

Franz-Josef Leithold

Studien zu
A. P. Čechovs Drama
"Die Möwe"

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des
eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und
Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche
Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 238

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

FRANZ-JOSEF LEITHOLD
STUDIEN ZU A.P. ČECHOVS DRAMA
„DIE MÖWE“



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN
1989

D 25



ISBN 3-87690-422-6
© Verlag Otto Sagner, München 1989
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Vorwort

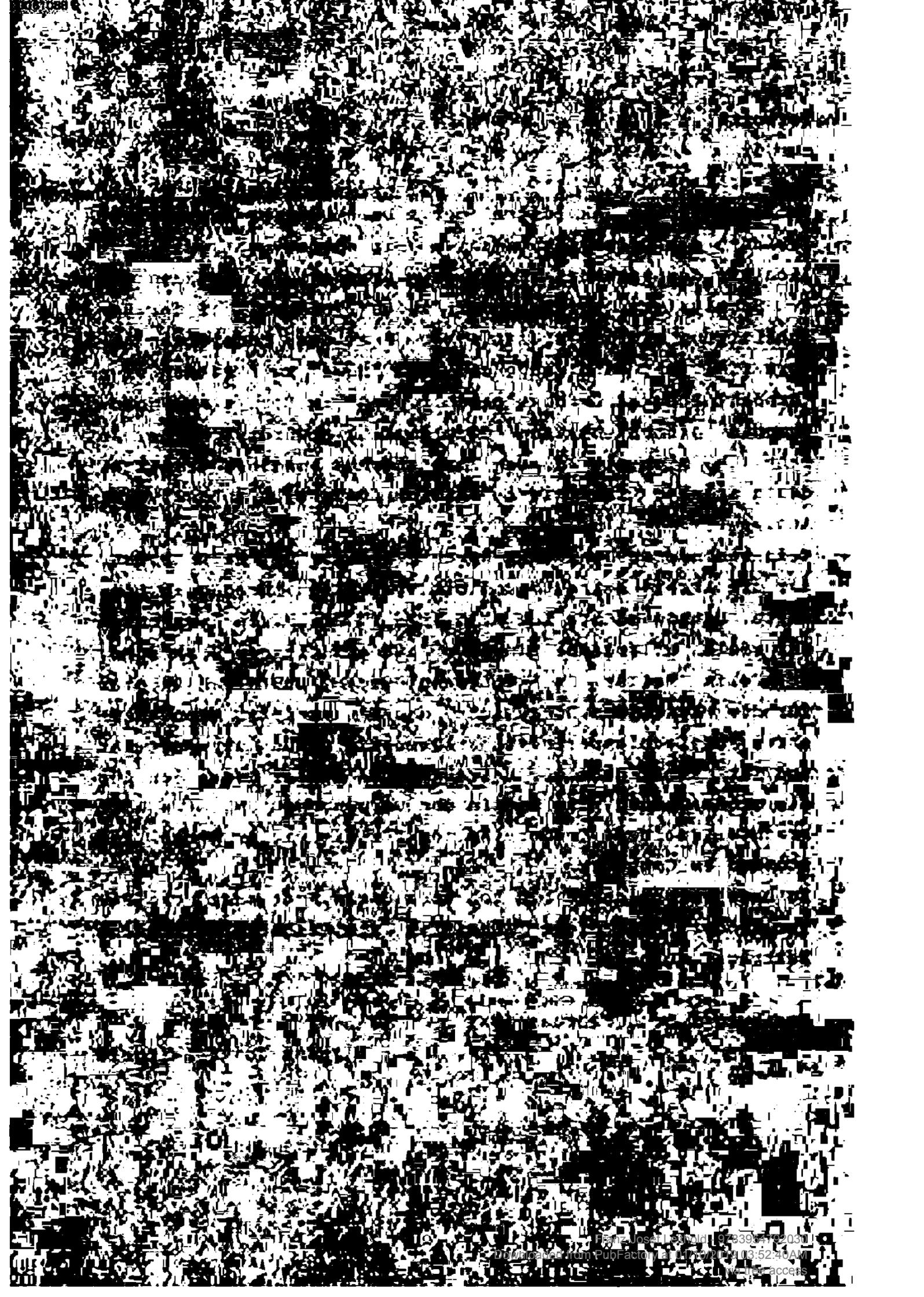
Die vorliegende Arbeit, die vom Gemeinsamen Ausschuß der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg als Dissertation angenommen wurde, geht ursprünglich auf das Vorhaben zurück, die Dramen A.P. Čechovs und A. Schnitzlers vergleichend zu analysieren. Bei der Beschäftigung mit dem dramatischen Werk des russischen Autors fiel mir dann auf, daß die "Möwe" zwar zu den vier "großen" Stücken Čechovs gezählt wird, in Form einer Monographie jedoch bislang unzulänglich gewürdigt wurde. Je mehr ich mich mit diesem Theaterstück auseinandersetzte, desto stärker faszinierte es mich, reizte zu intensiverer Analyse.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Peter Drews, der die Arbeit betreute und mit wertvollen Anregungen förderte. Danken möchte ich auch Frau PD Dr. Maria Deppermann für viele hilfreiche Hinweise und ermutigende Gespräche, Dr. Felix Keller, Dr. Wolfgang Rieger und Marek Skopiec für die kritische Durchsicht des Manuskripts. Meine verehrte Russischlehrerin, Soja Ivanova, stand mir mit Rat und Tat immer gern zur Seite. Marion Müller danke ich für die große Geduld, die sie in den vergangenen Monaten aufbrachte, meinem Bruder Walter für die vielen Nachhilfestunden am Computer.

Zu Dank verpflichtet bin ich auch Herrn Professor Dr. Peter Rehder, der diese Arbeit in die Reihe "Slavistische Beiträge" aufnahm.

Freiburg i.Br., Februar 1989

Franz-Josef Leithold



Inhaltsverzeichnis

	Einleitung	11
1.	Das Problem dramatischer Handlung in Čechovs "Möwe"	16
1.1.	Sujet für das "Sujet für eine kleine Erzählung".	16
1.2.	Drama ohne Handlung?	18
1.3.	Zum Begriff der "dramatischen Handlung".	19
1.4.	Handlung, komplementäre Handlungsstränge und handelnde Personen in der "Möwe"	27
1.5.	Symbole als handlungskonstituierende Elemente	43 x
2.	Kommunikations- und Beziehungsstrukturen	54
2.1.	Untersuchungsmethode	54
2.2.	Einzelanalysen	59
2.3.	Ergebnisse	80
3.	Kunst und Leben	84 x
3.1.	Die Ästheteten	84
3.1.1.	Die Welt als Bühne: Arkadina	85
3.1.2.	Die Welt als Motiv: Trigorin	90
3.1.3.	Čechov - Trigorin	94
3.2.	Die Suchenden	97
3.2.1.	Suche nach neuen Formen: Treplev	98
3.2.2.	Suche nach Lebenssinn: Nina	101
3.3.	Komplementarität	107
4.	Intertextuelle Bezüge	109
4.1.	Čechovs "Möwe" und Shakespeares "Hamlet"	110
4.1.1.	Čechov und Shakespeare	110
4.1.2.	"Hamlet" in Čechovs "Möwe"	112
4.1.3.	Die Unfähigkeit zur Tragödie	118
4.1.3.1.	Züge von Tragikomödie und Farce	126
4.1.4.	Die Bedeutung von Turgenevs "Hamlet und Don Quijote" für Čechovs "Möwe"	129
4.1.5.	Hamlet und "Hamletchen"	136
4.1.6.	Hamlettypen in den Dramen Čechovs	143
4.1.7.	"Die vaterlose Gesellschaft"	153

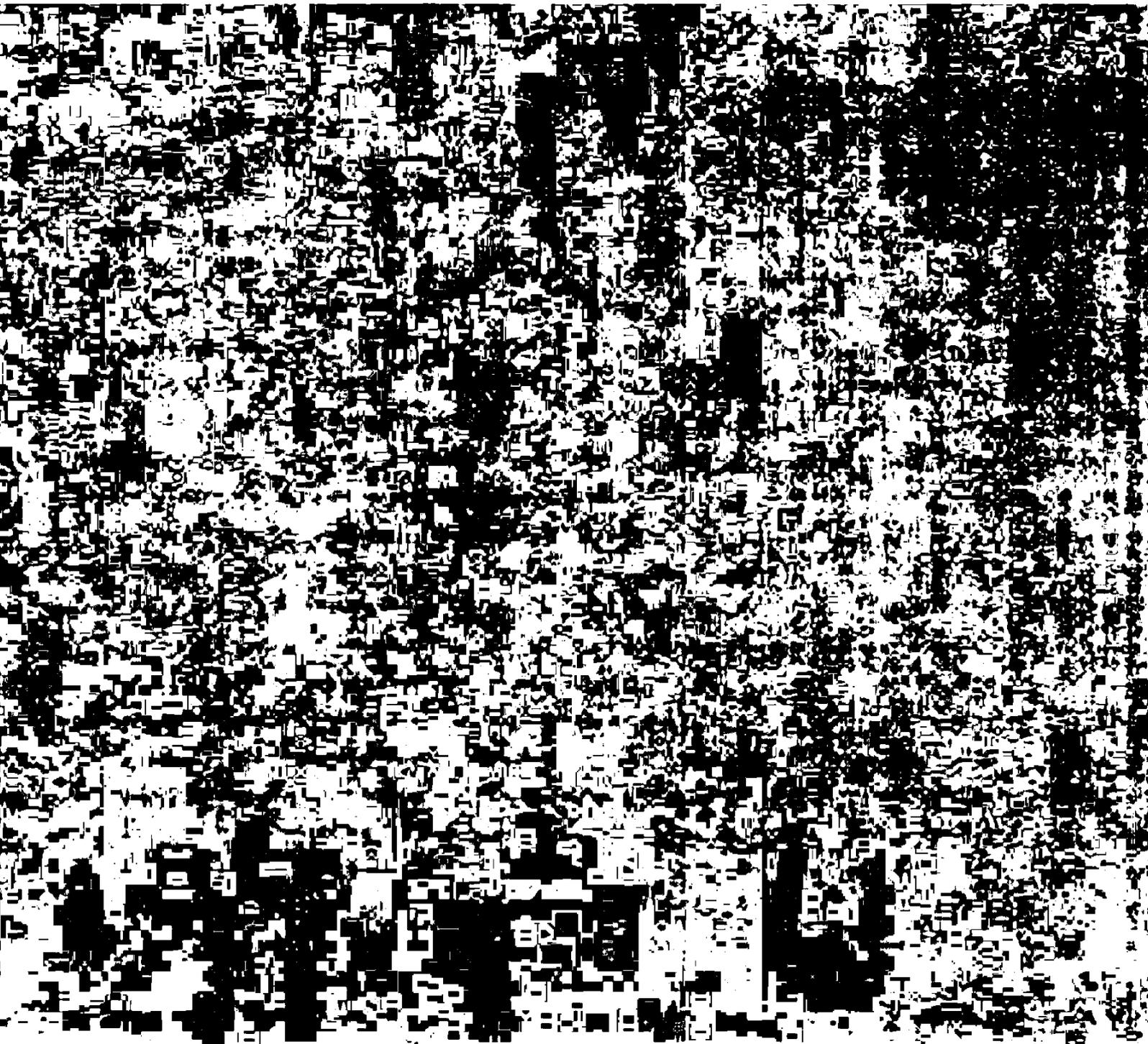
Exkurs	Čechov und Schnitzler	164
4.1.7.1.	Treplev und Hamlet: Der Geist der Väter	165
4.2.	Weitere intertextuelle Bezüge	169
4.2.1.	Maupassants "Sur l'eau"	169
4.2.2.	Puškins "Rusalka"	172
4.2.3.	Verweise auf Turgenev	173
4.2.4.	Ibsens "Wildente"	176
	Schlußbemerkung	179
	Literaturverzeichnis	181

So lebte ein wundervolles Mädchen wie eine entzückende Möwe ruhig an einem stillen See. Aber in ihre Seele kam ein Fremder, Unbekannter, sie gab ihm ihr Herz und ihr Leben. Wie ein Jäger eine Möwe, scherzend und spielend, so zerstörte er das junge Herz für immer, - für immer ist zerstört das ganze junge Leben, kein Leben, kein Glaube, kein Glück, keine Kraft ...

Russische Romanze¹

Tak devuška čudnaja čajkoj prelestnoj nad ozerom tichim spokojno žila. No v dušu vošel k nej čužoj, neizvestnyj, ona emu serdce i žizn' otdala. Kak čajkoj ochotnik, šutja i igraja, on junoe serdce naveki razbil, - naveki razbita vsja žizn' molodaja, net žizni, net very, net sčast'ja, net sil...

¹Zit.b. Ermilov (1948), S. 15.



Einleitung

Ich verstehe vorläufig nur, daß das Stück begabt, interessant ist, aber von welchem Ende man an es herangehen soll - das weiß ich nicht.

K.S. Stanislavskij³

Ja ponimaju poka tol'ko, čto p'esa talantliva, interesna, no s kakogo konca k nej podchodit'- ne znaju.

Über das Werk Čechovs existiert eine kaum mehr zu überschauende Fülle an Forschungsliteratur, die eine bestimmte Tendenz aufzeigt: Die Theaterstücke des Autors wurden und werden als undramatisch, handlungsarm, ohne Kommunikation charakterisiert.

Was macht dann aber die Anziehungskraft der Čechovschen Stücke aus, die immer wieder zu neuen Inszenierungen reizt, was veranlaßt Laien und "Fachwelt", sich so intensiv mit diesen Werken zu beschäftigen?

Sichtet man die Monographien zu den Dramen des russischen Autors, so fällt auf, daß man die "Möwe" zwar zu den vier "großen" Stücken zählt, eine eingehende Gesamtuntersuchung, die dem Stück gerecht wird, bislang jedoch nicht geleistet hat.³

In der deutschsprachigen Fachliteratur sind entweder Einzelaspekte des dramatischen Stils insgesamt untersucht,⁴

³ Stanislavskij (1960), S. 145.

³ Beispielsweise fehlt im Band zum russischen Drama von Zelinsky (Hg.) (1986) eine Interpretation zur "Möwe", während "Onkel Vanja", "Drei Schwestern" und der "Kirschgarten" Beachtung finden. Hahn (1977) betitelt ihre Arbeit als "a study of the major stories and plays", geht jedoch nicht näher auf die Möwe ein.

⁴ z.B. Gruber (1950); Hübner (1971); Scheibitz (1972); Kirschstein-Gamber (1979); Szondi (1983).

oder es wird versucht, anhand einzelner Dramen allgemeingültige Charakteristika aufzuzeigen.⁶

Die englischsprachigen Untersuchungen befassen sich zwar größtenteils mit den "four major plays"⁶, können aber einer angemessenen Analyse der "Möwe" insgesamt nicht gerecht werden.

Ebenso verhält es sich mit den sovjetischen Monographien zum dramatischen Werk Čechovs.⁷ Papernyj⁸ setzt sich zwar ausführlicher mit der "Möwe" auseinander, bleibt im wesentlichen jedoch deskriptiv und geht nicht näher auf die strukturelle und inhaltliche Komplexität des Stücks ein.

