio-visuelle Komponente des Erlebten eine Bedeutungserweiterung.

In der darauf folgenden Phase der nonverbalen Kommunikation durch Gestik und Mimik werden die bisher gewonnenen Raum- und Zeiterfahrungen schließlich durch eine soziale Kommunikation erweitert. In der sich daran anschließenden Phase des Sprechens erhält diese soziale Kommunikation dann eine verbale Ausdrucksform. Wie aber das Zeiterleben die szenischen Bedeutungen des Raumerlebens nicht annulliert, sondern lediglich weiterentwickelt, verändern auch die ersten wirklich sozialen Erlebnisse die Bedeutung der Primärszenen nicht, sondern sie ergänzen sie durch eine zusätzliche situative Bedeutung.⁷⁵⁴ Eine Bedeutungsveränderung ist erst mit einer neuen Raumerfahrung verbunden, etwa wenn das soziale Umfeld der Familie durch das der Nachbarn oder des Kindergartens erweitert wird.

In Čechovs Dramatik lassen sich zwei Tendenzen des Umgangs mit dem Raum beobachten. Zum einen gewinnt der Raum dramaturgisch durch die detailliert beschriebene Bühnengestaltung eine wesentliche Funktion. Diese Hervorhebung der Räumlichkeit, die mit der Semantisierung des Raumes einhergeht, ist bereits bei den frühen Stücken zu beobachten.⁷⁵⁵ Die Semantisierung des Raumes setzt aber immer noch einen Außenstandpunkt voraus, von dem aus die Raumbedeutung erkannt wird. Zu dieser ausschließlich äußeren Räumlichkeit in *Ivanov* kommt mit *Djadja Vanja* noch eine innere Räumlichkeit. Die in der Anordnung der Akte angelegte Raumerfahrung des Labyrinths, die den Schlüssel zur Interpretation dieses Dramas lieferte, ermöglichte ein Bewusstwerden der szenischen Bedeutungen, die durch die Beziehungen der Personen untereinander, ihr Selbstbild und ihre Vorstellungen vom Anderen verschleiert wurden.⁷⁵⁶

Obwohl die Anordnung der Akte in beiden Dramen mit der doppelten Exposition im ersten und zweiten Akt und dem doppelten Spannungsabbau im dritten und vierten Akt, sehr ähnlich ist, liegt *Višněvyj sad* keine labyrinthische

⁷⁵⁴A. Lorenzer spricht in Bezug auf den Spracherwerb davon, dass das Symbol, der Name für eine Szene, von einem Halo von Protosymbolen umgeben ist. Protosymbole sind die Reste der vorsprachlichen Interaktionsformen, die in den Sprachfiguren nicht zum Ausdruck kommen, sondern lediglich als präsentativ-ikonische Symbole erhalten bleiben. Vgl. (1978): *Der Gegenstand psychoanalytischer Textinterpretation*, S. 76f.

⁷⁵⁵Vgl. die Bedeutung der Arbeitszimmereinrichtung in *Ivanov* S. 217.

⁷⁵⁶Vgl. S. 319 - 326.

Struktur wie *Djadja Vanja* zu Grunde. Wie bereits erläutert, begegnen uns in *Višněvyj sad* die Personen als isolierte, narzisstische Charaktere. Ein Verständnis des Stückes auf der Grundlage der Figurenbeziehungen ist somit ausgeschlossen. Der Spannungsabbau im dritten und vierten Akt dient also nicht einer Konfliktlösung wie in *Ivanov* oder einem Konfliktabbau wie in *Djadja Vanja*. Vielmehr erscheint diese Anordnung der Akte in *Višněvyj sad* als ein Nebeneinander zweier unterschiedlicher Räume.⁷⁵⁷ Die beiden ersten Akte zeigen die alte Welt der Ljubov' Andreevna. Die beiden letzten Akte versinnbildlichen die neue Welt von Lopachin. Diese beiden Welten erscheinen aber in ihrer Aufeinanderfolge nicht zeitlich, sondern räumlich, weil sich die Personen mit ihrem Verhalten den für ihre Welt an sich untypischen Bedingungen anpassen. Die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Epochen wird aufgehoben, denn die angepassten Verhaltensweisen der Personen in *Višněvyj sad* verhindern die zeitliche Simultanität der Epochen, die bei *Tri sestry* paradoxerweise gerade die Zeitlichkeit erzeugte. Doch wie man die Gleichzeitigkeit verschiedener Zeiten durch die generationsspezifisch unterschiedlichen Verhaltensweisen der Mitmenschen erleben kann, verhindert die ständige Anpassung an sich verändernde Verhältnisse das zeitliche Empfinden. Eine solche zeitlose Welt ist zu keinem perspektivischen Blick auf sich selbst fähig, so dass sie zu einem schizoid erlebten Raum wird.⁷⁵⁸ Ein Blick von außen wird erst wieder möglich, wenn man mit einem neuen Raum konfrontiert wird, der sich von dem bekannten Raum so sehr unterscheidet, dass eine Anpassung an die dort geltenden szenischen Bedeutungen nicht möglich ist. Ist eine Anpassung aufgrund äußerer Umstände aber doch erforderlich, nötigt der Zwang zur Anpassung bei der gleichzeitigen Unmöglichkeit einer Anpassung dazu, sowohl einen Innen- als auch einen Außenstandpunkt einzunehmen. Eine solche Situation zwingt also zu einem Metastandpunkt, oder sie führt infolge der nicht miteinander zu vereinbarenden szenischen Bedeutungen zu einer Ich-Spaltung, zum Identitätsverlust.⁷⁵⁹

Die symmetrische Anordnung der Akte in *Višněvyj sad* erscheint nun ebenfalls wie eine Zwangssituation. Weil einige Symbole der ersten beiden Akte in den letzten beiden Akten mit einer vollkommen veränderten szenischen Struktur wiederholt werden, werden zwei miteinander nicht zu vereinbarende Räume geschaffen. So wird das Verstehen geradezu auf eine Metaebene

⁷⁵⁷Insofern ist in dem Stück von zwei äußeren Situationen auszugehen und nicht nur, wie H. Schmid (*Strukturalistische Dramentheorie*, S.450) postuliert, von einer.

⁷⁵⁸Auf der Grundlage eines solchen schizoiden Raum- und Zeiterlebens konnte es zu der postmodernen These von der prinzipiellen Unmöglichkeit eines Außenstandpunktes kommen.

⁷⁵⁹Eine Situation, in der ein Metastandpunkt vor einem Identitätsverlust, vor einem Zerfall in eine Vielzahl von „Identitäten“ bewahrt, stellt z.B. der Kulturkontakt dar. Vgl. G. Bateson (1935): *Kulturberührung und Schismogenese*.

gedrängt. Nur so entsteht hier noch Sinn. Im folgenden sollen diese unterschiedlichen Räume anhand der Symbole, die in ihnen jeweils in ganz unterschiedlicher Bedeutung auftreten, miteinander konfrontiert werden.

Die Rezeption von Raum und Zeit

In den ersten beiden Akten wird eine Welt der sozialen Hierarchisierung thematisiert, die symbolisch im Schlüssel und im Geld als Sinnbildern der herrschenden Besitzverhältnisse zum Ausdruck kommt. Im ersten Akt betritt Varja mit einem Schlüsselbund am Gürtel die Bühne. Damit zeigt sie als Pflgetochter von Ljubov Andreevna, wer die Herrschaft im Hause hat. Obwohl Varja nur angenommen ist, gehört sie indirekt zur alten Aristokratie und nicht zu den aufsteigenden Volksschichten wie der ehemalige Bauer Lopachin, der schließlich das Gut kauft. Deshalb reagiert Varja auf diesen Kauf in dritten Akt sehr empört, indem sie Lopachin den Schlüsselbund vor die Füße wirft.⁷⁶⁰ Gerade aber in ihrer heftigen Reaktion verhält sich Varja nicht wie eine verarmte, neue Hierarchien akzeptierende, aber stolze Adlige, sondern sie reagiert auf Lopachin wie auf einen Gleichgestellten, der sie übervorteilt hat. Eine solche Welt der fehlenden Hierarchien, eine Welt der Gleichgestellten begegnet uns im dritten und vierten Akt. Das belegt der gemeinsame Tanz von Herren und Angestellten. So tanzt der Gutsbesitzer Simeonov-Piščik mit Anjas Gouvernante Šarlotta Ivanovna, der Student und ehemalige Hauslehrer Petja Trofimov tanzt mit Ljubov' Andreevna, ihre Tochter Anja mit dem Postbeamten und Varja mit dem Stationsvorsteher. Eine derartige Gleichstellung von sozial Höhergestellten und Bediensteten gibt es in den ersten beiden Akten nicht, auch wenn im ersten Akt die Begrüßung von Ljubov' Andreevna und Anja nach ihrer Rückkehr aus Paris ein gutes Verhältnis zwischen den sozialen Schichten erkennen lässt.

Analog zum Symbol des Schlüsselbundes im ersten und dritten Akt gibt es im zweiten und vierten Akt jeweils eine Szene, die den Wechsel des Hausbesitzers zum Besitz von Geld in Beziehung setzt. Im zweiten Akt bemerkt Ljubov' Andreevna mit einem Blick ins Portemonnaie:

Вчера было много денег, а сегодня совсем мало. Бедная моя Варя из экономии кормит всех молочным супом, на кухне старикам дают один горох, а я трачу как-то бессмысленно... Уронила портмоне, рассыпала золотые. Ну, посыпались... Ей досадно. (II, PSS, 13, S. 218)

Gestern war es noch viel Geld, und heute ist es ganz wenig. Meine arme Varja füttert aus Sparsamkeit alle mit Milchsuppe, in der Küche bekommen die Alten nur noch Erbsen zu essen, und ich verschwende es so

⁷⁶⁰ E. Braun (2000): *The Cherry Orchard* verweist auf die konkrete soziale und ökonomische Bedeutung dieser Geste (S. 116).

sinnlos... *Hat das Portemonnaie fallen lassen, Goldstücke rollen umher.*
Da rollt es... *Ärgert sich.*⁷⁶¹

Ljubov' Andreevna nimmt hier verbal vorweg, was sich am Schluss des zweiten Aktes szenisch ereignet. Sie verschwendet das ohnehin knappe Geld. Doch die Handlungsanweisung macht deutlich, dass es sich bei Ljubov' Andreevnas Umgang mit dem Geld nicht um ein rücksichtsloses Fehlverhalten handelt, sondern dass ihrem Verhalten einfach eine überkommene Lebenseinstellung zu Grunde liegt, denn sie hat das Portemonnaie unabsichtlich fallen lassen (Уронила) und erleidet dadurch einen Verlust, der im Wortstamm Урон, Verlust, Schaden begründet liegt. Wenn Ljubov' Andreevna das Geld also buchstäblich verstreut (рассыпала), dann zeigt sich symbolisch eine „goldene“ (золотые) Einstellung, die unter veränderten Bedingungen zerfließt. Diese Szene ist auch in Analogie zur heruntergefallenen Uhr in *Tri sestry* zu betrachten. War die zerschlagenen Uhr ein Sinnbild für ein Ende des zeitlosen Daseins von Irina und für eine Rückkehr zum zeitlichen Erleben, so kennzeichnet das fallengelassene Portemonnaie und das Wiedereinsammeln der Münzen das nahe Ende einer Weltsicht, der die Unterteilung in Besitzende und Besitzlose zu Grunde liegt. Diese immer noch gültige, aber inzwischen realitätsferne Lebenseinstellung wird noch einmal am Schluss des zweiten Aktes inszeniert, als Ljubov' Andreevna einem vorbeikommenden Bettler in Ermangelung eines Silberstückes ein Goldstück in die Hand drückt. Die Silbermünze, die ihren finanziellen Verhältnissen entsprechen würde, besitzt Ljubov' Andreevna ebenso wenig wie sie sich durch einen Kompromiss an die neuen materiellen und sozialen Verhältnisse anpassen kann. D.h. sie kann den Vorschlag Lopachins, den Kirschgarten abzuholzen und das Land zu parzellieren, nicht annehmen, weil die hierarchisch organisierte Welt, die Welt des herausragenden Kirschgartens durch die Nivellierung der Hierarchien und die Zerstückelung des Landes zerstört würde. In Bezug auf Lopachin ist der Vorschlag der Parzellierung des Kirschgartens allerdings nicht als Ausdruck einer kommenden sozialen Nivellierung zu verstehen, denn er macht ihn, um Ljubov' Andreevna einen Ausweg zu zeigen, wie sie ihre bisherige soziale Stellung aufrecht erhalten kann. Nicht Lopachin will von den Einnahmen aus einer Verpachtung von Grundstücken an Sommerfrischler profitieren, sondern Ljubov' Andreevna soll es. Lopachin verhält sich immer noch wie ein Bauer, der die Interessen seiner Herrin vertritt, obwohl er aufgrund seines immensen Besitzes bereits zu diesem Zeitpunkt Ljubov' Andreevna gleichgestellt ist. So entgegnet er ihr auf die Bitte, er möge ihr doch etwas Geld leihen, untertänig:

Слушаю. (II, PSS, 13, S. S. 226)

Wie befehlen.⁷⁶²

⁷⁶¹An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 30 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷⁶²Urban, *Der Kirschgarten*, S. 37.

Versucht nun sowohl Ljubov' Andreevna mit ihrem Standpunkt und Lopachin mit dem seinen in den ersten beiden Akten die hierarchische Ordnung zu bewahren, so passen sich beide im dritten und vierten Akt der neuen Ordnung an. Der Tanz als ein Sinnbild dieser neuen egalitären Ordnung wurde bereits erwähnt. Auch die Abreise vom Gut im vierten Akt, von der alle betroffen sind, und auch der neue Hausbesitzer Lopachin bringt die Gleichrangigkeit der Personen zum Ausdruck.

Muss nun die hierarchische Ordnung an ihren eigenen Prämissen scheitern, weil das aristokratische Verhalten von Ljubov' Andreevna, ihre Verschwendungssucht und ihr Verantwortungsgefühl gegenüber den Armen ihr den finanziellen Ruin bringen, so erscheint auch die egalitäre Ordnung nicht perspektivreicher. Das wird besonders im vierten Akt deutlich. Hier gibt es drei Szenen, die das Thema Geld variieren und symbolisch in einer direkten Beziehung zu der Szene mit dem heruntergefallenen Portemonnaie von Ljubov' Andreevna und der Szene zwischen Ljubov' Andreevna und dem Bettler stehen. Sowohl das Verhalten von Ljubov' Andreevna als auch die Reaktionen von Lopachin und Varja bestätigten im zweiten Akt die vergangene hierarchische Ordnung. Die Szenen im vierten Akt versinnbildlichen dagegen die egalitäre Ordnung.

Der vierte Akt beginnt mit einer Replik des Dieners Jaša, der berichtet, dass das Volk zur Verabschiedung von Ljubov' Andreevna gekommen sei. Gleich darauf schließt sich folgender kurzer Wortwechsel zwischen Gaev und Ljubov' Andreevna an:

Г а е в. Ты отдала им свой кошелёк, Люба. Так нельзя! Так нельзя!
Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Я не смогла! Я не смогла! (IV, PSS, 13, S. 242)

G a e v. Du hast ihnen deinen ganzen Geldbeutel gegeben, Ljuba. So geht das nicht! So geht das nicht!

L j u b o v ' A n d r e e v n a. Ich konnte nicht anders! Ich konnte nicht anders!⁷⁶³

Auf den ersten Blick scheint sich das Verhalten von Ljubov' Andreevna in dieser Szene in keiner Weise von ihrem Verhalten im zweiten Akt zu unterscheiden. Nicht nur das Verschenken des Geldes, auch die Verabschiedung von den ehemaligen Bauern, bei der jeder ein Geldstück geschenkt bekommt, ist in der traditionellen russischen Adelsgesellschaft üblich. Die erwähnte Szene kann aber dennoch als ein Sinnbild der neuen Ordnung verstanden werden, wenn man sie zu den anderen Auftritten Ljubov' Andreevnas im vierten Akt in Beziehung setzt und alle anderen Szenen berücksichtigt, bei denen der Besitz von Geld thematisiert wird. Zunächst soll auf die weiteren Auftritte von Ljubov' Andreevna eingegangen werden.

⁷⁶³An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 53 angelehnte eigene Übersetzung.

Im vierten Akt thematisieren die meisten Repliken von Ljubov' Andreevna ihre Beziehung zum Gutshaus. Im Unterschied zu ähnlichen Repliken im ersten Akt erscheinen Haus und Garten nicht mehr als der Ort der lebendigen Vergangenheit, sondern als Teile der verlorenen und somit nicht mehr erinnerbaren Vergangenheit. Im ersten Akt hören wir beispielsweise Ljubov' Andreevna folgende Worte sagen:

Детская, милая моя, прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... *Плачет.* И теперь я как маленькая... (I, PSS, 13, S. 199)

Das Kinderzimmer, mein liebes, schönes Zimmer... Hier habe ich geschlafen, als ich klein war... *Weint.* Und jetzt bin ich wie ein kleines Kind...⁷⁶⁴

Das Kinderzimmer erscheint als ein bloßer Gegenstand, ein Zimmer (комната). Eine Bedeutung erlangt das Zimmer erst durch die Beziehung, die Ljubov' Andreevna zu ihm hat. Zugleich versetzt das Zimmer Ljubov' Andreevna zurück in die Vergangenheit. Der Grund für diese vom Zimmer ausgehende Aktivität liegt in der Übertragung von szenischem Erleben auf diesen Gegenstand. Eine erneute Begegnung mit dem Gegenstand ruft dann zugleich auch die Szene wieder ins Bewusstsein. Ein solches Erinnern gibt es im vierten Akt nicht mehr:

Прощай, милый дом, старый дедушка. Пойдёт зима, настанет весна, а там тебя уже не будет, тебя сломают. Сколько видели эти стены. *Целует горячо дочь.* Сокровище моё, ты сияешь, твои глазки играют, как два алмаза. (IV, PSS, 13, S. 247)

Leb wohl liebes Haus, alter Großvater. Der Winter vergeht, der Frühling kommt, aber dann wird es dich schon nicht mehr geben, du wirst abgerissen. Wie viel haben diese Wände gesehen. *Küsst innig ihre Tochter.* Mein Schatz, du strahlst, deine Äuglein funkeln wie zwei Diamanten.⁷⁶⁵

Das Haus wird nunmehr einem Großvater gleichgesetzt. Diese Personifizierung des Hauses bringt aber keine Beziehung zwischen Ljubov' Andreevna und dem Haus zum Ausdruck, sondern den Verlust einer Beziehung. Das Haus ist irgendein alter Mann, der dem Lauf der Jahreszeiten folgend (Пойдёт зима, настанет весна) sterben wird und dessen Tod deshalb keiner besonderen Aufmerksamkeit bedarf. Das Bild des Großvaters ist hierbei keinesfalls zufällig gewählt, sondern es stellt eine semantische Brücke zu Firs her, der einsam im Haus zurückbleibt und stirbt. Die Sorge von Ljubov' Andreevna darüber, dass der alte Firs ins Krankenhaus kommt, ist somit keine emotionale Teilhabe an seinem Lebensende, sondern lediglich der Ausdruck von (rationaler) Verantwortung für den alten Mann. Wie die Wände des Hauses für Ljubov Andreevna

⁷⁶⁴An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 11 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷⁶⁵An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 57 angelehnte eigene Übersetzung.

stumm sind, obwohl sie so viel gesehen haben und erzählen können müssten, ist auch Firs für alle Dramenpersonen im vierten Akt stumm, denn sein einziger Auftritt liegt nach der Abreise aller vom Gut.

Die zitierte Passage offenbart zugleich einen generellen Beziehungsverlust bei Ljubov' Andreevna und kann damit als ein Ausdruck veränderter Verhaltensmuster angesehen werden. Unmittelbar an die Worte über das Haus schließt sich eine Umarmung Anjas und ein Lob ihrer funkelnden Augen an. Könnte man aus der Umarmung zunächst schließen, dass doch eine gefühlsmäßige Beziehung Ljubov' Andreevnas zum Haus besteht, die lediglich in der Umarmung ihren Ausdruck findet, so belegen die sich anschließenden Worte das Gegenteil: Auch die Beziehung zu Anja ist vergegenständlicht. Anjas Augen werden als funkelnde Diamanten beschrieben und sind damit den Wänden des Hauses äquivalent. Traditionell leuchten die Augen wie Sterne und gewähren als Lichter Gottes einen Einblick in die Tiefe der menschlichen Seele. Hier werden Anjas Augen nur noch als tote Materie gesehen.⁷⁶⁶ Die Beziehung zwischen Mutter und Tochter ist nur noch formaler Natur, und so können beide auch ohne den Schmerz des Abschiedes in verschiedene Richtungen auseinandergehen.

Ein ebensolcher Ausdruck der Beziehungslosigkeit zeigt sich in den Erinnerungen, die Ljubov' Andreevna an ihre Mutter hat. Im ersten Akt sind diese Erinnerungen mit einem intensiven gefühlsmäßigen Erleben verbunden.

Посмотрите, покойная мама идёт по саду... в белом платье!
Смеётся от радости. Это она. (I, PSS, 13, S. 210)

Seht, da geht unsere selige Mama durch den Garten... in einem weißen Kleid! *Sie lacht vor Freude.* Das ist sie.⁷⁶⁷

Die Mutter ist durch die weißen Blüten der Kirschbäume, die offensichtlich zu ihrem weißen Kleid in Beziehung stehen, wieder lebendig geworden. Die Toten leben durch die Gegenstände, die mit ihrem Leben verbunden waren, fort und machen die Vergangenheit gegenwärtig. Nun, da das Haus verkauft und die Möbel bereits weggeräumt sind, da die Kirschbäume der Axt zum Opfer fallen, gibt es keine Gegenstände mehr, die die Vergangenheit fortleben lassen. Deshalb fallen sich Ljubov' Andreevna und ihr Bruder Gaev zum Schluss nochmals in die Arme und „schluchzen verhalten, leise, in der Angst, gehört zu werden“ (рыдают сдержанно, тихо, боясь, чтобы их не услышали. IV, PSS, 13, S. 253).

Г а е в в очаянии. Сестра моя, сестра моя...

⁷⁶⁶Die Vergegenständlichung der menschlichen Seele konnte auch schon bei Petja Trofimov und Anja beobachtet werden. Vgl. S. 171ff.

⁷⁶⁷An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 21 angelehnte eigene Übersetzung.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. О мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье моё, прощай!.. Прощай!..

[...]

В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать...

Г а е в. Сестра моя, сестра моя!.. (IV, PSS, 13, S. 253)

G a e v *verzweifelt*. Meine Schwester, meine Schwester...

L j u b o v ' А н д р е е в н а. Oh mein lieber, mein zärtlicher, wunderschöner Garten!... Mein Leben, meine Jugend, mein Glück, leb wohl!... Leb wohl!...

[...]

Ein letztes Mal die Wände anschauen, die Fenster... In diesem Zimmer war unsere selige Mutter so gern...

G a e v. Meine Schwester, meine Schwester!...⁷⁶⁸

Wie von einem Menschen verabschiedet sich Ljubov' Andreevna von dem Garten, der zudem durch menschliche Eigenschaften charakterisiert ist. Durch die Verbindung des Gartens mit dem Leben, der Jugend und dem Glück von Ljubov' Andreevna erscheint er zugleich als ein Sinnbild ihrer eigenen Zugehörigkeit zur Vergangenheit, von der Ljubov' Andreevna nun abgeschnitten ist. Das „Lebe wohl!“, das wörtlich auch „Verzeih!“ bedeutet, thematisiert die Schuld an der Zerstörung des eigenen Lebens durch den Bruch mit der Vergangenheit. Wenn Ljubov' Andreevna nun ein letztes Mal die Wände und Fenster anschauen will, ist die lebendige Vergangenheit bereits zu Stein geworden, denn die Wände und Fenster sind wie Körper und Augen eines Menschen. Folglich kann Ljubov' Andreevna die Mutter nicht mehr durch das Zimmer gehen sehen wie im ersten Akt durch den Garten, sondern sie kann nur noch sachlich feststellen, dass sich die Mutter gern in diesem Zimmer aufgehalten hat.

Ähnlich wie Ljubov' Andreevna verhält sich Gaev in der zitierten Szene. Die Umarmung der Geschwister kann als ein kurzzeitiges Wiederbeleben der Vergangenheit gedeutet werden, die Gaev zu dem gefühlsbetonten Anrufen seiner Schwester bewegt. Zudem schließen sich die Worte Gaevs an seine vorangehenden Repliken an, in denen er sich ausdrücklich an eine Szene aus seiner Kindheit erinnert und im Bewusstsein der endgültigen Abreise den Tränen nahe ist. Am Schluss der zitierten Passage dagegen ist Gaevs Anruf seiner Schwester ähnlich rational geprägt wie Ljubov' Andreevnas Erinnerung an die Mutter im Kinderzimmer. Der Verlust des Gefühls erschließt sich aus dem nunmehr fehlenden Hinweis auf eine emotionale Regung.

Bereits im Verlauf des dritten und vierten Aktes lassen sich bei Gaev zahlreiche Verhaltensweisen beobachten, die seine Zugehörigkeit zur neuen Zeit

⁷⁶⁸Urban, *Der Kirschgarten*, S. 62f.

belegen. Ein solches Beispiel ist Gaevs Verhalten nach der Versteigerung des Kirschgartens. Als Gaev von der Auktion nach Hause kommt, trägt er in der rechten Hand Einkaufspakete und wischt sich mit der linken eine Träne aus dem Auge (в правой руке у него покупки, левой он утирает слёзы. III, PSS, 13, S. 239). Die Träne ist als ein Zeichen der Trauer Gaevs über den Verlust der Vergangenheit zu deuten, aber die linke Hand, die zum Wegwischen der Träne verwendet wird, verdeutlicht bereits, dass die Trauer unzeitgemäß ist und von Gaev deshalb mit der Geste des Wegwischens verdrängt wird. Diese Verdrängung offenbart bereits seine Zugehörigkeit zur neuen Zeit. Die egalitäre Ordnung führt nämlich nicht nur zur Aufhebung sozialer Hierarchien, sondern sie strebt auch eine seelische Gleichförmigkeit an. Diese Gleichförmigkeit ist kein Gleichgewicht, das sich nach der Verarbeitung seelischer Erschütterungen wieder einstellt, sondern es ist die Immunität gegen Erschütterungen. Da eine solche Immunität nur von schizoid geprägten Charakteren realisierbar ist, müssen anders geprägte Menschen zum Erhalt der Gleichförmigkeit alle potentiellen Störfaktoren ausschließen bzw. sofort kompensieren. Eine solche zusätzliche kompensatorische Funktion lässt sich ebenfalls in der Szene von Gaevs Heimkehr nach der Auktion erkennen. Er wischt sich nicht nur mit der linken Hand eine Träne weg, sondern er hält in der rechten und somit „richtigen“ Hand mehrere Einkaufspakete. Dieses Konsumverhalten ist aber nicht nur als Ausdruck der Verdrängung von Gaevs Trauer ein Hinweis auf eine neue Verhaltensweise, sondern es verweist zudem auf einen weiteren, nunmehr wirtschaftlichen Aspekt der neuen Ordnung. Der exzessive Konsum dient der Entfaltung der neuen kapitalistischen Wirtschaftsordnung, wogegen die alte Adels-gesellschaft gerade am ausschweifenden, materiellen Leben scheitert. Man könnte annehmen, dass hier der Bonbonkonsum Gaevs aus den ersten beiden Akten seine unveränderte Fortsetzung findet.⁷⁶⁹ Das ähnliche Verhalten Gaevs im dritten Akt erfährt jedoch durch den veränderten kulturellen Kontext einen Bedeutungswandel. Zeigt sich im Bonbonkonsum in den ersten beiden Akten ein abweichendes Verhalten, das als Regression in ein infantiles Stadium gedeutet werden kann, entspricht das „regressive“ Konsumverhalten im dritten Akt ganz dem Lebensstil der neuen Ordnung. Diese trägt insgesamt infantile Züge, weil das Prinzip der Gleichheit nur um den Preis einer Auflösung der sozialen und damit hierarchischen Ordnung durchgesetzt werden kann.⁷⁷⁰ So

⁷⁶⁹So charakterisiert L. Selenick (1985) in *Anton Chekhov. Macmillan modern Dramatist series*, S. 132f. Gaev insgesamt als ein „freudian baby arrested at the oral stage“.

⁷⁷⁰Die Familie als die primäre Form sozialer Ordnung ist von unaufhebbar hierarchischer Struktur. Diese Struktur verlängert sich, so schon Freud in seinen kulturtheoretischen Schriften, in alle größeren Formen sozialer Ordnung hinein. Der Kampf gegen die autoritäre Struktur der Familie war darum nicht zufällig ein Hauptanliegen der Frankfurter Schule (E. Fromm; M. Horkheimer; H. Marcuse (1936): *Autorität und Familie*) und der durch sie inspirierten 68er Generation. Er diente der endgültigen Durchsetzung der von Čechov prophezei-

können die Einkaufspakete in Gaevs Hand auch nicht mehr als ein Hinweis auf seine fortwährende Zugehörigkeit zur untergehenden Adelsgesellschaft gedeutet werden. Dem widerspricht neben der semantischen Funktion der rechten und linken Hand auch der Umstand, dass Gaev nach der Abreise vom Gut als Angestellter in einer Bank arbeiten wird und dadurch die neue Ordnung mit trägt.

Berücksichtigt man nun diese Repliken im dritten und vierten Akt bei der Interpretation der Eingangsszene des vierten Aktes, so gibt sich Gaev mit seinem Vorwurf über die Verschwendung des Geldes bereits als Financier zu erkennen. Diese neue Haltung wird besonders im Vergleich mit der analogen Szene im zweiten Akt deutlich, in der Gaev keinerlei ähnliche Bemerkungen macht, als Ljubov' Andreevna dem Bettler einen Goldrubel gibt. Auch die Erwiderung Ljubov' Andreevnas auf Gaevs Vorwurf („Ich konnte nicht anders.“ – Я не смогла! Я не смогла!) offenbart nicht ein verinnerlichtes Verantwortungsgefühl gegenüber den armen Leuten, sondern eine moralische Verpflichtung, eine von der konkreten Situation geforderte Großzügigkeit. Dieses nun nicht mehr generell bestehende Verantwortungsgefühl kommt im Gebrauch des vollendeten Aspekts zum Ausdruck, der das Situative der Handlung betont. Wie Ljubov' Andreevnas Beziehung zu den nahen Verwandten, zur Tochter und zur Mutter nur noch formal besteht, ist auch das Geldgeschenk beim Abschied der Herrin an die Armen nur noch ein formalisierter Akt. Die innere Beziehung zu den Untergebenen, die ehemals der Grund für eine derartige soziale Praxis war, ist verloren gegangen. Dieses Handeln hat somit keinen symbolischen, d.h. sinnstiftenden Gehalt mehr, sondern ist nur noch klischeehaft. Dieser Verlust der ursprünglichen Szene wird dramatisch noch dadurch unterstrichen, dass das Ereignis nur durch den Bericht des Dieners Jaša, sowie durch die Kritik Gaevs und die Rechtfertigung Ljubov' Andreevnas erfahrbar ist. Die Szene ereignet sich also nur noch in Form von Rationalisierungen. Die Abfolge der Repliken von Jaša, Gaev und Ljubov' Andreevna ist nur noch eine Veranschaulichung des Klischees. Damit funktioniert Čechov den traditionellen Botenbericht zu einem Signal für Klischeehaftigkeit um.

Eine zweite dramatische Szene, die das Wesen der neuen Ordnung anhand des spezifischen Umgangs der Personen mit Geld versinnbildlicht, ereignet sich zwischen Lopachin und Trofimov. Lopachin sagt:

Л о п а х и н. Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал сорок тысяч чистого. А когда мой мак цвел, что это была за картина! Так вот я, говорю, заработал сорок тысяч и, значит, предлагаю тебе займы, потому что могу. Зачем же нос драть? Я мужик... попросту. (IV, PSS, 13, S. 244)

ten neuen Ordnung. Der präsoziale Charakter dieser Ordnung entspricht einer vollkommenen Infantilität, weil jede Form der Sozialisierung hierarchische Ordnungen schafft.

L o p a c h i n. Im Frühling habe ich tausend Desjatinen Mohn gesät und jetzt habe ich vierzigtausend Reingewinn gemacht. Als mein Mohn blühte, was war das für ein Bild! Also wie gesagt, vierzigtausend Gewinn und, das heißt, ich schlage vor, dir etwas zu leihen, weil ich es kann. Warum die Nase rümpfen? Ich bin Bauer... ganz einfach.⁷⁷¹

Anders als Ljubov' Andreevna, deren Umgang mit Geld in der bereits interpretierten Szene zu Beginn des vierten Aktes sich als die klischeehafte Wiederholung einer überholten, sinnentleerten Szene erwies, stellt der Wortwechsel zwischen Lopachin und Trofimov eine noch lebendige Szene dar, denn Lopachins Angebot und Trofimovs Reaktion sind Teil der dramatischen Handlung auf der Bühne. Dieser Wortwechsel wurde von der Sowjetforschung als ein Hinweis auf zwei Gesellschaftsordnungen interpretiert. Während Lopachins Worte die kapitalistische Ordnung zum Ausdruck bringen sollten, wurden Trofimovs Worte als eine Prophezeiung der zukünftigen sozialistischen Ordnung angesehen. Eine solche Interpretation berücksichtigt aber nur die thematische Textoberfläche, die Abwehr Trofimovs und seinen Widerspruch angesichts des Angebotes von Lopachin. Die gegensätzlichen Ansichten Lopachins und Trofimovs sind aber auf dieselbe strukturelle Grundlage zurückzuführen und bringen die Verinnerlichung desselben Ordnungsprinzips zum Ausdruck. Der scheinbare Gegensatz zwischen Trofimov und Lopachin resultiert dabei daraus, dass beiden Einstellungen eine egalitäre Gesinnung zugrunde liegt. Das aus der gleichen Einstellung erwachsende gegensätzliche Verhalten soll im folgenden herausgearbeitet und erklärt werden.

Lopachins egalitäre Gesinnung zeigt sich zum einen darin, dass er Trofimov das Geld nur leihen und nicht einem Bettler als Almosen geben will. Damit verleiht Lopachin seiner Achtung vor der Würde des Anderen Ausdruck, der nicht unter ihm steht, sondern eine unabhängige, selbstbestimmende Persönlichkeit ist. Das Leihen verweist somit auf die Gleichheit der Individuen, die eine Grundannahme der egalitären Ordnung ist. Des weiteren macht Lopachin sein Angebot aus freien Stücken und nicht auf Trofimovs Bitte hin. Was vom heutigen Standpunkt aus betrachtet wie die Werbung einer Bank anmutet, ist nicht die Demonstration neuer, sich auf Besitz gründender Herrschaftsverhältnisse, sondern es ist der Ausdruck des Gefühls von Brüderlichkeit. Das zeigt sich einerseits darin, dass Lopachin das Geld nicht Ljubov' Andreevna anbietet, wie es bei einer bloßen Verkehrung der Besitz- und Machtverhältnisse der Fall wäre. Andererseits wird das Gefühl der Brüderlichkeit durch den ausdrücklichen Hinweis auf die soziale Herkunft Lopachins unterstrichen, durch den der Sohn eines Bauern und jetzige Kaufmann eine Brücke zwischen sich und Trofimov schlagen will. Schließlich bringt die von Lopachin angeführte Erklärung zur Herkunft seines Vermögens seine bürgerliche Einstellung zum Ausdruck. Lopachin hat sein Vermögen selbst

⁷⁷¹An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 55 angelehnte eigene Übersetzung.

erwirtschaftet und nicht aus der Ausbeutung armer Bevölkerungsschichten gewonnen. Diese Einstellung Lopachins offenbart bei ihm einen ursprünglich puritanischen Wirtschaftsgeist.⁷⁷² Seine aus der erarbeiteten sozialen Position erwachsende *Verantwortung* gegenüber den sozial schwächer Gestellten unterscheidet sich dabei trotz äußerer Ähnlichkeiten von der *Barmherzigkeit*⁷⁷³ Ljubov' Andreevnas dem Bettler gegenüber. Lopachin zeigt sich aus seinem Individualismus (Verweis auf soziale Herkunft, Wissen um Sinn der eigenen, persönlichen Existenz) heraus menschlich und hilft als „Bruder“ (IV, PSS, 13, S. 246). Aus anderen Gründen als denen des verantwortungsbewussten Individuums schenkt dagegen Ljubov' Andreevna, die der alten Ordnung entstammt, im zweiten Akt dem betrunkenen Bettler einen Goldrubel. Das Geben als ein Akt der Barmherzigkeit hat hier die Funktion, den Anderen am eigenen Überfluss teilhaben zu lassen. Es ist somit auf ein gemeinschaftliches Erleben ausgerichtet. Durch diese unbedachte Zuwendung, die ihre eigenen finanziellen Möglichkeiten weit übersteigt, die eigene Familie schädigt und sie schließlich zwingt, ihrerseits Lopachin um Geld zu bitten,⁷⁷⁴ steht Ljubov' Andreevna selbst in einer Analogie zum Bettler. Nicht nur er erfährt Armut, sondern auch sie erlebt Armut, die sie zum „Betteln“ zwingt. Die Szene stellt somit im doppelten Sinne Gemeinschaft her. Auch Lopachin lehnt im zweiten, noch nach der alten Ordnung strukturierten Akt das Betteln nicht generell ab, sondern kommentiert es „zornig“ (сердито) mit den Worten:

Всякому безобразию есть своё приличие. (II, PSS, 13, S. 226)

Jede Unverschämtheit hat ihre Anstandsregeln.⁷⁷⁵

Nicht das Betteln überhaupt, sondern das Betteln im betrunkenen Zustand ist für Lopachin ein unpassendes Verhalten. Deshalb fordert er die Einhaltung von Regeln, den Regeln des Bettelns. Durch diese Einforderung der Anstandsregeln wird das Betteln implizit aber bereits als klischeehaftes Verhalten bewertet. Durch die Inszenierung des Bittens und Gebens erscheint es aber im Unter-

⁷⁷²Auf die Funktion der protestantischen Ethik als Motor des kapitalistischen Wirtschaftsprinzips hat bereits M. Weber (1920): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* hingewiesen. Vgl. auch RGG, Bd. 3, Sp. 1135 f. (Stichwort *Kapitalismus*).

⁷⁷³RGG, Bd. 1, Sp. 1615 (Stichwort *Caritas*) verweist darauf, dass das Wort generell zur Bezeichnung „christlicher Liebestätigkeit“ gebraucht werde. Man kann dabei jedoch zwei spirituelle Gründe der Zuwendung zu Bedürftigen unterscheiden. Zum einen die Zuwendung aus einem Gemeinschaftsgefühl („des wechselseitigen Genießens in Gott“) heraus (vgl. das Caritasprinzip bei Augustinus, RGG, Bd. 1; Sp. 743f.) als Barmherzigkeit im engeren Sinne, und zum anderen die individuelle Zuwendung als Verantwortung (in der Nachfolge Christi) (vgl. Stichwort *Diakonie*, RGG, Bd. 2, Sp. 162ff.).

⁷⁷⁴Vgl die darauffolgenden Repliken Varjas, Lopachins und Ljubov' Andreevnas (II, PSS, 13, S. 226; Urban, *Der Kirschgarten*, S. 37)

⁷⁷⁵An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 37 angelehnte eigene Übersetzung.

schied zur Eingangspassage des vierten Aktes immer noch als eine erlebbare und somit nicht klischeehafte Szene.

Im Sinne der Einhaltung der Regeln des Bettelns ist auch Ljubov' Andreevnas Bitte, Lopachin möge ihr Geld *leihen*, zu bewerten. Das Betteln stellt als traditionelle Form des Vermögensausgleichs Gemeinschaft her, bewahrt dabei aber soziale Unterschiede. Das Leihen stellt dagegen auf moderne Weise Gleichheit her, indem es den individuellen Konsum ermöglicht und die Autonomie des Anderen respektiert. Im Unterschied zu Lopachins Geldangebot an Trofimov, das die Gleichheit beider Männer betonen soll, bewahrt die Szene des „Leihens“ im zweiten Akt den sozialen Unterschied zwischen Lopachin und Ljubov' Andreevna, denn dieser antwortet: „Wie befehlen.“ (Слушаю.). Der Szene nach entspricht Ljubov' Andreevnas Bitte somit dem Betteln.

Unterscheidet sich nun Lopachins Position als Gemeinschaft herstellender Geldgeber im zweiten Akt von der Position als Gleichheit schaffender (potentieller) Geldgeber im vierten Akt, so stellt sich die Frage, warum Trofimov das Angebot Lopachins mit dem Hinweis ablehnt, die gemeinsame soziale Herkunft sei keine Grundlage der Gleichheit, die ein Akzeptieren des finanziellen Angebotes rechtfertigen würde. Lopachins Angebot, erscheint für Trofimov im Gegenteil sogar als ein Ausdruck der Ungleichheit, weil es auf unterschiedlichen materiellen Verhältnissen basiert. Er dagegen strebe nach einer höheren Wahrheit (к высшей правде), einem „höheren Glück“ (к высшему счастью), jenseits von arm und reich. Mit dieser Bemerkung stellt sich Trofimov außerhalb der beiden Möglichkeiten, mit materiellen Unterschiedenen zwischen den Menschen umzugehen. Die Ignoranz von Unterschieden führt allerdings dazu, dass auch keine Gemeinsamkeiten hergestellt werden können. So sagt Trofimov zu Lopachin:

Твой отец был мужик, мой – аптекарь, и из этого следует решительно ничего. (IV, PSS, 13, S. 244)

Dein Vater war Bauer, meiner Apotheker, und daraus folgt überhaupt nichts.⁷⁷⁶

Trofimov grenzt sich nicht nur gezielt gegen den Gemeinschaft suchenden Lopachin ab, sondern er isoliert sich vollständig von seiner sozialen Umwelt, was seine eigenen Worte zum Ausdruck bringen:

Я свободный человек. И всё, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мной ни малейшей власти, вот как пух, который носится по воздуху. Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд. (IV, PSS, 13, S. 244)

⁷⁷⁶Urban, *Der Kirschgarten*, S. 55.

Ich bin ein freier Mensch. Und alles, was ihr, Reiche und Bettler, so hoch und teuer schätzt, hat über mich nicht die geringste Macht, wie eine Feder, die durch die Luft fliegt. Ich kann ohne euch auskommen, ich kann an euch vorbeigehen, ich bin stark und stolz.⁷⁷⁷

Der Weg zur „höheren Wahrheit“, den Trofimov der Menschheit weisen will, ist somit ein Weg in die soziale Isolation und damit in eine unmenschliche Gleichheit ohne Gemeinschaft. Sein Leugnen von Unterschieden verhindert somit letztlich sowohl die Gemeinschaft des Teilens beim Betteln als auch die Achtung für den Gleichgestellten, die die Anerkennung der Kreditwürdigkeit im bürgerlichen Geschäftsverkehr des Leihens impliziert.

Die dritte Szene im vierten Akt, die den Umgang mit Geld innerhalb der neuen Ordnung veranschaulicht, wird von Piščik bestimmt. Sein Auftritt wird von Lopachins Kommentar „Naturwunder“ (чудо природы, IV, PSS, 13, S. 248) eingeleitet. Diese Titulierung ist von Lopachin offenbar ironisch gemeint und bezieht sich wahrscheinlich auf Piščiks „wundersame“ Fähigkeit, von allen Geld zu erbetteln, die ihn im ersten Akt auszeichnet. Zugleich sind Lopachins Worte aber durchaus nicht als Ironie zu verstehen, denn sie charakterisieren treffend die Person des Gutsbesitzers. Piščik stellt nämlich tatsächlich eine Art Wunder dar, denn anders als Lopachin oder Ljubov' Andreevna kann er sich szenisch in beiden Ordnungen identifizieren. Diese Fähigkeit, die Identität zu wechseln und dabei keine Persönlichkeitsspaltung zu erleiden, kommt auch in Piščiks Namen zum Ausdruck, der eigentlich Boris Borisovič Simeonov-Piščik heißt. Vor- und Vatersname verkörpern die Kontinuität der Identität, der Doppelfamiliename ihren Wandel. Zudem ist der Familienname dieser Nebenfigur sehr ausdrucksstark und verlangt geradezu nach einer Deutung. Der erste Teil des Namens, Simeon, ist sowohl im Alten als auch im Neuen Testament von großer Bedeutung. Im Alten Testament ist Simeon, dessen Name „Gott hat gehört“ bedeutet, einer der zwölf Söhne Jakobs, die nach der biblischen Erzählung die Urväter der zwölf Stämme Israels sind. Im Neuen Testament ist Simeon ein Prophet, der im wenige Tage alten Jesus den Heiland erkennt (Lk. 2, 29,30). Er verkörpert für das Neue Testament die Kontinuität zum Alten Testament, weil er, der letzte der Propheten, uralt und bereits erblindet, erst sterben darf, wenn der Messias gekommen ist. Zugleich ist er damit, gerade als Verkörperung des historischen Bewusstseins im Judentum, derjenige, der fähig ist, das Neue als Erster zu erkennen. Auch der Name von Simon Petrus, jenem Jünger, zu dem Jesus ein besonders enges Verhältnis hatte, geht auf den hebräischen Namen Simeon zurück. Gerade der doppelte Name Simon Petrus ist dabei durch eine auffallende lautliche Ähnlichkeit mit Simeonov-Piščik gekennzeichnet. Diese Ähnlichkeit liefert schließlich den Schlüssel zur Interpretation der Figur Piščiks und ihrer kulturellen Bedeutung.

⁷⁷⁷An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 55 angelehnte eigene Übersetzung.

Der Name Petrus bedeutet im neutestamentlichen Griechisch „der Fels“. Der Name Piščik ist klanglich sowohl dem Nomen пища, die Nahrung⁷⁷⁸, als auch dem Verb пицать, piepen, quieken, winseln, schreien, kreischen ähnlich. Die Bedeutungen der beiden Namen verdeutlichen zunächst einen wesentlichen Unterschied zwischen Petrus und Piščik.⁷⁷⁹ Die beiden möglichen Bedeutungen von Piščiks Namen verweisen auf die Infantilität, die für die neue Ordnung charakteristisch ist, weil diese Ordnung in ihrem Streben nach Gleichheit in die vorsoziale Beziehungslosigkeit führt. Beide Worte assoziieren sich gerade in ihrer Verbindung mit der frühesten kindlichen Entwicklungsphase. Petrus versinnbildlicht dagegen eine hierarchische Ordnung, denn der Fels ist das Fundament, auf dem nach Christi Willen die Kirche gebaut werden soll. Man könnte nun meinen, dass Piščik durch die mit seinem Namen assoziierbare Infantilität lächerlich gemacht werden soll, zumal diese im scharfen Gegensatz zur menschlichen Reifung von Petrus steht. Zwischen Petrus und Piščik gibt es allerdings Gemeinsamkeiten, die eine Verballhornung Piščiks unglaubwürdig erscheinen lassen. Petrus ist der einzige Jünger Christi, der von Jesus einen neuen Namen erhält. Damit wird ein innerer Wandel der Figur des Jüngers zum Ausdruck gebracht. Petrus ist der Jünger, der durch die Verleugnung der in Christus verkörperten Menschlichkeit schuldig wird, mit seinen Tränen die eigene Entmenschlichung bereut und dadurch seine Menschlichkeit auf einer neuen Stufe zurückgewinnt. Der Wandel Petri ist schließlich der Grund dafür, dass die neue, christliche Gemeinschaft auf seinem Rücken wächst. Auch Piščik erfährt wie der biblische Petrus einen inneren Wandel.⁷⁸⁰ Äußerlich kommt dieser Wandel dadurch zum Ausdruck, dass Piščik im Personenregister und im Nebentext zu Beginn des Dramas alternativ Simeonov-Piščik oder Piščik genannt wird. Auch die einführenden Regieanweisungen im dritten Akt nennen den vollen Namen. Im weiteren Verlauf des dritten und im gesamten vierten Akt wird Piščik aber nur noch mit seinem zweiten Familiennamen bezeichnet. Zudem wird in der Bezeichnung des Sprechers immer nur der Name Piščik erwähnt. Dadurch liegt der semantische Schwerpunkt wie bei Petrus auf diesem zweiten Namen, denn auch Petrus wird in den Evangelien ausschließlich im Zusammenhang mit seiner Berufung als Jünger Simon Petrus, später aber nur

⁷⁷⁸Darauf verweist S. L. Baehr (1999): *The machine in Chekhov's Garden – Progress and pastoral in „The Cherry Orchard“*, S. 102.

⁷⁷⁹Dieser Auffassung ist auch V. Ermilov (1954): *Dramaturgija Čechova*, S. 316, der im zweiten Familiennamen einen scharfen Gegensatz zum hohen Anspruch des ersten sieht. Der zweite Name macht darum nach Ermilov den ersten lächerlich.

⁷⁸⁰Petrus ist diejenige biblische Gestalt, zu der Čechov offenbar eine besondere Beziehung hat, denn der Vatersname Petrovič bzw. Petrovna ist einer der am häufigsten vorkommenden Namen bei Čechov. Zudem wird der innere Wandel des Petrus in der Erzählung *Student* thematisiert und bildet den Schlüssel zu ihrer Interpretation.

noch Petrus genannt. Diese Ähnlichkeit zwischen Petrus und Piščik gibt Anlass zu der Vermutung, dass Piščik die Umwertung alter kultureller Bedeutungen, nicht aber ihre Entwertung verkörpert. Das belegt konkret dann die von Piščik dominierte Szene im vierten Akt.

Nachdem Piščiks Kommen wie bereits erwähnt von Lopachin mit den Worten „Naturwunder“ (чудо природы) kommentiert wird und Gaev es vorzieht, schnell zu verschwinden, damit er nicht von Piščik angebettelt wird, beginnt Piščik zu Lopachins großem Erstaunen allen seine Schulden zurückzahlen. Auf Lopachins Frage, woher er das Geld habe, antwortet Piščik:

Постой... Жарко... Событие необычайнейшее. Приехали ко мне англичане и нашли в земле какую-то белую глину... (IV, PSS, 13, S. 249)

Warte... Mir ist heiß... Ein ganz ungewöhnliches Ereignis. Da sind Engländer zu mir gekommen und haben in der Erde irgend so einen weißen Lehm gefunden...⁷⁸¹

Die Begegnung mit den Engländern, die auf Piščiks Boden weißen Lehm gefunden haben, stellt für diesen ein ganz ungewöhnliches Ereignis dar, das ihn offenbar so bewegt, dass ihm ganz heiß wird. Wie lässt sich nun diese starke Wirkung des Ereignisses auf Piščik erklären? Man könnte annehmen, dass Piščik durch den plötzlichen finanziellen Gewinn und die damit verbundenen Glücksgefühle derart erhitzt wird. Doch nicht der Geldrausch verursacht Piščiks Hitzegefühle, denn den plötzlichen Wohlstand thematisiert Piščik überhaupt nicht. In der Fortsetzung des Gespräches sind allein die Engländer bedeutsam, denen Piščik das Stück Land mit dem Lehm für 24 Jahre verpachtet hat und die er als „Menschen von größtem Verstand“ (Величайшего ума люди, IV, PSS, 13, S. 249) charakterisiert. Doch warum üben gerade die Engländer eine solche Wirkung auf Piščik aus? Zum einen sind die Engländer die Träger der industriellen Revolution, die Piščik offenbar durch ihren Scharfsinn (die Entdeckung des Lehms) und ihre Weitsichtigkeit (die Pachtung für 24 Jahre) beeindruckten, dank derer sie einen immensen Profit machen, an dem auch Piščik teilhat. Zum anderen verweisen die Engländer auf die biblische Botschaft und belegen so ein weiteres Mal die biblische Motivierung von Piščiks Namen. Der Verweis auf die Bibel liegt einerseits in der lautlichen Ähnlichkeit von англичанин, der Engländer und ангел, der Engel begründet. Wie die Engel als Gottesboten eine neue Daseinsweise verkünden, verheißen die Engländer Piščik ein neues Leben, da sie den kostbaren Lehm auf seinem Boden entdecken. Zudem liegt im Bild des weißen Lehms ein biblischer Bezug verborgen. Lehm ist ein Stoff der Erde, aus der gemäß dem biblischen Schöpfungsbericht der Mensch geformt wurde. Hier liegt symbolisch der Lehm verborgen, aus dem im Stück der neue Mensch geformt werden wird. Die weiße Farbe des Lehms

⁷⁸¹Urban, *Der Kirschgarten*, S. 58.

verweist zudem abermals auf die Engel, die aufgrund des sie umgebenden göttlichen Lichtes weiß erscheinen. Des weiteren stellt die Verpachtung des Bodens für 24 Jahre eine Beziehung zur Bibel her, denn die 24 ist als die Verdopplung der biblisch bedeutsamen zwölf (zwölf Stämme Israels, zwölf Jünger) nicht zufällig gewählt. Schließlich verbirgt sich auch hinter den Worten, mit denen der Verstand jener Leute, die den Lehm entdeckten, gelobt wird, eine Anspielung auf die Größe der göttlichen Vernunft. Der Verweis auf Gott wird vor allem deutlich durch eine semantische Parallele zu einer Replik Piščiks, die den zitierten Worten vorangeht. Hier sagt Piščik zu Lopachin, bevor er ihm das Geld zurückzahlt:

Ты здесь... рад тебя видеть... громаднейшего ума человек... возьми... получи... (IV, PSS, 13, S. 249)

Du hier... freue mich, dich zu sehen... ein Mann von riesigem Verstande... da... nimm...⁷⁸²

Die Charakterisierung Lopachins als Mensch von riesigem Verstand (громаднейшего ума человек) steht in unverkennbarer Analogie zur Charakterisierung der Engländer als Menschen von größtem Verstand (Величайшего ума люди). Der Superlativ und die Wortstellung charakterisieren die Rede Piščiks in beiden Fällen als poetisch und erhaben. Dieser Befund erweckt den Anschein, als brächte Piščik allen Vertretern des modernen Kapitalismus eine geradezu religiöse Verehrung entgegen. Gegen diesen Anschein spricht jedoch ein entscheidender Unterschied, der die Analogie zwischen Lopachin und den Engländern in einen Gegensatz verwandelt. Das Wort für den „riesigen“ Verstand Lopachins ist im Russischen abgeleitet von „громада“ (1. ungeheuer große Menge, 2. Dorfgemeinde). Die erste Bedeutung verweist auf Lopachins angehäuften Kapital, die zweite auf seine bäuerliche Herkunft. Das Wort für den „größten“ Verstand der Engländer ist dagegen ein Kirchenslavismus, der dem „hohen Stil“ zuzuordnen ist, was im heutigen Russisch in der größeren Abstraktheit der Bedeutung zum Ausdruck kommt. Er bezeichnet eine „wesenhafte“ Erhabenheit (z.B. Пётр Великий – Peter der Große) im Unterschied zur Größe durch Masse bei громада. Dazu kommt, dass in analoger syntaktischer Umgebung (in beiden Fällen gehen drei Punkte voraus) ersteres (громаднейший) klein, letzteres (Величайший) aber groß geschrieben ist. Durch die im Russischen Gott und seinen Attributen vorbehaltene Großschreibung bekommt der große Verstand der Engländer göttliche Qualitäten. Neben diesen syntaktischen und lexikalischen Besonderheiten verdeutlicht der jeweilige Redezusammenhang den Unterschied zwischen dem menschlichen Lopachin und den engelhaften Engländern. Das Lob Lopachins gliedert sich logisch in Piščiks Rede ein, während sich die Replik, in der er die Engländer preist, aus assoziativen Gedankenketten zusammensetzt. Dennoch sind diese

⁷⁸²Urban, *Der Kirschgarten*, S. 58.

Fetzen in einem untergründigen Sinnzusammenhang miteinander verbunden, der die Frage beantworten hilft, welche Funktion die Engel bei Piščik's Suche nach einer neuen Identität haben. Piščik erwidert auf die Mitteilung von Ljubov' Andreevna, dass die Familie im Begriff ist, in die Stadt abzureisen:

Как? *Встревоженно*. Почему в город? То-то я гляжу на мебель... чемоданы... Ну, ничего... *Сквозь слёзы*. Ничего... Величайшего ума люди... эти англичане... Ничего... Будьте счастливы... Бог поможет вам... Ничего... Всему на свете бывает конец... (IV, PSS, 13, S. 249)

Wie? *Beunruhigt*. Warum in die Stadt? Ich sehe schon die ganze Zeit die Möbel... die Koffer... Nun, macht nichts... *Unter Tränen* Macht nichts... Männer von größtem Verstande... diese Engländer... Macht nichts... Ich wünsche Ihnen Glück... Gott helfe Ihnen... Macht nichts... Alles auf dieser Welt hat ein Ende...⁷⁸³

Im Kontext der Bestürzung über die unerwartete Abreise von Ljubov' Andreevna erscheint die Erwähnung der Engländer als eine Verdrängung der Trauer, die Piščik ergreift. Ein solches Textverständnis würde zudem durch das „ach nichts“ (ничего) gestützt, das das erste Mal auf „die Koffer“ (чемоданы) folgt und durch das „nun“ (ну) direkt auf diese bezogen ist. Die Bemerkung zu den Engländern schließt sich aber nicht unmittelbar an diese ersten Ausdrücke der Bestürzung an, sondern folgt erst, nachdem sich die Bestürzung durch hochkommende Tränen steigert, die Piščik im Unterschied zu Gaev im dritten Akt nicht wegwischt. Das dem Lob der Engländer vorangestellte zweite „nichts“ unterscheidet sich nun vom ersten, auf die Koffer bezogenen dahingehend, dass es nicht durch ein „nun“ auf die Tränen bezogen ist, sondern absolut für sich allein steht und deshalb groß geschrieben wird. Damit wird die bei Piščik fehlende Geste der Verdrängung auch nicht durch eine verbale Verdrängung ersetzt. Vielmehr drücken die Tränen Piščik's wie auch diejenigen von Petrus die Lösung eines inneren Zwiespaltes aus. Dieser Zwiespalt wird im dreifachen Wechsel von positiver Rede und Negation deutlich. Dabei bleibt die Negationsformel gleich, die positive Rede dagegen variiert, ohne jedoch die Grundrichtung des Sinns zu verändern. Jede dieser drei Aussagen spielt auf eine von Gott bestimmte Weltordnung an. Die Engländer werden nicht nur lautlich, sondern auch durch den ihnen von Gott verliehenen Verstand gleichsam zu Engeln. Die dem Verstand der Engländer entspringende Weitsicht und ihr Scharfsinn, sowie der daraus resultierende Erfolg sind somit keine Verdienste wie die Fähigkeiten Lopachins, sondern Gaben. Darum finden die Engländer den Lehm wie einen Schatz, während Lopachin seinen Mohn säen muss, um Gewinne zu machen. Ganz in diesem Sinn ist auch die an Ljubov' Andreevna gerichtete Aufforderung „Будьте счастливы“ zu verstehen. Zwar ist dies im Russischen ein semantisch stark verblasster Phraseologismus mit etwa der

⁷⁸³Urban, *Der Kirschgarten*, S. 59.

Bedeutung „Mach's gut!“. Die Erregung von Piščik, der Zusatz „Gott wird Ihnen helfen“ (Бог поможет вам) sowie die Tendenz Čechovs, Phraseologismen gerade in ihrer wörtlichen Bedeutung sinnhaft zu gebrauchen, erlauben es, auch diese Redewendung wörtlich zu verstehen. Dabei scheint der Imperativ zum Handeln aufzufordern, was aber in Bezug auf das Glück keinen Sinn ergibt. Das Glück, das Piščik Ljubov' Andreevna wünscht, kann darum nur als Gottesgeschenk verstanden werden. Schließlich verweist auch die dritte Bemerkung Piščiks, dass alles auf dieser Welt ein Ende habe, auf die von Gott bestimmte Weltordnung. Zwar ist das Ende aller Dinge noch kein Beweis für die Existenz Gottes, sondern könnte auch als ein rein zufälliges Charakteristikum des Daseins verstanden werden, aber die Hervorhebung des Endes in *dieser* Welt setzt die Annahme einer jenseitigen Welt voraus. Eine solche Annahme impliziert die Existenz Gottes.