Artikel in Sammel- und Fachzeitschriften zu Einzelfragen der Dramen des russischen Dramatikers sind mittlerweile in kaum mehr zu fassender Anzahl erschienen.⁹

Nicht ohne Grund hat man sich bis heute weitgehend vor einer eingehenden Untersuchung der "Möwe" gescheut. Wie die vorliegende Arbeit zeigen soll, ist dieses Drama bis ins kleinste Detail durchkomponiert, voller intertextueller Anspielungen, verschlüsselter Symbolmotive und komplizierter kommunikativer Prozesse. Daher ist Nabokovs Auffassung, Čechov habe mit der "Möwe" "das vollkommene Meisterwerk nicht geschaffen" und "sich nicht hinreichend mit der

⁶ Schmid (1973;1978); Dlugosch (die sich weitgehend auf "Drei Schwestern" bezieht; 1977).

⁸ Brahm (1976); Magarshack (1972; 1980); Peace (1983); Pitcher (²1985). Wesentliche Teilaspekte werden berücksichtigt im Sammelband von Barricelli (Hg.) (1981).

⁷ Baluchatyj (1927; 1936); Ermilov (1948; ²1949); ; Roskin (1959); Bjalj (1981); Berdnikov (²1981; ²1984); Papernyj (1982); die aufschlußreiche Monographie von Zingerman (1988) war mir erst nach Abschluß der Arbeit zugänglich.

⁹ Papernyj (1980).

⁹ In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß keine auf dem modernen Forschungsstand basierende Čechov-Bibliographie existiert. Lediglich einige Teilbibliographien (s. Literaturverzeichnis) ermöglichen einen begrenzten Überblick.

Kunst des Schauspiels beschäftigt", zu relativieren¹⁰. Es ist zudem das einzige größere Stück Čechovs, in welchem er sich vorwiegend auf den Problembereich Kunst-Leben konzentriert.

So entwirft er in der Schauspielerin Arkadina und dem Schriftsteller Trigorin zwei routinierte Künstlertypen, für die die Grenzen zwischen Lebenspraxis und Kunst verschwimmen. Die Außenwelt hat für diese "Ästhetiker" nur noch Objektcharakter.

Ihnen gegenüber stellt er die jungen, anfangs noch enthusiastischen Künstler Nina und Treplev. An ihrem Schicksal demonstriert Čechov, daß für diese Generation eine ästhetische Lebenshaltung nicht mehr möglich ist.

Um die mittlerweile zum Allgemeinplatz gewordene Behauptung zu überprüfen, in Čechovs Dramen fehle eine Handlung, sollen im ersten Kapitel - Das Problem dramatischer Handlung in Čechovs "Möwe" - zunächst einmal Begriffe wie Handlung, Geschehen, Situation, handelnde Person etc. geklärt werden, um Kategorien für eine genaue Arbeit am Text zu finden.

Wenn in der "Möwe" kein klassischer dramatischer Konflikt existiert, auf den sich eine Gesamthandlung konzentrieren könnte, so fragt sich, ob nicht wenigstens einzelne Handlungsstränge dem Stück Dynamik und Progression verschaffen. Untersucht werden sollen auch zentrale Symbolmotive in ihrer Funktion als handlungskonstituierende Elemente und verschlüsselte Hinweise auf die Charaktereigenschaften einzelner Protagonisten.

Das zweite Kapitel widmet sich den Kommunikations- und Beziehungsstrukturen in der "Möwe" - aus zweierlei Gründen. Erstens, um der allgemeinen Aussage über "fehlende" Kommunikation in Čechovs Dramen eine Untersuchung entgegenzusetzen, die auf einer fundierten Kommunikationstheo-

¹⁰Nabokov (1984), S. 378ff.

rie fußt.¹¹ Zweitens sollen die Kommunikationsprozesse und -störungen den wechselseitigen Zusammenhang von Handlung und Kommunikation verdeutlichen.

Das dritte Kapitel konzentriert sich auf die in der "Möwe" thematisierte Problematik von Kunst und Leben. Es stellt die "impressionistische" Lebenshaltung der Routiniers Arkadina und Trigorin der Suche der jungen Protagonisten Nina und Treplev nach persönlicher und künstlerischer Sinngebung gegenüber. Die in den ersten beiden Kapiteln gewonnenen Ergebnisse werden hier ihre thematische wie inhaltliche Erklärung erhalten.

Da Čechov in der "Möwe" den Zusammenhang von Kunst und Leben thematisiert, liegt es nahe, sich diesem Thema auch anhand anderer literarischer Werke zu nähern; "er führt", wie Roskin richtig anmerkt, "mit dem Zuschauer ein Gespräch über seine Lieblingsschriftsteller der Weltliteratur."¹² Hier ist noch viel unentdeckt, und Urban weist aus gutem Grund darauf hin, daß "zu viele Zitate im Werk Čechovs (...) als Zitat noch gar nicht erkannt oder als solche beschrieben" sind.¹³

Das vierte Kapitel - Intertextuelle Bezüge - interpretiert die Gesamtstruktur der "Möwe" als eine moderne "Hamlet-Komödie". Dabei ist die vermittelnde Rolle von I.S. Turgenevs Aufsatz "Hamlet und Don Quijote"¹⁴ zu berücksichtigen. Die Zeichnung der Figuren Treplev, Nina und Dorn ist deutlich von Turgenevs Deutung dieser beiden literarischen Schlüsselfiguren beeinflusst.

¹¹Diese Untersuchung wird sich hauptsächlich auf Watzlawicks u.a. (1974) pragmatische Axiome stützen. Akzeptiert man dessen erstes Axiom, "man kann nicht kommunizieren", wird die Behauptung einer "fehlenden" Kommunikation bei Čechov bereits fragwürdig.

¹²Roskin (1959), S. 131 (...vedet so zritelem besedu o svoich ljubimych mirovych pisateljach...).

¹³Urban (1983; Vorwort S. 12).

¹⁴Turgenev (1964), S. 171-192.

In Bezug auf das "Stück ohne Titel" und den "Ivanov" wird sich zeigen, daß sich Čechov bereits in seinen frühen Dramen mit Shakespeares "Hamlet" auseinandergesetzt hat. In der Bewertung der Hamletfiguren Platonov, Ivanov und Trepjev ist jedoch ein Wandel festzustellen. Sind die ersten beiden noch beeinflusst von der allgemeinen Diskussion innerhalb der Narodniki-Bewegung, legt Čechov in der "Möwe" den Schwerpunkt auf psychologische, kommunikative und intertextuelle Prozesse.

Mit der Hamletproblematik verbunden ist auch das Phänomen der "Vaterlosigkeit", auf das Čechov bereits mit dem Titel "Bezotcovščina" anspielte, den er seinem ersten Drama geben wollte. Die "vaterlose Gesellschaft" treffen wir in all seinen Stücken an. Auf diese Problematik gehe ich in Kapitel 4.1.7. ein.

Auf der inneren Kommunikationsebene¹³ verweist Čechov auf Maupassants Reisenotizen "Sur l'eau", Puškins fragmentarisches Versdrama "Rusalka", Turgenevs "Rudin" und im Titel auf Ibsens "Wildente". Die Anspielungen auf diese literarischen Vorlagen werden daraufhin untersucht, welche Bedeutung sie für den thematischen und strukturellen Aufbau der "Möwe" gewinnen.

¹³Die Begriffe äußeres und inneres Kommunikationssystem werden hier gebraucht im Sinne Pfisters (1984).

1. Das Problem dramatischer Handlung in Čechovs "Möwe"

Der Leser, der sich beschwert, daß nichts geschähe, äußert in Wirklichkeit eine Kritik an sich selbst; das "Es geschieht nichts" ist bedauerlicherweise in seinem eigenen Kopf.

Herbert Ernest Bates¹⁶

1.1. Sujat für das "Sujet für eine kleine Erzählung"

Das Sujet für eine Erzählung, das der Schriftsteller Trigorin aus der Möwe, die Treplev geschossen hatte, und dem Schicksal Ninas konstruiert, speist sich aus mehreren Quellen. Da wäre zunächst die von allen Biographen und der sovjetischen Forschung häufig erwähnte Affäre zwischen den mit Čechov befreundeten Schriftstellern Lidija Avilova und I.N. Potapenko. Weiter existiert ein Brief Čechovs vom 8.4.1892 an Suvorin, in dem er von einem Jagderlebnis mit dem Maler I.I. Levitan berichtet. Dieser hatte eine Schnepfe angeschossen, die Čechov schließlich töten mußte. "Ein schönes, verliebtes Wesen weniger auf der Welt, und zwei Idioten gingen nach Hause und setzten sich an den Abendbrottisch", so Čechov.¹⁷ In Verbindung mit Levitan steht auch die dritte mögliche Quelle. Am 1. Juli 1895 erhält Čechov einen Brief der Gutsbesitzerin A.N. Turčaninova. Sie berichtet, daß der Maler sich zur Zeit bei ihr aufhalte und versucht habe, sich das Leben zu nehmen. Als Čechov am 5. Juli auf dem Gut der Turčaninova ankommt, findet er eine Situation vor, die in manchen Details an die "Möwe" erinnert. Avdeev berichtet¹⁸, daß das an einem See gelegene Anwesen an das Gut Sorins erinnere. Levitan

¹⁶ Bates (1988), S. 175.

¹⁷ Čechov, Anton Pavlovič: Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach, Bd. 5, Moskva 1974, S. 49. Im folgenden zitiert als: Pis'ma, Bd. 5, S. 49.

¹⁸ Avdeev (1973).

malte dort einige Bilder. Eine Künstlerin und die Gutsbesitzerin warben um den Maler, die Turčaninova trug den Sieg davon und baute Levitan auf ihrem Anwesen ein eigenes Häuschen. Damit aber nicht genug. Ihre älteste Tochter verliebte sich ebenfalls in den Künstler, die jüngere vergötterte ihn. Die angespannte Situation löste bei Levitan dann eine Kurzschlußreaktion aus.¹⁹ Čechovs Bruder Michail erwähnt, daß Anton Pavlovič auf dem Gut den Maler getroffen hat, "mit einer schwarzen Binde am Kopf, welche er sich sogleich im Gespräch mit den Damen abgerissen und auf den Boden geworfen hat. Dann nahm Levitan ein Gewehr und ging zum See. Er kehrte zu seiner Dame mit einer weißen Möwe zurück, die er für nichts und wieder nichts getötet hatte und warf sie ihr zu Füßen."²⁰ Als vierte Quelle kommt die als Motto angeführte russische Romanze in Frage. Die Affäre zwischen Nina und Trigorin und das "Sujet für eine kleine Erzählung" klingen hier deutlich an. Nicht nur in der Zusammensetzung des "Sujets für eine kleine Erzählung" wird deutlich, daß Čechov seine Motive und Stoffe aus verschiedenen Quellen schöpft. Auch in der Zeichnung Trigorins (Kapitel 3.1.3.), der Anekdote über das Amulett, welches Nina Trigorin schenkt (Kapitel 3.1.2.) und in den intertextuellen Bezügen ist diese Vielschichtigkeit zu erkennen.²¹

¹⁹Papernyj (1980), S. 67ff., berichtet ausführlicher über diese Affäre, wie Čechov sie in seinen Notizbüchern festhält und schließlich in der "Möwe" künstlerisch umsetzt. Vor allem die Figur Treplevs erinnert stark an den Maler Levitan.

²⁰Čechov, M.P. (1923), S. 121.

²¹Papernyj (1980), S. 67-102, geht ausführlicher auf Entsprechungen zwischen Figuren aus der "Möwe" und Personen aus Čechovs Bekanntenkreis ein.

1.2. Drama ohne Handlung?

Es ist mittlerweile zu einem Allgemeinplatz geworden, daß eine dominante tragende dramatische Handlung in den Dramen Čechovs fehlt, zumindest ist man sich über den Begriff "handlungsarm" einig, worunter die Reduktion der Handlung auf ein Mindestmaß verstanden wird.

Einer der ersten, die so urteilten, war Čechov selbst, als er am 21.10.1895 an A.S. Suvorin schrieb:

... stellen Sie sich vor, ich schreibe an einem Stück, das ich wahrscheinlich, nicht vor Ende November abschließen werde. Ich schreibe nicht ohne Vergnügen daran, obwohl ich mich schrecklich an den Bedingungen der Bühne vergehe. Eine Komödie, drei Frauenrollen, sechs Männerrollen, vier Akte, eine Landschaft (Blick auf einen See); viele Gespräche über die Literatur, wenig Handlung, fünf Pud Liebe.²²

Einen Monat später, am 21.11.1895, schreibt er wieder an Suvorin:

Nun denn, ich habe mein Stück abgeschlossen. Ich habe es forte begonnen und pianissimo beendet - gegen alle Regeln der dramatischen Kunst. Es ist eine Novelle geworden. Ich bin eher unzufrieden als zufrieden, und wenn ich mein neugeborenes Stück lese, gelange ich einmal mehr zu der Überzeugung, daß ich absolut kein Dramatiker bin ...²³

Und am 13.12.1895 an Suvorin:

Was meine eigene Dramatik betrifft, so ist es mir offenbar nicht beschieden, Dramatiker zu sein. Ich habe kein Glück.²⁴

Die Einschätzung der Čechovschen Dramen durch Mirskij ist für die Forschung kennzeichnend:

In den Dramen Čechovs gibt es keinen 'Gegenstand', keine Fabel, keine Handlung; sie bestehen einzig aus 'oberflächlichen und überflüssigen Details' und sind

²² Pis'ma, Bd. 6, S. 85.

²³ ebda., S. 100.

²⁴ ebda., S. 108.

in der Tat die undramatischsten Dramen der Weltliteratur.²⁵

Und nicht nur die Slavistik stimmte weitgehend dem Urteil zu, Čechovs Bühnenstücke seien undramatisch, und es fehle vor allem die Handlung. Auch Hauser schreibt in seiner "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur", Čechovs Dramenform sei "die am wenigsten theatralische der Weltliteratur".

Es gibt kein Drama, in welchem weniger geschieht, in welchem weniger dramatische Bewegung, weniger dramatischer Kampf zu finden ist. Die Charaktere kämpfen nicht, wehren sich nicht, werden nicht besiegt - sie gehen einfach unter, versinken langsam, werden vom Alltag ihres ereignislosen, aussichtslosen Lebens verschlungen. Sie lassen ihr Schicksal über sich ergehen, ein Schicksal, das sich nicht in der Form von Katastrophen, sondern von Enttäuschungen vollzieht.²⁶

Szondi kommt in seiner "Theorie des modernen Dramas" zu einer ähnlichen Einschätzung. Ansatzweise erkennt er in den Stücken Čechovs folgende, für das moderne Drama charakteristischen Besonderheiten:

Absage an die Handlung und den Dialog - die zwei wichtigsten Formkategorien des Dramas -, Absage also an die dramatische Form selbst scheint dem doppelten Verzicht (auf Gegenwart und Kommunikation, F.-J.L.), der die Menschen Tschechows kennzeichnet, entsprechen zu müssen.²⁷

1.3. Zum Begriff der "dramatischen Handlung"

Bei der Beschäftigung mit der Sekundärliteratur zu Čechovs Dramen fällt auf, daß über den Begriff "dramatische Handlung" weitgehend Unklarheit herrscht. Eine Definition fehlt meist, Handlung, Geschehen, theatralische und dramatische Handlung werden synonym behandelt, ebenso die Begriffe Szene und Situation sowie Fabel und Geschichte; die

²⁵Mirskij (1964), S. 342.