Konnte nun in diesen drei positiv formulierten Aussagen in Piščiks Rede ein impliziter Gottesverweis deutlich gemacht werden, so stellt sich die Frage, welche semantische Funktion das „Nichts“ (Ничего) erfüllt. Auf thematischer Ebene kann dieser phraseologische Ausdruck als eine Verdrängung des unangenehmen Gedankens an die Abreise Ljubov' Andreevnas verstanden werden und bedeutet soviel wie „ach nichts“ oder „macht nichts“. Eine zweite, philosophische Bedeutung folgt aus einem wörtlichen Verstehen dieses Phraseologismus. Dann bezeichnet die Negationsformel den Gegensatz zur göttlichen Ordnung, die in den positiven Aussagen impliziert ist. „Nichts“ (Ничего) ist dann das Nichts, die Abwesenheit aller Ordnung und alles Seins. In enger Beziehung zu dieser philosophischen Bedeutung des Phraseologismus steht eine dritte, religiöse Bedeutung. Das Nichts verweist dann auf Satan, den Widersacher Gottes. Diese Bedeutung resultiert auch aus einer vorangehenden Replik Piščiks, in der er von einem Erlebnis im Zug spricht, das ihm auf der Fahrt zum Gut der Ljubov' Andreevna widerfahren ist. Piščik erzählt:

Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то... великий философ советует прыгать с крыш... „Прыгай“, говорит, и в этом вся задача. (IV, PSS, 13, S. 249)

Gerade hat ein junger Mann [bei mir] im Waggon erzählt, dass angeblich irgendein... großer Philosoph raten würde, vom Dach zu springen... „Spring“, sagt er, das ist die ganze Aufgabe.⁷⁸⁴

Diese Textstelle wirft mehrere Fragen auf. Zum einen ist zu klären, auf welchen Philosophen hier Bezug genommen wird. Zudem stellt sich die Frage, warum dieser Philosoph rät, vom Dach zu springen. Des weiteren muss geklärt werden, warum Piščik zwischen „irgendein“ (какой-то) und „großer Philosoph“ (великий философ) eine Redepause macht, wie diese Pause motiviert ist und in welcher Beziehung diese durch drei Punkte markierte Pause zur darauf folgen-

⁷⁸⁴An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 58f. angelehnte eigene Übersetzung.

den Sprechpause zwischen „Dach“ (крыша) und „Spring!“ (Прыгай) steht. Und schließlich stellt sich die Frage, was für eine Aufgabe (задача) der Sprung vom Dach sein soll und wer zu diesem Sprung auffordert.

Der Philosoph, von dem Piščik hört und weitererzählt, ist Friedrich Nietzsche. Diese Schlussfolgerung gestattet eine Replik im dritten Akt, in der Piščik sagt:

Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно. (III, PSS, 13, S. 230)

Nietzsche... ein Philosoph... der größte, der bedeutendste... ein Mensch von großem Verstand, behauptet in seinen Werken, dass man angeblich Falschgeld machen dürfe.⁷⁸⁵

Die Zusammengehörigkeit der beiden Passagen resultiert zum einen aus der Charakterisierung des Philosophen als einen großen (великий) im dritten bzw. den größten (величайший) im vierten Akt. In beiden Textstellen wird die von dem Philosophen gemachte Behauptung mit einem „angeblich“ (будто) in ihrem Wahrheitsgehalt angezweifelt. Diese beiden lexikalischen Gemeinsamkeiten lassen aber noch nicht zwingend den Schluss zu, dass es sich bei dem im vierten Akt genannten namenlosen Philosophen ebenfalls um Nietzsche handelt, der nur im dritten Akt ausdrücklich genannt wird. Dieser Schluss ist erst möglich, wenn man den am 25.2.1895 von Čechov an Suvorin geschriebenen Brief berücksichtigt, in dem es heißt:

С таким философом, как Ницше, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь. Философию его, впрочем, я считаю недолговечной. Она не столь убедительна, сколь бравурна.

Einem Philosophen wie Nietzsche würde ich gern einmal im Zugabteil oder auf dem Dampfer begegnen und eine ganze Nacht mit ihm reden. Seine Philosophie halte ich übrigens für kurzlebig. Sie ist weniger überzeugend als bravourös.

Die Tatsache, dass Piščik gerade im Zug von diesem Philosophen hört, dem Čechov selbst im Zug begegnen möchte, kann als ein Hinweis auf die Identität der „beiden“ Philosophen gewertet werden.⁷⁸⁶ Berücksichtigt man, dass Nietz-

⁷⁸⁵An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 41 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷⁸⁶A. Leitner (1997) verweist in seinem Beitrag *Nietzsches erkenntnistheoretischer und Čechovs ästhetischer Perspektivismus* auf diese Replik von Piščik und den Brief Čechovs. Ohne diese Hinweise zu interpretieren, folgert er, dass sowohl Nietzsche als auch Čechov ein Perspektivismus von Sinn und Wahrheit eigen sei. Doch Nietzsches Perspektivismus reicht nur so weit wie seine Kritik am christlichen Wertesystem. In seinen eigenen Ansichten war er ebenso intolerant wie die von ihm bekämpften Verfechter christlicher Werte.

sche als Philosoph der alles negierende Antichrist der beginnenden Moderne war, so könnte man in dem Wechsel der Negationsformel „Nichts“ (Ничего) mit jenen Äußerungen, die die Existenz Gottes implizieren, einen Kampf zwischen einer antichristlichen, Nietzscheanisches Gedankengut aufgreifenden und einer christlichen Gesinnung vermuten, den Piščik in seinem Inneren austrägt. In diesem Zusammenhang ließe sich sogar das Ниче-го (gespr. ničev-o) als eine lautliche Anspielung auf Nietzsche verstehen. Die Genitivform lässt sich vor diesem Hintergrund als ein Verweis auf einen von Nietzsche stammenden Gedanken deuten.

Die Rolle Nietzsches als Antichrist ist nicht nur über sein Werk festzumachen, sondern wird in *Višnëvyj sad* durch einen Verweis auf die Bibel ausdrücklich gemacht. Jener Philosoph nämlich, der den Ratschlag gibt, vom Dach zu springen, ist der Teufel selbst. In Mt. 4, 5-6 sowie in Lk. 4, 9-10 versucht der Teufel Christus, indem er ihn auf das Tempeldach stellt und auffordert, hinunterzuspringen. Wenn er Gottes Sohn sei, so werde dieser seinen Engeln den Befehl geben, ihn auf Händen zu tragen, damit er seinen Fuß nicht an einem Stein stoße. Christus aber widersteht der Versuchung des Teufels. Eine ebensolche Versuchung erfährt Piščik, als er mit dem Geld, das ihm die Engel-Engländer gegeben haben, seine Schulden zurückzahlt. Er könnte das Geld auch für sich nutzen, könnte es anhäufen und vermehren wie Lopachin. Doch auch Piščik widersteht der Versuchung und wird dadurch Christus äquivalent.

Durch den gleichzeitigen Verweis auf den zeitgenössischen Philosophen Nietzsche und auf das Neue Testament, das sich gerade in den Worten Christi selbst wiederum auf das Alte Testament (5. Mose 6, 16 und 8, 3) bezieht, wird eine geschichtliche Kontinuität zum Ausdruck gebracht. Die neue Versuchung erweist sich somit nur als eine Spielart der ewigen Versuchung, der der Mensch ausgesetzt ist. Diese neue Versuchung ist die Macht des Geldes, die Nietzsche in jenem Abschnitt thematisiert, auf den Piščik im dritten Akt mit der Rede vom Falschgeld anspielt.⁷⁸⁷ Versucht Nietzsche mit seiner Philosophie zu erklären, dass es normal ist, wenn man einer solchen Versuchung erliegt, so verkörpert Lopachin dieses Erliegen. Das kommt darin zum Ausdruck, dass beide als „Männer mit großem Verstand“ (громадного ума человек) charakterisiert werden. Wenn Nietzsche außerdem im dritten Akt als „ein Philosoph... der größte“ (философ... величайший) bezeichnet wird, dann könnte man annehmen, dass er den engelhaften Engländern ähnlich ist. Doch wieder ist die gleiche syntaktische Umgebung (die Voranstellung von drei Punkten) ein Hinweis auf den Unterschied zwischen beiden. Der Teufel ist ein von Gott abgefallener Engel. Er ist zwar groß und mächtig, aber kann die Größe Gottes nie erreichen. Den Engeln dagegen ist diese Größe von Gott verliehen. Der

⁷⁸⁷Vgl. F. Nietzsche (1881): *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurteile*. Abschnitt: *Danae und Gott im Golde*.

Machtverlust, den der Teufel über Piščik erleidet, kommt nicht nur in der Klein- bzw. Großschreibung zum Ausdruck, sondern auch in der Reduktion der Steigerung von „ein Philosoph... der größte“ (философ... величайший) im dritten zu „ein großer Philosoph“ (великий философ) im vierten Akt. Dieser Wandel des Geldes von einer diabolischen Macht über Piščik zu einer menschlichen Versuchung, der man widerstehen kann, zeigt sich sprachlich in der Pause zwischen „irgendein“ (какой-то) und „großer Philosoph“ (великий философ). In Piščiks Handlungen vollzieht sich die Veränderung seiner Einstellung zum Geld in drei Schritten. Im ersten Akt lebt Piščik entsprechend seiner sozialen Stellung den Lebensstil eines Gutsherren. Dass dieser Lebensstil seiner finanziellen Lage in keiner Weise entspricht, hindert Piščik nicht daran, ihn dennoch zu praktizieren. Immerhin könnte es ja sein, dass er durch das Lotterielos seiner Frau plötzlich zu neuem Geld kommt. Diese Hoffnung auf den überraschenden Gewinn, die Piščik gegenüber Ljubov' Andreevna äußert (I, PSS, 13, S. 209), bringt seinen Glauben an den irrationalen Besitz zum Ausdruck. Durch diesen Glauben erscheint Piščik infantil, aber gerade hierin ist er menschlich gerechtfertigt. Das zeigt sich in der Analogie Piščiks zum Bettler im zweiten Akt. Piščik selbst tritt im zweiten Akt nicht auf. Für ihn erscheint der Bettler, dem Ljubov' Andreevna einen Goldrubel schenkt und der wie Piščik im vierten Akt das herausragende Wetter (погода превосходная, II, PSS, 13, S. 226) preist. Durch die weiße Mütze, die der Bettler wie einen Heiligenschein trägt,⁷⁸⁸ und seine Anspielungen auf den leidenden Bruder, den Treidler an der Wolga wird der Bettler zu einer Christusverkörperung.

Der im zweiten Akt gerechtfertigte Glaube Piščiks an irrationalen Besitz widerspricht aber der neuen Ordnung der letzten beiden Akte, wie bereits in Zusammenhang mit dem Besitzdenken Trofimovs und Lopachins erläutert wurde. Deshalb äußert Piščik auch zu Beginn des dritten Aktes, in dem die neue Ordnung versinnbildlicht wird:

Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцевать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчёт нашего происхождения говорил так, будто древный род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... *Садится*. Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо... *Храпит и тотчас же просыпается*. Так и я... могу только про деньги... (III, PSS, 13, S. 229)

Ich bin ein Vollblüter, ich hatte schon zweimal einen Schlaganfall, das Tanzen fällt mir schwer, aber, wie man so sagt, man muss mit den Wölfen

⁷⁸⁸Die weiße Mütze als ein Sinnbild des Heiligenscheines ist auch ein Merkmal von Anna in *Dama s sobačkoj* (*Die Dame mit dem Hündchen*).

heulen. Ich habe eine Gesundheit wie ein Pferd. Mein seliger Erzeuger, ein Spaßvogel, Gott hab ihn selig, sprach bezüglich unserer Abstammung immer so, als wenn das alte Geschlecht der Simeonov-Piščik von jenem Pferd abstammen würde, das Caligula in den Senat setzte... *Setzt sich*. Aber das Elend: kein Geld! Ein hungriger Hund glaubt nur an das Fleisch.... *Schnarcht und wacht gleich wieder auf*. So bin ich auch... ich kann nur vom Geld reden...⁷⁸⁹

Piščik kommentiert in dieser ersten Replik des dritten Aktes seine eigene gespaltene Beziehung zum Geld. Er redet zwar nur vom Geld, aber nicht aus niederen Motiven der Gier, sondern aus existenzieller Not. Doch selbst wenn er sich wie ein hungriger Hund verhält, ist er im Grunde nicht einmal ein solcher gezähmter Verwandter des Wolfes, sondern ein Pferd. Das folgt aus den ersten beiden Sätzen, die an der Oberfläche betrachtet, keinen Sinn ergeben. Das Sprichwort ist ein ganz und gar unpassender Kommentar zu der Feststellung, dass man zwei Schlaganfälle erlitten habe und das Tanzen schwer falle. Wörtlich übersetzt muss es heißen: Kommst du in ein Rudel, belle oder belle nicht, aber wedle mit dem Schwanz. Eine sinngemäße Übersetzung mit dem auch im Russischen existierenden Sprichwort „mit dem Wölfen heulen“ verbirgt die Tatsache, dass der Hund seine gezähmte Natur verbergen soll, um unter den Wölfen nicht aufzufallen. Indem nun im ersten Satz drei Tiere implizit genannt werden, stellt Piščik drei mögliche Wesensarten zur Disposition. Entweder ist er wie ein Vollblüter oder wie ein Hund oder wie ein Wolf. Wenn Piščik im Anschluss feststellt, er habe eine Gesundheit wie ein Pferd und zudem noch seine Abstammung scherzhaft auf ein Pferd zurückführt, dann sieht er sich in seinem Wesen dem Pferd verwandt. Zum Hund dagegen, der ins Wolfsgeheul einstimmt, wird Piščik nur durch das soziale Umfeld. Er ist zur Anpassung gezwungen, denn es bleibt ihm keine andere Wahl, was bereits in dem „belle oder belle nicht“ (лай не лай) zum Ausdruck kommt. Dieser erzwungene Wandel zeigt sich auch darin, dass der Gedanke zum Hund mit einem „aber die Not“ (но вот беда) eingeleitet wird, wodurch die soziale Abstammung vom Hund der genetischen vom Pferd gegenübergestellt ist. Wenn Piščik nach dieser Bemerkung kurz einschläft, so bringt das nicht seine Gleichgültigkeit gegenüber seinem Dasein zum Ausdruck, sondern der kurze Schlaf ist ein Moment der inneren Verarbeitung des noch unbewussten Gedankens. Deshalb kann Piščik, nachdem er wieder aufgewacht ist, eine bewusste Feststellung über sein Verhalten treffen und schließlich im vierten Akt auch sein Verhalten ändern, indem er nicht mehr wie ein Bettler an die Beschaffung von Geld denkt, sondern nur noch an die Rückzahlung der Schulden, wie es für das Leihen charakteristisch ist.⁷⁹⁰ Dass Piščiks ständiges Reden vom Geld nur eine

⁷⁸⁹An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 40 angelehnte eigene Übersetzung.

⁷⁹⁰Der Schlaf als Weg zur Erkenntnis spielt auch eine besondere Rolle bei Sorin und Professor Serebrjakov. Vgl. S. 138ff. und 148f. Die von R. Nohejl in Bezug auf Liza in

angenommene soziale Rolle ist, die dem eigentlichen Wesen Piščiks widerspricht, kommt auch in der Erwiderung Petja Trofimovs auf Piščiks Worte zum Ausdruck:

А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное. (III, PSS, 13, S. 229)

Ihre Figur hat tatsächlich etwas von einem Pferd.⁷⁹¹

Unbewusst bestätigt Trofimov hier die Selbstaussage Piščiks, dass er trotz seines hündischen Verhaltens die Seele eines Pferdes hat. Damit stellt Trofimov Piščik auch Lopachin gegenüber, zu dem er im zweiten Akt sagt:

Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает всё, что попадает ему на пути, так ты и нужен. (II, PSS, 13, S. 222)

Und wie im Sinne des Stoffwechsels ein Raubtier notwendig ist, das alles frisst, was ihm über den Weg läuft, so bist auch du notwendig.⁷⁹²

Lopachin verhält sich wie der Wolf, mit dem Piščik heulen muss. Trofimov sieht Lopachins Verhalten als notwendig an. Implizit charakterisiert er es aber nicht als eine soziale Anpassung, sondern als einen Wesenszug Lopachins. Dieser wird nicht zum Raubtier, weil es die Situation erfordert, sondern er ist ein Raubtier. Piščik aber ist wesenhaft kein „Raubtier“ (хищный зверь), sondern ein „gutes Tier“ (хороший зверь). Auf Trofimovs Bestätigung, dass er ein Pferd sei, erwidert er:

Что ж... лошадь хороший зверь... Лошадь продать можно... (III, PSS, 13, S. 229)

Na ja... Das Pferd ist ein gutes Tier... Ein Pferd kann man verkaufen...⁷⁹³

Diese Worte charakterisieren ihn nicht als einen käuflichen, sondern einen verkäuflichen Menschen. D.h. Piščik ist ein missbrauchter Mensch, ein Mensch, für den man, wenn man ihn einem Anderen überantwortet, Geld bekommen kann. Die Möglichkeit zum Missbrauch kommt bereits in der Anspielung auf das Pferd des Caligula zum Ausdruck. Dieser spätrömische Kaiser, an den zunächst viele Hoffnungen geknüpft wurden, erwies sich schließlich als überaus

Slučaj iz praktiki (Ein Fall aus der Praxis) so genannte „ehrenwerte Schlaflosigkeit“ kann also gar kein Weg zu einer Veränderung des eigenen Verhaltens sein, obwohl das bisherige Verhalten ehrenwerterweise ein schlechtes Gewissen verursacht. Eine Änderung des Verhaltens setzt eine innere Verarbeitung des bisherigen Verhaltens voraus, die nur der Schlaf bringen kann.

⁷⁹¹Urban, *Der Kirschgarten*, S. 40.

⁷⁹²Urban, *Der Kirschgarten*, S. 34.

⁷⁹³An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 40 angelehnte eigene Übersetzung.

grausam. Indem er sein Pferd in den Senat holte, um dem Senat sein Marionettendasein vor Augen zu führen, missbrauchte er zugleich das Pferd, das sich in einer seinem Wesen widersprechenden Umgebung aufhalten musste. Berücksichtigt man, dass das Pferd bei Čechov ein Sinnbild für die arbeitende, arme Bevölkerung ist, so kann man in Piščiks Vergleich zugleich einen prophetischen Hinweis auf den Missbrauch der arbeitenden Bevölkerung sehen, die in die Regierung eines Staates geholt wird, der sich als überaus grausam herausstellen wird.

Die Analogie zwischen Piščik und Jesus wird noch in einem weiteren Zusammenhang deutlich. Wie Jesus nach der biblischen Überlieferung von Judas an die Hohenpriester „verkauft“ wurde, so kann auch das Pferd verkauft werden. Neben diesem Hinweis auf das Pferd, das verkauft werden kann und der Anspielung auf die biblische Erzählung von der Versuchung Christi, belegen die Abschiedsworte, die Piščik an Ljubov' Andreevna richtet, seine Analogie zu Jesus. Piščik sagt unmittelbar im Anschluss an die bereits interpretierten Worte, mit denen er seiner Bestürzung über die Abreise durch den Wechsel von Negation und positiver Rede Ausdruck verleiht und feststellt, dass alles auf dieser Welt ein Ende habe:

Целует руку Любове Андреевне. А дойдёт до вас слух, что мне конец пришёл, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: „Был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик... царство ему небесное“... Замечательнейшая погода... Да... Уходит в сильном смущении, но тотчас же возвращается и говорит в дверях. Кланялась вам Дашенька! Уходит. (IV, PSS, 13, S. 249)

Küsst Ljubov' Andreevna die Hand. Und wenn Ihnen zu Ohren kommt, dass mein Ende gekommen ist, dann denken Sie an dieses... Pferd und sagen Sie: „Da war einmal so ein ... Simeonov-Piščik ... Gott schenke ihm das Himmelreich“... Sehr bemerkenswert, das Wetter... Ja... Geht in großer Verlegenheit ab, kommt jedoch sofort wieder zurück und sagt in der Tür. Dašenka lässt Sie grüßen! Geht ab.

Der Abschied von Ljubov' Andreevna hat für Piščik als einzigen der Dramenpersonen die symbolische Bedeutung des Todes. Die Aussage über das Ende aller Dinge, die sich auf die Abreise bezieht, wird derjenigen über das eigene Lebensende äquivalent, weil beide Aussagen durch das gemeinsame Wort „Ende“ (конец) miteinander verbunden sind. Die sich anschließende Aufforderung Piščiks an Ljubov' Andreevna, sich nach seinem Tode an ihn zu erinnern und von ihm zu erzählen, macht Piščik zu einer Legende und damit (wie Caligula und sein Pferd) zum Symbol für eine ganze Epoche. Auch die Einleitungsworte, die Piščik für seine Beispielerzählung wählt, sind dem Genre der Legende zuzuordnen. Da ein Teil der Worte dem religiösen Vokabular entstammt, kann diese Legende, die Piščik um sein Leben ranken sieht, als eine Legende vom Leben eines Propheten betrachtet werden. Den Bezug auch zum

Evangelium stellt eine Analogie zu einem Gedicht Puškins, die durch die Wahl der Einleitungsworte hergestellt wird.⁷⁹⁴ Puškin schrieb 1829 ein legendenhaftes Gedicht, das mit den Worten „Es lebte auf Erden ein armer Ritter“ (Жил на свете рыцарь бедный)⁷⁹⁵ beginnt. Neben dem fast wörtlichen Zitat der ersten Worte verweist auch die Gestalt des armen Ritters auf Piščik, den armen Gutsherren mit einer Pferdenatur. Der Puškinsche Ritter wird wie Piščik von den Leuten verkannt, denn er war ein eigentümlicher Mensch (Странный был он человек). Obwohl er weder zu Gottvater oder seinem Sohn betete, wurde er in den Himmel aufgenommen, denn er fand in der Gottesmutter, die er liebte, eine Fürsprecherin. Diese Liebe zur Mutter Gottes beschreibt Puškin mit den Worten:

Полон верой и любовью,/ верен набожной мечте,/ *Ave, Mater Dei*
кровью/ написал он на щите.

Voller Glauben und Liebe,/ treu seinem gottesfürchtigem Traum,/ *Ave,*
Mater Dei, mit Blut/ schieb er auf sein Schild.

Wie die Liebe des Ritters zur Gottesmutter eine rein geistige Beziehung ist, so ist Piščik gegenüber Ljubov' Andreevna von einer geistigen Liebe erfüllt.⁷⁹⁶ Dies kommt in seiner großen Bestürzung und den Tränen zum Ausdruck, mit denen Piščik auf die Nachricht von der Abreise Ljubov' Andreevnas reagiert. Selbst das Blut seiner Vollblüternatur verknüpft sich intertextuell mit dem Blut auf dem Schild des Ritters bei Puškin, das sich wiederum über die Marienfigur mit Christus verbindet.

⁷⁹⁴In seinen Anmerkungen zur deutschen Übersetzung des Dramas schreibt P. Urban, dass Piščik mit den Worten „Был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик...“ auf Gogol's Komödie *Revizor* anspiele. Wohl hat Urban recht, dass es sich bei von entworfenen Geschichte über das eigene Leben, um einen intertextuellen Verweis handelt. Doch die von Urban angeführte Replik Bobčinskij's – „[...] как поедете в Петербург, скажите всем вельможам разным: [...] живёт в таком-то городе Пётр Иванович Бобчинский. Так скажите: живёт Пётр Иванович Бобчинский.“ (Wenn sie in Petersburg ankommen, sagen Sie allen möglichen Würdenträgern: [...] in der und der Stadt lebt ein Pётр Ivanovič Bobčinskij. Sagen Sie es so: es lebt ein Pётр Ivanovič Bobčinskij.) – kann nicht als eine intertextuelle Bezugsgröße angesehen werden, denn Piščik hofft, dass man sich nach seinem Tode an ihn erinnert, Bobčinskij strebt dagegen nach Ruhm zu Lebzeiten. Zudem geht es Piščik nicht um eine Erinnerung an ihn allein, sondern an Menschen wie ihn. Bobčinskij dagegen will, dass nur ihm persönlich die Aufmerksamkeit der Petersburger Würdenträger zuteil wird. Deshalb hebt er zweimal hervor: „Es lebt ein Pётр Ivanovič Bobčinskij.“ Die Vagheit, die Piščik in Bezug auf seine Person äußert, verbindet Bobčinskij mit der Stadt.

⁷⁹⁵A. S. Puškin: *PSS*, Bd. 3/1, S. 161f.

⁷⁹⁶Durch diese Intertextualität wird Piščik auch in eine Analogiebeziehung zu zwei Figuren Dostojevskij's gestellt. Sowohl in *Idiot* als auch in *Besy* spielt Dostojevskij auf Puškins Ballade an. In beiden Fällen werden Figuren in eine explizite Beziehung zum armen Ritter gestellt, bei denen sich eine reine Liebe mit einer scheinbaren Lächerlichkeit verbindet: Fürst Myškin in *Idiot* und Stepan Trofimovič in *Besy*.

Auch die von Piščik gebrauchte Redewendung „seiner ist das Himmelreich“ (царство ему небесное), die in der Umgangssprache ein ehrendes Gedenken an einen Toten deutlich macht, kann sowohl als Anspielung auf das Evangelium als auch als Anspielung auf das Puškingedicht verstanden werden. Letzteres endet mit den Versen:

И выпустила в царство вечно/ Паладина своего.

Und sie ließ ins ewige Reich/ ihren Paladin.

Gerade die an Ljubov' Andreevna gerichtete Aufforderung, Piščik das Himmelreich zu wünschen, kann als ein Hinweis auf sein frommes Wesen verstanden werden, dank dessen sich Piščik entgegen dem äußeren Eindruck als ein ritterlicher Gefolgsmann Gottes oder besser der Gottesmutter erweist. Dazu passt, dass sein Name „Simeonov-Piščik“, auf den Propheten Simeon verweist, der nach der Erzählung des Evangelisten Lukas Zeugnis von Gott ablegt. Doch Piščik ist nicht einfach die aufgewärmte oder karikierte Version eines alten Propheten, sondern ein aus seiner Zeit geborener neuer Prophet. Indem er den Gedanken an sein Ende scheinbar unzusammenhängend mit einer Bemerkung über das „sehr bemerkenswerte Wetter“ (замечательнейшая погода) verknüpft, stilisiert er das Wetter als Begleiterscheinung des Todes zu einem mythischen Phänomen. Das wird besonders deutlich, wenn man Piščiks Wetterbericht mit dem Lopachins vergleicht. Im Unterschied zu Piščik entmythisiert Lopachin das Wetter, indem er feststellt, dass es gut zum Bauen sei, weil es im Oktober sonnig und still wie im Sommer sei (IV, PSS, 13, S. 243).

Die fehlende Rationalisierungsebene ist zugleich auch der Grund, warum Piščik im Gegensatz zu Trofimov ein echter Prophet ist. Der Prophet ist ein Visionär, der den Sinn der zukünftigen Welt in der Gegenwart erfährt, aber nicht durch Gedankenoperationen erkennt. Er vermag im Sinn der gegenwärtigen Zeit das Thema der Zukunft zu sehen, aber nicht zu benennen. Seine implizit historische Weltsicht hat deshalb auch einen irrationalen Charakter. Sie wird in ihrem Sinngehalt häufig verkannt, weil sie auf die Aussagekraft der thematischen Ebene verzichtet und Sinn allein durch die Struktur absolut und unmittelbar erfahrbar macht. Solche Aussagen wirken meist infantil, weil Kinder ihre Botschaften nicht durch explizite Aussagen, sondern durch ihre Verhaltensstruktur und ihr Spiel zum Ausdruck bringen. Dadurch erklärt sich auch das kindliche Verhalten Piščiks.

Der falsche Prophet ist dagegen ein Utopist, der mit seinem Verstand eine zukünftige Welt konstruiert. Durch eine solche Rationalisierung wird thematisiert, was eigentlich unthematisierbar ist, denn die Zukunft ist strukturell, nicht aber thematisch gegenwärtig. Ein solcher Utopist ist Petja Trofimov, dessen rationale Zukunftsvorstellungen von der Sowjetforschung als Prophezei-

hungen gedeutet wurden.⁷⁹⁷ Indem Trofimov das Zukünftige thematisiert und sich als Miterbauer zum vermeintlichen Schöpfer dieser Zukunft macht – Trofimov sieht sich selbst bei „der höchsten Wahrheit [...], dem höchsten Glück“ ankommen oder anderen den Weg dorthin weisen (IV, PSS, 13, S. 244) – erhöht er sich selbst zu Gott. Versteht man den göttlichen Schöpfungsakt als die vollkommene Einheit von Thema und Struktur, so müsste auch ein Mensch, der wie Gott ist, diese Einheit verkörpern. Aber gerade das ist nicht möglich, wie bereits das auch in der Sündenfallgeschichte enthaltene Urparadox des Menschen versinnbildlicht. Nie ist der Mensch ferner von Gott, d.h. von der Fähigkeit zur schöpferischen Einheit von Thema und Struktur, als dann, wenn er Gott ganz gleich sein will, d.h. wenn der Mensch selbst mit der absoluten göttlichen Erkenntnis eine reale Welt erschaffen will. Indem der Mensch eine rational gewonnene Erkenntnis unmittelbar in Realität umsetzen will, überspringt er in der Sucht nach Wissen die Ebene der Erfahrung, die jeder Tat vorausgehen muss. Was in der Antike als Hybris und im alten Testament als verbotenes Wissen um Gut und Böse beschrieben wird, bringt dieses Überspringen der Erfahrung zum Ausdruck. Erfahren wird aber vorthematisch, d.h. strukturell. Damit ist die Erfahrung nicht verbindlich definitiv wertend, sondern erfasst „nur“ das Wesen der Dinge. Wenn aber der falsche Prophet in Gedanken eine zukünftige Welt erschafft, so liegt seinem Schöpfungsakt bereits eine Bewertung zu Grunde. In ihren extremen Ausprägungen führen solche Zukunftsbilder entweder zu Prognosen des Weltuntergangs oder zu universalen Heilsversprechen. Eine solche Vorhersage macht auch Trofimov, wenn er sagt, dass die Menschheit der höchsten Wahrheit und dem höchsten Glück, das es auf Erden geben kann, entgegengehe (Человечество идёт к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, IV, PSS, 13, S. 244). Der erste falsche Prophet, den die Bibel kennt, wird durch die Schlange versinnbildlicht, die Eva verheißt, sie werde wie Gott Gut und Böse voneinander zu unterscheiden wissen, wenn sie die Früchte vom Baum der Erkenntnis esse. Ließ sich nun Piščiks Rolle als echter Prophet wesentlich durch das Bild seiner Abstammung vom Pferd erschließen, so kommt Trofimovs Funktion als falscher Prophet sinnbildlich in seiner Verwandtschaft mit der Schlange zum Ausdruck. Auf diese Verwandtschaft verweist Trofimov selbst, als er gegenüber Lopachin hervorhebt, sein Vater sei Apotheker gewesen. Wie

⁷⁹⁷Diese Deutungspraxis in einem von Ideologie dominierten Forschungskontext lässt sich damit erklären, dass eine Ideologie grundsätzlich nur thematisch gerechtfertigt werden kann, weil sie als Rationalisierung einer Idee (Ideo-Logie) selbst auf die thematische Ebene der Aussage beschränkt bleiben muss. Die entsprechende im sozialistischen Realismus angestrebte Reduktion auch der Kunst auf ihre thematische Ebene hat Matthias Freise in seinem Vortrag auf dem Leipziger Symposium „Geschichtskultur in der Kunst des Sozialismus“ angesprochen. Er hat dabei gezeigt, dass die strukturelle Ebene von Kunstwerken der Ideologie zuwider laufen muss. Darum musste ihre Botschaft, ja ihre Existenz im Sozialismus geleugnet werden.

die Schlange Eva verführt, so schmeichelt Trofimov Lopachin, er habe „feine, zarte Finger, wie ein Künstler, [...] eine feine, zarte Seele“ (тонкие, нежные пальцы, как у артиста, [...] тонкая, нежная душа, IV, PSS, 13, S. 244). Daraufhin fühlt sich Lopachin Trofimov besonders nahe, macht das Angebot, ihm Geld zu leihen und verweist auf die gemeinsame Herkunft.

Erschien Lopachin oben als die Verkörperung des Satans, so zeigt sich nun, dass er, der Bauer, eher in einer Analogie zu Adam, dem von der Schlange Verführten, steht. Er ist damit jedoch nicht einfach Trofimovs „Opfer“. Gleich, ob man eine Ideologie schafft oder ihr erliegt – in beiden Fällen ist man ein Diener des Satans. Eben dies drücken implizit die Worte aus, die Trofimov an Lopachin richtet, es folge überhaupt nichts daraus, dass Lopachins Vater Bauer, sein eigener aber Apotheker gewesen sei.

Trofimov wird als ewiger Student nie erwachsen, wie auch sein Rufname Petja, die Koseform zu Pëtr, andeutet. Damit unterscheidet er sich deutlich von Petrus, dem Piščik zuzuordnen war. Ist Petrus durch die Erfahrung der Schuld zu einem reifen Menschen geworden, auf dem man „aufbauen“ kann, so kommt Petja als ewigem Kind keine solche Rolle zu. Auf seiner Ideologie kann man nichts „aufbauen“. Dabei trägt er als Hauslehrer eigentlich die Funktion von jemandem, auf dessen Lehren die nächste Generation aufbaut. Als Hauslehrer, der einer gefährlichen Ideologie den Boden bereitet, ist Trofimov dem Hauslehrer Stepan Trofimovič Verchovenskiĭ aus Dostojevskijs *Besy* ähnlich. Vor diesem Hintergrund ist sein Familienname eine direkte Anspielung auf diese Figur in Dostojevskijs Roman, zumal sein Sohn, der den Namen Pëtr trägt, in diesem Roman der Ideologe des Terrors ist.

Petja Trofimov erscheint als Student und aufgrund der Koseform seines Namens als die Umkehrung des Paradoxons, das Piščik charakterisiert hatte. Hat sich Piščik in seinem Verhalten und Denken als Erwachsener seine Kindlichkeit bewahrt, so ist Trofimov das Kind, das durch fortwährende Rationalisierungen erwachsen scheinen will. Gilt für Piščik das Bibelwort, man müsse wie die Kinder werden, um in das Himmelreich zu gelangen (Mt 18, 3), so gilt für Trofimov, dass die Verwirklichung des Himmels auf Erden geradewegs in die Hölle führt. In dem Wunsch nach einem Leben im Paradies kommt das Streben eines Kindes zum Ausdruck, das mächtig wie ein Erwachsener sein möchte, ohne aber dabei die Privilegien der Kindheit aufgeben zu müssen. Solchen Kindern gleichen nicht nur Ljubov' Andreevna und Gaev, die den Paradiesgarten bewahren wollen, sondern auch Trofimov, der ihn neu errichten will. Eine Rückkehr ins Paradies ist nur dann möglich, wenn man wie ein Kind ist. Dieses Paradies aber ist nicht mehr der Ort der Kindheit, der Garten Eden, sondern der Ort des Erwachsenen, der Ort Gottes – das Himmelreich. Will man aber paradiesisch wie ein Kind leben, jedoch wie ein Erwachsener sein, dann verwandelt sich das ehemalige Paradies, der Garten Eden in eine Hölle.

Diese Höllenfahrt wird im Bild des Gartens sichtbar. Der Kirschgarten ist für Gaev und Ljubov' Andreevna das Paradies. Doch Trofimov macht Anja gegenüber bereits deutlich, dass dieses Paradies der einen den anderen eine Hölle war, indem er auf Anjas Vorfahren verweist, die über „lebende Seelen herrschten“ (владевшие живыми душами, II, PSS, 13, S. 227). Diese Seelen schauen nun „von jedem Kirschbaum im Garten, von jedem Blatt, von jedem Stamm“ (с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола, II, PSS, 13, S. 227) auf Anja herab. Doch der neue Garten, auf den Trofimov zuschreitet, ist in gewisser Weise dem alten gleich. Dann nämlich werden Trofimovs Nachkommen über lebende Seelen herrschen. Diese Parallele ergibt sich aus den Äquivalenzen zwischen dem alten und dem neuen Garten. Der Kirschgarten, der nach Ansicht von Ljubov Andreevna so bemerkenswert sei, dass er sogar im Enzyklopädischen Wörterbuch erwähnt werde, ist nach Auffassung Lopachins allein durch seine Größe bemerkenswert. D. Rayfield hat versucht, anhand der geplanten Parzellierung die Größe des Gartens zu bestimmen und kommt zu dem Schluss, dass der Kirschgarten tatsächlich überdimensionale Ausmaße habe.⁷⁹⁸ Wenn Trofimov am Schluss des zweiten Aktes ganz Russland seinen Garten nennt (Вся Россия наш сад. II, PSS, 13, S.227), so stellt er nur scheinbar einen Gegensatz zwischen Russland und dem Kirschgarten her, indem er anschließend hervorhebt, dass es auf der Erde viele schöne Orte gäbe. Doch Russland ist der Kirschgarten, denn die Erklärungen zu den ausgebeuteten Leibeigenen, deren Seelen von den Kirschbäumen schauen, werden ohne einen Ausdruck des Gegensatzes an das Bild vom Garten Russland angeschlossen. Nun folgt aus dieser Feststellung noch nicht unbedingt, dass der neue Garten derselbe wie der alte ist, denn es könnte sich ja ganz Russland verändern. Die Fortsetzung des alten Unterdrückungsmechanismus im neuen Gewand zeigt sich erst in den Worten Anjas, die sie nach dem Verkauf des Gartens an ihre Mutter richtet:

Мы насадим новый сад, роскошнее этого [...].(III, PSS, 13, S. 241)

Wir pflanzen einen neuen Garten, der viel prachtvoller ist als der hier [...].⁷⁹⁹

Mit diesen Worten ahmt Anja jedoch nur Trofimovs Reden nach. Dessen erträumte Welt zeigt sich hier als der alten, von ihm angeprangerten weitgehend gleich. Die Wahl des Attributes „prachtvoller, üppiger“ (роскошнее) wird durch seine primäre Bedeutung „luxuriös, prunkvoll“ zum entlarvenden Ausdruck. Der neue Luxus wird ebenso auf Kosten von Menschenleben gehen, wie der Luxus, den Trofimov indirekt im zweiten Akt anprangert, wenn er sagt:

⁷⁹⁸Nach D. Rayfields (1994) Berechnung umfasst der Garten 1000 ha, enthält 100.000 Bäume und wirft einen Ertrag von 4.000.000 Pfund Kirschen ab, *The Cherry Orchard – Catastrophe and Comedy*, S. 58.

⁷⁹⁹An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 52 angelehnte eigene Übersetzung.

[...], так что ваша мать, вы, дядя уже не замечаете, что вы живёте в долг, на чужой счёт, на счёт тех людей, которых вы не пускаете дальше передней... (II, PSS, 13, S. 227)

[...], so dass Ihre Mutter, Sie, Ihr Onkel schon gar nicht mehr wahrnehmen, dass ihr auf Pump lebt, auf fremde Kosten, auf Kosten jener Menschen, die ihr nicht weiter als bis ins Vorzimmer lasst...⁸⁰⁰

Dass Trofimov zukünftig kein Leben der Liebe, sondern ein Leben des Verhängnisses führen wird, bringt zudem eine Szene zu Beginn des dritten Aktes symbolisch zum Ausdruck. Während für Trofimov bei einer Kartenzauberei von Šarlotta die Pik-Dame bestimmt ist, bekommt Piščik das Herz-As. Mit dieser Anspielung auf Puškins *Pikovaja Dama* wird Trofimov dem geldgierigen und mörderischen German äquivalent, der statt des As die Pik-Dame zieht und somit das Verhängnis statt des Glückes wählt, das bei Puškin ebenfalls durch ein As symbolisiert ist. Indem nun Piščik nicht nur irgendein As, sondern das Herz-As zieht, wird er nicht durch das Glück, sondern durch die Liebe charakterisiert.

Wenn sich der alte Garten trotz der impliziten Charakterisierung Trofimovs als einen Unterdrücker dennoch vom neuen Garten unterscheidet, so in der Wahl der Pflanzen, die in ihm gedeihen. So ist die teuflische Dimension des neuen Gartens auch im Bild des Mohns verborgen, den Lopachin aussät. Lässt sich die Unterdrückung, die der alten Ordnung ausgeht, im nachhinein thematisieren, so ist die Gefahr der neuen Ordnung nur im Symbol wahrnehmbar. Der Mohn ist jene Pflanze, die als ein Sinnbild der tödlichen Verführung und Sucht, als ein Sinnbild der Betäubung und des Blutes gedeutet werden kann. Nicht zuletzt verweisen die Farben der roten Blütenblätter, des schwarzen Stempels und der schwarzen Staubgefäße auf die Farben des Satans. In dieser Bildlichkeit wird der Garten Eden zu einem Sinnbild der Hölle.

Lassen sich nun die beiden ersten Akte und die in ihnen verkörperte alte Welt im Bild des Kirschgartens wiederfinden, so stehen die beiden letzten Akte für die neue Welt, in der der Kirschgarten verkauft ist, die Bäume abgeholzt werden und Mohn gesät wird. Ist die alte Welt eine Welt der Hierarchien, eine Welt des Genusses und des Fastens (eine Kirschernte gibt es nur alle zwei Jahre, stellt Lopachin fest), so ist die neue Welt eine Welt der Gleichstellung, eine Welt der permanenten Bedürfnisbefriedigung und der Sucht. In der alten Welt bestand nun die Möglichkeit, den Unterschied zwischen Oben und Unten, zwischen Genuss und Fasten auszugleichen, indem man in Zeiten des Wohlstandes nicht verschwenderisch lebt, sondern für die Zeiten der Entbehrung vorsorgt, wie der Hinweis von Firs verdeutlicht, früher habe man die Kirschen gedörrt. Firs bringt auch die Unmöglichkeit zum Ausdruck, alte Methoden unter neuen Bedingungen beizubehalten, indem er darauf hinweist,

⁸⁰⁰An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 38 angelehnte eigene Übersetzung.

dass das Rezept zum Dörren der Kirschen vergessen worden sei (I, PSS, 13, S. 206). Doch wie das alte kulturelle Paradigma nicht nur der Verwandlung der Welt in eine Hölle gleichkommt, wie Petja Trofimov meint, sondern ebenso Möglichkeiten bot, die Welt menschlich zu gestalten, so ist auch die neue Welt nicht die Hölle an sich, selbst wenn der Mohnanbau diese Vermutung zulässt. Dass die Welt unter den Bedingungen des neuen kulturellen Paradigmas eine menschliche Welt werden kann, zeigt das Verhalten Piščiks, der mit dem Geld, das er für die Verpachtung seines Landes erhielt, seine Schulden zurückzahlt und es nicht als Kapital für sich arbeiten lässt. Stellten die gedörrten Kirschen symbolisch den Gegenpol zu den Versuchungen der alten Welt dar, so werden die Versuchungen der neuen Welt symbolisch durch den weißen Lehm vereitelt, den die „engelhaften“ Engländer auf Piščiks Boden finden. Dieser Lehm ist der Rohstoff, aus dem Porzellan hergestellt wird. Auffallend ist dabei die Farbanalogie zwischen den Kirschblüten und dem Porzellan sowie zwischen den Kirschen und dem Mohn. Diese Analogien lassen sich als ein Hinweis auf die Umwertung kultureller Bedeutungen verstehen. Im alten kulturellen Paradigma ist der ausschließlich visuelle Genuss, der sich in der Begeisterung für die Blütenpracht, den Prunk, äußert, als eine Sünde zu verstehen, wenn gleichzeitig die materielle Not, der Hunger breiter Bevölkerungsschichten, immer größer wird.⁸⁰¹ Im neuen Paradigma allerdings, wo es eine derartige Not, den Hunger aufgrund einer fehlenden Ernte, nicht mehr gibt, führt der uneingeschränkte leibliche Genuss in die Sucht. Um vor einer solchen Sucht bewahrt zu werden, darf man nicht uneingeschränkt konsumieren, auch wenn sinnbildlich der Mohn und das aus ihm gewonnene Suchtmittel Opium dazu verführen, sondern man muss sich auf den Genuss mit dem Auge beschränken. Ein solcher Genuss nur für das Auge sind die Gegenstände, die aus Porzellan hergestellt werden. Man könnte nun annehmen, dass Lopachins Begeisterung für den schönen Anblick des blühenden Mohnfeldes auch als ein rein visueller Genuss zu deuten ist, der deshalb nichts Verwerfliches in sich birgt. Doch die Freude an der Schönheit des Mohnfeldes soll nur das finanzielle Ziel des Mohnanbaues verschleiern. Im christlichen Mittelalter war der Mohn ein Symbol für das Blut

⁸⁰¹Vor diesem Hintergrund erweist sich auch Gaevs Bonbongenuss als ein Ausdruck seiner Menschlichkeit. Dieser leibliche Genuss, durch den sich Gaev als Kind im Sinne Piščiks zeigt, ist ein Äquivalent zu den gedörrten Kirschen. Seine Rede an den alten Schrank ist dann als ein Gegenpol zur Prunksucht zu verstehen, denn mit dem alten Schrank werden ideelle Werte (Gerechtigkeit, fruchtbare Arbeit, Mut und Glauben an eine bessere Zukunft) gepriesen, nicht aber sein materieller Wert. (Zur Deutung der Rede an den Schrank vgl. auch S. 175f.) Im Gegensatz dazu bringt das Landhaus, dass Ljubov' Andreevna in der Nähe von Menton besessen hat, lediglich ihr zügelloses Streben nach Besitz zum Ausdruck. Wenn Gaev im dritten und vierten Akt den leiblichen Konsum in Form der Einkäufe beibehält, wandelt sich die Bedeutung des leiblichen Genusses unter den veränderten kulturellen Bedingungen vom menschlichen Verhalten in ein entmenschlichendes Suchtverhalten.

Christi.⁸⁰² Der Stellvertretertod wird auch im Bild des Mohnfeldes angedeutet, denn das Mohnfeld ist ein Blutacker, der darauf verweist, dass nur die krankhafte Sucht von anderen Menschen Lopachin zu seinem hohen Reingewinn verhelfen kann. Die Farbopposition zwischen weißem Porzellan und rotem Mohn kann hier also im Rahmen der traditionellen Farbsymbolik als Opposition von Schuld und Unschuld gedeutet werden – Piščiks finanzieller Gewinn ist unschuldig, der Lopachins ist schuldig.

Die bisherigen Ausführungen haben verdeutlicht, dass mit den beiden ersten und den beiden letzten Akten zwei Welten einander gegenübergestellt werden. Diese beiden Welten erscheinen auf zwei Weisen. Neben der diskutierten unterschiedlichen symbolischen Bedeutung analoger Handlungen in Szenen aus den ersten beiden und den letzten beiden Akten verweist auch ein formaler Unterschied zwischen diesen beiden Teilen des Stücks auf das Gegenüber zweier Welten. In den ersten beiden Akten sind die Äußerungen, obwohl sie häufig scheinbar aneinander vorbeilaufen, auf einen gemeinsamen thematischen Sinn ausgerichtet, der seinen Ursprung in einer einheitlichen Weltsicht aller Personen hat. Diese meint nicht eine einheitliche Bewertung der einzelnen Erscheinungen, sondern eine gleiche Wahrnehmung der Erscheinungen. D.h. allen Äußerungen liegt ein gemeinsamer Wirklichkeitsbezug, eine Übereinkunft über die äußere Situation zugrunde, auch wenn die Personen unterschiedliche Standpunkte einnehmen oder scheinbar von verschiedenen Dingen reden.

In den letzten beiden Akten dagegen geht der thematische Sinn immer mehr verloren, weil die neue Situation nicht automatisch eine gleiche Wahrnehmung nach sich zieht. Diese muss sich vielmehr erst herausbilden. Dadurch sind auch die Äußerungen nicht auf einen gemeinsamen thematischen Sinn ausgerichtet, sondern sie stehen beziehungslos nebeneinander, selbst wenn die Personen über dasselbe Thema reden. Diese beziehungslose Rede kommt im Schriftbild des Dramentextes auch dadurch zum Ausdruck, dass am Ende des vierten Aktes fast jede Äußerung mit drei Punkten endet. Das betrifft nicht nur die jeweils letzten Äußerungen einer Replik, sondern auch innerhalb einer Replik stehen die einzelnen Aussagen, die durch drei Punkte voneinander getrennt sind, isoliert nebeneinander. Wenn diese Äußerungen öfter dennoch ein gemeinsames Thema haben, so verdankt sich ihr Zusammenhang nur noch einem rhetorischen Selbstzweck. Der eigentliche Gegenstand aber, das Denotat, ist austauschbar, d.h. der Wirklichkeitsbezug wird beliebig. Eine solche heutzutage Smalltalk genannte Rede hat die Wirklichkeit, das Denotat, und den Bezug zu ihr, die Struktur, verloren. Sie besteht nur noch aus „Themen“. Eine solche Reduktion auf das Thema macht die Rede zum Klischee. Dieser Unterschied zwischen der sinnhaft-thematischen Rede, die auf die Wirklichkeit bezogen ist, und der klischeehaft-thematischen Rede, die den Wirklichkeits-

⁸⁰²Vgl. M.Heilmeyer (2000): *Die Sprache der Blumen*, S. 58.

bezug verloren hat, soll anhand zweier Szenen verdeutlicht werden, denen eine analoge Situation zugrunde liegt. Die erste Szene stammt aus dem zweiten Akt. Sie schließt sich an jene Szene an, in der Ljubov' Andreevna zum Entsetzten von Varja einem Bettler einen Goldrubel schenkt und anschließend Lopachin um Geld bittet.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Пойдёмте, господа, пора. А тут, Варя, мы тебя совсем просватали, поздравляю.

В а р я *сквозь слёзы*. Этим, мама, шутить нельзя.

Л о п а х и н. Охмелия, иди в монастырь...

Г а е в. А у меня дрожат руки: давно не играл на биллиарде.

Л о п а х и н. Охмелия, о нимфа, помяни меня в твоих молитвах!

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Идёмте господа, скоро ужинать.

В а р я. Напугал он меня. Сердце так и стучит. (II, PSS, 13, S. 226f.)

L j u b o v ' A n d r e e v n a. Gehen wir, Herrschaften, es ist Zeit. Und nun, Varja, haben wir Dich endgültig an den Mann gebracht, ich gratuliere.

V a r j a *unter Tränen*. Damit soll man nicht spaßen, Mama.

L o p a c h i n. Ochmelija, geh ins Kloster...

G а е в. Mir zittern die Hände: schon lange habe ich kein Billard mehr gespielt.

L o p a c h i n. Ochmelija, oh Nymphe, erinnere dich meiner in deinen Gebeten.

L j u b o v ' A n d r e e v n a. Gehen wir, Herrschaften, bald ist Abendbrotzeit.

V a r j a. Hat er mich erschreckt. Mir klopft so das Herz.⁸⁰³

Auf textimmanenter Ebene sind die Äußerungen der Personen aufeinander bezogen und verdeutlichen somit, wie die Personen ihre Stellung zueinander sehen. Ljubov' Andreevna gratuliert Varja zum künftigen Bräutigam, aber Varja lehnt diese, wie sie findet, leichtfertig gesprochenen Worte ab, weil sie befürchtet, sie könnten nicht wahr sein. Wenn Lopachin Varja daraufhin sagt, sie solle ins Kloster gehen, so weist er ihre Ernsthaftigkeit zurück und bestätigt damit indirekt die Worte von Ljubov' Andreevna. Auch die Verballhornung des Namen Ophelia als Ochmelija deutet eine zukünftige Ehe zwischen Lopachin und Varja an, denn mit Охмелки bezeichnet man den Abendschmaus nach der Verlobung. Lopachins Bitte, Varja-Ochmelija möge in ihren Gebeten seiner gedenken, lassen sich als Ausdruck von Gefühlen deuten, die ein Mann gegenüber seiner Geliebten hat. Die sich anschließende Bemerkung Ljubov' Andreevnas, dass bald Abendbrotzeit sei, kann dann nicht nur als ein Hinweis auf die reale Uhrzeit verstanden werden, sondern ebenso als eine Bestätigung der baldigen Verlobung, der dann ein Festessen folgt. Schließlich ist auch

⁸⁰³An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 37 angelehnte eigene Übersetzung.

Varjas Hinweis auf ihren Schreck und das klopfende Herz nicht nur auf den Bettler bezogen, vor dem sie heftig erschrocken ist, sondern in der vorliegenden Szene vor allem auf die Worte Lopachins, die sie durch den Verweis auf das Kloster zunächst für eine Absage hielt.

Neben diesem textimmanenten Bezug der Personenrede, der offen legt, wie die Personen ihre Beziehung zueinander einschätzen, lässt sich noch ein intertextueller Bezug aufdecken, deren Sinn dem textimmanenten Sinn der Personenrede gänzlich entgegen gerichtet ist. Dieser Bezug verweist darauf, dass zwischen Varja und Lopachin keine Ehe zustande kommen wird. Dies liegt in der besonderen Verarbeitung des Hamletbezuges verborgen. Deutete die Verballhornung des Namens Ophelia durch Lopachin eine zukünftige Verlobung zwischen Lopachin und Varja an, so ist der Bezug auf Hamlet und Ophelia überhaupt als Ausdruck einer zerbrochenen Liebe zu verstehen, denn Hamlet verschmäht Ophelia, obwohl er sie liebt. Die Zurückweisung Varjas durch Lopachin wird zudem durch die Wahl der Zitate suggeriert, denn diese entstammen genau der Szene aus *Hamlet*, in der Hamlet Ophelia zurückweist.

Hamlet richtet die von Lopachin zitierten Worte, „The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons / Be all my sins remember'd!“, im dritten Akt erste Szene als Begrüßung an Ophelia und eröffnet damit ein Gespräch, in dessen weiteren Verlauf er ihr mitteilt, dass er sie einst liebte, sie nun aber auffordert, ins Kloster zu gehen. Lopachin vertauscht nun zum einen die Reihenfolge der Hamletworte, denn die Aufforderung ins Kloster zu gehen, richtet er an Varja, bevor er sie bittet, seiner zu gedenken. Zudem werden die „Sünden“ (sins) in Lopachins Zitat nicht erwähnt und Ophelia nicht „rein“ (fair) genannt.⁸⁰⁴ Der Grund für diese Umkehrung und Veränderung der Repliken liegt in jeweils unterschiedlichen Gründen, die Hamlet bzw. Lopachin dazu bewegen, ihre Geliebte von sich zu stoßen. Hamlet stößt Ophelia trotz seiner Liebe zu ihr von sich, weil er befürchtet, Ophelia könnte ihre Tugend verlieren und seiner Mutter gleich werden.⁸⁰⁵ Der kulturelle Hintergrund seiner Befürchtung ist der in ihm

⁸⁰⁴Čechov zitiert nicht nach der damals bekanntesten und verbreitetsten der bis dato erschienenen neun Hamlet-Übersetzungen, der von Nikolaj Polevoj aus dem Jahr 1837. Sein Verleger Suvorin hatte diese zur Grundlage einer Ausgabe gemacht, in der die Varianten der Übersetzer Vrončenko, Kroneberg, Ketčer und Sokolovskij vermerkt sind (In Čechovs Bibliothek in Jalta befindet sich ein Exemplar dieser Ausgabe mit vielen Anstreichungen, außerdem ein Exemplar der Übersetzung von A. Kroneberg. Vgl. A. Chanilo (1993): *Ličnaja biblioteka A.P. Čechova v Jalte*, S. 142-143) Auch die in seinem Besitz befindliche und nach Einschätzung A.N. Gorbunovs (1985) (Šekispir: *Gamlet. Izbrannye perevody. Predislovie*) schönste und gelungenste Übersetzung des 19. Jahrhunderts von A. Kroneberg aus dem Jahr 1844 verwendet Čechov nicht. Er verwendet vielmehr die ihm nur als Variante der Suvorin-Ausgabe vorliegende Übersetzung von N. Ketčer aus dem Jahr 1873. Es dürfte sich also um eine bewusste Entscheidung des Autors handeln.

⁸⁰⁵„Get thee to a nunnery: why wouldst thou be a breeder of sinners? I am myself indifferent honest; but yet I could accuse me of such things that it were better my mother had not borne me.“

keimende protestantische Geist, mit dem er in Wittenberg in Berührung gekommen ist. Dieser Geist ist seinem Stiefvater, dem regierenden König, und seiner Mutter ein Dorn im Auge, weshalb ihn beide bitten, nicht nach Wittenberg zurückzukehren (1. Akt, 2. Szene). Da Hamlet bereits vor dem Tod seines Vaters zum Studium in Wittenberg weilte, muss der Vater also dieses Studium begrüßt haben. Der Mord an seinem Vater, den seine Mutter und sein Onkel, der Thronnachfolger, begangen haben und den Hamlet rächen soll, war also implizit ein Mord an der neuen Idee. Hamlet sieht nun Ophelia, die Tochter des staatstreuen Polonius, als eine ebensolche Gefahr für diese neue Idee und für sein eigenes Leben an, wie seine Mutter eine Gefahr für seinen Vater und die in ihm keimende Idee war. Diese Befürchtungen Hamlets werden noch dadurch genährt, dass Ophelia ein enges Verhältnis zu ihrem Vater unterhält und dieser im Auftrage des Königs und der Königin Hamlet bespitzeln soll. Aus diesen Gründen weist Hamlet Ophelia trotz seiner Liebe zu ihr zurück. Dieses Verschmähen der Liebe erkennt er schließlich als Schuld. Aus diesem Grunde bittet er Ophelia, seiner Sünden in ihrem Gebet zu gedenken. Damit sich seine Sünden nicht vermehren, schickt Hamlet Ophelia schließlich ins Kloster.

Mangelte es der textimmanenten Deutung von Lopachins Umgang mit Geld als Verweis auf seine puritanische Lebenshaltung vielleicht noch an Plausibilität, so wird diese Deutung durch die Äquivalenz zwischen Lopachin und Hamlet überzeugend: Hamlets protestantisch geprägter Puritanismus⁸⁰⁶ findet bei Lopachin eine verwandte soziale Haltung. Doch diese hat sich nicht mehr als kultureller Fortschritt durchzusetzen, sondern sie existiert bereits als Idee in Russland in Gestalt der Narodniki-Bewegung. Die Narodniki propagierten die innerweltliche Askese (z.B. rein geistige Liebe; Hilfe für die arme Landbevölkerung aus dem Gefühl der Verantwortung heraus mit dem Ziel, Gleichheit und Wohlstand für alle zu schaffen)⁸⁰⁷ und lassen so eine Nähe zur Ethik des Protestantismus erkennen. Lopachins Aufforderung an Varja, ins Kloster zu gehen, lässt sich als Hinweis auf das in dieser Bewegung liegende kulturelle Paradoxon verstehen. Das Verfechten einer rein geistigen Liebe bedeutet konkret, dass zwei Liebende sich umso mehr voneinander distanzieren müssen, je mehr sie sich lieben, um dem/der Geliebten körperlich nicht zu nahe zu kommen. Indem Lopachin Varja ins Kloster schickt, nachdem Ljubov' Andreevna feststellt, dass sie nun „an den Mann gebracht“ sei, verweist er auf den angestrebten rein geistigen Charakter ihrer Beziehung. Zur als Sünde aufgefassten körperlichen Liebe wird es also gar nicht kommen, und deshalb muss Varja anders als Ophelia nicht an Lopachins Sünden denken. Diese

⁸⁰⁶RGG, Bd. 5, Sp. 722 verweist darauf, dass der Puritanismus seinen Ursprung in einer weitestgehenden Übernahme der festländischen Reformation hatte mit dem Ziel, die anglikanische Kirche endgültig von Rom loszulösen.

⁸⁰⁷Zu den Prämissen der Narodniki-Bewegung vgl. D. Müller (1998): *Der Topos des neuen Menschen in der russischen und sowjetrussischen Geistesgeschichte*, S. 44-49.

Deutung wird durch die intertextuelle Beziehung zu Černyševskij's Roman *Čto delat'* bestätigt, die sich durch die Namensähnlichkeit der Helden Vera und Varja und Lopuchov und Lopachin herstellt. Černyševskij's Roman war programmatisch für die Narodniki-Bewegung. Hier sind das Ehepaar Lopuchov und Vera auf rein geistiger Ebene miteinander verbunden. Mit dem Scheitern der Ehe zwischen Varja und Lopachin kommentiert Čechov die menschlichen Perspektiven einer solchen rein geistigen Beziehung. Geht man davon aus, dass Lopachin in *Višněvyj sad* die protestantische Ethik des Kapitalismus verkörpert, so befindet sich der Protestantismus aber bei Lopachin in einer ganz anderen Situation als bei Hamlet. Die Anspielung profiliert diesen Unterschied vor dem Hintergrund einer zugrunde liegenden Analogie (protestantisches Denken) durch die Veränderung des Hamletzitates und den Bezug auf Černyševskij.