²⁶Hauser (1953), Bd. 2, S. 462.

²⁷Szondi (1983), S. 35.

Aktivitäten einzelner Protagonisten werden mit dramatischer Handlung insgesamt in Einklang gebracht. In der sovjetischen Forschung wird meist übersehen, daß sich für den Fortgang des Dramas wichtige Ereignisse hinter der Bühne abspielen. Wenn beispielsweise Ermilov und Berdnikov Nina als zielstrebige und handelnde Person charakterisieren, unterscheiden sie nicht zwischen dramatischer Handlung und vermitteltem bzw. durch andere dramatis personae (hier Treplev) erzähltem Ereignisverlauf.²⁰

Auch bei der wissenschaftlichen Diskussion dieser dramenspezifischen Begriffe herrscht Uneinigkeit.

Unter dem Stichwort "Handlung" finden wir z.B. im "Sachwörterbuch der Literatur" folgende Definition:

Handlung als Umsetzung innerseelischer Willensäußerungen in die Tat, in der Epik und bes. als unentbehrliche Ursache der Konflikte im Drama ...²¹

Im "Handbuch literarischer Fachbegriffe":

... beruht als Erscheinungsform der Willensfreiheit auf (verantwortl.) Handeln des Menschen und konstituiert Geschehen in epischer und dramat. Dichtung.
= ist H. primär bestimmend = Haupthandlung, sekundär = Nebenhandlung; Abfolge der Ereignisse = äußere Handlung; Seelisches und Geistiges umfassende Tiefenhandlung = innere Handlung.²²

Und in einem der neueren Theaterlexika:

... Gesamtprozeß des auf der Bühne dargestellten Geschehens als Konzentration der Vorgänge, Dialektik zwischen inneren Geschehnissen und äußeren Ereignissen, Tiefenstruktur der dramatischen Entwicklung..²³

Eine eindeutige, ausführliche Definition der Begriffe Handlung und Geschehen, Einzelhandlung, Situation, Szene und Ereignis, die auch eine konkrete Untersuchung einzelner Dramen auf den Grad ihrer Handlungshaftigkeit hin er-

²⁰ Ermilov (1948); Berdnikov (*1981).

²¹ Wilpert (*1969), S. 311.

²² Best (*1982), S. 198f.

²³ Brauneck/Schneilin (Hg.) (1986), S. 389.

laubt, gibt keines dieser Beispiele. Ebenso wird der wechselseitige Einfluß von dramatischer Aktivität und Sprache außer Acht gelassen.

Eine dramenspezifische Definition dieser Termini und eine Untersuchung der Dramen Čechovs (am Beispiel der "Möwe") anhand der folgenden Klassifizierungen soll im weiteren geleistet werden.

Hübler sieht das Drama als eine Einheit von Handlung (als das Vermittelte), Sprache und Szene (als die Vermittelnden) und definiert dramatische Handlung wie folgt:

1. Handlung ist die sprachliche und/oder außersprachliche Verwirklichung eines weitgehend sozial motivierten, wiewohl nicht kausal abhängigen Ziels zur Änderung einer Situation, insofern es in Antizipation gewählt ist aus Möglichkeiten, die die jeweilige Ausgangssituation bereitstellt. 2. Handlung vollzieht sich nur innerhalb der Gegebenheit physikalischer Objekte. 3. Sie wird durch Gesellschafts- und Kultur-normen reguliert. 4. Sie ist eine Energieleistung, die in der actio faßbar wird.³²

Als gemeinsamer Nenner sowohl für die Einzelhandlung (Handlungsschritt) als auch für eine größere Handlungseinheit erscheint die Situation "als ein Detail, bisweilen fast als eine Momentaufnahme innerhalb einer fortschreitenden Bewegung zu verstehen, dann aber auch als statische Lage, der jede eigene innere Dynamik, wie sie der Situation als Momentaufnahme eignet, abgeht." (H., S.4) Letztere bezeichnet Hübner als Zustand. Die Situation ist sowohl Endpunkt einer vorausgegangenen Handlung als auch Ausgangspunkt einer folgenden Aktion. Sie ist gekennzeichnet durch ein Subjekt, das die vorhandene Situation verändert und Objekte (die Umgebung) als "jene Faktoren, aufgrund derer jemand handelt, ohne aber deshalb kausal abhängig zu sein, und auf die seine Handlungen ausgerichtet sind." (H., S.6)

³²Hübler (1973), S. 12. Im folgenden zitiert als (H., S. 12). Diese Definition ist für die offene wie geschlossene Form des Dramas relevant. Der Handlungsdefinition von Hübler schließt sich auch Pfister (1984) an.

Objekte können klassifiziert werden in "soziale" (Personen oder Personengruppen) und "nicht-soziale" (physikalische Objekte, kulturbedingte Instanzen etc.).

Bei einer Einzelhandlung folgen Anfangs- und Endsituation direkt aufeinander. Jede Situation ist Voraussetzung für eine Handlung, da sie dem Subjekt als Orientierung dient. Es erhält aus ihr seine Handlungsmotivationen und gibt ihm die Möglichkeit, sich für eine bestimmte Handlungsweise zu entscheiden (Stellung zu beziehen) und stellt den Handlungsraum zur Verfügung.

Sie muß ihm die Gelegenheit der Wahl zwischen mindestens zwei Alternativen bieten und die einer Veränderung in der Zukunft. Handlung bedeutet demnach nicht die Wiederherstellung einer ehemaligen Situation, "sondern Umstrukturieren im Sinne einer Innovation, Situation - Wenden." (H., S.11)

Der Wille zu einer Veränderung muß sichtbar sein, ansonsten kann nur von Geschehen gesprochen werden.³³

Handlung und Geschehen bedürfen einer dialogischen Basis. Fehlt diese, "steht monologisch das Ereignis für ein punktuell Akzidenz im nicht-sozialen Raum ohne jede Auswirkung auf den sozialen..." (H., S.15f.) Als Tat bezeichnet Hübner die nicht situationsorientierte Aktivität des personalen Subjekts. Ein Vorgang wiederum ist "der neutralste gemeinsame Minimalterminus für alles, was sich überhaupt auf der Bühne wie auch immer ereignet..." (H., S.16). Jede Handlung und jedes Geschehen sind zwar Vorgänge, nicht aber umgekehrt, d.h., nicht jeder Vorgang ist eine Handlung oder ein Geschehen.

Im folgenden entwickelt Hübner die Begriffe Handlung und Situation aus dem Sprachbegriff, wobei Sprache hier gedacht ist als Einheit von langue und parole; beide Komponenten manifestieren sich im Sprechakt. Dieser Gedankenschritt ist insofern logisch, als sich gerade im Drama

³³Entweder mit dem sozialen Objekt geschieht etwas = "situative Objektsdominanz" oder es handelt sich um einen "Übergang von einer Lage in die andere im Sinne einer Entwicklung" = "situative Dominanz". (H., S.15).

Handlung zumeist sprachlich vollzieht bzw. vermittelt wird. Oder, um mit Hamburger zu sprechen: Drama ist der Ort, wo "das Wort Gestalt und die Gestalt Wort wird."³⁴ Pfister bezeichnet dieses Merkmal als "sprechendes Handeln" oder "aktionales Sprechen".³⁵ Er räumt jedoch ein, daß auch eine Diskrepanz zwischen Rede und Handlung möglich ist und ein Unterschied besteht zwischen kommentierter Handlung und nachfolgender kommentierender Begründung oder Rechtfertigung einer Handlung.

Das Sprechen ist eine Primärfunktion der Sprache. Deshalb ist sie nicht nur Zeichen, sondern erfüllt sich "in ihrer Beziehung (worüber sie etwas sagt) und ihrem Gegenüber (dem sie etwas sagt)." (H., S.18)

In einem Sprachvorgang manifestiert sich eine wechselseitige Beziehung: Sender und Empfänger beeinflussen nicht nur den Sprachvorgang, sondern werden gleichzeitig durch diesen wieder beeinflußt. Handeln durch Sprache ist wiederum nur möglich in einer "situative(n) dynamische(n) Ich-Du-Relation..." (H., S.21)

Da nun ein grundsätzlicher Unterschied besteht zwischen einer materiell gegebenen Situation und einer sprachlich entworfenen, unterscheidet Hübler zwischen "Realsituation" und "Sprachsituation".

Unter (dramatischer) Realsituation ist die äußere Konstellation zu verstehen, die sowohl das intersubjektive Verhältnis als auch die Beziehung zwischen sozialer und nicht-sozialer Sphäre umschließt. (...) Die Sprachsituation dagegen ist die sprachlich entworfene und konstituierte Situation, die nur in der Sprache, in ihrer Semantik zustandekommt, von dem vorausgegangenen sprachlichen Kontext erzeugt wird, und auch nur im Semantischen verharret, d.h. in ihrer situativen Stoßkraft nicht über das Innersprachliche hinausgeht. (H., S.22)

³⁴Hamburger (³1977), S. 177.

³⁵Pfister (⁴1984), S. 169.

Sprache vollzieht sich in Monologen und Dialogen,³⁶ wobei wichtigstes Kriterium für den Dialog die "semantische Wende" ist (für den Monolog demzufolge eine semantische Konstanz). Durch diese semantische Bestimmung des Dialogs gelangt Hübler nun zur Definition von Sprachhandlung und Sprachgeschehen.

Sprachhandlung ist die durch sprachliche actio aus mehreren Möglichkeiten bewußt herbeigeführte semantische Wende, die sich in einer neuen, d.h. einer semantisch unterschiedlichen Sprachsituation kundtut. Sprachgeschehen ist die sprachliche Evozierung einer bestimmten neuen Sprachsituation, die als so beschaffene, d.h. in dieser bestimmten semantischen Füllung nicht intendiert war. (H., S.24)

Dominiert das Monologische, kann von einem Sprachvorgang gesprochen werden.

Bringen wir nun die Begriffe Realsituation und Sprachsituation sowie Geschehen und Sprachgeschehen in Bezug, wird eine Definition von durch Sprache realisierter dramatischer Handlung und dramatischem Geschehen möglich:

Die sinnvoll gewählte Überführung einer Sprachsituation in eine andere, die Sprachhandlung also, und der Wechsel von einer Sprachsituation in eine andere, das Sprachgeschehen also, sind im allgemeinen nur dann reale, d.h. dramatische Handlung bzw. dramatisches Geschehen, wenn mit der Veränderung der Sprachsituation auch die (dramatische) Realsituation verändert wird. Und diese wird nachhaltig nur dann verändert, wenn zumindest die an der Realsituation beteiligten Personen verändert werden. (H., S.31)

Die Szene, neben der Sprache eine weitere vermittelnde Instanz, also auch ein semantischer Zwischenschritt, unter-

³⁶ Sowohl Hübler als auch Pfister weisen (unter Bezug auf Staiger und Mukařovský) darauf hin, daß die Begriffe Monolog und Dialog der Genauigkeit halber durch die Bestimmungen monologisch und dialogisch zu ersetzen sind. Denn es existieren ja sowohl Dialoge, die eher zum Monolog tendieren als auch umgekehrt Monologe mit ausgeprägt dialogischen Strukturen. Zu den verschiedenen Formen von Monolog und Dialog siehe Hübler (1973), S. 26f.

teilt Hübler in Gebärden³⁷ und Raum. Dabei können drei Formen von Gebärden unterschieden werden:

... die natürlichen Gebärden, insofern sie expressiv zurückgebunden bleiben, und die zeichenhaften, insofern sie zu kommunikativen An-Zeichen werden oder sogar den personalen Bezug abstreifen und generell manipulativ verfügbar sind. ...schließlich noch die absoluten Gebärden bestimmter Tätigkeiten. (H.,S. 35f.)³⁸

Das Verhältnis der Gebärden zur Handlung zu erhellen, wird auch hier über das Situationsmodell erleichtert.

Die absolute Gebärde kann am ehesten eine Wende auslösen, da sie direkt in eine Tätigkeit einzugreifen oder eine solche auszulösen vermag. Die zeichenhafte ist zu wenig systematisiert (wie z.B. die Sprache), der natürlichen Gebärde wiederum fehlt wegen ihrer Monologhaftigkeit der Handlungscharakter.

Ihrer Funktionalität nach ist die natürliche Gebärde ausdrucksorientiert, die absolute dagegen eher aufgabenorientiert. So weisen diese beiden Gebärdenformen direkt auf die Realsituation hin. Die Gebärden können in unterschiedlicher Weise eine Situation beeinflussen. Dominiert in einer Situation das Subjekt, so hat die natürliche Gebärde rein mimische (und somit monologische) Funktion. Die Mimik kann zwar beim Gegenüber eine Reaktion auslösen, ist aber von sich aus nicht situationswendend und daher höchstens Ausgangspunkt für Geschehen. Ist das nich-soziale Objekt dominant, "so dient die zeichenhafte Gebärde der Sachmanipulation." (H.,S.39) Lediglich bei Dominieren des personalen Objekts können die absoluten Gebärden zu einer Situationswende führen, Einzelhandlungen auslösen (zeichenhafte Gebärden können dies nur eingeschränkt).

³⁷ Gerade die Gebärden ermöglichen es, einen inneren Konflikt nonverbal zu äußern bzw. anzudeuten. Dies übersieht Asmuth (²1984), S. 145, wenn er konstatiert, ein innerer Konflikt müsse immer "sprachlich in Erscheinung treten."

³⁸ Eine natürliche Gebärde wäre beispielsweise das Putzen der Nase, eine zeichenhafte das Drohen mit dem Zeigefinger, eine absolute das Aufstampfen mit dem Fuß.

Der dramatische Raum schließlich (im Gegensatz zum theatralischen, d.h. erst durch eine Inszenierung realisierten) bietet in den seltensten Fällen mehr als nur den Raum für die Aktion. Wird er jedoch zum Objekt oder löst sogar eine Geschehensstruktur aus, so bleibt dies doch monologisch und damit nicht situationswendend.

Hüblers Festlegung der Begriffe Handlung und Geschehen bedarf jedoch noch einer Erweiterung.

Er spricht auch dann von Geschehen, wenn ein Protagonist eine Situationswende zwar plant und auszuführen versucht, letztendlich aber scheitert. Er versteht dies als eine

Zwischenform, wo ein Vorgang von einem Subjekt geplant ist, also von der Intention her Handlung anzusetzen wäre, wo sich aber vom Effekt, von der Endsituation her deshalb ein Geschehen herauskristallisiert, weil die Ausgangssituation zwar durch die actio des Subjekts, aber anders als geplant, verändert worden ist. (H., S.15)

Stimmt man dieser Situation zu, so kann eigentlich bei keiner Tragödie von Handlung, sondern nur von Geschehen gesprochen werden. Denn gerade der tragische Held scheitert ja im Endeffekt an den bestehenden, sich als übermächtig erweisenden Verhältnissen oder an einer gegen ihn gerichteten Intrige.