Das Scheitern der Ehe zwischen Varja und Lopachin ist zudem symptomatisch für die Beziehungslosigkeit der neuen Zeit, die ihre Wurzeln in der Verabsolutierung des neuzeitlichen Individualismus hat. Im 3. und 4. Akt kommt diese Beziehungslosigkeit dadurch zum Ausdruck, dass den Äußerungen der gemeinsamen thematische Sinn fehlt. Dies soll am Beispiel eines weiteren Gesprächs zwischen Varja und Lopachin im vierten Akt verdeutlicht werden. Diese Begegnung zwischen Varja und Lopachin wird von Ljubov' Andreevna arrangiert, die hofft, Lopachin würde Varja einen Antrag machen. Diese Hoffnung scheint auch nicht unberechtigt zu sein, denn Lopachin sagt zu ihr, dass er selbst nicht verstehe, warum er den Antrag bisher nicht gemacht habe. Wenn man diese Erklärung Lopachins als ein Indiz für seine Zuneigung zu Varja begreift, stellt sich unweigerlich die Frage, warum es dennoch nicht zum Antrag kommt. Der Grund liegt darin, dass sich Lopachin in einer ähnlich paradoxen Situation wie Hamlet befindet, der Ophelia ebenfalls zurückweisen muss, obwohl er sie liebt. Und wie auch bei Hamlet und Ophelia hat das Scheitern der Beziehung zwischen Lopachin und Varja kulturelle Ursachen.⁸⁰⁸ Anders als bei einer tragischen Liebe, die im Konflikt mit den herrschenden kulturellen Normen unterliegt, lassen sich die Ursachen für das Scheitern der Beziehungen Hamlet-Ophelia und Lopachin-Varja in der Verinnerlichung des kulturellen Paradigmas durch die Helden finden. Während nun aber Hamlet und Ophelia selbst zwei unterschiedlichen Epochen angehören und deshalb trotz der gegenseitigen Liebe und dem Wohlwollen des sozialen Umfeldes, d.h. der Familie, nicht zueinander finden können, gehen Lopachin und Varja in demselben kulturellen Paradigma auf und müssten aufgrund der gleichen Prägung und der Befürwortung der Verbindung durch das Umfeld glücklich miteinander werden. Doch nunmehr verhindern nicht die unterschiedliche kulturelle Prägung eine Liebe, sondern das dominante kulturelle Paradigma selbst, das herrschende kulturelle Wertesystem macht die Entfaltung der Liebe

⁸⁰⁸ Nach D. Rayfield (1994): *The Cherry Orchard* S. 117 parodiert das Ende des Stücks ohne Hochzeit die klassische Komödie.

unmöglich. Ein wesentliches Merkmal dieses Paradigmas ist die Effektivität, die jegliches Handeln bestimmen muss. Dadurch wird eine zwischenmenschliche Beziehung verhindert, wie anhand der Analyse der Szene zwischen Lopachin und Varja vor der Abreise zu zeigen sein wird (IV, PSS, 13, S. 250f.).

Bevor Varja, von Ljubov' Andreevna herbeigerufen, den Raum betritt, befindet sich Lopachin einen Augenblick lang allein auf der Bühne. Dieser Augenblick wird von ihm mit einem Blick auf die Uhr und einem „Ja...“ (Да...) gefüllt. Während das „Ja...“ Lopachins Absicht, Varja einen Heiratsantrag zu machen, nochmals bestätigt, bringt der Blick auf die Uhr bereits die Formalisierung des Antrages zu einer Art Geschäftsakt zum Ausdruck. Er muss zeitlich genau geplant sein und darf nur auf das Nötigste beschränkt werden. Ein solcher Gefühlsverlust erklärt auch, warum Lopachin hinterher „schnell abgeht“ (быстро уходит). Der Misserfolg wird nicht als niederschmetternd empfunden und Lopachin kann deshalb mit der größtmöglichen Effektivität weiter seinen Geschäften nachgehen. Lopachins äußerliche Gefühlskälte, die in dieser Reaktion zum Ausdruck kommt, kann also nicht als Zeichen einer fehlenden Verbundenheit mit Varja gewertet werden, sondern als kulturell bedingte Unfähigkeit zur Liebe.

Doch nicht nur Lopachin, sondern auch Varja bringt diesen Wesenszug der neuen Zeit in ihren Handlungen zum Ausdruck. Als sie die Bühne betritt, sucht sie zunächst nach irgendwelchen Dingen. Sie sieht Lopachin weder an, noch antwortet sie auf seine Frage, was sie suche. Dieser Frage weicht Varja offensichtlich aus, als ginge mit einer Antwort Zeit für die Suche verloren. Ganz im Geiste der Effektivität wird das Gespräch zwischen Varja und Lopachin schließlich auch fortgesetzt und reduziert sich auf diese Weise auf einen bloßen Austausch von Informationen, von reinen Fakten. So antwortet Varja beispielsweise auf Lopachins Frage, wohin sie nun gehe:

Я? К Рагулиным... Договорилась к ним смотреть за хозяйством... в экономки, что ли. (IV, PSS, 13, S. 250)

Ich? Zu den Ragulins... Ich habe mit ihnen vereinbart, mich um den Haushalt zu kümmern... als Wirtschaftlerin oder so.⁸⁰⁹

Die Antwort ist knapp, auf das wesentliche beschränkt und lexikalisch an die Kanzleisprache angelehnt (Договорилась, в экономки). Eine menschliche Dimension, etwa einen Hinweis auf Varjas Gefühle angesichts der sich verändernden Lebenssituation, lassen ihre Worte nicht erkennen. Allenfalls kann man anhand der zweimaligen Unterbrechung der kurzen Replik durch drei Punkte einen Hinweis auf einen nicht mehr erkennbaren, aber dennoch existierenden Bezug zur Lebenssituation vermuten. Eine solche rein thematische Redeweise bestimmt auch die Fortsetzung des Dialogs zwischen Varja und Lopachin:

⁸⁰⁹An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 60 angelehnte eigene Übersetzung.

Л о п а х и н. В прошлом году об эту пору уже снег шёл, если припомните, а теперь тихо, солнечно. Только что вот холодно... Градуса три мороза.

В а р я. Я не поглядела. *Пауза.* Да и разбит у нас градусник... *Пауза.*

Голос в дверь со двора: „Ермолай Алексеевич!...“

Л о п а х и н *точно давно ждал этого зова.* Сию минуту! *Быстро уходит.* (IV, PSS, 13, S. 251)

L o p a c h i n. Im letzten Jahr schneite es um diese Zeit schon, wenn Sie sich erinnern, aber jetzt ist es still, sonnig. Nur eben kalt... Wohl drei Grad minus.

V a r j a. Ich habe nicht nachgesehen. *Pause.* Und außerdem ist das Thermometer kaputt... *Pause.*

Eine Stimme vom Hof durch die Tür: „Ermolaj Alekseevič!...“

L o p a c h i n *als habe er nur auf diesen Ruf gewartet.* Komme sofort! *Geht schnell ab.* ⁸¹⁰

Man könnte annehmen, dass die Thematisierung des Wetters hier eine ähnliche semantische Funktion hat wie z.B. Astrovs Äußerungen über die Hitze in Afrika in *Djadja Vanja*, wo der Ausdruck symbolisch auf die Personenbeziehungen anspielt. Doch was in *Djadja Vanja* Astrovs Bezug zur dramatischen Wirklichkeit offenbart, bringt in *Višněvyj sad* die Beziehung zwischen Figur und Wirklichkeit in keiner Weise zum Ausdruck. Für Astrov ist der Verweis auf die Hitze in Afrika der bestmögliche symbolische Ausdruck für seine Sicht auf Elena Andreevna und die Beziehung zu ihr. Auch Lopachin und Varja befinden sich durch die von Ljubov' Andreevna arrangierte Begegnung in einer Situation, die eine symbolisch Rede durchaus begründen würde. Eine solche Redeweise wäre z.B. angebracht, wenn Lopachin sich schämen würde, Varja einen Antrag zu machen. Doch für Scham lassen sich keinerlei Anzeichen erkennen. Außerdem widerspricht eine symbolisch Interpretation den sonstigen Hinweisen auf die Beziehung Varja-Lopachin im Stück. Das frostige, sonnige Herbstwetter könnte man als einen symbolisch Ausdruck für eine unterkühlte Beziehung mit äußerlicher Freundlichkeit deuten. Tatsächlich ist der Dialog in einem Stil abgefasst, der auf eine solche zwischenmenschliche Beziehung schließen lassen könnte. Auch Lopachins Rede vom Schnee des Vorjahrs könnte im Sinne der auch im Russischen gebräuchlichen Redensart „Schnee von gestern“ (снег прошлого года) ein Ausdruck für sein abgekühltes Interesse gegenüber Varja sein. Doch durch die Aufforderung an Varja, sich an diesen Schnee zu erinnern, an eine Zeit also, als alle davon ausgingen, dass er sie heiratet, wird die angedeutete Redensart realisiert und damit symbolisch entkräftet.

Wenn hier also vom Wetter geredet wird, so ist das lediglich ein Ausdruck für die Beliebigkeit des Themas, in dem sich die Gespräche der

⁸¹⁰An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 60 angelehnte eigene Übersetzung.

Personen erschöpfen. Das wird außerdem dadurch unterstrichen, dass Lopachin zu Beginn des vierten Aktes mit Jaša, an den er in keiner Weise emotional gebunden ist, ebenfalls über das Wetter redet. Andererseits ist das Wetter eine Erscheinung, die jeden Menschen in irgendeiner Weise berührt. Die Rede vom Wetter kann also auch als Ausdruck der Sehnsucht nach einem gemeinsamen Erleben gewertet werden. Eine solche Sehnsucht wird von Lopachin sogar ausdrücklich gemacht, wenn er fragt, ob sich Varja an den Schnee im Vorjahr erinnere. Doch das mögliche gemeinsame Band wird darauf zugleich wieder zerrissen, als er feststellt, es müssten wohl drei Grad minus sein. Zwar impliziert diese Formulierung, dass Lopachin sein subjektives Kältegefühl zum Ausdruck bringt. Die Tatsache, dass er bemüht ist, dieses subjektive Gefühl über die Maßangabe zu objektivieren, belegt aber den absichtlichen Verzicht auf eine subjektive Rede. Doch paradoxerweise scheint selbst in dieser Bemerkung der Versuch verborgen zu sein, eine Beziehung zu Varja herzustellen. Die Rationalisierung wird zur Brücke der Verständigung und ermöglicht schließlich auch ein emotionales Verstehen. Dass Lopachin kaum eine andere Möglichkeit der Annäherung als die Rationalisierung hat, belegt Varjas Äußerung, dass das Thermometer zerbrochen sei. Offensichtlich ist Varja das Temperaturgefühl abhanden gekommen, so wie Lopachin das Zeitgefühl verloren hat, was in seinem Blick auf die Uhr zum Ausdruck kommt.⁸¹¹

Wenn nun das Gefühl, das subjektive Erleben, nicht mehr die Brücke zwischen einem Menschen und seiner Umwelt bildet, so kann seine Rede auch keinen individuellen Bezug zur Wirklichkeit mehr zum Ausdruck bringen. Ist die Rede somit ihrer Individualität beraubt, so kann das Thema nicht mehr die vom Subjekt gebrochene Wirklichkeit sein, denn die Subjektivität einer Rede liegt in ihrer Struktur. Die Verbindung zwischen Thema und Struktur ist damit gerissen. Die Rede wird subjektloser Spiegel der Wirklichkeit. Gerade aber diese Realitätstreue einer Widerspiegelung vermag aufgrund ihres Subjektverlustes die Wirklichkeit nicht mehr zu gestalten, zu kultivieren. Sie führt zum kulturellen Realitätsverlust. Die Folge ist der Verlust einer strukturierten Wirklichkeit, der Tod im Spiegel. Schriftbildlich äußert sich im vierten Akt von *Višněvyj sad* ein solcher Riss zwischen Thema und Struktur in den drei Pünktchen, die zwischen den einzelnen Aussagen stehen. Drei Pünktchen verweisen normalerweise auf die Auslassung eines Gedankens, der vom Leser ergänzt werden muss. Hier aber folgen die Gedanken logisch aufeinander. Die drei Pünktchen müssen also auf eine andere Auslassung verweisen. Das ist das Fehlen der Struktur in der Figurenrede. Deshalb wirken die Äußerungen der Figuren so plakativ.⁸¹²

⁸¹¹IV, PSS, 13, S. 250. Zum Blick auf die Uhr vgl. auch S. 425.

⁸¹²Eine solche auf der thematischen Ebene subjektlose Kunst ist leicht im Sinne einer Ideologie missbrauchbar. Das belegt die Rezeption von Čechovs *Višněvyj sad* in der Sowjetzeit.

Angesichts einer kulturellen Situation, in der die Kultur ihre strukturelle Beziehung zur Realität verliert, weil sie nur noch die Realität selbst sein will und darf, befindet sich die Kunst in einem Dilemma. Steht die Struktur für die Konstituierung ihrer Sinndimension nicht mehr zur Verfügung, muss dieser für die Kunst konstitutive Sinn explizit auf der thematischen Ebene erzeugt werden. Thematischer Sinn ohne strukturelles Fundament aber ist bloße Ideologie und damit unkünstlerisches Propagandamittel. Einen Ausweg böten intertextuelle Bezüge, die die ganz thematisch gewordene Figurenrede wieder strukturell vernetzen. Das war z.B. bei den Bezügen auf Shakespeares *Hamlet* der Fall. Wenn aber selbst eine solche sekundäre Strukturierung nicht mehr möglich ist, weil jede Form eines relativierenden In-Beziehung-Setzens der Wirklichkeit aus dem kulturellen Diskurs ausgeschlossen ist,⁸¹³ bleibt der Kunst nur noch die Möglichkeit, über die Bedingungen der schöpferischen Produktion und Rezeption zu reflektieren. Der einzige Weg, die Kunst unter diesen Bedingungen nicht zu einem Propagandamittel zu machen, ist die Metapoetik. Nun setzt sich aber auch noch die explizite, d.h. in das Erleben der Figuren eingewobene Metapoetik dem Verdacht aus, durch Bezugsetzungen die Wirklichkeit zu relativieren. Der letzte Ausweg zum Sinn ist dann die strukturelle, bloß implizite Metapoetik.

Diesen Weg einer möglichen Entwicklung von der thematischen Metapoetik zur rein strukturellen Metapoetik zeigt Čechov in *Višněvyj sad* mit dem Motiv der reißenden Saite auf, die im zweiten und vierten Akt erklingt. Im zweiten Akt ist sie der Anlass für den folgenden Wortwechsel:

Все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздаётся отдалённый звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Это что?

Л о п а х и н . Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Г а е в. А может быть, птица какая-нибудь... вроде цапли.

Т р о ф и м о в. Или филин...

Л ю б о в ь А н д р е е в н а *вздрагивает*. Неприятно почему-то.

Пауза.

Ф и р с. Перед несчастьем тоже было: и сова кричала, и самовар гудел бесперечь.

Г а е в. Перед каким несчастьем?

Ф и р с. Перед волей.

Пауза.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Знаете, друзья, пойдёмте, уже вечереет. *Ане*. У тебя на глазах слёзы... Что ты, девочка? *Обнимает её*.

⁸¹³Es gibt zwei Möglichkeiten, Relativierung auszuschließen. Entweder wird sie wie in den sozialistischen Kulturen verboten, oder Relativität wird, wie im Westen, absolut gesetzt.

А н я. Это так, мама. Ничего. (II, PSS, 13, S. 224f.)

Alle sitzen, in Gedanken versunken. Stille. Man hört nur, wie Firs leise murmelt. Plötzlich erklingt ein entfernter Ton, wie vom Himmel, der Ton einer gerissenen Saite, ersterbend, traurig.

L j u b o v' A n d r e e v n a. Was war das?

L o p a c h i n. Ich weiß nicht. Irgendwo entfernt in einem Bergwerk hat sich ein Fördereimer losgerissen. Aber irgendwo sehr weit weg.

G a e v. Oder vielleicht irgendein Vogel... etwas wie ein Reiher.

T r o f i m o v. Oder ein Uhu...

L j u b o v' A n d r e e v n a *erschauert*. Irgendwie unangenehm.

Pause.

F i r s. Vor dem Unglück war es genauso: die Eule schrie und der Samowar hat unentwegt gesummt.

G a e v. Vor welchem Unglück?

F i r s. Vor der Freiheit.

Pause.

L j u b o v' A n d r e e v n a. Wisst ihr Freunde, lasst uns gehen, es wird schon Abend. *Zu Anja*. Du hast Tränen in den Augen... Was hast du Mädchen? *Umarmt sie*.

A n j a. Das ist so, Mama. Nichts.⁸¹⁴

Der metapoetische Bezug der Passage wird zunächst durch den Verweis auf Čechovs eigenes dramatisches Schaffen deutlich. Dieser wird durch die Besonderheit des szenischen Arrangements hergestellt: Neben Firs sind alle handelnden Hauptpersonen auf der Bühne und – mit Ausnahme von Varja – am Gespräch beteiligt. Der hereinbrechende Ton durchfährt die zumeist schweigenden Anwesenden wie ein Pfeil. Eine ähnliche Situation bestimmt die Schlusszene von *Čajka*, wo man beieinander sitzt, trinken und Karten spielen will, als plötzlich der Schuss hinter der Bühne zu hören ist, der auf Treplëvs Selbstmord verweist. Ähnlich wie Ljubov' Andreevna regiert in *Čajka* die Arkadina, wenn sie erschrocken fragt, was das gewesen sei (*испуганно*. Что такое?, IV, PSS, 13, S. 60). In beiden Szenen versucht man nun, die Erschrockene durch rationale Erklärungen zu beruhigen. War es *Čajka* Dorn, der die Arkadina durch die Bemerkung beschwichtigt, ein Fläschchen in seiner Reiseapotheke sei geplatzt, so suchen jetzt Lopachin, Gaev und Trofimov nach einer möglichen Erklärung in der Wirklichkeit. Im Unterschied zur Arkadina allerdings ist Ljubov' Andreevna von diesen Erklärungen nicht zufriedengestellt. Ihr Unbehagen bleibt erhalten. Sie hat damit eine ähnliche Funktion wie in *Čajka* der Zuschauer, der auch von Dorns Erklärung nicht zufriedengestellt ist. Wird der Zuschauer bei *Čajka* dann aber über den wahren Hintergrund des Tones informiert, so bleibt ihm doch das absichtliche Verschweigen von

⁸¹⁴An Urban, *Der Kirschgarten*, S. 36 angelehnte eigene Übersetzung.

Treplëvs Tod unverständlich und er muss den Sinn dieser Handlungsführung ergründen. Auch in *Višnėvyj sad* muss der Sinn dieser Szene, die sich aus dem Klang der gerissenen Saite entwickelt, erst ergründet werden. Er eroffnet sich durch eine intertextuelle Anspielung.⁸¹⁵

Alexander Lehrmann macht auf den intertextuellen Bezug zu einem Gedicht A.K. Tolstoj's aufmerksam.⁸¹⁶ In Tolstoj's Gedicht „Звонче жаворонка пеньє...“ (Heller ist der Lerche Sang...) ⁸¹⁷ wird in den letzten beiden Versen von Saiten gesprochen, die zwischen Himmel und Erde gespannt sind. Der Klang dieser Saiten bildet hier eine Analogie zu den „frischen und jungen“ Klängen des gesellschaftlichen Aufbaus. Mit diesem Bild des aus dem Jahre 1858 stammenden Gedichtes wird das Ereignis der Bauernbefreiung und die damit verbundenen groen gesellschaftlichen Veränderungen vorausgesehen. Wenn bei ečov nun eine dieser Saiten reißt, so wird die von Tolstoj vorweggenommene Wertung der späteren Ereignisse relativiert.

Doch nicht nur die gerissene Saite, sondern die gesamte Symbolik der oben zitierten Szene bezieht sich auf das Tolstoj-Gedicht und die in ihm enthaltenen Wertungen. So stehen bei Tolstoj in der zweiten Strophe berstende Ketten metaphorisch für die zu erringende Freiheit. Ihrem Klang ist das Geräusch des abreienden Fordereimers in einem Bergwerk äquivalent, auf das Lopachin verweist. Dieses Geräusch verweist allerdings auf ein Grubenunglück. Zu Bergleuten konnten die Bauern aber nur werden, weil ihre sozialen Fesseln durch die Befreiung zerrissen sind. Dass gerade dieser Hinweis auf das Bergwerk von Lopachin stammt, ist auch kein Zufall, sondern zeigt die gegensätzlichen Entwicklungsmöglichkeiten für einen befreiten Bauern. Er kann wie Lopachin zu Reichtum und Ansehen gelangen oder er kann weiterhin buchstäblich im Dreck wühlen. Dass Lopachin die harte Bergwerksarbeit erspart blieb, ist dabei sicherlich nicht allein sein Verdienst, sondern es ist auch der Menschlichkeit Ljubov' Andreevna's, ihrer Sorge für die ihr anvertrauten Bauern geschuldet. Diese Form der Menschlichkeit ist aber nicht mehr den aueren Gegebenheiten angemessen, wie das Geschenk des Goldrubels für den Bettler belegt. Deshalb muss Ljubov' Andreevna ebenso das Gut verlassen, wie die Kirschbäume weichen müssen. Diese Parallele zeigt sich im Bild der

⁸¹⁵ A.G. Golovaeva (1996): *Zvuk lopnuvšej struny. Predšestvenniki i sovremenniki* bringt den Klang der reienden Saite mit dem Hamletbezug in *Višnėvyj sad* in Verbindung. Diese Intertextualität besteht allerdings nicht mit dem englischen Original, wo Hamlets anscheinend verwirrter Geist an der entsprechenden Stelle (3. Akt, 1. Szene) mit verstimmten Glocken verglichen wird: "Now see that noble and most sovereign reason, / Like sweet bells jangled, out of tune and harsh". Für einen Bezug der reienden Saite auf die Person von Hamlet bedürfte es zudem in *Višnėvyj sad* einer zentralen Heldenfigur, in der (wie in Hamlet) etwas zerbricht. Eine solche Figur findet sich aber in dem Stück signifikant nicht.

⁸¹⁶Vgl. A. Lehrmann (1995): *Literary Etyma in ečov's Višnėvyj sad*, S. 65.

⁸¹⁷A. K. Tolstoj: *Sobranie Soinenij v etyrėch tomach*, Bd. 1, S. 151.

leuchtenden Frühlingsblüten, mit denen Tolstoj im zweiten Vers seines Gedichtes die neue Zeit preist. Die hellste und leuchtendste aller Frühlingsblüten, die Blüte in reinem Weiß ist die Kirschblüte. Schließlich findet das Bild des Lerchengesangs im ersten Vers von Tolstojs Gedicht ein Äquivalent in den beiden von Gaev und Trofimov genannten Vögeln, von denen das gehörte Geräusch stammen könnte. Im Gegensatz zur Lerche aber, die als ein Singvogel auf sommerlichen Feldern dem Bauern ein selbstloser Begleiter ist, ist der von Gaev genannte Reiher ein selbstbezogenes Tier, das zugleich als Metapher für einen unangenehmen Menschen gebraucht werden kann. Der von Trofimov genannte Uhu ist ein Nacht- und Raubtier und dient zudem – im Gegensatz zur Eule, die die Weisheit symbolisiert – der Umschreibung eines altklugen Lehrers.⁸¹⁸ Also auch in diesem Fall wird das von Tolstoj gewählte positive Symbol von einem negativen unterlaufen. Die der Tolstojschen Symbolbedeutung entgegengerichtete Bedeutung der Čechovschen Symbole führt nun aber nicht zu einer gegensätzlichen Interpretation der Ereignisse um die Bauernbefreiung, sondern durch das implizite Mitzitieren des Gedichtes von A.K. Tolstoj wird dieses Ereignis überhaupt erst einmal in seiner historischen Bedeutung betrachtet. D.h. die Bauernbefreiung wird als der Ausgangspunkt einer Entwicklung gesehen, die negative und positive Erscheinungen nach sich zieht. Es wird also der Sinn dieses Ereignisses, nicht sein Wert aufgedeckt.

Der Klang der reißenden Saite löst ein unbewusstes, mythisches Sinn-erlebnis aus. Ein Ausdruck dieses Erlebnisses ist das Erschaudern Ljubov' Andreevnas. Auf diese Weise erlebter Sinn bewegt sich in eine Richtung, ohne dass seine einzelnen, einander widersprechenden Komponenten je bewusst werden.⁸¹⁹ Ein aus einem mythischen Erlebnis entspringender Schauer ist unangenehm, wie Ljubov' Andreevna zu Recht bemerkt, denn er verlangt das Aushalten der Ungewissheit und Unbestimmtheit, die den Menschen innerlich zu zerreißen droht. Deshalb macht die Tragödie den impliziten Widerspruch explizit und ermöglicht so den Abbau des unangenehmen Gefühls durch die Katharsis.

Auf diese Möglichkeit verweisen dann die Worte von Firs und die Reaktion von Anja am Schluss der Szene. Firs formuliert das Ereignis der Bauernbefreiung als ein historisches Paradoxon und macht damit die Dialektik bewusst, die jeder Entwicklung zu Grunde liegt. Auch die von Firs genannten

⁸¹⁸J.-P. Barricelli (1977): *Counterpoint of the snapping string*, S. 118f. bemüht die ägyptische und griechische Mythologie zur Deutung der erwähnten Vögel. Danach wäre der Reiher ein positives, die Eule (Barricelli unterscheidet nicht zwischen „filin“ (Uhu) und „sova“ (Eule)) ein negatives Omen. Vgl. dagegen die übertragene Nebenbedeutung „aufdringlicher Mensch“ von „Caplja“ im Russischen und die Rolle des Reihers im russischen Märchen.

⁸¹⁹In seiner Theorie zur „Reinen Form im Theater“ hat der polnische Avantgardedramatiker I. Witkiewicz eben dieses Gefühl des Schauders (dreszcz) als ein Ziel des modernen Theaters bezeichnet.

Vorboten der Bauernbefreiung zeigen in ihrer Symbolik weniger das von ihm so empfundene Unheil, sondern vielmehr die Offenheit der Entwicklung. Die von ihm erwähnte Eule steht im Gegensatz zu Trofimovs Uhu, denn sie ist ein Sinnbild für die Weisheit. Wenn im Volksglauben ihre Schreie als ein böses Omen gedeutet werden, so liegt der Grund hierfür in den negativen Folgen missverstandener Orakelsprüche. Ein Orakelspruch verweist in seiner Doppeldeutigkeit auf einen Sinn, er prophezeit eine Entwicklungsrichtung, gibt aber keine konkreten Handlungsanweisungen. Werden Orakelsprüche als solche interpretiert, wird der ihnen innewohnende Sinn verkannt, denn eine Handlungsanweisung ist dogmatisch, der Sinn aber ist die Folge einer inneren Notwendigkeit. Auch das Summen des Samowars ist per se kein schlechtes Omen. Das Gebrumm verweist auf eine Überhitzung des Samowars durch das heiße Wasser, das offenbar niemand zum Tee kochen nutzt. Wenn aber im russischen Haushalt keine Zeit zum Tee trinken bleibt, dann ist der normale Lebensrhythmus gestört. Dem Gebrumm des Samowars wäre also leicht abzuhelfen, wenn man wieder zum Alltag zurückkehrt. Eine solche „Aufforderung“ gibt aber wie ein Orakelspruch nur eine bestimmte Handlungsrichtung an. Ein schlechtes Omen ist das Samowargebrumm nur als sich selbst erfüllende Prophezeiung, d.h. wenn man vor lauter Angst wie gelähmt ist und weiterhin den Alltag meidet. Kann man die paradoxen Worte von Firs als Formulierung einer menschlichen Tragödie verstehen, so lässt Anja eine kathartische Reaktion darauf erkennen. Ihr steigen Tränen in die Augen, als Firs von der Freiheit, die das Unglück bedeutet, spricht und empfindet damit seine Tragödie nach. Ihrer Mutter fehlt dagegen trotz ihrer Menschlichkeit das Verständnis für die menschliche Tragödie von Firs, deshalb mahnt sie zum Aufbruch.

Der Ausgangspunkt und Auslöser dieser Szene war der Ton einer reißenden Saite. Die hier vorgeschlagene Deutung ermöglicht es nun, die symbolische Bedeutung der reißenden Saite im vierten Akt in ihrer metapoetischen Dimension besser zu verstehen. Hier nämlich bleibt dieser Klang kommentarlos stehen, wird nunmehr allerdings von einem anderen Klang, den Axtschlägen, begleitet. Einen Sinn dieser Klänge kann man auf thematischer Ebene hier nicht mehr erschließen, denn sie sind in keine dramatische Szene mehr eingebettet, sondern stellen eine Szene für sich dar. Einen weiteren intertextuellen Bezug, der wie im zweiten Akt auch eine thematische Interpretation des Klanges ohne Berücksichtigung des dramatischen Kontextes gestatten würde, gibt es nicht. Auch eine Deutung des Klanges als ein bloßes Zitat des äquivalenten Tones im zweiten Akt ist ausgeschlossen, denn das dort angesprochene Thema der Bauernbefreiung und ihrer menschlichen Folgen gehört am Schluss des vierten Aktes vollkommen der Vergangenheit an. Das belegt der Tod von Firs unmittelbar bevor der Ton zum zweiten Mal erklingt. Diesem Widerspruch versucht man in der Čechovforschung gerecht zu werden, indem der Ton im vierten Akt analog zu dem im zweiten Akt gedeutet wird.

D.h. die reißende Saite wird im vierten Akt wie diejenige im zweiten als ein Hinweis auf das mit dem Fortschritt einhergehende Leid verstanden. So sieht Lehrmann in dem Ton eine Ankündigung der kommenden politisch-gesellschaftlichen Katastrophe.⁸²⁰ Lehrmann verfällt aber damit wie schon A.K. Tolstoj in Bezug auf die Bauernbefreiung in den Mechanismus einer einseitigen Wertung historischer Ereignisse. Im zweiten Akt wirkte der Klang der reißenden Saite zunächst als Antithese zu den optimistischen Aufbauklängen in Tolstoj's Gedicht, auf die er anspielte. Die Gegenüberstellung zweier verabsolutierender Meinungen wurde jedoch dort durch die paradoxe Formulierung von Firs und die Tränen von Anja aufgehoben. Außerdem müssten im vierten Akt im Falle einer erneuten Gegenüberstellung der Vor- und Nachteile, die mit den erneuten Veränderungen verbundenen sind, die Axtschläge als Ausdruck der gesellschaftlichen Neugestaltung dem Klang der reißenden Saite gegenüber stehen. Das ist hier jedoch nicht der Fall, wie schon bei der ersten Erwähnung der Axtschläge deutlich wird. Denn zunächst erklingen die Schläge, nachdem Trofimov Lopachin sagt, er werde in der Zukunft, die seinen Idealen entspricht, ankommen oder anderen den Weg dorthin weisen. Die Klänge der Axt stellen einen Kommentar zu diesem Weg in die Zukunft dar, der offensichtlich ein Weg der Zerstörung ist, denn Axtschläge sind ein Symbol der Destruktion und nicht eines Aufbaus. Die Schläge der Axt stehen also nicht in Opposition, sondern in Analogie zum Ton der Saite. Diese Analogie folgt außerdem aus einer ähnlichen Bildlichkeit. Die Bäume verbinden symbolisch wie die Saiten Himmel und Erde miteinander.⁸²¹ Durch das Abholzen wird diese Verbindung aufgehoben, wie auch durch die gerissene Saite Himmel und Erde nicht mehr miteinander verbunden sind. Zudem sind die beiden Klänge durch die Charakterisierung, dass es sich um ferne Klänge handelt, miteinander verbunden. Die Axtschläge sind „in der Ferne“ (в дали) und „fern im Garten“ (далеко в саду) zu hören. Auch die gerissene Saite erzeugt einen entfernten Ton (отдалённый звук), den Lopachin im zweiten Akt als einen abgerissenen Fördereimer „irgendwo fern in einem Bergwerk“ (где-нибудь далеко в шахтах) deutet. Der „dumpfe“ Schlag der Axt, klingt „einsam und traurig“ (раздаётся глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно. IV, PSS, 13, S. 253). Diese Eigenschaft des Axtschlages macht ihn zu einem ebensolchen isolierten Klang wie die gerissene Saite. Von der Saite heißt es wie auch schon im zweiten Akt, dass ihr Ton „ersterbend, traurig“ sei (замирающий, печальный). Zudem können die Klänge am Schluss des vierten Aktes nicht mehr als ein Kommentar zu einer Replik verstanden werden. Somit haben diese Klänge am Schluss des Dramas keine thematische, sondern nur

⁸²⁰Vgl. A. Lehrmann (1995): *Literary Etyma in Čechov's Višněvyj sad*, S. 65.

⁸²¹ Zu der zwischen Himmel und Erde gespannten Saite vgl. unten der intertextuelle Bezug auf A.K. Tolstoj S. 430.

noch eine strukturelle Bedeutung. Diese strukturelle Bedeutung soll im folgenden anhand der Semantik der gerissenen Saite herausgearbeitet werden.⁸²²

In der Čechovforschung werden immer wieder Versuche unternommen, die Saite im *Višněvyj sad* einem bestimmten Instrument zuzuordnen. Barricelli kritisiert diese Versuche und stellt fest, dass nur von einer Saite die Rede sei.⁸²³ Man muss von der Deutung des Stückes her aber den Kreis möglicher Instrumente einengen, will man den Klang nicht bloß als leeren Effekt verstehen. Wenn, wie Barricelli zu Recht bemerkt, die im engeren Sinne musikalischen und thematisch eingebetteten Klänge in *Višněvyj sad*, also das Geigenspiel des jüdischen Orchesters und Ėpichodovs Gitarrenspiel, billige Stimmungsmache sind, „an attempt by the characters to impose happiness artificially“⁸²⁴, dann kommen diese Instrumente für den unmittelbar symbolischen und unthematischen Klang der reißenden Saite nur in Frage, wenn man die Saite als eine metapoetische Kritik an solchen thematischen Klängen versteht. Dann nämlich reißt mit einer Saite an einem solchen Instrument die Verbindung zwischen Thema und Struktur: die Funktion der dramatischen Spannungssteigerung oder wenigstens der dramatischen Illustration durch die Musik weicht einer bloßen Erzeugung von beliebigen, die Dramatik ersetzenden Klangeffekten.

Eine derartige metapoetische Bedeutung ist jedoch in einen größeren Bedeutungszusammenhang des Klanges am Schluss des Stückes eingebettet, der sich vor allem aus dem Sinn der Äquivalenz zwischen dem Klang im zweiten Akt und dem in vierten ergibt. Der Klang der reißenden Saite eröffnet zunächst vier Möglichkeiten, wie man ein unerwartet auftretendes Phänomen deuten kann. Zwei davon werden im zweiten Akt explizit gemacht. Eine erste Möglichkeit ist die realistische Motivierung des Phänomens, wie sie Lopachin, Gaev und Trofimov versuchen. Das Phänomen wird also kausal aus der Wirklichkeit hergeleitet. Zum zweiten kann man wie Firs mit seiner Anspielung auf ein ähnliches Geräusch am Vorabend der Bauernbefreiung das Phänomen in eine Äquivalenz zu anderen Phänomenen setzen und es mit Hilfe eines Analogieschlusses deuten. Eine dritte Möglichkeit eröffnet der Klang der reißenden Saite im vierten Akt. Es ist die Deutung der Erscheinung als reines Symbol. Dabei wird die Struktur einer Erscheinung auf eine andere übertragen. Das Reißen einer Seite „vom Himmel her“ kann dann z.B. als Todessymbol (das

⁸²² H. Schmid (1978): *Die Bedeutung des dramatischen Raums in A.P. Čechovs „Višněvyj sad“ (Der Kirschgarten) und A. Strindbergs „Gespenstersonate“* S. 192-193 weist auf eine Analogie im Funktionswandel eines entsprechenden Musikinstrumentes – einer Harfe – bei Strindberg hin. Dieses Instrument wird in der *Gespenstersonate* zu einem „personenunabhängigen Ausdrucksträger“, denn sie verweigert zunächst ihren Dienst, als der Student versucht auf ihr zu spielen, und erklingt dann von allein, nachdem die Befreiung eingeleitet ist.

⁸²³Vgl. dazu J.-P. Barricelli (1977): *Counterpoint of the snapping string*, S. 126.

⁸²⁴Ebenda, S. 121.

Reißen des Lebensfadens) gedeutet werden. Eine solche Deutung wäre hier durch Firs' Tod auf der Bühne gestützt. Eindeutig kann das Symbol jedoch nicht bestimmt werden, weil es nur strukturell auf die Wirklichkeit verweist, thematisch jedoch keinen Zusammenhang mit ihr erkennen lässt. Dass die reißende Saite im Zusammenhang mit dem Tod steht, wird an keiner Stelle des Stückes explizit gemacht. Und schließlich kann ein einzelner plötzlich auftretender Ton auch als zufällige Erscheinung verstanden werden. Er verweist dann auf die Kontingenz der Wirklichkeit und bedarf keiner Deutung.

Prinzipiell stehen diese vier Möglichkeiten der Deutung des Klanges auch am Schluss des Stückes zur Disposition. Die Äquivalenz zum schlagenden Ton der Äxte, die die Kirschbäume fällen, provoziert den Analogieschluss, dass mit der reißenden Saite eine Ära zu Ende geht. Die Zuordnung des Klanks zu einer reißenden Saite an einem Instrument der Musiker stellt innerfiktional einen Kausalzusammenhang her, durch den die im Klang geschaffene fiktive Welt zu einer realen Welt wird. Die Deutung als Symbol des Todes ergibt sich durch den Tod von Firs. Lediglich die Deutung als zufällige Erscheinung fällt aus, da der Klang innerhalb des Stückes durch seine Wiederholung eine Verkettung provoziert. Da der Zufall nur eine Variante von vier Deutungsmöglichkeiten ist und somit nur eine Position im Paradigma der Deutungen einnimmt, die ebenso durch die anderen Möglichkeiten besetzt werden könnte, erlangen auch die anderen Deutungsvarianten den Status des Zufälligen. Das zeigt sich besonders plastisch auch an den drei realistischen Deutungsversuchen im zweiten Akt, von denen die Deutung als Naturphänomen und die Deutung als Zeugnis der Industrialisierung nicht nur wenig gemeinsam haben, sondern einander geradezu entgegengesetzt sind. Es gibt also keine richtige oder falsche, sondern nur mögliche Deutungen. Der Klang erweist sich so als polysemantisches Bild. Weil aber mit der Wiederholung des Klanks das Zufällige ausgeschlossen wurde, wird auch die Polysemantik annulliert. Die Verkettung zwingt vielmehr zur rein strukturellen Betrachtung des Sinns.

Um diesen Sinn zu erfassen, muss zunächst die Bildlichkeit, mit der der Klang beschrieben wird, in ihrer reinen, ursprünglichen Bedeutung verstanden werden. Diese Bildlichkeit besteht aus folgenden Komponenten: Der Klang kommt aus der Ferne, genauer vom Himmel. Es ist der Klang einer reißenden Saite. Er ist ersterbend und traurig.

Die Ferne, aus der der Ton zu hören ist und die Präzisierung „vom Himmel“, verweisen auf ein Geschehen in einer anderen Welt. Was genau in dieser Welt passiert, ist nicht vermittelbar. Es wird lediglich bemerkt, dass die Vorgänge als Reißen einer Saite erscheinen. Da die Saite jedoch beim Reißen einen ersterbenden und traurigen Ton von sich gibt, wird sie personifiziert. Es ist nicht einfach ein Ding, das reißt, sondern ein Ding, das seinen Sinn zu verbinden verloren hat. Dieser Sinn hat die Saite zum Subjekt gemacht. In der Trauer liegt damit der Moment des Übergangs vom Subjektstatus zum Objektstatus. Da weder der vorherige noch der zukünftige Zustand der Saite mit

erfasst werden, ist der Klang lediglich ein Ausdruck dieses Übergangsmomentes. Er steht somit für die Verwandlung eines Subjektes in ein Objekt. Die Jenseitigkeit des Klanges ist dabei ganz in diesem Sinn zu deuten. Die Zugehörigkeit zu einer anderen Welt lässt den Klang nicht Ausdruck einer Beziehung zwischen Himmel und Erde sein, sondern als ferne unzugängliche Sphäre hat der Himmel zunächst sein eigenes Leben, bevor er sich mit dem Reißen der Saite wie die Saite selbst in ein Ding verwandelt. Das Reißen der Saite im Himmel steht dann in einer Analogie zum Reißen des Lebensfadens bei Firs. Wollte man den Ton rein religiös deuten, dann würde es er das Sterben Gottes versinnbildlichen. Gott wandelt sich dann vom Bezugspunkt des Menschen zu seinem Gegenstand.

Da die Saite sowohl über die Analogie zu den zwischen Himmel und Erde gespannten Saiten bei A.K. Tolstoj als auch über das Erzeugen eines Klanges in einer Äquivalenz zu den Kirschbäumen steht, die gefällt werden, kann diese Umgestaltung des Gartens durch Lopachin als systematische Verdinglichung der Welt durch den Menschen begriffen werden. Eine solche Verdinglichung zeigt sich auch den narzisstischen Typen,⁸²⁵ die ihr Subjektsein verloren haben, weil sie auf sich selbst bezogen nebeneinander existieren.

Konnte nun eine Deutung für den Klang der reißenden Saite aus ihrer eigenen Bildlichkeit hergeleitet werden, so muss diese Deutung auch auf die Deutungsvarianten im Stück zutreffen, da der Klang am Schluss nicht isoliert ist, sondern in Äquivalenz zu den anderen Deutungsvarianten im Stück steht, die sowohl explizit als auch implizit gegeben werden. Eine abschließende Deutung muss also auch die strukturelle Gemeinsamkeit von Ende einer Ära (explizit, Firs), Ende der Musik (implizit, Instrument), Reißen eines Förderseils (explizit, Lopachin), Ruf eines Reihers (explizit, Gaev), Unkenruf (explizit Trofimov), Tod (implizit, Firs) und Zufall (implizit) berücksichtigen. Alle diese Deutungen verweisen auf einen Bruch, wobei die Zustände vor und nachher nicht explizit gemacht werden. Firs sieht den Umbruch, Lopachin den mechanischen Bruch, Trofimov den gesellschaftlichen Einbruch und den Aufbruch und Gaev das Zerschneiden der glatten Wasseroberfläche durch den Schnabel des Reihers.⁸²⁶ Das Reißen der Saite am Instrument bewirkt einen Bruch in der Musik oder ihren Abbruch, der Tod ist der Abbruch des Lebens, der Zufall das Zerschneiden des Sinnzusammenhangs. Und schließlich verweist auch das reine Symbol auf einen Bruch, nämlich den Abbruch einer Beziehung, die den einzelnen Beziehungspartnern einen Sinn und somit ihre Subjektivität verlieh.

⁸²⁵Vgl. S. 166.

⁸²⁶Цапля (auch чапля) von чпать – packen. Vgl. M. Vasmer: *Etymologičeskij slovar' russkogo jazyka [Etymologisches Wörterbuch der russischen Sprache]*, Bd. 4, S. 289. Vor dem Hintergrund des Zerschneidens der Wasseroberfläche im Augenblick des Packens lässt sich Gaevs Deutung auch als Verweis auf den Tod des Narziss im Wasserspiegel verstehen.

Der Bruch ist auch charakteristisch für die innere Strukturierung des Symbols. Im Selbstverweis des Symbols, der sich aus der Äquivalenz des Klangs zu seiner Wiederholung ergibt, zeigt sich der Bruch mit dem Thema. Da das Symbol hier selbst die Unmöglichkeit einer auf das Thema bezogenen Deutung durch seine eigene Variabilität vorführt, kann es als Ausdruck einer Trennung von Thema und Struktur gewertet werden. Sein Sinn hat sich also von der thematischen Ebene zurückgezogen und geht ganz in der Struktur auf. Damit ist die Struktur der Sinn (oder der Sinn die Struktur).

Diese Deutung des Klangs als Sinnbild eines Bruchs verbindet nicht nur alle Deutungsmöglichkeiten miteinander, sondern er steht auch in einer Analogie zur Gesamtstruktur des Dramas, das zweigeteilt ist in eine alte und eine neue Welt, die jede für sich stehen und ihren eigenen Gesetzen folgen. Zwischen beiden Welten besteht also ein Bruch. Wie der isolierte Klang zeigt, ist aber dieser Bruch selbst ein Zustand und kein Übergang mehr. Zeitlichkeit ist also in diesem Stück, das immer wieder Vergänglichkeit thematisiert, bis zum letzten Moment aufgehoben. Hier zeigt sich auch deutlich der Unterschied zwischen dem Symbol der Möwe, der Symbolik der drei Schwestern sowie dem Symbol der reißenden Saite.

Die Bedeutung des Symbols der Möwe liegt in seiner eigenen Wandelbarkeit, in der inneren Dynamik. Die Möwe vollzieht den Wandel, den sie als Gesamtheit über den Dramentitel symbolisiert, indem sie zunächst Symbol (für Treplëvs Tod und Ninas Freiheitsstreben), dann Abbild (in Form eines realistischen Sujets für Trigorin) und schließlich Metapher (für Ninas Leben und Trigorins Beziehung zu ihr) sein kann.

Die drei Schwestern stehen für die Gleichzeitigkeit verschiedener Entwicklungszustände bei ihrer Ablösung von der Kindheit, die durch Moskau repräsentiert wird. Die unterschiedlichen Situationen, mit denen jede Schwester konfrontiert ist wie auch die drei unterschiedlichen Kleider, die die Schwestern tragen (Ol'ga blau, Maša schwarz, Irina weiß), zeigen, welche Formen der Ablösungsprozess annehmen kann, je nachdem in welcher sozialen Konstellation man sich befindet. Ol'ga, ringt mit dem Verlust ihrer Funktion als Mutterersatz für die Geschwister um ihre Rolle als Frau. Maša befreit sich durch ihre Liebe zu Veršinin innerlich aus der sie beengenden Ehe mit Kulygin, der zunächst als von ihr gefürchteter Lehrer väterliche Prinzipien vertritt. Und die jüngste, kindlich selbstbezogene Irina wird fähig zum Mitgefühl: sie weint erschüttert bei der Nachricht von Tuzenbachs Tod, obwohl sie ihn nicht liebt.

Im Klang der reißenden Saite wird schließlich die Zeit zum Augenblick. Im Bruch existiert sie nur noch als ein einziger, absolut gesetzter Zustand. Die Erfahrung der Welt ist dann in die reine Gegenwart gestellt. Ein solches Erleben der reinen Gegenwart ist mythisches Erleben. Beziehungen sind dann nur noch als Selbstähnlichkeiten möglich, wie die Äquivalenz zwischen unterschiedlichen Symbolbedeutungen zeigt. Damit verliert das Dasein seine soziale Komponente. Indem es jedoch nur noch das beziehungslose Sein aller

Einzelkomponenten der Welt gibt, wird das rein Existentielle gewonnen. In diesem Sinne lassen sich in *Višněvyj sad* „lauter Neuanfänge⁸²⁷“ finden.

Wenn nun in *Višněvyj sad* die Verbindung zwischen Thema und Struktur gerissen ist und der Sinn sich auf die strukturelle Ebene zurückgezogen hat, dann sind alle thematischen Aussagen des Stückes nur „leeres Gerede“. Wertungen lassen sich deshalb auch nicht wiederfinden, denn sie müssten auf der manifesten, thematischen Ebene erscheinen. Hier aber gibt es nur eine Vielzahl von gleichberechtigten Anschauungen (Wertschätzung der alten oder der neuen oder der zukünftigen Ordnung), deren jede damit relativ ist, was das Stück insgesamt mehrdeutig macht. Übrig bleibt nur noch das Absolute, das als ein unheimlicher, unbegreiflicher Klang (der reißenden Saite) über allem schwebt und auf die latente Textebene, den Sinn verweist. Insofern ist hier Herta Schmid zu widersprechen, die von den „formulierten Wertungen“ des Dramas auf die „ständige Anwesenheit des Urheber-Subjekts“ schließt.⁸²⁸ Der „Autor“ hat sich jedoch gänzlich von der Textoberfläche zurückgezogen. Die Verbindungsfäden, durch die er seiner Figur wie einer Marionette Leben einhaucht, sind mit der nach oben führenden Saite gerissen.⁸²⁹ Er tritt nur noch als eine Art Schachspieler in Erscheinung, der den Regeln folgend seine Figuren auf dem Spielfeld bewegt.⁸³⁰ Ein Urteil im Sinne einer Verknüpfung von Thema und Struktur ist nach dem Riss der Saite und dem Abholzen des Kirschgartens nicht mehr möglich. Deshalb ist auch die kulturelle Epoche der Avantgarde, auf die diese Klänge strukturell vorausweisen, urteilslos. Die „Urteile“, die gleichwohl auf der thematischen Ebene des Textes zu finden sind, sind nach dem Verlust ihrer Beziehung zu der Struktur zu bloßen Behauptungen geworden. Solche strukturlosen Behauptungen, die keine Wahrheit mehr beanspruchen, sondern nur noch gesetzt werden können, verweisen bei Čechov noch nicht auf eine ideologisch sich aussprechende Autorinstanz. Erst in den Manifesten und Proklamationen der Avantgarde ist die Trennung von Thema und Struktur vollständig vollzogen – ihrem plakativen Behaupten wird dann beziehungslos die „reine Struktur“ des avantgardistischen Kunstwerks gegenüberstehen und dem Rezipienten die eigentlich unmögliche Leistung abfordern, die Beziehung zwischen Thema (im Manifest) und Struktur (im

⁸²⁷Der bereits von B. Zelinsky (1986): *Der Kirschgarten* S. 194 in bezug auf die Schicksale der einzelnen Personen gebrauchte Ausdruck ist hier in einem noch radikaleren, auch die Werkstruktur erfassenden Sinne zu verstehen.

⁸²⁸H. Schmid (1973): *Strukturalistische Dramentheorie*, S. 454.

⁸²⁹Das Bild der toten Puppe verweist metapoetisch auf den „Tod der literarischen Figur“, wenn im vierten Akt Šarlotta ein Kleiderbündel zunächst wie eine Puppe wiegt, dann aber in eine Ecke wirft.

⁸³⁰Einen metapoetischen Verweis auf den Autor als Spieler sieht J.-P. Barricelli (1977): *Counterpoint of the snapping string*, auch im Billardspiel.

Werk) selbst überhaupt erst herzustellen. Čechovs Dramatik und Prosa erreicht diesen Kulturzustand noch nicht, sondern prophezeit ihn lediglich. Sie gehört zu einer Zeit, in der Thema und Struktur noch nicht vollkommen voneinander getrennt sind. Dem Autor verbleibt deshalb noch die metapoetische Möglichkeit, ein Urteil zu sprechen, indem er es in der Narrenfigur verbirgt. Diese Narrenfigur ist Piščik, dessen Name, die Pfeife, nun sogar als eine realisierte Metapher verstanden werden kann: Er ist das metapoetische Sprachrohr des Autors, dessen Urteil darin besteht, weder der alten noch der neuen Zeit den Vorzug zu geben, sondern in jeder Zeit ihre speziellen Formen der Versuchung zu sehen und dabei die Möglichkeit zu einem menschlichen Dasein nicht auszuschließen.

Schluss

Die vorliegende Arbeit verfolgte das Ziel, in der Abfolge der Čechovschen Dramen einen inneren Entwicklungszusammenhang aufzudecken. Dabei ging es nicht darum, eine solche Entwicklung in Bezug zum persönlichen Leben des Schriftstellers Anton Čechov zu sehen, etwa in der „Wiederkehr“ bestimmter Erlebnisse oder historischer Ereignisse in seinen Dramen. Vielmehr interessierte mich die Frage, welche innere Logik dem Weg zum modernen Drama zu Grunde liegt. Warum muss sich die dramatische Form verändern und wie kann sie sich verändern? Da sich auch außerhalb Russlands zahlreiche große Dramatiker des 20. Jahrhunderts auf Čechov berufen, lag die Annahme nahe, dass die Entwicklungslogik vom frühen zum späten Čechov-Drama exemplarisch für die Entwicklung der europäischen Dramatik stehen könnte, eine Entwicklung, deren Verlauf hier als struktureller „Abbau“ der klassischen Tragödienstruktur des Dramas und eine deutliche Tendenz hin zu einer „mythischen“ Wirkung der Dramenstruktur beschrieben wurde. Damit eröffnete sich aber zugleich ein weiterer Zusammenhang: das Verhältnis, in dem diese Tendenz in der Dramenentwicklung zu ihrem kulturellen Kontext stehen musste, d.h. der funktionale Zusammenhang zwischen künstlerischer Struktur und Welthaltung einer Epoche.

Ein methodisches Vorgehen, das erlauben würde, alle drei Zusammenhänge darzustellen und zu erklären, war nicht leicht zu finden, denn diese drei Zusammenhänge sollten sich in ihrer strukturellen Logik gegenseitig stützen – isoliert würde es jeder Darstellung solcher Zusammenhänge zunächst an Plausibilität mangeln. Der Parallelismus zwischen kultureller Entwicklung, Gattungsentwicklung und Entwicklungstendenz im individuellen Dramenwerk musste ständig präsent sein, damit die strukturelle Einheit zwischen ihnen sichtbar werden konnte. Darum wurde eine Methode gewählt, die entgegen den üblichen Gepflogenheiten in den Geisteswissenschaften die Analyse der Textgestalt und die deutende und kulturell vernetzende Synthese nicht voneinander trennt, sondern sie simultan durchführt. Diese Methode könnte man als eine Radikalisierung der Hermeneutik einordnen – die hermeneutische Spirale „vernäht“ nicht mehr nur den Interpreten mit seinem „Objekt“, sondern sie ist selbst kulturell geworden, indem sie die Fäden zwischen Einzeltext, Gattung und Kulturepoche zieht.

Diese hermeneutische Bewegung, in der sich die einzelnen Sinnkomponenten auf allen drei Ebenen zu Sinn vernetzen, erscheint in der Darstellung wie ein Fluss, dessen Fließen nicht in die Bewegung der einzelnen Wassertröpfchen zerlegt werden kann. In diesen Fluss wird der Leser unvermeidlich hineingezogen, seine Wahrnehmung von Text, Gattung und Kultur verändert sich. Dabei kann es ihm gelegentlich erscheinen, als würden die Grenzen zwischen diesen drei Sphären „zerfließen“, da ein Argument simultan auf verschiedenen Ebenen wirksam ist. Die Ordnung ist jedoch nicht aufgegeben, sie ist nur von den sonst meist üblichen Längsschnitten

(Textgeschichte, Gattungsgeschichte, Kulturgeschichte) in eine Serie von Querschnitten verlegt, von denen jeder die synchrone Vernetzung der drei Ebenen dokumentiert. Erst die Differenz der Querschnitte vermag Diachronie, um die es hier letztlich geht, sichtbar und wahrnehmbar zu machen.

Im folgenden sollen nun zunächst in Kürze die drei Ebenen, auf denen Erkenntnisse zu gewinnen waren, isoliert beschrieben werden, wobei die Vernetzung untereinander ausgeblendet wird. Dies ist erst jetzt, im nachhinein, möglich, weil die einzelnen Komponenten durch die Konfrontation mit anderen Komponenten anders erscheinen als ohne diese Konfrontation. Die Vernetzung war der Katalysator, der das einzelne Phänomen in seiner Funktionalität und kulturellen Motiviertheit sichtbar machen konnte. Erst jetzt, wo diese Sichtbarkeit hergestellt ist, können die Ebenen ohne Plausibilitätsverlust separiert werden.

1. Erkenntnisgewinn für die Čechovforschung

a) Krankheiten

Die Krankheiten der Personen in Čechovs Dramen dienen neben der Erhöhung des Realitätsbezugs der Dramen (Bünzel) und damit verbunden der Authentizität der Fabel, neben der Gestaltung des Themas (Rammelmeyer), neben der Darstellung der Alltäglichkeit (Selge) und neben der Inszenierung von Kommunikationsstörungen (Stelleman) auch der Verlagerung des zwischenmenschlichen Konfliktes in das Innere einer Person. Die Kranken in Čechovs Dramen entziehen sich einer Auseinandersetzung mit den Mitmenschen, indem sie Aggressionen statt gegen diese gegen sich selbst richten (TBC und Kopfschmerzen); indem sie versuchen, Zuwendung und Aufmerksamkeit mit Hilfe der Krankheit zu bekommen (Gicht); oder indem sie sich diese Zuwendung selbst zukommen lassen (Sucht). Eine besondere Rolle kommt bei dieser Verlagerung der Depression (*Ivanov*) zu, da diese zu einer permanenten Selbstreflexion führt. Die mit einer solchen Reflexion verbundene Metakommunikation, die die Verinnerlichung des Konflikts kommentiert, kann als eine Vorstufe der metapoetischen Dimension der späteren Stücke angesehen werden.

In Bezug auf die Verarbeitung von Krankheiten innerhalb der Čechovschen Dramatik ist folgende Entwicklung zu beobachten: Krankheiten spielen vor allem in den Stücken der frühen und mittleren Schaffensperiode eine Rolle, wogegen in den Dramen der späten Schaffensphase die Krankheiten weichen und narzisstisch geprägte Charaktere die Handlung bestimmen. Eine solche Entwicklung verweist auf das allmähliche Verschwinden des dramatischen Konfliktes, der im Miteinander von narzisstisch auf sich selbst gerichteten Personen nicht mehr entstehen kann. Zudem lässt die Wahl der jeweiligen literarischen Krankheit von *Ivanov* bis *Tri sestry* eine Entwicklung erkennen: Die Krankheiten in den frühen Dramen entfalten sich auf dem Boden einer hysterisch-depressiv geprägten Persönlichkeitsstruktur, die der mittleren

und späten Dramen auf dem einer zwanghaft-depressiv geprägten. Damit zeigt bereits innerhalb der Wahl der Krankheit eine Verschiebung vom ödipal geprägten (zwanghaft-hysterischen) hin zum narzisstischen (schizoid-depressiven) Charakter.

b) Wie komisch sind Čechovs Komödien?

Zwei der untersuchten Dramen, *Čajka* und *Višněvyj sad* wollte der Autor als Komödien verstanden wissen, wobei er beim Publikum Ratlosigkeit erzeugte, denn diese Stücke sind nicht komisch in dem herkömmlichen Sinne, in dem eine überholte Lebensweise oder Anschauung von einem höheren Standpunkt her belacht wird. Jedoch lassen sie sich auch nicht vollkommen als Komödien im Sinne des Humors verstehen, bei dem der Sprecher zu sich selbst einen relativierenden Standpunkt einnimmt. Vielmehr nimmt die Čechovsche Dramatik auch hier eine Zwischenstellung ein. In *Čajka* und *Višněvyj sad* wird eine Lebensweise relativiert, indem unterschiedliche Kulturzustände gleichberechtigt nebeneinander gestellt werden. Während in *Čajka* das Neue mit Hilfe der Zyklizität zum immer schon Überholten wird und dadurch relativiert ist, erfolgt in *Višněvyj sad* die Relativierung innerhalb der einzelnen Zustände auf symbolischer Ebene (Rot-Weiß-Opposition; reißende Saite). Die Zyklizität als Mittel zur Relativierung geht jedoch einher mit einer Verschiebung des Außenstandpunktes auf der Zeitachse. Insofern steht *Čajka* noch der traditionellen Komödie nahe, bei der von einem Außenstandpunkt her gelacht wird. Da in *Višněvyj sad* die beiden Kulturzustände nicht explizit aufeinander bezogen werden, sondern nebeneinander stehen und sich selbst relativieren, steht die Komik dieses Dramas dem Humor des sich selbst dekonstruierenden absurden Dramas viel näher als dem Witz der Komödie. Da aber im Nebeneinander der Kulturzustände durch die Dopplung der Symbole und die damit verbundene Vergleichsmöglichkeit ein Außenstandpunkt immer noch angelegt ist, gibt es hier keine vollkommene Selbstreferenzialität und Selbstrelativierung wie im absurden Drama.

c) Welche Funktion hat das Detail?