Auch Pikulik bemerkt, wenn man nur das autonome, frei entscheidende Individuum als Handlungsträger erkläre,

so bestünde der größte Teil der Dramenliteratur absurderweise aus Nichthandlung oder aus einem Gemisch von Handlung und Nichthandlung. Denn entgegen einer weitverbreiteten Klischeevorstellung kommt das autonome über sich verfügende Individuum im Drama entweder gar nicht vor oder Autonomiegebaren entlarvt sich aufs kläglichste als fruchtlos, illusionär und sinnlos.³⁹

³⁹Greiner/Hasler/Kurzenberger/Pikulik (1982), Bd. 1, S. 15. Wenn Pikulik im weiteren jedoch alles auf der Bühne Vorsichgehende als Handlung bezeichnet, jedes Wort, jede Geste, jeden Blick, da all das für den Zuschauer eine Situationsveränderung erkennen lasse, unterscheidet er nicht zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem. Denn wesentlich ist doch, ob ein Protagonist bewußt eine Situationswende herbeiführen will, oder ob nur für den Zuschau-

Wenn von den Protagonisten in den Stücken Čechovs gesagt wird, sie handeln nicht, seien unfähig zu Aktivität und Veränderung, versinken in Lethargie, dann muß geklärt werden, was unter dem Begriff "handelnde Person" zu verstehen ist.

Man kann nicht bei einem für ein Drama konstatierten Geschehen oder der soeben beschriebenen Zwischenform die Schlußfolgerung ziehen, in einer im Endergebnis vorherrschenden Handlungslosigkeit verhielten sich die Dramenpersonen passiv.

Um hier zu einer genaueren Lösung zu kommen, sollte das Problem "handelnde Person" an den Begriffen Situation und Einzelhandlung bzw. Handlungsschritt entwickelt werden.

Eine Dramenfigur kann dann als aktiv oder handelnd bezeichnet werden, wenn sie eine Situation zur Wende bringt und somit zum Träger einer Einzelhandlung wird. Denn hierzu bedarf es ja eines handelnden Subjekts. Wenn das Endergebnis aber Geschehen ist, kann man aufgrund der in der Einzelsituation erbrachten Aktivität und Situationswende dem Protagonisten ja nicht Handlungslosigkeit oder Passivität bescheinigen.

Durch eine solche Festlegung kann also für ein Drama insgesamt Geschehen oder Handlungslosigkeit konstatiert werden bei gleichzeitiger Existenz handelnder Personen. Dies gilt gerade für die Zwischenform von Handlung und Geschehen und wird für die Untersuchung der Čechovschen Dramen relevant werden.

1.4. Handlung, komplementäre Handlungsstränge und handelnde Personen in der "Möwe"

Die Ausgangssituation des Stücks enthält in sich nicht einen allumfassenden Grundkonflikt, der den künftigen Gesamtgang des Dramas bestimmen wird. Die Einzelhandlungen der Protagonisten sind nicht durch einen Zentralkonflikt (weder durch ein soziales noch ein nicht-soziales Objekt)

er eine andere Perspektive sichtbar wird.

motiviert und können folglich auch nicht auf die Bewältigung eines solchen zielen. Der Ausgangspunkt ist also nicht so konzipiert, daß er ein Anderswerden, eine Wende evoziert. Dieser handlungsmotivierende Brennpunkt wird auch nicht später nachgeliefert, wie es in der offenen dramatischen Form der "Möwe" durchaus möglich wäre. Was also die Gesamtstruktur des Stückes betrifft, ist nicht von Handlung, sondern von Geschehen zu sprechen. Auch wenn keine, für alle Protagonisten gleichsam relevante Ausgangssituation, an der sich mehr oder weniger alle Einzelhandlungen orientieren oder auf die sie letztlich ausgerichtet sind, und keine aus einem Situationsentwurf resultierende Situationswende am Ende des Dramas existieren, so sind aber doch einige Einzelhandlungen vorhanden. Sie stehen in der Linie einzelner Handlungsstränge, an deren Ende eine Handlung oder die bereits erwähnte Zwischenform steht. Diese sollen nun auf ihre sprachliche Manifestation hin untersucht werden. Dabei wird das gebärdliche Verhalten berücksichtigt.

Die Sprache, in der die Figuren dargestellt werden und gleichsam sich selbst darstellen, enthält zweierlei Ebenen. Zum einen die direkten Aussagen der Personen über sich und ihre Gegenüber, also sprachliches Handeln, zum anderen die sich durch ein bestimmtes Sprachverhalten ausdrückenden Beziehungsstrukturen. Diese sollen dann in einem gesonderten Kapitel mit Hilfe der Kommunikationstheorie Watzlawicks untersucht werden.

Doch zunächst zu den direkten Sprachsituationen. Der erste Akt der "Möwe" kann für das Drama (als Summe von Einzelhandlungen) und die verschiedenen Situationen, in denen meist jeweils zwei der Protagonisten sprachlich agieren, durchaus als Exposition gesehen werden. Alle für das Geschehen relevanten interpersonellen Konflikte werden kurz angerissen und als Situationen oder Zustände dargestellt. Als Situationen sind sie das Produkt einer Entwicklung, die in der Vergangenheit eingeleitet wurde und in sich die Möglichkeit einer Weiterentwicklung in der Zukunft birgt.

Im wesentlichen durchziehen das Stück vier zentrale Handlungsstränge bzw. Beziehungskonflikte. Der eine nimmt seinen Anfang im ersten Akt. Es ist das Verhältnis Nina-Trigorin. Die beiden anderen haben sich schon in der Vergangenheit herauskristallisiert, erscheinen also als Situationen und werden in den ersten Szenen weiterentwickelt. Es sind dies die hoffnungslose Liebe Mašas zu Treplev, die Treplevs zu Nina⁴⁰ und das problematische Verhältnis zwischen Treplev und seiner Mutter. Hinzu kommen zwei zentrale Handlungslinien, die mit den Beziehungskonflikten eng zusammenhängen: Ninas und Treplevs Bemühungen um künstlerische Anerkennung.

Maša und Treplev drängen jeweils auf eine Veränderung der Situation, d.h. auf eine Erwidern ihrer Liebe durch den von ihnen geliebten Menschen.

Diese Handlungsstränge münden am Ende jedoch in ein Geschehen, da keines der handelnden Subjekte sein Ziel erreichen kann. Letztendlich 'geschieht' mit ihnen etwas, verursacht durch den Verlauf der anderen Handlungslinien. Treplev gelangt zu der Erkenntnis, daß er die Liebe Ninas niemals gewinnen wird und sein Streben nach einer neuen Form (anstatt neuen Inhalten) in der Kunst ein Irrweg war. Nina, deren Ziel es war, eine berühmte Schauspielerin zu werden, muß sich mit Engagements an drittklassigen Provinzbühnen zufriedengeben. Trigorin, den sie noch immer liebt, hat ihre beruflichen Ziele nie erstgenommen, sie mit ihrem Kind zurückgelassen und sich wieder in sein 'normales' Leben zurückgezogen.

In der Gewißheit, daß Treplev ihre Zuneigung nicht erwidert, flüchtet sich Maša in den Alkohol und in die Ehe mit Medvedenko. Als auch das ihre Liebe zu dem jungen Schriftsteller nicht mindern kann, faßt sie den Entschluß zu fliehen.

⁴⁰Die Handlungen gehen in diesen Beziehungen immer von den erstgenannten Personen aus. In der beschriebenen Reihenfolge heißt das also von Nina, Maša und Treplev.

Ein anderer Handlungsstrang auf der Beziehungsebene wäre das Verhältnis Polina Andreevna und Dorn. Den Hoffnungen der Frau Šamraevs, mit dem Arzt ein neues Leben beginnen zu können, setzt dieser jedoch bereits im zweiten Akt ein deutliches Ende ("Ich bin 55 Jahre alt, da ist es zu spät, sein Leben zu ändern." Mne pjat'desjat pjat' let, uže pozdno menjat' svoju žizn'; S. 26).⁴¹ Dorn beendet die bis dahin offene Situation und deklariert durch diese Sprachhandlung sowohl seine Beziehung zu Polina Andreevna als auch deren unglückliche Ehe mit Šamraev als unveränderlichen Zustand.

Ein weiterer Strang könnte das Verhältnis zwischen Arkadina und Trigorin sein. Hier ist jedoch keine Entwicklung einer Situation in Richtung einer Wende zu erkennen, an deren Ende eine neue Situation steht, die sich vom Ausgangspunkt unterscheidet. Denn Arkadinas Beschwörung Trigorins (3. Akt) zielt auf die Wiederherstellung des alten Zustands, der, was ihre Beziehung betrifft, am Ende auch wiederhergestellt ist. Um den Schriftsteller wieder für sich zu gewinnen, tritt die Arkadina allerdings bewußt handelnd auf. Durch absolute Gebärden unterstützt, setzt sie all ihre schauspielerischen Fähigkeiten ein, um Trigorin umzustimmen. Wir kommen an späterer Stelle noch darauf zurück.

Der erste Akt beginnt mit der Figurenkonstellation Maša-Medvedenko. Der Lehrer erklärt sich der jungen Frau, wird jedoch deutlich abgewiesen. Wir haben es also gleich zu Beginn mit einer Sprachhandlung zu tun, deren Resultat jedoch keine Situationswende, sondern die Manifestierung der Nicht-Beziehung (im Sinne einer Verbindung) zwischen beiden Protagonisten als Zustand ist.

⁴¹Die Zitate aus den Dramen Čechovs werden übersetzt und in transliterierter Form angegeben. Die deutschen Übertragungen richten sich weitgehend nach den Übersetzungen Urbans (1973-1981) und werden dort, wo eine Korrektur als nötig erscheint, verändert angeführt. Die angegebenen Seitenzahlen von Zitaten aus der "Möwe" beziehen sich auf Band 13 der Gesamtausgabe, Moskau 1978.

Sorin erklärt dann Treplev in einer Replik mit monologischer Tendenz, daß ihm das Landleben zuwider sei und er sich nur in einer Stadt wohlfühlen könne. An diesem Zustand wird sich aber im Verlauf des Stückes nichts ändern. Da Treplev nur die Ansichten seines Onkels bestätigt, kommt es zu keiner Änderung der Sprachsituation.

In dem Wortwechsel mit der hinzugekommenen Maša (über den 'heulenden Hund') wird deren ablehnendes Verhältnis zu ihrem Vater angedeutet, wiederaufgenommen am Ende des ersten Akts gegenüber Dorn. Eine Änderung in der Beziehung zwischen Vater und Tochter wird bis zum Schluß von keinem der beiden intendiert. Sie bleibt Zustand.

Im Gespräch mit Sorin macht Treplev seine Kritik am gegenwärtigen Theater und seine eigenen Ideen über eine zeitgerechte Dramatik deutlich. Seine Liebe zu Nina, das gespannte Verhältnis zu seiner Mutter, aber auch seine verständnisvolle und besorgte Beziehung zu Sorin (begleitet durch eine absolute Gebärde: 'Rückt seinem Onkel die Krawatte zurecht') werden thematisiert. Weiterhin seine Meinung über Trigorin, die hier noch positiv ausfällt, was die Person betrifft ("Ein kluger, unkomplizierter Mann... Sehr anständig." Čelovek umnyj, prostoj...Očen' porjadočnyj; S. 9), zurückhaltend bis reserviert in der Beurteilung dessen künstlerischer Fähigkeiten.

Zwischen Nina und Treplev wird deutlich, daß die Liebe des jungen Schriftstellers von der Zarečnaja nicht erwidert wird. Während sie sich ausweichend verhält, handelt er sprachlich und gebärdlich ('Kuß'). Die Situation wendet sich insofern, als er durch die Liebeserklärung seine Position mitteilt, Nina läßt durch ihre Zurückhaltung jedoch die Möglichkeit einer weiteren Entwicklung offen. Sie gibt dem Gespräch semantische Wenden, um von Treplevs Liebeserklärung abzulenken.

Treplev. Wir sind allein.
 Nina. Ich glaube, da ist jemand.
 Treplev. Niemand.
 (Kuß)
 Nina. Was ist das für ein Baum?
 Treplev. Eine Ulme.

Nina. Warum ist sie so dunkel?

Treplev. Es ist schon Abend, da werden alle Gegenstände dunkel. Fahren sie nicht so früh wieder weg. Ich flehe sie an.

Nina. Es geht nicht.

Treplev. Und wenn ich zu ihnen komme, Nina? Ich werde die ganze Nacht im Garten stehen und ihr Fenster anschauen.

Nina. Das geht nicht, der Nachtwächter wird Sie bemerken. Tresor ist noch nicht an Sie gewöhnt und wird bellen.

Treplev. Ich liebe Sie.

Nina. Pssst...

Treplev. My odni.

Nina. Kažetsja, kto-to tam...

Treplev. Nikogo.

(Poceluj.)

Nina. Ėto kakoe derevo?

Treplev. Vjaz.

Nina. Otčego ono takoe temnoe?

Treplev. Uže večer, temnejut vse predmety. Ne uežžajte rano, umoljaju vas.

Nina. Nel'zja.

Treplev. A esli poedu k vam, Nina? Ja vsju noč' budu stojat' v sadu i smotret' na vaše okno.

Nina. Nel'zja, vas zametit storož. Trezor ešče ne privyk k vam i budet lajat'.

Treplev. Ja ljublju vas.

Nina. Tss... (S. 10)

Ein weiterer Strang, die Beziehung zwischen Dorn und Polina Andreevna wird angerissen: Polinas Liebe zum Arzt, dessen Zurückhaltung und Ausweichen. Bei Dorn fallen Sprache und Gebärde zusammen, wenn er seine Bemerkungen meist singend vorbringt. Dies Verhalten zeigt eine Distanz seinem Gesprächspartner und dem Gesprächsgegenstand gegenüber; außerdem fehlt das Interesse an einem Dialog und damit an (sprachlichem) Handeln, dessen Folge eine Änderung der jeweiligen Situation sein könnte. Lediglich im Bezug zu Maša und Treplev (Ende erster Akt) versucht Dorn zu vermitteln und helfen, also den augenblicklichen Zustand zu verändern.

Vor (durch das Hamlet-Zitat), während und nach der Theateraufführung wird der vorher schon von Treplev artikuliert Konflikt zwischen ihm und seiner Mutter verdeutlicht. Es kommt jedoch zu keiner Lösung oder einer Wende. Die Standpunkte Arkadinas und Treplevs verhärten sich, der

Sohn reagiert abweisend mit einer Gebärde (die seine Position nur unterstreicht), indem er den Ort des Geschehens verläßt.

Angedeutet wird auch die Beziehung zwischen Arkadina und Trigorin. Die Schauspielerin redet meist anstelle des Schriftstellers, wenn dieser angesprochen wird. Ihr Verhalten ist ein Zeichen für ihre Bevormundung und Dominanz und läßt darauf schließen, daß eine Situationswende in diesem Verhältnis nur schwer zu vollziehen sein wird, von ihrer Seite jedenfalls nicht beabsichtigt ist.

Der Handlungsstrang Nina - Trigorin beginnt im ersten Akt. Die junge Zarečnaja lernt durch die Vermittlung Arkadinas den berühmten Schriftsteller kennen. Das folgende kurze Gespräch gibt Aufschluß darüber, wie beide der Unterhaltung eine semantische Wende zu geben versuchen, um für sich Informationen oder Bestätigungen zu erhalten.