Die in der Čechov-Forschung andauernde Kontroverse um die Polysemantik oder aber Asemantik (Zufälligkeit) des einzelnen Details in seinen Werken konnte ebenso prozessual aufgelöst werden. Die eindeutige, aber latente Bedeutungsfunktion von Details (die waffenstarrenden Wände in Ivanovs Arbeitszimmer verweisen auf sein Aggressionspotential, der Revolver auf dem Schreibtisch voraus auf seinen selbstgewählten Tod) werden abgelöst durch anscheinend polysemantische, leitmotivisch wiederkehrende Symbole (Möwe, Kirschbäume). Diese Entwicklung gipfelt in der symbolischen „Allbedeutung“ des unspezifischen, nicht mehr in das Sujet integrierten Klangs (die reißende Saite). Diese Entwicklung bedeutet einen Abbau von thematischer Valenz: von Ivanovs Revolver konnte man noch sagen, dass „kein Gewehr an der Wand

hängt, aus dem nicht geschossen wird“⁸³¹, schon für die Möwe im gleichnamigen Stück und erst recht für den abreißenen Fördereimer gilt dies nicht mehr. Parallel dazu steigt die „strukturelle“ Valenz bis hin zur „absoluten“ und damit mythischen bzw. synkretistischen Sinnfunktion des Details. Die Alternative zwischen Polysemie und Asemie ist also irreführend – eher löst sich die Bedeutung des Details, die zunächst noch punktuell konzentriert ist wie ein Stück Zucker, allmählich im Sinn des gesamten Stücks auf, wie wenn man das Zuckerstück in einem Glas Tee auflösen würde. Zwischenstufe ist auch hier die Metapoetik von *Čajka*, wo das Detail, um im Bilde zu bleiben, nicht sofort im Gesamtsinn, sondern zunächst im Mund des Metastandpunktes aufgelöst wird (so wird Tee mit Zucker in Russland getrunken). Erst über diese Zwischenstufe geht es in den Gesamtsinn ein, der Tee wird hinterhergetrunken.

d) Religion

In Čechovs Dramen konnten immer wieder Bezüge zur christlichen Religion festgestellt werden. Das könnte den einen oder anderen Leser dieser Arbeit zu der Annahme verleiten, dass ich aus Čechov, der sich zu Lebzeiten eher kritisch zu Fragen der Religion geäußert hatte, zu einen religiösen Schriftsteller umdeuten wollte. Umgekehrt könnte sich aber auch mancher Leser dieser Arbeit in seinen religiösen Gefühlen verletzt fühlen, weil biblische Gestalten zu Čechovschen Helden in Beziehung gesetzt werden, die häufig an der Alltäglichkeit ihres Daseins zerbrechen. Die Bezüge zur Bibel und zu anderen Bedeutungsträgern aus der religiösen Sphäre können und sollen jedoch weder das Profane theologisieren noch das Religiöse profanisieren. Die strukturellen Bezüge zur Bibel und zur Religion sind rein funktional für den Sinnaufbau in den einzelnen Čechovschen Dramen. Sie und die „Geschichten“, denen sie entstammen, sind insofern mit Wolf Schmid als Objekte der Allusion zu bezeichnen.⁸³² Insbesondere ist dadurch weder ein Urteil über die „Wahrheit“ der biblischen Überlieferung noch über ihre angemessene theologische Interpretation impliziert.

e) Intertextualität

Insofern sind die strukturellen Analogien zu biblischen und religiösen Texten bei Čechov nur ein Segment im Feld der Intertextualität seiner Stücke. Mit den Bezügen auf antike Mythen bilden sie den Bereich der strukturellen Intertextualität, im Unterschied zu den konkreten Allusionen auf Texte der

⁸³¹Vgl. Čechovs Bemerkung zu S.N. Ščukin, abgedruckt in *Čechov v vospominanijach sovremennikov* S. 540f.

⁸³²Zur Relevanz der Allusion für die Interpretation vgl. das Kapitel „Die Allusion auf fremde Texte“ in W. Schmid (1991), *Puškins Prosa*, S. 82-95. Die Problematik ist hier vollkommen analog: weder machen die zahlreichen Bibelanspielungen z.B. im „Stacionnyj smotritel“ den Freigeist Puškin zum religiösen Autor, noch werden die Prätexte dadurch profanisiert.

neuzeitlichen russischen und europäischen Dichtung. Diese expliziten Verweise und die strukturellen Analogien zu biblischen und mythologischen Texten haben eine unterschiedliche Funktion. Die expliziten Verweise begründen einen „Dialog der Texte“, sie konstituiert wie die Persönlichkeitsbildung im interpersonalen Dialog das Einmalige vor dem Hintergrund der Einmaligkeit des Anderen (Textes) und stellt zugleich eine Gemeinschaft zwischen beiden Texten her. Beides ist funktional miteinander verbunden, insofern wäre es sinnlos, das eine gegen das andere auszuspielen.

Die strukturelle Analogie dagegen stellt nicht eigentlich eine Beziehung zwischen Texten her, sondern zwischen den Welthaltungen, die in den Texten, genauer: in ihrer Struktur verkörpert sind. Sie begründet damit eigentlich schon den Erkenntnisgewinn über die Čechovforschung hinaus für die Kulturgeschichte. Kultur vollzieht sich in der zyklischen Wiederholung von Grundmustern (Archetypen), und insofern zeigt jede strukturelle Intertextualität, dass biblische und antike Geschichten nicht einmalige Ereignisse beschreiben, sondern Strukturen, die sich wiederholen. Daraus folgt für die Interpretation von Čechovs Dramen, dass das scheinbar Alltägliche in ihnen durch die strukturelle Analogie in seiner Besonderheit, in seiner kulturellen Relevanz und Signifikanz sichtbar wird.

2. Erkenntnisgewinn für die Dramentheorie

a) Typisierung

Der Einteilung der Čechovschen Dramen lag eine in der Literatur bisher ungebräuchliche Typisierung zu Grunde, die auf der Adaption des Modells der vier Charakterhaltungen aufbaute. Im Unterschied zur formalen Unterteilung der Dramen in offene und geschlossene Dramen und im Unterschied zur strukturalistischen Beschreibung dramatischer Verfahren ist die neue Einteilung phänomenologisch, d.h. es werden vier Arten der Sinnkonstitution in Dramen unterschieden. Dass es dabei zur teilweisen Überschneidung mit den formalen Kategorien „offen“ und „geschlossen“ durch die Kategorien „sozial“ bzw. „ödipal“ und „existenziell“ bzw. „narzisstisch“ kam, ist damit zu erklären, dass das Phänomen zunächst über die Form seines Gegenstandes erfahren wird. Als Phänomen ist es aber erst dann zu begreifen, wenn diese Form in ihrem Sinnbezug gedeutet wird.

Die neue Typisierung versucht, eine Reihe dramatischer Verfahren (besonders Figurenkonzeption, Raum- und Zeitstruktur, Perspektivierung) zu berücksichtigen, die bereits von strukturalistischen Dramentheorie zusammengetragen wurden. Diese Verfahren werden zwar meist in ihrer (Sinn)Funktion innerhalb des Dramas beschrieben, der Strukturalismus suggeriert aber eine freie Wählbarkeit aller Verfahren, da die Beziehungen zwischen den einzelnen Verfahren nicht berücksichtigt werden. Die Dramenanalysen konnten nun zeigen, dass es jedoch immer ein Grundverfahren gibt, das wie ein genetischer Code allen Strukturebenen des Dramas zu Grunde liegt. Verfahren werden also

nicht frei gewählt, sondern stehen zueinander in einer strukturellen Analogie. Die Grundverfahren ergeben sich aus den vier unterschiedlichen Möglichkeiten, den Dualismus des menschlichen Denkens zu verarbeiten. Sie sind 1. offener Widerspruch, 2. Negation, 3. Paradoxon, 4. Oxymoron.

b) Diachronie

In der Dramatik Čechovs sind drei der vier Grundstrukturen zu beobachten gewesen: Negation, Paradoxon und Oxymoron. In der Abfolge dieser Grundstrukturen innerhalb der Dramatik zeigte sich eine Abnahme des offenen Dualismus von dessen Verdrängung in der Negation (frühe Schaffensphase) über seine Verschleierung im Paradoxon (mittlere Schaffensphase) bis hin zu seiner Aufhebung im Oxymoron (späte Schaffensphase). Dieser Befund gestattet den Schluss, dass die Abfolge von Grundstrukturen nicht zufällig ist, sondern einer inneren Dynamik folgt.

Das „Verschwinden“ des Dualismus im Oxymoron wurde in eine Analogie zum mythischen Synkretismus gestellt. Die Grundstruktur der Tragödie ist die Negation. Eine Entwicklung von der Negation zum Oxymoron steht somit im Widerspruch zur Annahme, die Tragödie sei aus dem Mythos entstanden. Dieser Widerspruch ist nur aufzulösen, wenn man von einer zyklischen Entwicklung ausgeht, die neben Phasen des „Aufbaus“, in denen der Dualismus entfaltet wird, Phasen des „Abbaus“ umfasst, in denen der Dualismus wieder „aufgehoben“ wird. Bei einer solchen Entwicklung würden weder Mythos noch Tragödie tot sein, sondern können auch in Zukunft zu bestimmten Zeiten kulturell aktiv sein.

c) Bühne

Anders als im traditionellen, dialogorientierten Drama begreift Čechov die Bühne nicht nur als einen Ort der Präsentation, sondern auch als einen Ort der Handlung. Das kommt in der detaillierten Beschreibung des Bühnenbildes in den Dramen zum Ausdruck. Insofern die Bühne als Handlungsort für die Semantik des Dramas von Bedeutung ist, wurde dies in den Analysen berücksichtigt.

Die Inszenierung der Dramen, d.h. die Bühne als Ort der Präsentation wurde dagegen in der Untersuchung ausgeklammert, da hier die Grenze von der Dramentheorie zur Theaterwissenschaft überschritten wird. Ein solcher Schritt hätte die ohnehin schon sehr umfangreiche Arbeit noch länger gemacht. Dennoch ist diese Frage allein schon deshalb von großem Interesse, weil Čechov selbst mit der Inszenierung seiner Dramen durch K.S. Stanislavskij nicht zufrieden war. Wollte man diese Frage beantworten, ohne den Autor gegen den Regisseur (oder umgekehrt) auszuspielen, indem man ein Werturteil über die Arbeit des Einen oder des Anderen fällt, so müsste man Text und Inszenierung als einen Dialog zwischen Autor und Regisseur begreifen. In diesem Dialog kommen wie bei der expliziten Intertextualität die Besonderheiten jedes

Dialogpartners ans Licht. Die Berücksichtigung der Bühne als Ort der Präsentation erfordert somit eine andere auf den Dialog ausgerichtete Methode als die Methode der immanenten Analyse, die auf den Sinnaufbau des Dramas gerichtet ist. Geht es dieser um die Phänomenologie des Gegenstandes, so geht es jener um die Phänomenologie einer Beziehung. Sie müsste also „doppelt phänomenologisch“ vorgehen.

d) Nietzsches Deutung der Attischen Tragödie

Nietzsches Essay „Die Geburt der Tragödie“ ist nach seiner Publikation von Klassischen Philologen als unwissenschaftlich abgelehnt worden. Zu spekulativ erschien der Versuch, die Entstehung einer Gattung aus der inneren Dynamik einer kulturellen Opposition herzuleiten. Nietzsche könnte jedoch in dem von ihm hervorgehobenen Gegensatz zwischen dem Dionysischen und dem Apollinischen möglicherweise eine Erscheinungsform jenes Dualismus beobachtet haben, dessen Wandel in der vorliegenden Arbeit als Motor der Dramenentwicklung gedeutet wird.

Zum einen ist der vorliegenden Arbeit Nietzsches Apologie einer einzelnen Kunstepoche auf Kosten der vorausgehenden („Einseitigkeit“ des künstlerischen Prinzips bei Homer und den Lyrikern) und nachfolgenden („Verfall“ der Tragödie bei Euripides) Formen fremd. Auch sind die „vier Kunststufen“, die Nietzsche in der griechischen Dichtung vor der „Synthese“ beider Prinzipien in der attischen Tragödie ausmacht, kaum zu den vier von den Charakterhaltungen abgeleiteten Strukturtypen des Dramas in Beziehung zu setzen – zu uneinheitlich sind die Kategorien (Erzenes Zeitalter der Titanen, Homerische Dichtung, Lyrik, Dorischer Stil), die Nietzsche zur Beschreibung wählt und nur eine dieser Stufen ist bei Nietzsche argumentativ ausgeführt: der „Rückfall“ ins rein Dionysische bei Archilochos, nachdem bei Homer die Dichtung bereits dem apollinischen Prinzip folgte.

Eher können Argumente der vorliegenden Arbeit mit Nietzsches Entgegensetzung von Aischylos und Sophokles auf der einen und Euripides sowie der Philosophie des Sokrates auf der anderen Seite in Verbindung gebracht werden. Dieser, so Nietzsche, „Verfall“ der tragischen Dissonanz des Aischylichen Mythos zum „bloßen Wiederhall bewusster Erkenntnisse“⁸³³ bei Euripides ist ein Hinweis auf den Verlust des mythischen Schauders und das Bleiben des tragischen Jammers,⁸³⁴ was vergleichbar ist mit dem bloßen Thematisieren der Schuld in *Ivanov*. An die Stelle des Gefüges der Szenen, das eine tiefere Weisheit offenbare⁸³⁵, treten bei Euripides „paradoxe Gedanken und feurige Affekte“⁸³⁶, tritt ein Pathos, das Mitleiden provoziere⁸³⁷ – alles Elemente

⁸³³F. Nietzsche (1872): *Die Geburt der Tragödie*, S. 74.

⁸³⁴Vgl. oben S. 51.

⁸³⁵F. Nietzsche (1872): *Die Geburt der Tragödie*, S. 94.

⁸³⁶Ebenda, S. 72.

nicht mehr der Struktur, sondern des Themas. Ein Plädoyer für die strukturelle, gegen die thematische Seite des Dramas ist Nietzsches Hinweis, Aischylos lasse anders als sein neuattischer Kollege „das notwendig Formelle [d.h. Strukturelle] gleichsam maskiert und als [thematisch] Zufälliges erscheinen“⁸³⁸. Die menschlichen Konflikte bei Euripides interessieren Nietzsche nicht⁸³⁹; er ist hier nur Anwalt des existentiellen Schauers im Mythos und kann darum die rein soziale Seite der dramatischen Kunst wie sie im „dramatisierten Epos“⁸⁴⁰ bzw. im (in der vorliegenden Arbeit so genannten) „tragischen Drama“ erscheint, nicht würdigen. Dass jedoch das bloße Thematisieren der Schuld letztlich eher zum Mythos zurückführt als das Aufgreifen mythischer Themen und Effekte (wie bei Wagner), zeigt die Entwicklung der Dramatik Anton Čechovs, wo alles – auch die Schuld (z.B. mit Hilfe der literarischen Krankheiten) – existenzialisiert wird.

3. Erkenntnisgewinn für die Kulturtheorie

a) Metapoetik als Kulturentwurf

Die der Arbeit zu Grunde liegende Auffassung, kultureller Wandel vollziehe sich in Zyklen, geht auf die Übertragung des Strukturprinzips, das Čechovs Komödie *Čajka* zu Grunde liegt, auf die Kultur im Allgemeinen zurück. Man könnte diesen Schritt als materialistischen Glauben an die Widerspiegelungsfunktion von Kunst oder als idealistischen Glauben an die Fiktion missverstehen. Beides trifft jedoch nicht zu. Die Anwendung eines ästhetischen Prinzips zur wissenschaftlichen Erklärung von kultureller Entwicklung hat ihre Wurzeln in der phänomenologischen Weltsicht, die Kunst provoziert. Kunst gibt weder ein Abbild von der Wirklichkeit, noch erschafft sie eine (zweite) Wirklichkeit, sondern Kunst ist ein Entwurf der Wirklichkeit. Sie ist darum weniger menschlicher Selbstaussdruck, als vielmehr Ausdruck der Welt, wie sie sich in ihrer Begegnung mit dem Menschen zeigt.

Als geschaffenes Objekt ist das Kunstwerk zugleich aber auch ein Teil der Wirklichkeit. Bezieht ein Kunstwerk zu sich selbst als Phänomen Stellung, ist es Subjekt und Objekt in einem. Ein solcher Selbstbezug ist keine narzisstische Selbstbespiegelung, sondern eine phänomenologische Selbstfindung, da Subjekt und Objekt zwar in einem sind, nicht aber identisch. Als Objekt ist das Kunstwerk Teil der Wirklichkeit, als Subjekt ist es außerhalb dieser Wirklichkeit und geht eine Beziehung zu ihr ein. Insofern verweist die metapoetische Dimension eines Kunstwerkes auf die kulturelle Wirklichkeit, in die es gestellt ist. Diese Wirklichkeit ist real (sonst könnte man keine Beziehung zu ihr

⁸³⁷Ebenda, S. 73.

⁸³⁸Ebenda.

⁸³⁹Ebenda, S. 65.

⁸⁴⁰Ebenda, S. 71.

eingehen), aber nicht gegeben (sonst müsste sie berechenbar sein). Als eine solche Realität muss auch die Übertragung des Kulturentwurfs in *Čajka* auf kulturelle Entwicklung allgemein verstanden werden.

b) Die Äquivalenz von kultureller und individueller Welthaltung

Die explizite und implizite Metapoetik in *Čajka* und die implizite Metapoetik in den anderen Stücken ermöglichte *metakulturelle* Aussagen, die an moderne slavistische Ansätze zur Kulturdiachronologie (Igor‘ Smirnov, Aage Hansen-Löve, Christoph Veldhues) angeschlossen werden können, die ihrerseits auf zyklische Kulturmodelle in der Kunstgeschichte (Wölfflin) und in Formalismus und Strukturalismus (Tynjanov, Vodička) zurückgreifen. Im Unterschied zu diesen Modellierungen wird aber die Kulturdiachronologie in der vorliegenden Arbeit nicht stilistisch, sondern im Lichte eines ständigen Dialogs zwischen Mensch und Welt als Abfolge von Welthaltungen verstanden. Damit erscheint die stilistisch motivierte Abfolge zwischen „linearem“ und „malerischem“ Stil (Wölfflin) oder zwischen „primären“ und „sekundären“ Epochen (Smirnov) als kunstimmanenter Ausdruck eines umfassenderen, die Kunst und die Wirklichkeit (d.h. die Beziehung des Menschen zur Wirklichkeit) prägenden Kulturzyklus.

Die von Riemann angenommene und von Smirnov dargestellte Analogie zwischen einzelnen kulturellen Epochen und den Stadien der frühkindlichen psychischen Entwicklung beim Aufbau einer Beziehung zur Welt, wie sie zuerst Sigmund Freud, Anna Freud und Melanie Klein beschrieben haben, konnte mit Hilfe der Dramenanalysen bestätigt werden. Zum einen zeigt die metapoetische Dimension von *Čajka*, die Äquivalenz zwischen der charakterlichen Prägung von Personen und ihrer Epochenzugehörigkeit. Zum anderen lässt die Struktur der einzelnen Dramen und die darin erscheinende Welthaltung (oxymoral, paradox, negierend, widersprüchlich) eine Analogie zu den aus den frühkindlichen Entwicklungsstadien resultierenden Welthaltungen (schizoid, depressiv, zwanghaft, hysterisch) erkennen.

Die Abfolge der unterschiedlichen Strukturprinzipien, die den einzelnen Dramen zu Grunde liegen, bestätigt ebenfalls Smirnovs These, die Epochen der kulturellen Entwicklung von der Romantik zur Avantgarde stelle eine Umkehrung der frühkindlichen Entwicklungsstadien dar: In *Ivanov* begegnet uns der letzte hysterisch-depressive, innerlich zerrissene romantische Held, in *Višněvyj sad* der erste schizoid-beziehungslose Avantgardist. Smirnovs Annahme, die kulturelle Entwicklung der Menschheit vollziehe sich insgesamt als eine Umkehrung der Stadien frühkindlicher Entwicklung, konnte die vorliegende Arbeit dagegen nicht bestätigen. Vielmehr lässt die metapoetische Dimension der Stücke selbst die Annahme zu, kulturelle Entwicklung vollziehe sich als eine Art Zyklus, als ein fortwährender stufenweiser Aufbau und Abbau

von Weltbezogenheit (Existenzialität) bzw. reziprok dazu als ein fortwährender stufenweiser Abbau und Aufbau von Kulturbezogenheit (Sozialität).⁸⁴¹

c) Ambivalenz von Epochen und Dialektik von Entwicklung

Die Dramenanalysen haben gezeigt, dass der Abbau von Sozialität bis hin zur vollkommenen Ich-Bezogenheit auf der einen Seite (siehe Krankheiten; Erster Teil) mit einem Aufbau von Existenzialität bis hin zum Verschmelzen mit der Welt (siehe Weg zum Mythos; Zweiter Teil) auf der anderen Seite einhergeht. Kulturgeschichtlich folgt daraus eine Ambivalenz von Epochen, die die vorliegende Arbeit mit Hilfe der dualen Kategorien oxymoral, paradox, negierend und widersprüchlich zu beschreiben versucht. Damit wird kulturelle Entwicklung nicht im Sinne der Hegelschen Dialektik verstanden, sondern im Sinne der Phänomenologie, die konsequent den Sinn verfolgt, begriffen: als Kontinuum der Verschiebung vom expliziten zum impliziten Dualismus, vom Widerspruch zum Oxymoron.

Dennoch lässt sich die vorliegende Arbeit auch vor dem Hintergrund der Hegelschen Dialektik verstehen, denn die Unterscheidung von manifester und latenter Textebene, von Thema und Struktur, von Wert und Sinn kann als Differenz zwischen These und Synthese aufgefasst werden. Während im Thema die explizite Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit geführt wird und im Thematisieren von Werten (Thesen) zugleich auch die Gegenwerte (Antithesen) aufgerufen werden, ist die Struktur auf den Sinn ausgerichtet. Sie vermittelt zwischen Werten und Gegenwerten, indem sie über ihre Dichotomie hinausweist.

Da nun im Werk Čechovs (wie es für die Entwicklung der Literatur der Moderne typisch ist) das Werten zunehmend der Wertfreiheit wich, schien es unfruchtbar, hier die dialektische Dynamik von Wert und Sinn, Thema und Struktur genauer zu untersuchen. Vielmehr wurde der Versuch unternommen, die mit der Wertfreiheit vermeintlich gegebene Sinnlosigkeit durch den strukturellen Sinn zu ersetzen, der den Fortgang von Entwicklung über das Ziel der absoluten Wertfreiheit hinaus verständlich macht. Nun macht zwar die Beschränkung auf die Sinngenese möglich, die große Entwicklungslinie aufzuzeigen. In solcher Beschränkung kann aber nicht vorgeführt werden, wie der einzelne Schritt jeweils die Probleme löst, die der vorherige Schritt aufgeworfen hat. Dafür hätte zusätzlich die thematische Seite der Dramen mit ihrer expliziten Wertfreiheit berücksichtigt und der Sinn in seiner Funktion als Gegenwert zur Wertfreiheit überhaupt erst einmal untersucht werden müssen. Das konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit jedoch nicht geschehen.

⁸⁴¹Zu den ersten Stufen eines erneuten sozialen Aufbaus nach der Existenzialisierung durch die Avantgarde vgl. meinen Aufsatz (2004): *Die Avantgarde - eine Epoche mythischen Erlebens. Ein kulturphilosophischer Ansatz am Beispiel von Dziga Vertovs „Čelovek s kinoapparatom“ [Der Mann mit der Kamera] und Krzysztof Kieślowskis „Z miasta Łodzi“ [Aus der Stadt Łódź]*. In: M. Freise (Hrsg.): „Slawische Moderne und Avantgarde“, Berlin: Peter Lang 2004, S. 183-209.

d) Mythos als Gattung und als Daseinsweise im Drama der Alltäglichkeit

Die Arbeit hatte sich zwischen mehreren in der Wissenschaft verwendeten Mythosbegriffen zu positionieren. Diese lassen sich grob in zwei Gruppen unterteilen. Zum einen gibt es jene, die Mythos als eine literarische Gattung begreifen, die auf irrationale Weise natürliche, religiöse, historische oder politische Erscheinungen erklärt.⁸⁴² Zum anderen wird Mythos allgemein als eine Denkform aufgefasst, durch die die unüberschaubare Wirklichkeit strukturiert wird.⁸⁴³ Als eine solche ist der Mythos immer noch gegenwärtig.⁸⁴⁴ Indem nun bereits V. Zubareva die mythopoetische Struktur der Čechovschen Dramen aufgedeckt hat, die sich aus deren formaler Analogie zu einzelnen antiken Mythen ergibt, war zumindest eine Verwandtschaft dieser Dramen mit dem Mythos plausibel. Allerdings schien es fraglich, ob man die Stücke aufgrund dieses Befundes bereits als Mythen bezeichnen könne, zumal die in den Dramen thematisierte und inszenierte Alltäglichkeit im Antikebezug keine Berücksichtigung fand.

Die Dramenanalysen offenbarten nun unabhängig von einzelnen Verweisen auf die antike Mythologie bei den späten Stücken *Tri sestry* und *Višněvyj sad* eine oxymorale Dramenstruktur, die als mythisch bezeichnet werden kann, weil hier der Dualismus des menschlichen Denkens im Synkretismus aufgehoben wird. Vor dem Hintergrund der Äquivalenz zwischen Werkstruktur und Welthaltung, die aus phänomenologischer Sicht besteht, lässt sich daraus ableiten, dass die mythische Struktur dieser Stücke nicht nur auf den Wandel der dramatischen Gattung, auf ihre moderne Rückkehr zum Mythos verweist, sondern auch auf eine neue mythische Daseinsweise des Menschen. Diese Daseinsweise findet ihren Ausdruck in der Alltäglichkeit, die Čechov auf die Bühne brachte. Die Alltäglichkeit resultiert aus dem verwirklichten Individualismus⁸⁴⁵, durch den jeder eine herausragende Persönlichkeit mit einem besonderen Lebensverlauf wird. Ist das Besondere die Regel, wird es alltäglich. Die Ausrichtung auf das Individuum geht so mit der Allmacht des Alltags einher, denn dem Alltag ist jeder unterworfen und im Alltag muss sich jeder als Subjekt bewähren. In der Alltäglichkeit verliert jedes historische Ereignis (z.B. der Brand von Moskau in *Tri sestry* oder die Bauernbefreiung in *Višněvyj sad*) seine Einzigartigkeit und lässt sich in einem vergleichsweise banalen Zusammenhang wieder aufrufen. Somit schluckt der Alltag nicht nur die Besonderheit der Person, sondern auch die Besonderheit des Ereignisses in der Aufhebung von Zeit und Raum. Der Alltag – als Begriff selbst im Grunde ein

⁸⁴²Hierzu zählen z.B. M. Eliade, C.G. Jung oder N. Frye. Vgl. Einleitung, S. 44ff.

⁸⁴³Z.B. bei E. Cassirer und C. Lévi-Strauss.

⁸⁴⁴Z.B. bei R. Barthes und L. Kořakowski.

⁸⁴⁵Hierin hat auch der von H. Schmid beobachtete Übergang vom Personendrama (*Ivanov*) zum Situationsdrama (*Višněvyj sad*) seine Wurzeln.

Oxymoron, denn das All der Tage kennt keinen einzelnen Tag – wird so zum Grundmechanismus mythischen Erlebens und Daseins. Da der Sinn im Besonderen als dem Bestimmten und Gerichteten seine *thematische* Seite findet, kann der Alltag nur *strukturellen* Sinn haben, denn er kennt das Besondere nicht. Wenn nun Alltäglichkeit strukturiert wird, wird der einzelnen bedeutungslosen Situation ebenso wie dem einzelnen in der Alltäglichkeit gefangenen bedeutungslosen Menschen ein Sinn zuerkannt. Dieses *Sinnerleben* im Bewusstsein der Sinnlosigkeit alltäglicher Verrichtungen erzeugt unthematisch wie im Mythos einen „Schauder“. Ist der Sinn dagegen dem Bewusstsein zugänglich, kann der Held seine Verstrickung erkennen. Dann gibt es wieder eine Möglichkeit des „Jammers“ und damit eine neue Tragödie. Doch dafür musste wohl erst die Avantgarde die Sinne der Rezipienten schärfen, indem durch konsequente Verfremdung die sinnliche Unmittelbarkeit selbst zum Gegenstand gemacht und damit ein neues Sinnbewusstsein provoziert wurde. Dieses gestattet dann hinter der Alltäglichkeit und Allgemeinheit wieder das Besondere und Individuelle zu entdecken, den Grundstein für die Tragödie.

Bibliographie

I. Primärliteratur

H. Böll: *Nicht nur zur Weihnachtszeit*. 1952.

Čechov, Anton P.: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-i tomach. Sočinenija v 18-i tomach. Pis'ma v 12-i tomach*. Moskva, 1974-1983
- *Das dramatische Werk*, 1973-1980. *Das erzählende Werk*, 1976. *Briefe*, 1979. *Tagebücher, Notizen*, 1983 (Werksausgabe in Einzelbänden), Hrsg. Peter Urban. Zürich.

Černyševskij, Nikolaj G.: *Čto delat'?* In: *Polnoe sobranie sočinenij v 16-i tomach*. Moskva 1939-1953.

Dostoevskij, Fëdor M.: *Besy* In: *Polnoe sobranie sočinenij v 30-i tomach*, Leningrad, 1972-1987.

Gogol', Nikolaj V.: *Revizor. Zapiski sumasšedšogo*. In: *Polnoe sobranie sočinenij v 14-i tomach*. Moskva 1937-1952

Maupassant, Guy de (1888): *Sur l'eau*. In: *Oevres Complètes illustrées de Guy de Maupassant*. Paris, o.J.

Ovid: *Metamorphosen*.

Puškin Aleksandr S.: *Ruslan i Ljudmila. Bednyj rycar'. Evgenij Onegin. Povesti Belkina*. In: *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva, 1937-1953.

Richardson, Samuel (1747-1748): *Clarissa*. Harmondsworth 1985.