Nina. (zu Trigorin) Nicht wahr, ein merkwürdiges Stück?

Trigorin. Ich habe nichts davon verstanden. Übrigens habe ich mit Vergnügen zugeschaut. Sie haben so aufrichtig gespielt. Auch die Dekoration war sehr schön. (Pause). Sicher gibt es in diesem See viele Fische.

Nina. Ja.

Trigorin. Ich angle sehr gern. Für mich gibt es keinen größeren Genuß als gegen Abend am Ufer zu sitzen und auf den Schwimmer zu schauen.

Nina. Aber ich glaube, wer den Genuß des Schaffens erfahren hat, für den existieren alle anderen Genüsse nicht mehr.

Nina. (Trigorinu). Ne pravda li, strannaja p'esa?

Trigorin. Ja ničego ne ponjal. Vpročem, smotrel ja s udovol'stvijem. Vy tak iskrenno igrali. I dekoracija byla prekrasnaja. (Pauza). Dolžno byt', v étom ozere mnogo ryby.

Nina. Da.

Trigorin. Ja ljublju udit' rybu. Dlja menja net bol'se naslaždenija, kak sidet' pod večer na beregu i smotret' na poplavok.

Nina. No, ja dumaju, kto ispytal naslaždenie tvorčestva, dlja togo uže vse drugie naslaždenija ne suščestvujut. (S. 16f.)

In der ersten Replik äußert sich Trigorin gleich zu drei Themen: Wie er das Stück Treplevs fand, daß ihm Ninas Spiel und die Dekoration gut gefallen haben. Dann gibt er dem Gespräch eine semantische Wende durch die Bemerkung

Über den Fischbestand des Sees, die Nina als Frage auf-
faßt. Ihre Bejahung ist für ihn Anlaß, von seiner Angell-
leidenschaft zu erzählen. Jetzt gibt Nina dem Gespräch
eine Wende, indem sie auf das für sie interessante Thema
künstlerischer Tätigkeit lenkt. Weitere Äußerungen werden
jedoch von Arkadina verhindert. Jeder der beiden wird
sprachlich aktiv und gibt dem Gespräch semantische Wendungen,
um von sich erzählen zu können oder seine Meinung bestä-
tigt zu bekommen.

Die letzte Handlungslinie nimmt am Ende des ersten Akts
ihren weiteren Verlauf. Maša gesteht Dorn ihre Liebe zu
Treplev.

Maša: Ich will es Ihnen noch einmal sagen. Ich will
mit Ihnen reden... (Erregt.) Ich liebe meinen Vater
nicht... aber Ihnen ist mein Herz zugetan. Irgendwie
fühle ich mit ganzer Seele, daß Sie mir nahe sind...
Helfen Sie mir doch. Helfen Sie, sonst mache ich eine
Dummheit, verspote mein Leben, verpfusche es... Ich
kann nicht länger...

Dorn: Was denn? Wobei soll ich helfen?

Maša: Ich leide. Niemand, niemand weiß, was ich lei-
de! (Lehnt ihren Kopf an seine Brust, leise.) Ich
liebe Konstantin.

Maša. Ja ešće raz choću vam skazat'. Mne chočetsja
pogovorit... (Volnujas'.) Ja ne ljublju svoego ot-
ca... no k vam ležit moe serdce. Počemu-to ja vseju
dušoj čuvstvuju, što vy mne blizki... Pomogite že
mne. Pomogite, a to ja sdelaju glupost', ja nasmejus'
nad svoeju žizn'ju, isporču ee... Ne mogu dol'se...

Dorn. Čto? V čem pomoč'?

Maša. Ja stradaju. Nikto, nikto ne znaet moich stra-
danij! (Kladet emu golovu na grud', ticho.) Ja lju-
blju Konstantina. (S. 20)

Diese Situation enthält mehrere semantische Ebenen. Durch
die verschiedenen Informationen, die Maša darin gibt, wird
die Replik besonders dialogisch, obwohl Dorn nur eine Zwi-
schenfrage stellt. Wir erfahren, daß sie schon einmal ein
Gespräch hatten, daß die Beziehung zwischen Maša und ihrem
Vater gestört ist und sie sich stattdessen zu dem Arzt
hingezogen fühlt;⁴² weiterhin, daß sie verzweifelt ist und

⁴²Durch die Beziehung Dorns zu Polina Andreevna und
die empfundene Nähe Mašas zu dem Arzt könnte man schlies-
sen, daß Dorn vielleicht sogar der leibliche Vater Mašas
ist.

Hilfe braucht und der Grund hierfür ihre Liebe zu Treplev ist. Ihre gebärdliches Verhalten drückt sowohl ihre Verzweiflung als auch ihre Zuneigung zu Dorn aus.

Soweit also die Ausgangsposition, die der erste Akt eröffnet. Die einzelnen interpersonellen Handlungslinien sollen nun durch das Stück weiterverfolgt werden, beginnend mit der Ebene Maša - Treplev.

Auffallend ist, daß Maša nie direkt auf Treplev zugeht, um ihm ihre Liebe zu gestehen oder ihn für sich zu gewinnen. Nachdem sie Dorn ihre Verzweiflung gestanden hat, sehen wir sie im zweiten Akt in totaler Lethargie.

Und ich habe ein Gefühl, als wäre ich vor Urzeiten geboren; ich ziehe mein Leben hinter mir her wie eine endlose Schleppe... Und oft habe ich überhaupt keine Lust mehr zu leben.

A u menja takoe čuvstvo, kak budto ja rodilas' uže davno-davno; žizn' svoju ja tašču volokom, kak bes-konečnyj šlejf... I často ne byvaet nikakoj ochoty žit'. (S. 21)

Sie kann sich zwar selbst begeistern, wenn sie von Treplev erzählt, fällt jedoch gleich wieder in Passivität ('Geht trägen, schlaffen Schrittes.' "Mir ist das Bein eingeschlafen...") Idet lenivoju, vjaloju pochodkoj. "Nogu outside-la..."; S. 24). Von Dorn erfahren wir zudem, daß sie trinkt, um ihr Unglück zu vergessen. Am Anfang des dritten Akts hat sie ihre Resignation kompensiert. Als sie mit Trigorin spricht, steht ihr Entschluß bereits fest, Medvedenko zu heiraten. Ihre Entschlossenheit zeigt sich auch gebärdlich ('Drückt ihm kräftig die Hand.' Krepko požimaet ruku; S. 34). Die Repliken Mašas enthalten einige semantische Wendungen und kennzeichnen somit ihre Handlungsbereitschaft. Sie bekommen dadurch dialogischen Charakter, obwohl ihre Redeteile im Gegensatz zu denen Trigorins, der nur kurze Zwischenfragen stellt oder eine knappe Stellungnahme abgibt, relativ lang ausfallen. Zunächst gesteht sie, daß sie sich etwas angetan hätte, wenn Treplevs Selbstmordversuch gelungen wäre, dann spricht sie von

ihrem Entschluß, Medvedenko zu heiraten, um ihre Liebe zu Konstantin zu vergessen. Auf eine Zwischenfrage Trigorins begründet sie ihren Entschluß nochmals ausführlicher. Ausgelöst durch eine mimische Gebärde des Schriftstellers spricht sie dann offen von ihren Alkoholproblemen und daß solche bei vielen Frauen nichts Ungewöhnliches seien. Sie ist sich dessen bewußt, daß die Heirat Medvedenkos eine Flucht bedeutet und sie nicht glücklicher machen wird. Sonst würde sie sich auch nicht von Trigorin folgende Widmung wünschen: "Für Mar'ja, die nicht weiß, wo sie hingehört und wozu sie lebt auf dieser Welt." (Mar'e, rodstva ne pomnjaščeј, neizvestno dlja čego živuščeј na etom sve-te; S. 34)

Die ersten Repliken des vierten Akts machen deutlich, daß Maša in ihrer Ehe den dominierenden Part übernommen hat. Um die Nacht auf dem Gut Sorins verbringen zu können (also in der Nähe Treplevs), wendet sie das Gespräch von indirekten Schuldzuweisungen Medvedenkos ab, ihr Kind müsse ihretwegen hungern und die Mutter entbehren, und wirft ihrem Mann Einfallslosigkeit vor. Auch in dem Wortwechsel mit ihrer Mutter bringt sie die Situation zu einer semantischen Wende. Mitleidsbezeugungen Polina Andreevnas verwirft Maša und bekräftigt ihre Absicht, die (hoffnungslose) Liebe zu Treplev zu beenden. Sie ist bereits vorher aktiv geworden und hat sich um eine Versetzung ihres Lehrers in einen anderen Kreis bemüht. Dies zeigt, daß Maša durchaus eine handelnde Person ist, die versucht, ihrer aussichtslosen Fixierung auf Treplev zu entkommen. Allerdings finden ihre Aktivitäten hinter der Bühne statt: über ihre Heirat und die Versetzungsbemühungen erfahren wir nur vermittelt.

Verfolgen wir nun die Handlungslinie Nina - Treplev weiter. Am Ende des ersten Akts sehen wir den jungen Schriftsteller auf der Suche nach Nina. Seine Bemerkungen zu den längeren Ausführungen Dorns über Kunst zeigen zielgerichtete Handlungsbereitschaft. Nachdem er von dem Arzt die Bestätigung seines Talents erhalten hat ("Sie sagen also weitermachen?" Tak vy govorite - prodolžat'?) interes-

siert ihn nur noch die Zarečnaja ("Verzeihung, wo ist die Zarečnaja?" Vinovat, gde Zarečnaja?). Treplev wendet das Gespräch sehr deutlich auf das, was für ihn im Moment wichtig ist, und läßt ein Abweichen Dorns nicht zu ('ungeduldig' "Wo ist die Zarečnaja?" 'neterpelivo'. Gde Zarečnaja; S. 19). Er läßt sich von diesem auch nicht beruhigen und reagiert auf die Einmischung Mašas mit einem emotionalen Ausbruch.

Das Zusammentreffen Treplevs mit Nina im zweiten Akt ist auch von Seiten Konstantins emotionsgeladen und enthält semantische Wenden. Auf Treplevs Selbstmorddrohung reagiert die Zarečnaja mit Unverständnis ("Ich erkenne Sie nicht wieder." Ja vas ne uznaju; S. 27), worauf er mit einem Gegenvorwurf erwidert, sie habe sich ihm gegenüber stark verändert. Als Nina nun einräumt, sie sei zu einfach, um ihn zu verstehen, antwortet Treplev in einer langen Replik mit dialogischer Tendenz. Er interpretiert Ninas Veränderung als Reaktion auf seinen künstlerischen Mißerfolg, gesteht, daß sein eigener Ergeiz ihn belastet, kommt dann auf Trigorin und wirft Nina indirekt vor, daß ihre Sympathie für den berühmten Schriftsteller auf dessen gesellschaftliche Anerkennung zurückzuführen ist.⁴³ Treplevs Rede ist auch durch eine gebärdliche Geste unterstützt ("Mit dem Fuß aufstampfend" Topnuv nogoj; S. 27).

Im dritten Akt kommt es zu keiner Zusammenkunft zwischen Treplev und Nina. Wir erfahren jedoch von Maša, daß er tatsächlich versucht hat, sich zu erschießen, und Trigorin zum Duell forderte. Diese aggressiven Handlungen, die sich zunächst gegen sich selbst, dann gegen den Konkurrenten richteten, hätten bei einem Erfolg natürlich eine Situation gewendet, letztlich aber nicht zu Treplevs ursprünglichem Ziel geführt: die Liebe Ninas zu gewinnen. Sie sind daher nicht als zielgerichtet im Sinne einer geplanten Situationswende zu sehen, sondern als Affekthandlungen. Im

⁴³Obwohl sehr emotionsgeladen und von Selbstmitleid begleitet, ist dieser Vorwurf nicht von der Hand zu weisen.

Gespräch mit Dorn erfahren wir dann von Treplev, daß er Nina gefolgt ist, nachdem sie von zu Hause weggelaufen ist.

Ich habe sie damals nicht aus den Augen gelassen und bin ihr eine Zeitlang auf Schritt und Tritt gefolgt. (...) Ich habe sie gesehen, aber sie hat mich nicht sehen wollen, und das Hotelpersonal hat mich nicht zu ihr aufs Zimmer gelassen.

Togda ja ne upuskal ee iz vidu i nekotoroe vremja kuda ona, tuda i ja. (...) Ja ee videl, no ona ne chotela menja videt', i prisluga ne puskala menja k nej v nomer. (S. 50)

Treplev handelte also weiterhin, allerdings ohne Erfolg (und für den Zuschauer nicht sichtbar).

Und auch die letzte Begegnung zwischen Nina und Treplev ist, was die Repliken Konstantins betrifft, voller semantischer Wenden und Handlungsabsichten. Er schwankt zwischen verzweifelterm Eingeständnis seines Scheiterns und seiner Einsamkeit und einem letzten, hoffnungslosen Versuch, Nina für sich zu gewinnen. Sein Selbstmord verewigt in fataler Weise seine unglückliche Beziehung zu Nina als Zustand.

Was Treplevs schriftstellerische Tätigkeit betrifft, so ist diese zielgerichtet auf eine Veränderung bestehender künstlerischer Formen.⁴⁴ Sie ist handlungsorientiert, da sie eine bestehende Situation zu verändern plant und dies auch in Angriff nimmt. Muß sich Treplev anfangs noch gegen die Anfeindungen seiner Mutter und das Unverständnis anderer Personen durchsetzen, so ist er am Ende des Stücks doch öffentlich anerkannt (von Arkadina allerdings nicht), und seine Erzählungen werden gedruckt. Doch muß er sich am Ende des Stücks eingestehen, daß sein Handeln zwar erfolgreich war, jedoch keine Änderung seiner psychischen Situation bewirkte.