Schnitzler, Arthur: *Der Reigen*. In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 2 Frankfurt a.M., 1978.

Shakespeare, William (1604): *The tragedy of Hamlet: A critical edition with introduction and textual notes*. Princeton 1938.

- (Vil'jam Šekspir): *Gamlet*. Perevod A. Kroneberga. Izdanie vtoroe. Moskva, 1861

- *Gamlet*. Perevod N.A. Polevogo s dopolnenijami i variantami Vrončenka, Kroneberga, Ketčera i Sokolovskogo. Sankt Peterburg: Aleksander Suvorin 1887

- *Gamlet. Izbrannye perevody*. S vstupitel'noj stat'ej A.N. Gorbunova. Moskva, 1985

Tolstoj, Aleksej K.: *Sobranie Sočinenij v četyrěch tomach*, Bd. 1, Moskva, 1963.

II. Sekundärliteratur

Aristoteles: *Poetik. Griechisch/Deutsch*. Stuttgart, 1982.

Asmuth, Bernhard (1980): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart; Weimar, ⁵1997.

Bachtin, Michail (1922-24): *Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti*. In: *Èstetika slovesnogo tvorčestva*. Moskva, S. 7-180.

- (1924): *Problema soderžania, masteriala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve*. In: ders.: *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva 1975, S. 6-71.

- (1963): *Probleme der Poetik Dostojewskijs*. München, 1971.

Baehr, Stephen L. (1999): *The machine in Chekhov's Garden – Progress and pastoral in „The Cherry Orchard“*. In: *Slavic and East European Journal* 43 (1999), S. 99-121.

Baluchatyj, Sergej D. (1936): *Čechov-dramaturg*. Leningrad.

Barricelli, Jean-Pierre (1977): *Counterpoint of the snapping string: Chekhov's The Cherry Orchard*. In: *California Slavic Studies* X, S. 121-136. Zitiert nach: *Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology*. Ed. Jean-Pierre Barricelli. New York 1981, S. 111-128.

Barthes, Roland (1957): *Mythen des Alltags*. Frankfurt a.M. 1964.

- (1970): *S/Z*. Frankfurt a.M. 1976.

Bateson, Gregory (1972): *Ökologie des Geistes: anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ⁶1996.

- (1935): *Kulturberührung und Schismogenese*. In: Ders.: *Ökologie des Geistes: anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ⁶1996, S. 99 -113.

- (1956): *Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie*. In: Ders.: *Ökologie des Geistes: anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, ⁶1996, S. 270 -301.

Benjamin, Walter (1927): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a.M. 1963.

- Berdnikov, Georgij P. (1972): *Čechov-dramaturg. Tradicii i novatorstvo v dramaturgii A. P. Čechova*. Moskva.
- Bergson, Henri-Louis (1889): *Essai sur les données immédiates de la conscience [Zeit und Freiheit]*. Paris.
- Biedermann, Hans (1989): *Knaurs Lexikon der Symbole*, München.
- Biti, Vladimir (1997): *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Reinbek 2001.
- Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence [Die Angst vor der Beeinflussung]*. New York.
- Blumenberg, Hans (1979): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.
- Braun, Edward (2000): *The Cherry Orchard*. In: *The Cambridge Companion to Chekhov*. Hrsg. Vera Gottlieb. Cambridge.
- Broide, Edgar (1990): *K problematike christianskogo polifonizma v tvorčestve Čechova*. In: Kluge, Rolf-Dieter (Hrsg.): *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*. Wiesbaden, 1990, S. 531-541.
- Brunel, Pierre (Hrsg.) (1988): *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris.
- John Briggs, F. David Peat (1989): *Turbulent Mirrow. An Illustrated Guide to Chaos Theory and the Science of Wholeness*. New York.
- Bünzel, Hanne-Marei (1975): *A.P. Tschechow als Arzt und Patient*. Berlin.
- Čechov v vospominanijach sovremennikov*. Izdanie vtoroe, Moskva 1954.
- Chanilo, Alla (1993): *Ličnaja biblioteka A.P. Čechova v Jalte*. Frankfurt a.M.
- Čudakov, Aleksandr P. (1971): *Poëtika Čechova*. Moskva.
- Deppermann, Maria (1986): *Tschechow: Onkel Wanja*. In: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Das russische Drama*. Düsseldorf: , S. 147-161.
- (1987): *Zarte Anspielungen auf ziemlich starke Stücke. Psychologisches Klima und ökologische Krise in Tschechows Drama 'Onkel Vanja'*. In: *Von den*

Schmerzen ungelebten Lebens. Zum Werk Anton Tschechows. Hofgeismar, S. 48-67.

Drewermann, Eugen (1978): *Strukturen des Bösen.* Paderborn u. a., ⁷1992.

-(1984): *Psychoanalyse und Moralthologie.* Bd.3 *An den Grenzen des Lebens.* Mainz.

- darin: *Von der Zerstörung der religiösen Rede,* S. 174-198.

- (1985): *Tiefenpsychologie und Exegese.* Olten und Freiburg, ⁴1992.

- (1987): *Der Trommler.* In: Ders.: *Lieb Schwesterlein, lass mich herein.* München, 1992, S. 103-186.

- (1990): *Brüderchen und Schwesterchen* In: Ders.: *Lieb Schwesterlein, lass mich herein.* München, 1992, S. 187-311.

Duden. Das große Vornamenlexikon. Mannheim, 1998.

Eliade, Mircea (1947): *Le mythe de l'éternel retour.* Paris

-(1957): *Mythes, rêves, et mystères.* Paris

-(1963): *Aspects du mythe.* Paris

Erdheim, Mario (1991): *Zur Lektüre von Freuds ‚Totem und Tabu‘.* In: Sigmund Freud: *Totem und Tabu.* Frankfurt a.M. 1991 S. 7-42.

Ějchenbaum, Boris (1924): *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki.* Leningrad.

Erlich, Viktor (1955): *Russischer Formalismus.* Frankfurt a.M., 1987.

Ermilov, Viktor (1954): *Dramaturgija Ćechova.* Moskva.

Eshelman, Raoul (2000): *Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch.* In: Wiener Slawistischer Almanach 46, S. 149-173.

Etkind, Alexander (1994): *Eros Nevozmožnogo.* Moskva.: Dt.: *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland.* Leipzig, 1996.

Evdokimova, Svetlana (1997): *Work and Words in „Uncle Vanja“.* In: Kataev, Vladimir B.; Kluge, Rolf-Dieter; Nohejl, Regine (Hrsg.): *A.P. Ćechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Ćechov-Symposiums Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994.* München, 1997, S. 119-126.

Flath, Carol (1999): *The Seagull.* In: *Modern Drama* 42/4 (Winter 1999). Special Issue on Chekhov. S. 493-510.

Freise, Matthias (1991): *Personendarstellung und Personenbewußtsein bei Čechov*. In: Die Welt der Slawen 28 (1991), S. 89-106.

- (1993): *Michail Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Frankfurt a.M.

- (1997): *Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen*. Amsterdam.

- (2006): *Vier Weisen nach dem Text zu fragen*. In: Bockholdt, Volker; Freise, Matthias; Lehfeldt, Werner; Meyer, Peter: *Finis coronat opus. Festschrift für Walter Kroll zum 65. Geburtstag*. Göttingen, 71-83.

Freise, Matthias; Seiler, Ulrike Katja (2002): *Metapoetik als Begegnung mit Gott in Čapeks „Hora“*. In: *Wiener Slawistischer Almanach* Bd. 50 (2002), S. 229-260.

Freise, Ulrike Katja (1997) (publ. unter Seiler, Katja): *Arbeitszwang und Ruhebedürfnis – Ein psychoanalytischer Ansatz zur Interpretation der 'Trisestry'*. In: Kataev, Vladimir B., Kluge, Rolf-Dieter, Nohejl, Regine (Hrsg.): *A.P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994*. München, 1997, S. 111-117.

- (1998) (publ. unter Seiler, Ulrike Katja): *Der Weg in die Moderne – Fluch oder Segen? – Versuch einer psychoanalytischen Lektüre von A.P. Čechovs Komödie „Der Kirschgarten“ (1904)*. In: Müller, Dorothea (Hrsg.): *Ambivalenzen der Okzidentalisation. Zugänge und Zugriffe*, Leipzig, 1998, S. - 145-167.

-(2000) (publ. unter Seiler, Ulrike Katja): *„Vom dummen Ivanuška“: Gor'kij's Abrechnung mit dem Glauben an die „heilige“ russische Unmündigkeit*. In: Dietrich, Ute; Winkler, Martina (Hrsg.): *Okzidentbilder*, Leipzig, 2000, S. 195-210.

-(2004): *Die Avantgarde - eine Epoche mythischen Erlebens. Ein kulturphilosophischer Ansatz am Beispiel von Dziga Vertovs „Čelovek s kinoapparatom“ [Der Mann mit der Kamera] und Krzysztof Kieślowskis „Z miasta Łodzi“ [Aus der Stadt Łódź]*. In: Freise, Matthias (Hrsg.): *Slawische Moderne und Avantgarde*, Berlin, S. 183-209.

Freud, Sigmund: *Studienausgabe* (10 Bände), Hrsg. Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Frankfurt a.M.

Darin:

-(1900): *Die Traumdeutung*. In: Band II, 1972.

-(1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. In: Band IV (Psychologische Schriften), 1970, S. 9-219.

-(1908): *Der Dichter und das Phantasieren*. In: Band X (Bildende Kunst und Literatur), 1969, S. 169-179.

- (1916): *Die Fehlleistungen*. In: Band I (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse), 1969, S. 41- 98.
- (1917): *Trauer und Melancholie*. In: Band III, (Psychologie des Unbewussten), 1975, S. 193-212.
- (1918): *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose [Der Wolfsmann]*. In: Band VIII (Zwei Kinderneurosen), S. 125-231.
- (1920): *Jenseits des Lustprinzips*. In: Band III (Psychologie des Unbewussten), 1975, S. 213-272
- (1925): *Die Verneinung*. In: Band III, (Psychologie des Unbewussten), 1975, S. 371-377.
- (1927): *Der Humor*. In: Band IV (Psychologische Schriften), 1970, S. 275-282.

Freytag, Gustav (1863): *Die Technik des Dramas*. Stuttgart, 1983 (Nachdruck der 5. überarbeiteten Auflage von 1886).

Fromm, Erich; Horkheimer, Max; Marcuse, Herbert (1936): *Studien über Autorität und Familie: Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*. Paris. (Reprint: Lüneburg, 2001)

Fromm, Erich (1981): *Wege aus einer kranken Gesellschaft*, Berlin.

Frye, Northrop: (1957): *Analyse der Literaturkritik [engl.: Anatomy of Criticism]*, Stuttgart, 1967.

-(1963): *Mythus, Dichtung. Umsetzung*. In: Strelka, Joseph; Hinderer, Walter (Hrsg.): *Moderne Amerikanische Literaturtheorien*, Frankfurt a. M. 1970, S. 369-390.

Gekle, Hanna (1996): *Der Tod im Spiegel. Zu Lacans Theorie des Imaginären*. Frankfurt a.M.

Gelfert, Hans-Dieter (1995): *Die Tragödie. Theorie und Geschichte*. Göttingen.

Gesing, Fritz (1989): *Psychoanalyse der literarischen Form: 'Stiller' von Max Frisch*. Würzburg.

Goerdt, Wilhelm (1995): *Russische Philosophie. Grundlagen*. Freiburg, München.

Goes, Gudrun (1997): *Das Motiv der Einsamkeit – Utopieverlust im Schaffen Čechovs?* In: Kataev, Vladimir B., Kluge, Rolf-Dieter, Nohejl, Regine (Hrsg.): *A.P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994*. München 1997, S. 129-136.

Goleman, Daniel (1995): *Emotional Intelligence*. New York.

Golovačeva A.G. (1996): *Zvuk lopnuvšeje struny. Predšestvenniki i sovremenniki*. In: *Pamati G.A. Bjalogo*. Sankt Peterburg.

Grübel, Rainer Georg (2001): *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in slavischen Literaturen*. Wiesbaden.

Guerrieri, Gerardo (1987): *Complicata semplicità di Cechov e Stanislavskij: i compiti dell' attore*. In: *Lo spettatore critico*. Roma, S. 69-82.

Hansen-Löve, Aage Ansgar (1978): *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien.

-(1992): *Zwischen Psycho- und Kunstanalytik*. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung «Psychologie und Literatur» München 1991*, S. 7-14.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik II. Theorie* Werkausgabe, Frankfurt a.M. 1969.

- *Phänomenologie des Geistes*. In: *Werke in 20 Bänden*, Bd. 3, Frankfurt. a.M. 1986.

Heidegger, Martin (1927): *Sein und Zeit*. Tübingen 1979.

-(1935/36): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In: Ders: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1980, S. 1-72.

Heilmeyer Marina (2000): *Die Sprache der Blumen. Von Akelei bis Zitrus*. München u.a.

Hielscher, Karla (1987): *Tschechow. Eine Einführung*. München.

-(1987a): *Krankheit und Diagnose der Epoche. Anton Pawlowitsch Tschechow und seine Zeit*. In: *Von den Schmerzen ungelebten Lebens. Zum Werk Anton Tschechows*. Hofgeismar, S. 6-24.

Hubbs, Clayton A. (1979): *The Function of Repetition in the Plays of Chekhov*. In: *Modern Drama* 22 (1979), S. 115-124.

Husserl, Edmund (1928): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Tübingen 1980.

Iščuk-Fadeeva, N.I (2001):. *Čajka A.P. Čechova: Mif, obrjad, žanr*. In: *Čechoviana. Polet „Čajki“*. Moskva 2001, S. 221-231.

Ivanov, Vjačeslav I. (1905): *Vagner i dionisovo dejstvo*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*, t. II, Brjussel' 1974, S. 83-85.

-(1919): *O dejstvii i dejstve*, In: Ders.: *Sobranie sočinenij*, t. II, Brjussel' 1974, S. 156-169.

Ivleva, Tat'jana (1998): „*Topor*“, *srubivšij „višnëvyj sad“*. *Kul'turno-istoričeskoe pročtenie p'esy A.P. Čechova*. In: *Molodye issledovateli Čechova*. Moskva, S. 126-132.

Jackson, Robert Louis (1967): *The empty well, the dry lake and the cold cave*. In: *Chekhov, a collection of critical essays*. Hrsg.: R.L. Jackson. Englewood Cliffs/N.J.

Jeckels, Ludwig (1926): *Zur Psychologie der Komödie*. In: *Imago*, XII, S. 328-335.

Jung, Carl G. / Kerényi, Karl (1941): *Einführung in das Wesen der Mythologie*. 4. rev. Aufl., Zürich, 1951.

Kierkegaard, Sören (1849): *Die Krankheit zu Tode. Eine christliche psychologische Entwicklung zur Erbauung und Erweckung, von Anti-Climacus*. In: *Gesammelte Werke* Bd. IV, Hamburg, 1962.

Klotz, Volker (1969): *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, 1975.

Kluge, Rolf-Dieter (1995): *Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk*. Darmstadt.

- (1997): *Zynische Ärzte in A.P. Čechovs Dramen*. In: Kataev, Vladimir B., Kluge, Rolf-Dieter, Nohejl, Regine (Hrsg.): *A.P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994*. München, 1997, S.91-97.

Köhler, Thomas (1985): *Psychosomatische Krankheiten. Eine Einführung in die allgemeine und spezielle psychosomatische Medizin*. Stuttgart, 1995.

Kohlheim, Rosa (1998): *Das große Vornamen-Lexikon*. Bearb. von Rosa und Volker Kohlheim. Mannheim u.a.

Kořakowski, Leszek (1972): *Die Gegenwärtigkeit des Mythos*. München, 1984.

Kramer, Karl D. (1999): *A Subject worthy of Ayvazovsky's Brush. Vanya's Misdirected Fury*. In: *Modern Drama* 42/4 (Winter 1999). Special Issue on Chekhov. S. 511-518.

Kuznecov, S.N. (1973): *Višněvyj sad – Logika istorii i logika charakterov*. In: *O Poetike A.P. Čechova*. Irkutsk. S. 270-277.

Lacan, Jacques (1939): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*. In: *Schriften I*, Weinheim/Berlin, 1973, S. 61-70.

Laplanche, Jean; Pontalis, Jean-Bertrand (1967): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M. ¹⁰1991.

Lauer, R. (1990): *Literarische Folien in Čechovs 'Platonov'*. In: Kluge, Rolf-Dieter (Hrsg.): *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*. Wiesbaden, 1990, S. 608-621.

Lehrmann, Alexander (1995): *Literary Etyma in Čechov's Višněvyj sad*. In: *Wiener Slawistischer Almanach* Bd. 35, S. 41-75.

Leithold, Franz-Joseph (1989): *Studien zu A.P. Čechovs Drama 'Die Möwe'*. München: Otto Sagner.

Leitner, Andreas (1997): *Nietzsches erkenntnistheoretischer und Čechovs ästhetischer Perspektivismus*. In: Kataev, Vladimir B., Kluge, Rolf-Dieter, Nohejl, Regine (Hrsg.): *A.P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994*. München, 1997, S. 59-64.

C. Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*. Paris 1962. Zitiert nach: *Das wilde Denken*. Frankfurt a.M. 1968.

Lexikon literaturtheoretischer Werke. (1995) Stuttgart.

Lorenzer, Alfred (1970): *Sprachzerstörung und Rekonstruktion. Vorarbeiten zu einer Metatheorie der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M., 1995.

- (1972): *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie*. Frankfurt a. M., 1981.

- (1978): *Der Gegenstand psychoanalytischer Textinterpretation*. In: Goeppert, Sebastian (Hrsg.): *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg, S. 71-81.

- (1986): *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*. In: Ders. (Hrsg.): *Kultur-Analysen*. Psychoanalytische Studien zur Kultur. Frankfurt a.M., 1988.

Lotman Jurij M. (1990): *Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščanii*. In: *Izbrannye stat'i*, Bd. 1, Tallin, 1992, S. 224-242.

Magarshack, David (1980): *Chekhov the dramatist*. London.

Martin, David (1978): *Philosophy in Chekhov's Major Plays*. In: *Die Welt der Slawen* 23, S. 122-139.

Matt, Peter v. (1979): *Die Opus-Phantasie. Das phantasierte Werk als Metaphantasie im kreativen Prozeß*. In: *Psyche*, 33, S. 193-212.

Mauron, Charles (1958): *Die Psychokritik und ihre Methode*. In: Wolff, R. (1975): *Psychoanalytische Literaturkritik*, S. 276-288.

McVay, Gordon (1995): *Chekhov's Three Sisters*. London.

Melchinger, Siegfried (1968): *Stanislavskij und die Folgen*. In: Urban, Peter (Hrsg.): *Über Čechov*. Zürich, 1988, S. 307-313.

Merleau-Ponty, Maurice (1945): *Phänomenologie der Wahrnehmung* [frz.: *Phénoménologie de la perception*]. München, 1966.

Mewe, Evgenij B. (1961): *Medicina v tvorčestve i žizni A. P. Čechova*. Kiev.

Müller, Derek (1998): *Der Topos des neuen Menschen in der russischen und sowjetrussischen Geistesgeschichte*. Bern.

Müller, Ludolf (1990): *Der Glaube bei Čechov – Čechovs Glaube*. In: Kluge, Rolf-Dieter (Hrsg.): *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*. Wiesbaden, 1990, S. 573-586.

Mukařovský, Jan (1928): *Máchův Máj. Estetická studie*. In: Ders. (1948): *Kapitoly z české poetiky*, Bd. III, S. 9-202.

Nietzsche, Friedrich (1872): *Die Geburt der Tragödie*. In: *Nietzsches Werke*, Bd. 1, München 1969.

- (1881): *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurteile*. Abschnitt: *Danae und Gott im Golde*. In: Nietzsches Werke, Bd. 2, München 1969.

Niklaus, Blaudine (1989): *Sucht*. In: Hau, Theodor F.: *Psychosomatische Medizin*. München, 1989, S. 265-274.

Nilsson, Nils Åke (1960): *Intonation and Rhythm in Čechov's Plays*. In: *Anton Čechov 1860-1960. Some Essays*. Hg.: T. Eekman. Leiden, S. 168-180.

Nohejl, Regine (1997): *Die „ehrenwerte Schlaflosigkeit“ oder: Das Problem der Entfremdung bei Anton Čechov (Slučaj iz praktiki)*. In: Kataev, Vladimir B., Kluge, Rolf-Dieter, Nohejl, Regine (Hrsg.): *A.P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20.-24. Oktober 1994*. München, 1997, S. 65-73.

Orlando, Francesco (1971 und 1979): *Due letture freudiane: Fedra e Il Misanthropo*. Torino, 1990.

Panikkar, Raimon (1979): *Rückkehr zum Mythos*. Frankfurt a.M., 1992.

Papernyj, Zinovyj (1980): *Čajka A.P. Čechova*. Moskva.

Pavis, Patrice (2000): *Ivanov: the invention of a negative dramaturgy*. In: *The Cambridge Companion to Chekhov*. Hrsg. v. Vera Gottlieb. Cambridge, S. 70-79.

Peace, Richard (1983): *Chekhov : a study of the four major plays* / New Haven u.a.

- (1986): *Tschechow: Die drei Schwestern*. In: Zelinsky, Bodo (Hrsg.): *Das russische Drama*. Düsseldorf, S. 162-177.

Pfeiffer, Joachim (1989): *Literaturpsychologie 1945-1987. Eine systematische, annotierte Bibliographie*. Würzburg.

Pietzcker, Carl (1978): *Zur Psychoanalyse der literarischen Form*. In: Goeppert, Sebastian (Hrsg.): *Perspektiven psychoanalytischer Literaturkritik*. Freiburg, S. 124-158.

- (1992): *Lesend interpretieren. Zur psychoanalytischen Deutung literarischer Texte*. Würzburg.

Pitcher, Harvey (1973): *The Chekhov Play. A New Interpretation*. Los Angeles, London, ²1984.

- Popper, Karl R. (1945): *The open society and its enemies*. London.
 -(1979): *Die beiden Grundprobleme der Erkenntnistheorie*. (Aufsätze 1930-33). Tübingen.
- Rayfield, Donald (1994) *The Cherry Orchard – Catastrophe and Comedy*. New York.
 - (1995): *Chekhov's 'Uncle Vania' and 'The Wood Demon'*. London.
- Revjakin, Aleksandr I. (1960): *Višnevij sad A.P. Čechova. Posobie dlja učitelej*. Moskva.
- Ricoeur, Paul (1965): *De l'interprétation: essai sur Freud*. Paris.
- Riemann, Fritz (1975): *Grundformen der Angst. Eine tiefenpsychologische Studie*. München, Basel ³1979.
- Rothe, Hans (1990): *Anton Tschechov oder Die Entartung der Kunst*. Opladen.
- Roudinesco, Elisabeth (1992): *Freud in der UdSSR*. In: *Psyche* 46 (1992) 9, S. 874-878.
- Sartre, Jean-Paul (1943): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hamburg, 1962.
- Sasaki, Teruchiro (2001): *Ochotnik i rybak v čechovskoj „Čajke“*, In: *Čechoviana. Polet Čajki*, Moskva, S. 249-257.
 - (2005): *Mak i višnja v „Višnevom sade“*. In: *Čechoviana. Zvuk lopnuvšej struny – K 100-letiju p'esy „Višnevij sad“*, Moskva 2005, S. 543-553.
- Scheffler, Birgit (1994): *Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*. München.
- Schmid, Herta (1973): *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs 'Ivanov' und 'Der Kirschgarten'*. Kronberg.
 -(1978): *Die Bedeutung des dramatischen Raums in A.P. Čechovs „Višnevij sad“ (Der Kirschgarten) und A. Strindbergs „Gespenstersonate“*. In: *Referate und Beiträge zum VIII (8.) Internationalen Slawistenkongress Zagreb*, München 1978, S. 149-198.
- Schmid, Wolf (1977): *Der Ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse.

-(1982): *Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins „Povesti Belkina“*. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 10, Wien, S. 163-195.

-(1984): *Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs*. In: Grübel, Rainer (Hrsg.): *Russische Erzählung. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert*. Amsterdam, 1984, S. 79-118.

-(Hrsg.) (1987): *Mythos in der slawischen Moderne*. Wien (Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 20).

-(1991): *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins*. München.

-(1992): *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov-Babel'-Zamjatin*. Frankfurt a.M. u.a.

Schmiedt, Helmut (1987): *Regression als Utopie: psychoanalytische Untersuchungen zur Form des Dramas*. Würzburg.

Schönau, Walter (1991): *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Stuttgart.

Schuon, Regine (1989): *Gicht*. In: Hau, Theodor F.: *Psychosomatische Medizin*. München, 1989, S. 730-751.

Schwarz, Wolfgang Friedrich (1997): *Die ‚semantische Geste‘ – ein brauchbares analytisches Instrument? Zur Entwicklung und Kritik eines Kernbegriffs in Mukařovskýs Literaturästhetik*. In: Ders. (Hrsg.): *Prager Schule, Kontinuität und Wandel: Arbeiten zur Literaturästhetik und Poetik der Narration*. Frankfurt a.M. 1997.

Selenick, Laurence (1985): *Anton Chekhov. Macmillan modern Dramatist series*. Houndsmills.

Selge, Gabriele (1970): *Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie*. München.

Senderovich, Savelyj (1994): *Chekhov's last testament*. In: *Russian Literature* 35, S. 223-242.

-(1994): *Čechov – s glazu na glaz. Istorija odnoj oderživosti A.P. Čechova, opyt fenomenologii tvorčestva*. Sankt Peterburg.

Skaftymov, A. P. (1946): *O edinstve formy i soderžanija v Višnevom sade A. P. Čechova*. In: ders.: *Stat'i o ruskoj literature*, Saratov, 1958, S. 360-383.

-(1972): *Nravstvennyje iskanija russkich pisatelej [Das moralische Suchen russischer Schriftsteller]*, Moskva.

Šklovskij, Viktor B. (1917): *Iskusstvo kak priëm*. In: *Sborniki po teorii počtičeskogo jazyka II*. Petrograd, S. 3-14.

-(1919): *Svjaz' priëmov sjužetosloženijsa s obščimi priëmami stil'ja*. In: *Poëtika. Sborniki po teorii počti eskogo jazyka*. Petrograd, S. 113-150.

Smirnov, Igor' P. (1977): *Chudožestvennyj smysl i évoljucija poëtičeskich sistem [Künstlerischer Sinn und die Evolution poetischer Systeme]* Moskva.

-(1994): *Psichodiachronologika. Psichoistorija ruskoj literatury ot romantizma do našich dnejs*. Moskva.

Smyrniw, Walter (1992): *Chekhov's Depiction of Human Stress*. In: *Canadian Slavonic Papers* 34, S. 413-418.

Sommer, Marianne (1979): *Überlegung zur Struktur und Psychodynamik von Kopfschmerzpatienten*. In: *Psyche* 9/10, 1979 (33), S. 875-884.

Spengler, Oswald (1922): *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München 1972.

J. Stelleman (1992): *Aspects of dramatic communication: action, non-action, interaction: (A.P. (Čechov, A. Blok, D. Charms)*. Amsterdam-Atlanta.

Steltner, Ulrich: (1980): *Ostrovskij und Čechov*. In: *Die Welt der Slawen* 25 (1980) S. 1-21.

Stimmer, Franz (1987): *Narzißmus. Zur Psychogenese und Soziogenese narzißtischen Verhaltens*. Berlin.

Strzyz, Klaus (1978): *Sozialisation und Narzißmus. Gesellschaftlicher Wandel und die Veränderung von Charaktermerkmalen*. Wiesbaden.

Styan, John L. (1971): *Chekhov in Performance. A Commentary on the Major Plays*. Cambridge.

-(1985): *Chekhov's Dramatic Technique*. In: *A Chekhov Companion*. Westport. S. 107-122

P. Szondi (1956): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt a.M.

Tynjanov, Jurij (1927): *Literaturnaja évoljucija*. In: *Texte der russischen Formalisten*, München, 1969, Bd. 1, S. 432-461.

- Uexküll, Thure v. (1979): *Psychosomatische Medizin*. München u.a., ⁵1996.
- Valency, Maurice (1966): *The breaking string. The Plays of Anton Chekhov*. New York.
- Vasmer, Max (1950-58): *Russisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg.
- Vodička, Felix (1973): *Die Struktur der literarischen Entwicklung*. München.
- Vološinov, Valentin N. (1927): *Frejdizm*. Leningrad.
- Wächter, Thomas (1992): *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*. Frankfurt am Main.
- Wagner, Richard (1852): *Oper und Drama*. Leipzig.
- Watzlawick, Paul; Beavin, Janet H.; Jackson, Don D. (1967): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern, ⁸1990.
- Weber, Max (1920): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Bd.1, Tübingen ⁵1963
- Wetzler, Birgit (1992): *Die Überwindung des traditionellen Frauenbildes im Werk A. Čechovs*. Frankfurt a.M.
- Winnicott, Donald W. (1971): *Vom Spiel der Kreativität*, Stuttgart 1987.
- Witkiewicz, Stanisław Ignacy (1923): *Czysta forma w teatrze*, Warszawa, 1977.
- Wittgenstein, Ludwig (1953): *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M., 1977.
- Wölfflin, Heinrich (1915): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Berlin, 1922.
- Wolffheim, Elsbeth (1982): *Anton Čechov*. Reinbek.
- White, Hayden (1987): *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung [engl.: The Content of the Form: Narrative Diskourse and Historical Representation]*, Frankfurt/M. 1990.

Zelinsky, Bodo (1986): *Der Kirschgarten*. In: Ders. (Hrsg.): *Das russische Drama*. Düsseldorf, S. 178-199.

Zingerman, Boris Isaakovič (1988): *Teatr Čechova i ego mirovoe značenie*. Moskva.

Zubareva, Vera (1997): *A systems approach to literature. Mythopoetics of Chekhovs four major plays*. Westport.

Versicherung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Arbeit ohne unzulässige Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Auswahl und Auswertung des Materials sowie die Herstellung des Manuskripts habe ich selbständig vorgenommen. Auf Erkenntnisse, die in Gesprächen gewonnen wurden, habe ich im Text verwiesen.

Ich habe nicht die Hilfe eines Promotionsberaters in Anspruch genommen.

Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und ist auch noch nicht veröffentlicht worden.