Schon vor der ersten persönlichen Bekanntschaft zwischen Nina und Trigorin im ersten Akt ist der Schriftsteller für

⁴⁴Treplevs literarische Konzeption erinnert sehr an die der russischen Symbolisten, vor allem an den Entwurf der "poézija namekov" Valerij Brjusovs.

die Zarečnaja kein Unbekannter. Sie kennt seine literarischen Werke und hat sich ein festes Bild von ihm gemacht. Wie die ausführliche Szene im zweiten Akt zeigt, versucht Nina die Realität ihrer Phantasie anzupassen (und nicht umgekehrt). Zwar bietet Trigorin in seinen langen, von semantischen Wenden reichen Ausführungen Nina die Möglichkeit, ihr vorgefaßtes Bild von ihm und von künstlerischer Popularität überhaupt zu korrigieren. Sie ist jedoch nicht bereit dazu, weigert sich sogar explizit, seine Auffassungen zu akzeptieren ("Verzeihen Sie, ich lehne es ab, Sie zu verstehen." *Prostit, ja otkazyvajus' ponimat' vas; S. 30*). In dieser Szene ist Trigorin sicherlich derjenige, der die Situation wenden möchte (konkret: Ninas vorgefaßte Meinung ändern), jedoch zu keinem Ergebnis kommt, da sein Gegenüber nicht bereit (oder fähig) ist, diese Handlung mitzuvollziehen. Im folgenden ist trotzdem die Zarečnaja diejenige, die in dieser Handlungslinie die aktivere ist. Sie schenkt Trigorin das Medaillon und demonstriert ihm durch dieses Geschenk und die Inschrift darauf auf doppelte Weise ihre Zuneigung. Die Widmung ist zudem eine direkte Aufforderung, aktiv zu werden. Und sie unternimmt noch einen zweiten Schritt: sie faßt den Entschluß, ihr Elternhaus zu verlassen und Schauspielerin zu werden. Erst jetzt (Ende des dritten Akts) wird Trigorin aktiv und verabredet sich mit Nina in Moskau und erst nach einer gebärdlichen Reaktion ihrerseits ('Sie lehnt sich an seine Brust'. *Ona sklonjaetsja k nemu na grud'; S. 44*) erfolgt eine Liebeserklärung des Schriftstellers. Und auch in Moskau, so erfahren wir von Treplev, hat Nina eines ihrer Handlungsziele weiterverfolgt und erreicht - sie ist Schauspielerin geworden. Ihre Liebe zu Trigorin (der sie ja ruiniert hat) ist, nach all ihren Erlebnissen, noch stärker als früher. Trigorins Verhaltensweise in Moskau kann man durchaus als Einzelhandlung verstehen. Er hat eine Situation bewußt geändert (seine bis dahin unbestimmte Beziehung zu Nina) und ein Verhältnis mit der Zarečnaja begonnen. Von einer Gesamthandlung kann jedoch nicht gesprochen werden. Während der ganzen Affäre hatte er seine Beziehung zu Arkadina

aufrechterhalten und sich nach seinem Abenteuer wieder etabliert. Sein Verhältnis zur Zarečnaja war von Anfang an als befristetes geplant. Seine Lebensweise ist zu Beginn und am Anfang des Dramas die gleiche.

Wie bereits erwähnt, gilt dies auch für Arkadina. Sie hat ihren großen Auftritt gegenüber Trigorin am Ende des dritten Aktes. Ihre Redeteile sind voller semantischer Wenden und sie versteht es wirklich, die Situation schließlich zu ihren Gunsten zu wenden. Zunächst fragt sie, ob sie schon zu alt und häßlich für Trigorin sei; bei ihrem narzißtischen Charakter kann diese Frage natürlich nur rhetorisch sein; und so behandelt sie sie auch, d.h. sie wartet keine Antwort ab. Dann droht sie indirekt, seinen Verlust nicht überleben zu können. Nachdem sie direkte Besitzansprüche angemeldet hat ("Du gehörst mir... du gehörst mir" Ty moj... ty moj; S. 42), versucht sie künstlerischen Fähigkeiten zu loben, und betont schließlich die Ernsthaftigkeit ihrer Äußerungen. Und auch das (absolute) gebärdliche Handeln Arkadinas unterstreicht die Dramatik und Handlungsintensität dieser Situation: 'Mit Zorn; weint; umarmt ihn und küßt ihn; fällt in die Knie; umarmt seine Knie; küßt ihm die Hände; lacht.' (S gnevom; plačet; obnimaet ego i celuet; stanovitsja na koleni; obnimaet ego koleni; celuet emu ruku; smeetsja. S. 41f)

Als sie ihr Ziel erreicht hat, ist sie 'gelöst, als sei nichts geschehen.' (Razvjazano, kak ni v čem ne byvalo; S. 42). Es bleibt offen, ob ihre Gebärden zu Beginn der Auseinandersetzung mit Trigorin ('in starker Erregung; zitternd; mit Zorn.' v sil'nom volnenii; droža; s gnevom; S. 41) bereits gespielt sind oder einen echten Gefühlsausbruch ausdrücken, den sie dann aber überwindet.

Auch in der Szene zuvor wird Arkadina ihrem Sohn gegenüber aktiv, um das Verhältnis zwischen Treplev und Trigorin zu entkrampfen. Dabei geht es ihr letztlich natürlich auch um die Lösung der eigenen Gespanntheit.

Schlußfolgerung

Es lassen sich folgende Feststellungen treffen:

1. Eine dramatische Gesamthandlung fehlt sowohl in der Konzeption des Stücks, als auch im Ergebnis der einzelnen Handlungsstränge. "Wobei alle Teilsituationen nicht in einen allgemeinen Knoten verbunden sind, nicht zusammengefaßt in eine allgemeine Konzentrik der Ereignisse."⁴³
2. Fehlt eine Einheit der Handlung, so sind doch einzelne Handlungsstränge zu erkennen. Bezeichnet man das Thema der "Möwe" als die Darstellung der Diskrepanz zwischen Kunst und Leben, des Konflikts, privates Glück und gesellschaftliche Aufgaben auf der einen Seite und künstlerisches Schaffen auf der anderen Seite harmonisch zu verbinden, so kann man im Sinne von Klotz von "komplementären Strängen" (für das Drama der offenen Form) sprechen. Dem Kollektivstrang "Kunst-Leben" stehen die Privatstränge Treplev-Nina, Nina-Trigorin, Maša-Treplev, Arkadina-Trigorin, Polina Andreevna-Dorn sowie Medvedenko-Maša gegenüber (wobei die Handlung jeweils von den erstgenannten Personen ausgeht).

Das Prinzip der komplementären Stränge ist eines der Mittel, der Dispersion des Geschehens im Drama der offenen Form zu steuern, der zerborstenen Form Fluchtlinien zu setzen, innere Kommunikation zu stiften zwischen dem äußerlich Zerstreuten und Vereinzelteten. Jeweils außerpragmatische Mittel sind es, die dieser Aufgabe obliegen. Bei den komplementären Strängen geschieht es vom Thema her, welches die Beziehung zwischen Zustand und Vorgang, zwischen allgemeinem Sachverhalt und exemplifizierendem Einzelfall im Gegen- und Miteinander von Kollektiv- und Privatstrang konstituiert.⁴⁴

Dabei fällt auf, daß die Privatstränge komplementär angelegt sind. Jede Handlungslinie spiegelt bzw. doppelt die

⁴³Skaftymov (1948), S. 164 (Pričem vse častnye situacii ne svjazany v obščij uzel, ne svedeny v obščij koncentr sobytij).

⁴⁴Klotz (1960), S. 105f.

anderen Stränge. Medvedenko liebt Maša, die sich jedoch zu Treplev hingezogen fühlt. Dieser wiederum ist auf Nina fixiert, die aber für Trigorin schwärmt, der am Ende endgültig zu Arkadina zurückkehrt. Ähnlich verhält es sich andeutungsweise in einer schwächeren Linie, die jedoch nicht durch das ganze Stück eingehalten und so stark ausgeprägt ist: Polina Andreevna liebt Dorn, der jedoch nicht auf ihr Werben eingeht und eher von Arkadina angetan ist (erster Akt).

Es wurde zudem deutlich, daß in der "Möwe" durchaus handelnde Personen zu finden sind.

3. Für die "Möwe" läßt sich das dramatische Personal in zwei handlungsspezifische Gruppen unterteilen.

a) Handelnde Personen, die eine Situationswende planen und auf ihr Ziel hin aktiv werden, schließlich aber scheitern, d.h. diesen geplanten Endpunkt nicht erreichen. Zu dieser Gruppe gehören Nina, Treplev, Maša, Polina Andreevna. Für Treplev und Nina bestätigt sich hier, daß sie wie in Kapitel 3.2. als Personen charakterisiert sind, die nach einem Lebenssinn und einer sinnvollen Aufgabe suchen. Die von ihnen ins Auge gefaßten Ziele versuchen sie zu realisieren.

b) Personen, die in begrenztem Rahmen handeln, um eine neue Erfahrung zu machen, letztlich aber am Ausgangspunkt festhalten, wie Trigorin, oder eine Einzelhandlung vollbringen, um den status quo zu erhalten, wie Arkadina.

In der Handlungsführung sind auch sie von Čechov in der im Kapitel 3.1. als Ästheten charakterisierten Weise gezeichnet. Zu dieser Gruppe gehören auch Šamraev, der dann zu Einzelhandlungen fähig ist, wenn er die "Ordnung" auf dem Gut gefährdet glaubt, sowie Sorin, wenn er zwischen Mutter und Sohn zu vermitteln versucht. Hierzu zählt auch Medvedenko, der zwar zu Beginn des Stücks einen bescheidenen Versuch unternimmt, Maša auf sich aufmerksam zu machen, im folgenden aber von seiner späteren Frau bestimmt wird. Einen weiteren Handlungsversuch unternimmt er am Ende des Stücks, als er um seine familiäre Harmonie fürchtet.

Schließlich gehört auch Dorn, der an seiner jetzigen Lage festhält und nur in Einzelfällen vom Standpunkt des Arztes oder Ratgebers aus handelt, zu diesem Kreis. So am Ende des ersten Akts, wenn er Treplev zu ermuntern versucht, oder Maša gegenüber, der er jedoch nur emotional beistehen kann. Ansonsten bleibt Dorn Beobachter. Lediglich am Schluß wird er deutlich aktiv mit seiner strategischen Lüge, um Arkadina den Schock zu ersparen, zumal er wohl weiß, daß sie auch den Bruder verlieren wird.

1.5. Symbole als handlungskonstituierende Elemente

Die Handlungen derjenigen Personen, die ein bestimmtes Ziel verfolgen, letztlich aber scheitern, werden durch zentrale Symbole in der "Möwe" verdeutlicht.⁴⁷

Der Begriff "Symbol" wird hier verstanden im Sinne Goethes, d.h. "der Symbolträger ist nicht nur Zeichen für etwas, sondern zunächst und vor allem er selbst, zugleich aber ist er entgrenzt, steht in vielfältigen Bezügen, die freilich kaum definierbar sind."⁴⁸

In der "Möwe" zeigen die Symbole einen der jeweiligen Handlungslinie adäquaten Veränderungsprozeß. Es handelt sich dabei um die zentralen Bilder der Möwe, der Theaterkulisse und des Sees. Jedes dieser Symbole ist dabei nicht nur einer Person und deren Entwicklungsprozeß zugeordnet. Vielmehr besitzen sie für die einzelnen dramatis personae unterschiedlichen Aussagecharakter. Sie können aber auch zur Verdeutlichung eines bestimmten Charakterzugs dienen.

⁴⁷Mit der Symbolik in der "Möwe" setzt sich auch Peace (1983), S. 33ff auseinander.

⁴⁸Hermann (1976), S. 264.

Hermann bezieht sich hier auf Goethes Symboldefinition aus "Maximen und Reflexionen": "Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen." Zit. S. 263f. Bei Cechov offenbaren die Symbole jedoch nicht das Unerforschliche, sondern es geht um die subtile Interdependenz der verschiedenen Einzelaspekte der Gesamtsituation, die dadurch in ihrer Komplexität "theatralisiert" wird.

Dies bei denjenigen Protagonisten, die kein bestimmtes Handlungsziel erkennen lassen.

Durch die Symbolmotive wird im äußeren Kommunikationssystem⁴⁹ auf die Handlungslinien der jugendlichen Protagonisten Nina und Treplev hingewiesen. Dadurch erhält das Drama insgesamt eine Einheitlichkeit, die den Zerfall in einzelne Handlungsstränge abschwächt.

Eines der zentralen Symbole stellt die Möwe dar. Mit ihr bringt sich zunächst einmal Nina in Verbindung, die es an den See auf Sorins Landgut zieht "wie eine Möwe". (S. 10) Sie bezeichnet sich hier aber noch nicht als eine Möwe, wie Berdnikov anführt,⁵⁰ sondern vergleicht sich nur mit ihr. Diese Unterscheidung ist wesentlich; denn erst am Ende des Stücks nennt sich die Zarečnaja eine Möwe. Noch im zweiten Akt drückt sie Treplev gegenüber aus, daß sie der gerade getöteten Möwe keine Bedeutung zusprechen kann.

Sie sind in letzter Zeit so reizbar geworden, Sie drücken sich so unverständlich aus, in irgendwelchen Symbolen. Und hier, diese Möwe, ist offenbar auch ein Symbol, aber verzeihen Sie, ich verstehe es nicht ... (Legt die Möwe auf die Bank) Ich bin zu einfach, um Sie zu verstehen.

V poslednee vremena vy stali razdražitel'ny, vyražаете' vse neponjatno, kakimi-to simbolami. I vot éta čajka tože, po-vidimomu, simbol, no, prostite, ja ne ponimaju... (Kladet čajku na skam'ju.) Ja sliškom prosta, čtoby ponimat' vas. (S. 27)

⁴⁹Pfister (1984), S. 28, sieht den Unterschied zwischen innerem und äußerem Kommunikationssystem im Drama vor allem in der unterschiedlichen Stellung der Code Typen:

"Im äußeren Kommunikationssystem wird dieses Nebeneinander der verschiedenen Code-Typen jedoch in ein hierarchisches Obereinander transformiert: der Text erscheint als ikonisierendes Superzeichen, in dem auch die symbolische und indizierende Zeichenvergabe zum fiktionalen Modell realer Kommunikation ikonisiert wird. Dieses ikonische Superzeichen ist selbst bestimmt durch die übergreifenden sekundären Codes der geltenden literarischen und dramatischen Konventionen und Gattungsnormen und wird über die Distributionsmedien für dramatische Texte übermittelt."

⁵⁰Berdnikov (1981), S. 150.

Erst nach ihrer unglücklichen Beziehung mit Trigorin unterschrieb sie ihre Briefe an Treplev als "Die Möwe". Die Wandlung Ninas in ihrem Verhältnis zu diesem Symbol unterstreicht den Entwicklungsprozeß der Protagonistin. Im Bild der zunächst freien, ihrem Instinkt folgenden Möwe über das Sujet für eine Erzählung bis hin zur ausgestopften Trophäe ist die Entwicklung der Zarečnaja symbolisch nachvollzogen.

Für die Entwicklung Treplevs besitzt das Symbol der Möwe einen verdoppelnden Hinweischarakter. Aus Eifersucht auf Ninas Schwärmerei für Trigorin schießt er in blinder Wut eine Möwe und sagt zu dem Mädchen:

Ich besaß die Gemeinheit, heute diese Möwe zu töten.
Ich lege sie ihnen zu Füßen. (...)
Bald werde ich mich auf dieselbe Weise töten.

Ja imel podlost' ubit' segodnja etu čajku. Kladu u vašich nog. (...)
Skoro takim že obrazom ja ub'ju samogo sebja. (S. 27)

Seine Drohung macht Konstantin schließlich wahr. Der Selbstmord am Ende des Stücks läßt diese zunächst kindisch wirkende Geste Treplevs in anderem Licht erscheinen. Sein Selbstmordversuch, von dem wir im dritten Akt erfahren, deutet auf das tragische Ende hin. Er unterstützt die Prozeßhaftigkeit des Symbolmotivs der Möwe in ihrer Beziehung zu Treplev.

Im Hinblick auf Trigorin besitzt die Möwe einen wesentlichen Hinweischarakter. Sie zeigt nicht einen Prozeß wie bei Nina oder einen vorgegebenen Weg wie bei Treplev, sondern verdoppelt auf der symbolischen Ebene das Verhältnis des Schriftstellers zu der jungen Theaterdebütantin. Nina und die Möwe dienen von Anfang an als Sujet für eine persönliche Erfahrung und deren literarische Verarbeitung. Wie Mrosik richtig bemerkt, deutet der ausgestopfte Vogel am Ende des Stücks auf den Objektcharakter hin, den Nina für Trigorin besaß.³¹ Daß er schließlich vergißt, den Auftrag zum Präparieren des Tieres gegeben zu haben, weist

³¹Mrosik (1967), S. 27.

auf die Episodenhaftigkeit und das Ende in seiner Beziehung zur Zarečnaja hin.

Das Symbol der Möwe besitzt also eine dreifache, jeweils verdoppelnde Funktion: Im Hinblick auf Nina verdeutlicht es den Entwicklungsprozeß der Protagonistin - symbolisch vom Vergleich zur partiellen Identifikation mit dem Seevogel. Er zeigt die Veränderung von individueller Freiheit zum bloßen Objekt fremder Interessen. Im Zusammenhang mit Treplev macht es auf die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen aufmerksam und weist darauf hin, daß sein Scheitern bereits im zweiten Akt vorherbestimmt ist. Bezüglich Trigorin deutet das Symbol der Möwe auf dessen (im ersten Kapitel beschriebene) ästhetische Lebenshaltung und damit sein Verhältnis zu Nina hin.

Auch dramentechnisch wirkt dieses Bild in dreifacher Hinsicht als "Motor für die Handlung", "eine Klammer für die Integration des Dramas" und als ein Mittel, den im Drama sich vollziehenden Ereignissen "Allgemeingültigkeit" zu verleihen.³²

Ahnlich wie mit dem Symbol der Möwe verhält es sich mit dem Bild der Theaterkulisse. Sie macht auf Ninas und Treplevs Traum von einer Künstlerkarriere und deren Desillusionierung aufmerksam. Sie ist der Ort von Konstantins Theaterinszenierung und Ninas erstem Auftritt als Schauspielerin.

Treplev beschreibt die Kulisse selbst:

Und das ist das Theater. Vorhang, dann die erste Kulisse, dann die zweite und dahinter der leere Raum. Keinerlei Dekorationen. Der Blick eröffnet sich direkt auf den See und auf den Horizont.

Vot tebe i teatr. Zanaves', potom pervaja kulisa, potom vtoraja i dal'se pustoe prostranstvo. Dekoracij nikakich. Otkryvaetsja vid prjamo na ozero i na gorizont. (S. 7)

Der freie Blick auf den Horizont läßt noch die Unbeküm-

³² ebda.

mertheit und hoffnungsvolle Zuversicht von Konstantins künstlerischen Ideen ahnen.

Čechov macht uns erst wieder im vierten Akt auf die Theaterkulisse aufmerksam. Zwei Jahre sind seit der Inszenierung Treplevs vergangen. Medvedenko bemerkt:

Man sollte anweisen, daß jenes Theater im Garten abgerissen wird. Es steht nackt da, häßlich, wie ein Skelett, und der Vorhang schlägt im Wind. Als ich gestern abend daran vorbeiging, schien mir, als ob jemand darin weinte.

Nado by skazat' čtoby slomali v sadu tot teatr. Stoit golyj, bezobraznyj, kak skelet, i zaveska ot vetra chlopaet. Kogda ja včera večerom prochodil mimo, to mne pokazalos', budto kto v nem plakal. (S. 45)

Das Bild dieser skeletthaften Kulisse weist zurück auf die Träume der beiden jungen Protagonisten zu Beginn des Geschehens. Und es weist voraus auf das dann Folgende.

Konstantins Bemühungen um eine Erneuerung des Theaters sind gescheitert. Seine literarischen Arbeiten haben ihm zwar begrenzte Anerkennung, aber keinen künstlerischen Durchbruch gebracht. Außerdem hat er sein Ziel, ein bedeutender Theaterautor in künstlerischer und persönlich glücklicher Gemeinsamkeit mit Nina als Schauspielerin nicht erreichen können.

Medvedenkos Worte deuten auch auf den Auftritt Ninas hin. Denn, wie sich später herausstellen wird, war sie es, die dort weinte. Sie hatte noch einmal den Ort aufgesucht, an dem sie zwei Jahre zuvor noch ihren Traum von einer glänzenden Theaterkarriere besaß und wo der Prozeß ihrer Desillusionierung begann.

Ich habe schon zwei Jahre nicht mehr geweint. Gestern war ich spät am Abend im Garten um nachzusehen, ob unser Theater noch da ist. Und es steht immer noch. Ich habe zum ersten Mal seit zwei Jahren geweint, und mir wurde es leichter, klarer in der Seele.

Ja uže dva goda ne plakala. Včera pozdno večerom ja pošla posmotret' v sadu, cel li nas teatr. A on do sich por stoit. Ja zaplakala v pervyj raz posle dvuch let, i u menja otleglo, stalo jasnee na duše. (S. 57)

Indem Nina zum Ort des Geschehens zurückkehrt, wird sie mit den Erlebnissen und Träumen ihrer Jugend und Kindheit

konfrontiert. Der Kreis schließt sich, als sie noch einmal den Anfang von Treplevs Theaterstück, ihrer ersten Rolle, zitiert. Nicht grundlos sind dies ihre letzten Worte in diesem Drama.

Wie auch bei dem Symbol der Möwe gibt das Verhalten Trigorins zur Theaterkulisse einen Hinweis auf dessen ästhetische Lebenseinstellung. Zu Treplev äußert er:

...ich muß mir den Garten und jene Stelle anschauen, wo man - erinnern sie sich - ihr Stück spielte. In mir ist ein Motiv herangereift, ich muß mir nur den Ort der Handlung wieder vergegenwärtigen.

...nado osmotret' sad i to mesto, gde - pomnite? - igrali vašu p'esu. U menja sozrel motiv, nado tol'ko vozobnovit' v pamjati mesto dejstvija. (S. 52)

Die Stelle, wo zwei Jahre zuvor seine Affäre mit Nina begann, taugt, wie zuvor die Möwe, nur noch zu einem literarischen Motiv für ihn.

Das zentrale Symbol in diesem Drama ist jedoch nicht das Titel-Symbol der "Möwe", sondern das verdeckte Dramensymbol des Sees.

Der See im Stück ist mehr als ein Landschaftsbild; ohne ihn kann man schwer dessen ganze bildhaft-symbolische Atmosphäre empfinden.³³

An ihm vollzieht sich das Geschehen des Stücks. Auf ihn beziehen sich auch die beiden anderen Symbole. Die Möwe ist ja nicht ohne Wasser zu denken, und die Theaterkulisse Treplevs steht am See und bildet zusammen mit dem Horizont Hintergrund und Blickpunkt für seine Inszenierung.

In der Regieanweisung des ersten Akts deutet Čechov auf die zentrale Bedeutung dieses Bildes. Eine breite Allee führt im Hintergrund zum See, der zunächst noch durch die Theaterkulisse verdeckt wird.

Am Ende des ersten Akts verweist Dorn auf den See, den er gleichsam verantwortlich macht für die gespannte Stimmung unter den Protagonisten.

³³Papernyj (1980), S. 33 (Ozero v p'ese - bol'se, čem pejzaž; bez nego trudno oščutit' vsju ee obrazno-simvoličeskuju atmosferu).

Wie nervös alle sind! Wie nervös alle sind! Und soviel Liebe... Oh, dieser Zaubersee!³⁴

Kak vse nervny! Kak vse nervny! I skol'ko ljubvi...
O, koldovskoe ozero! (S. 20)

Bereits vorher macht Dorn deutlich, daß der Blick auf den See seine Stimmung beeinflusst. Nachdem Treplevs Theaterstück beendet wurde, bittet er, den Vorhang wieder aufzuziehen, damit die Sicht auf den See frei wird.

Ich nehme an, man kann jetzt den Vorhang aufziehen, es ist sonst so unheimlich.

Polagaju, teper' možno podnjat' zaves, a to žutko.
(S. 16)

Auch im zweiten Akt wird wieder auf den See in der Regieanweisung hingewiesen. Zu Beginn des vierten Akts bemerkt Maša, daß infolge des schlechten Wetters der See riesengroße Wellen habe. Dies ist ein Vorzeichen für die nun folgenden, bezüglich Treplev und Nina "stürmischen" Ereignisse. Die von Dorn dem See zugeschriebene Zauberkraft nimmt im letzten Akt bedrohliche Formen an.

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß Horizont und See die noch unbegrenzten Zukunftsträume Konstantins symbolisieren. Als er den Mißerfolg seines Theaterstücks erleben muß und die Zuneigung Ninas für Trigorin bemerkt, flüchtet er sich zunächst an den See. Arkadina weist darauf hin, daß ihr Sohn "ganze Tage auf dem See verbringt" (celye dni provodit na ozere; S. 22) Als er die Hoffnung auf eine künstlerisch und emotionell glückliche Zukunft schwinden sieht, bringt er seine Enttäuschung und Frustration (gegenüber der Zarečnaja) mit dem Bild des Sees in Zusammenhang.

Wenn sie wüßten, wie unglücklich ich bin. Ihre plötzliche Kühle ist schrecklich, ist unglaublich, als ob ich aufgewacht wäre und sehe, daß dieser See plötzlich ausgetrocknet oder in die Erde versickert ist.

Esli by vy znali, kak ja nesčastliv! Vaše ochlaždenie strašno, neverojatno, točno ja prosnulsja i vižu vot,

³⁴ "Koldovskoj" bedeutet im Russischen "zauberisch". Das heißt, daß vom See eine Zauberkraft ausgeht; er schlägt die Menschen in seinen Bann.

budto èto ozero vdrug vysochlo ili uteklo v zemlju.
(S. 27)

Nina verbindet mit diesem Symbol die Erinnerung an ihre Kindheit, die sie hier unbeschwert und geborgen verbrachte.

Ich habe mein ganzes Leben an diesem See verbracht und kenne auf ihm jede kleine Insel.

Ja vsju žizn' provela okolo ètogo ozera i znaju na nem každyj ostrovok. (S. 31)

Bereits in ihrem Namen wird die Affinität zum See angedeutet. Denn wörtlich übersetzt bedeutet Zarečnaja "jenseits des Flußes gelegen".

Dies ist aber auch der Ort, an dem die Bohème verkehrt, also derjenige kulturelle Kreis, dem sie als Schauspielerin so gerne angehören möchte. Deswegen zieht es sie "an den See wie eine Möwe". Die Stätten ihrer Kindheit sucht Nina im vierten Akt noch einmal auf, um sich dann in eine ungewisse Zukunft zu begeben ("Seit meiner Ankunft gehe ich hier herum... am See." S samogo priezda ja vse chodila tut... okolo ozera. S. 56).

Wie auch bei den Symbolen der Möwe und der Theaterkulisse dient der See zur Charakterisierung Trigorins. Zunächst stellt er für ihn ein Objekt dar. Denn zuerst erkundigt sich der Schriftsteller nach den Fischbeständen (erster Akt). Später bringt er den See in Zusammenhang mit dem Bild der Möwe, das er literarisch verwerten will.

Er ist aber auch ein Zufluchtsort, an den sich der leidenschaftliche Angler sowohl vor der dominierenden Arkadina flüchtet als auch vor dem eigenen Schreibzwang, der sich bereits verselbständigt hat. Es ist daher bezeichnend, daß Trigorin bei seiner Abreise (dritter Akt) Jakov die Anweisung gibt, seine Bücher zu verschenken, aber die Angeln einzupacken, denn die brauche er ja noch.

Arkadina und Dorn verbinden mit dem See die Erinnerung an ihre Jugend. Im ersten Akt bemerkt die Schauspielerin:

Vor zehn, fünfzehn Jahren konnte man hier, am See, fast jede Nacht ununterbrochen Musik und Gesang hören. Hier am Ufer sind sechs Landsitze. Ich weiß

noch, Gelächter, Lärm, Schießen, Romanzen, immer Romanzen ... Jeune premier und Abgott aller sechs Güter war damals, hier, darf ich bekanntmachen (nickt zu Dorn herüber) Doktor Evgenij Sergeič. Auch heute ist er noch bezaubernd, aber damals war er unwiderstehlich.

Let 10-15 nazad, zdes', na ozere, muzyka i penie slyšalis' nepreryvno počti každuju noč'. Tut na beregu šest' pomeščič'ich usadeb. Pomnju, smeč, šum, strel'ba, i vse romany, romany... Jeune premier'om i kumirom vseh etich šesti usadeb byl togda vot, rekomenduju (kivaet na Dorna), doktor Evgenij Sergeič. I teper' on očarovatelen, no togda byl neotrazim. (S. 15f.)

In seinem Notizbuch hatte sich Čechov zunächst notiert:

Stück: die Schauspielerin fing an zu schluchzen, als sie den Teich sah, sie hatte sich an ihre Kindheit erinnert.⁵⁵

Dieses Motiv taucht in Čechovs letztem Stück wieder auf, bezogen auf ein anderes Symbol. Dort verbindet Ljubov' Ranevskaja mit dem Kirschgarten die Erinnerung an eine glückliche Kindheit.⁵⁶

Das Symbol des Sees trägt seit jeher viele Bedeutungen. Im Märchen grenzt das Meer oder der See immer die hiesige von einer anderen Welt ab. In diesem Sinne könnte das Bild des Wassers für die Zarečnaja zutreffen, ihre Herkunft vom "anderen Ufer" klingt bereits in ihrem Namen an (siehe Kapitel 3.2.2.). Auch wenn man ihr Schicksal mit der am Anfang dieser Arbeit zitierten russischen Romanze in Verbin-

⁵⁵ Poln.sobr.soč., Bd. 17, Moskva 1980, S. 39.

⁵⁶ Wie der See in der "Möwe" besitzt das Symbol des Kirschgartens in Čechovs gleichnamiger Komödie eine zentrale Bedeutung. Besetzt wird dieses Bild von den Protagonisten mit unterschiedlichen Inhalten: Anja bedeutet er Heimat und Geborgenheit, Lopachin sieht ihn aus dem Blickwinkel des früheren Leibeigenen und, verbunden mit seinem sozialen Aufstieg, unter dem Aspekt seines heutigen Verkaufswerts, Firs erinnert er an die "gute alte Zeit", den Studenten Trofimov hingegen an unmenschliche Leibeigenschaft und Ausbeutung und an die Aufgabe der Intelligenz, ganz Rußland zu einem "blühenden Garten" zu machen.

dung bringt, liegt eine Interpretation anhand folkloristischer Motive nahe.

Aber auch das Unbewußte wird oft durch Wassersymbolik angedeutet. Treplevs unbewußte Zuflucht zum See (zweiter Akt), sein Gefangensein an den Ufern seiner Kindheit, symbolisiert, daß er noch nicht einen Zustand klarer Bewußtheit erreicht hat.

Wasser ist aber auch ein Symbol für Zeit und Schicksal. Schicksalhaft drohend erscheint der See schließlich zu Beginn des vierten Akts.

Die handlungskonstituierenden Symbole in der "Möwe" unterscheiden sich in ihrem Wesen folgendermaßen: Der See steht für die unbelebte, sich gleichbleibende Natur, die sich nur im Bewußtsein der Personen verändert (mit Ausnahme des hohen Wellengangs, auf den Maša zu Beginn des vierten Akts hinweist). Die Möwe entstammt der belebten Natur, die zerstört wird, die Theaterkulisse der unbelebten Welt der Kunst.

Der Gebrauch zentraler Symbolmotive in der "Möwe" weist auf ein spezifisches Charakteristikum des Dramas der Jahrhundertwende hin. Klotz konstatiert für die Handlung im Drama der offenen Form, daß neben Polymythie, komplementären Handlungssträngen, zentralem Ich, Totalitätscharakter einzelner Ausschnitte und einem Integrationspunkt auch die metaphorische Klammerung den Gesamtzusammenhalt der dramatischen Form bewirkt.

Metaphern des gleichen Bildfeldes, vereinigt zu enggeknüpften Bildketten, stiften ein eng verschlungenes latentes Bezugssystem von Punkt zu Punkt ihres Erscheinens.⁹⁷

Ein innerer Zusammenhang wird dadurch gestiftet, daß verschiedene Metaphern, verstreut über das Drama, auf einen bestimmten Sachverhalt hinweisen, "die als wiederholte und variierte Wortmotive oder Bildketten, gespeist aus einem

⁹⁷Klotz (1960), S. 115.

festumrissenen Bildfeld, sich von Szene zu Szene spannen und einen inneren Konnex bilden."⁸⁸

In der "Möwe" stiften jedoch nicht Metaphern, sondern Symbole einen Zusammenhalt. Doch führen diese nicht zu einem einzigen Sachverhalt hin, sondern deuten verschiedene Handlungsstränge an. Durch diese "Dingsymbole" wird der Gesamtzusammenhang erhalten, indem das Augenmerk des Rezipienten immer wieder auf die leitmotivisch wiederkehrenden Bilder gerichtet wird. Wir haben zuvor diesen Aspekt als Handlungsdopplung gekennzeichnet.

Andererseits aber deutet die (relative) Offenheit der Symbole auch auf die Vereinzelung der Protagonisten hin. Indem jedes Bild für die einzelnen Personen eine andere Bedeutung erhält und im äußeren Kommunikationssystem jeweils auf einen anderen Handlungsstrang verweist, wird das zentrale Problem der Einsamkeit verdeutlicht.

Die Symbole gelangen nicht wie die Metaphern "aus dem Bereich des bildlichen Sprechens in den der szenisch konkreten Begebnisse"⁸⁹, sondern der Wandel des Geschehens und die Symbolveränderung verlaufen parallel.

Die Symbolik in Čechovs "Möwe" besitzt auch noch eine weitere, für die Dramatik wesentliche Bedeutung.

Da das Bild durch die Gleichzeitigkeit, mit der es mehreren Sinnebenen angehört, und die Freiheit, mit der es neue Sinnstrukturen schafft, der eigentlichen Rede gegenüber einen höheren Informationsgehalt hat, kommt es der Notwendigkeit von Kürze und Dichte entgegen. Es kann mehreres auf einmal ausdrücken. Auch bleibt seine Aussage in der Schwebe, legt sich nicht fest, ist offen für weitere Gehalte, die sich ihr anlagern wollen. Beide Eigenschaften haben einen überraschenden Effekt auf den Zuschauer und aktivieren ihn. In dieser Weise dient das Bild der Wirkung.⁹⁰

⁸⁸ ebda. S. 107.

⁸⁹ ebda. S. 223.

⁹⁰ Hermann (1976), S. 268.

2. Kommunikations- und Beziehungsstrukturen

2.1. Untersuchungsmethode

Für die Untersuchung der Beziehungsstrukturen soll eine Methode herangezogen werden, die sich vorwiegend auf den pragmatischen Aspekt von Kommunikation konzentriert. Wichtig ist also nicht die isolierte Analyse einzelner sprachlicher Äußerungen, sondern auch die Reaktion der jeweiligen Partner darauf, die Rückkoppelung und die Einbeziehung des gesamten außersprachlichen Kontextes.

Als Untersuchungsmethode, die diese Forderungen zu erfüllen vermag, erscheint mir der behavioristische Ansatz von Watzlawick/Beavin/Jackson als der geeignetste.⁶¹ Er beschäftigt sich im Gegensatz zur Sprechakttheorie Wittgensteins und seiner Schule mit "Strukturen von Interaktionen (patterns of interaction)."⁶² Da bei versteht Watzlawick unter "Interaktion" eine wechselnde Abfolge von Mitteilungen zwischen wenigstens zwei Kommunikationspartnern. Er untersucht die "Sender-Empfänger-Beziehung auf der Basis der Kommunikation", (W.,S.23) wobei Kommunikation und Verhalten gleichbedeutend behandelt werden.

Watzlawick entwickelt fünf pragmatische Axiome menschlicher Kommunikation:

Ausgehend vom menschlichen Verhalten, das nie ein Nicht-Verhalten sein kann, lautet der erste Grundsatz:

1. Axiom: Man kann nicht nicht kommunizieren. (W.,S. 53)

Kommunikation ist also nicht nur ein bewußter sprachlicher

⁶¹Watzlawick/Beavin/Jackson (*1974). Die Ergebnisse der Untersuchungen von Watzlawick u.a. legen ihren Arbeiten auch zugrunde: Divis (1983) und Müller-Zannoth (1977).

⁶²Watzlawick/Beavin/Jackson (*1974), S. 51. Im folgenden direkt im Text angeführt als (W.,S.51).

Vorgang, der gegenseitige Verständigung voraussetzt.⁶³ Jede Mitteilung besitzt sowohl einen Inhalt als auch "einen Hinweis darauf, wie ihr Sender sie vom Empfänger verstanden haben möchte." (W., S.53)

2. Axiom: jede Kommunikation hat einen Inhalts- und einen Beziehungsaspekt, derart, daß letzterer den ersteren bestimmt und daher eine Metakommunikation ist. (W., S.56)

Von Bedeutung ist auch, wie jeder Kommunikationspartner den Kommunikationsprozeß interpretiert und auch über diesen zu metakommunizieren in der Lage ist.

3. Axiom: Die Natur einer Beziehung ist durch die Interpunktion der Kommunikationsabläufe seitens der Partner bestimmt. (W., S.61)

In kommunikativen Interaktionen kommen sowohl rein sprachliche als auch paralinguistische Phänomene zum tragen. Rein begriffliche Inhalte werden durch digitale, Beziehungsaspekte mittels analoger Kommunikation übermittelt:

4. Axiom: Menschliche Kommunikation bedient sich digitaler und analoger Modalitäten. Digitale Kommunikationen haben eine komplexe und vielseitige logische Syntax, aber eine auf dem Gebiet der Beziehungen unzulängliche Semantik. Analoge Kommunikationen dagegen besitzen dieses semantische Potential, ermangeln aber die für eindeutige Kommunikationen erforderliche logische Syntax. (W., S.68)

Watzlawick unterscheidet nun in seinem letzten Axiom symmetrische und komplementäre Interaktionen. Als symmetrisch bezeichnet er all die Beziehungen, die eine Tendenz zur Gleichheit erkennen lassen. Komplementär sind all die Interaktionen, in denen sich gegenseitig ergänzende Unterschiedlichkeiten ausbilden, sich ein Partner als dominierend, der andere sich unterwerfend erweist.

5. Axiom: Zwischenmenschliche Kommunikationsabläufe sind entweder symmetrisch oder komplementär, je nach-

⁶³ Dies brachte Watzlawick und seinen Mitautoren den Vorwurf ein, daß "die Grenzen des Signalverhaltens zum Gebrauchsverhalten nun aber nach und nach verwischt" werden, was für unsere Untersuchung jedoch nicht von Bedeutung ist. Kalkofen (1983), S. 143.

dem, ob die Beziehung zwischen den Partnern auf Gleichheit oder Unterschiedlichkeit beruht. (W., S.70)

Im folgenden beschreibt Watzlawick Formen gestörter Kommunikation, wie sie in den fünf angeführten Grundmustern auftreten können. Für die Untersuchung der Kommunikationsstrukturen in Cechovs "Möwe" sind, neben Strategien zur (scheinbaren!) Vermeidung von Kommunikation, Störungen in den Bereichen der Inhalts- und Beziehungsaspekte sowie in symmetrischen und komplementären Interaktionen von Bedeutung.

Folgende, für dieses Kapitel wichtige Formen, einer Kommunikation aus dem Weg zu gehen, können beobachtet werden.⁶⁶ Zunächst einmal die direkte "Abweisung" (W., S. 75) eines Gesprächs durch Bekundung von Desinteresse, wodurch natürlich trotzdem eine Beziehung, wenn auch eine negative, hergestellt wird.

Die "Annahme" (W., S.75) einer Unterhaltung aus reiner Höflichkeit ist zwar keine direkte Vermeidung, kann aber als eine Art von gestörter Kommunikation gesehen werden. Sie findet nur gezwungenermaßen statt und hinterläßt bei demjenigen, der sie annimmt, meist das Empfinden eigener Schwäche.

Bei der "Entwertung (disconfirmation)" (W., S.75) kann derjenige, der an einem Gespräch nicht interessiert ist, die eigenen Äußerungen oder die des anderen bewußt und unbewußt entwerten, den Sinn entstellen.

Hierfür gibt es eine ganze Reihe semantischer Möglichkeiten, wie Widersprüchlichkeit, Ungereimtheiten, Themawechsel, unvollständige Sätze, absichtliches Mißverstehen, unklare oder idiosynkratische Sprachformen, Konkretisierung von Metaphern oder metaphorische Auslegung konkret gemeinter Bemerkungen und dergleichen mehr. (W., S.75)

Bei der Untersuchung der Kommunikation in der "Möwe" ist die Form der Entwertung für uns die interessanteste.

⁶⁶Die "Verneinung von Kommunikation bei Schizophrenie" wird hier ausgeklammert.

Eine weitere Möglichkeit bietet "das Symptom als Kommunikation". Um einem Gespräch auszuweichen, gibt der Gesprächspartner z.B. vor, Kopfschmerzen zu haben. Bekommt er nun ein schlechtes Gewissen, weil er sich seiner Ausrede bewußt ist, versucht er sich und den anderen davon zu überzeugen, daß er tatsächlich Kopfschmerzen hat.

All dies ist jedoch nichts anderes als eine etwas kompliziertere Umschreibung der Tatsache, daß man ein psychoneurotisches, psychosomatisches oder psychotisches Symptom hat. (W., S.78)

Der Idealfall auf dem Gebiet der Inhalts- und Beziehungsaspekte ist natürlich eine Einigkeit über den Inhalt der Kommunikation wie auch in der Definition der Beziehung. Der schlechteste Fall ist die Umkehrung des Idealfalls. Mischformen sind solche Interaktionen, in denen über einen Aspekt Einigkeit, über den anderen Uneinigkeit besteht. Zu Störungen in der Ich- und Du- Definition kommt es, wenn die Sichtweise des eigenen Selbst vom Gesprächspartner nicht bestätigt wird. Für diesen Aspekt führt Watzlawick zwei Möglichkeiten an: Die eine ist die 'Verwerfung', die Sichtweise des anderen wird nicht bzw. nur begrenzt anerkannt. die andere ist die 'Entwertung', bei der die menschliche Wirklichkeit des anderen nicht wahrgenommen wird.

Störungen in symmetrischen und komplementären Interaktionen sind zum einen 'symmetrische Eskalationen', versteckte oder offene Auseinandersetzungen, in denen jeder der Partner vom anderen die "Verwerfung der Selbstdefinition" (W., S.104) verlangt. Zum anderen die Form 'starrer Komplementarität': Die Selbstdefinition des Partners wird nicht verworfen sondern entwertet. Die Folge einer solchen Störung ist die Auflösung eines gefestigten komplementären Systems und die bedingungslose Unterwerfung des einen Partners unter den anderen.

Was jedoch das Kommunikationsmodell Watzlawicks nicht liefert, sind Erklärungen für bestimmte Kommunikationsformen, es beschreibt diese lediglich. Zudem ist nicht zu klären, ob ein bestimmtes Verhalten bewußt oder unbewußt

erfolgt; Ursachen in der Vergangenheit werden nicht berücksichtigt.

Um die Kommunikationsabläufe zwischen den Personen in der "Möwe" ausführlich zu untersuchen, müssen auch die Regieanweisungen berücksichtigt werden. Gerade im Beziehungsbereich spielen die paralinguistischen Phänomene ja eine weitaus größere Rolle als Mitteilungen auf der digitalen Ebene. Wesentliche Bedeutung kommt dabei denjenigen Regieanweisungen zu, die Kirschstein-Gamber als "die Mittel der Darstellung: Äußere Bewegung, Affektgestaltung, Pantomime und Alltäglichkeit"⁶⁵ zusammenfaßt.

Unter Affektgestaltung werden "symptomatische Anweisungen" verstanden, sie "geben das Mittel an (Körperbewegung, Mimik, Sprachgestaltung), mit welchem ein Affekt sichtbar gemacht werden soll",⁶⁶ sowie "Regieanweisungen, die allgemeine Affektbezeichnungen beinhalten",⁶⁷ also erklären, welcher Eindruck durch sie entstehen soll.

Der Begriff der Alltäglichkeit umfasst alle Tätigkeiten des täglichen Lebens wie Essen, Trinken, Gesellschaftsspiele etc., die im Čechovschen Drama eine wichtige Rolle spielen. Für die Untersuchung der Kommunikation in der "Möwe" ist dieser Begriff auch nicht uninteressant, denn wenn die Protagonisten lieber Lotto spielen, als sich zu unterhalten, ist dies ein Hinweis auf die Art und Weise der zwischenmenschlichen Beziehungen.

Mit einbezogen werden auch Äußerungen von Personen über Abwesende. Sie charakterisieren die zwischenmenschlichen Beziehungen und ihre Einschätzung durch die Protagonisten selbst und geben Hinweise auf Kommunikationsabläufe, die bereits stattgefunden haben.

Der in den Analysen angewandte Begriff des Gesprächs wird verstanden in der Definition von Dittmann:

⁶⁵Kirschstein-Gamber (1979), S. 71-91.

⁶⁶ebda., S. 76.

⁶⁷ebda. S. 77.

Ein Gespräch ist jener Spezialfall von zentrierter Interaktion, in dem mindestens zwei Beteiligte sprachlich kommunizieren (sei es von Angesicht zu Angesicht oder, unter Wahrung der Identität des Zeitraumes, über ein technisches Medium vermittelt), derart, daß sie

1. nicht nur handlungsbegleitend sprechen, sondern über ein Thema, das im 'Brennpunkt ihrer kognitiven Aufmerksamkeit' steht,
2. mindestens einmal einen Sprecherwechsel vollziehen.*

2.2. Einzelanalysen

Im folgenden stelle ich die Beziehungen und Interaktionen der Protagonisten zueinander dar, zunächst die der Hauptpersonen Arkadina, Trepjev, Trigorin und Nina. Genauer betrachtet werden auch die Kommunikationsstrukturen zwischen der Arkadina, Trepjev und Sorin, um zu sehen, ob die Personen innerhalb der Verwandtschaft verständnisvoller und problemloser miteinander umgehen als mit den anderen. Anschließend wird die Aufmerksamkeit auf die übrigen Personen gerichtet, vor allem auf ihren Kontakt zu ihnen nahestehenden Protagonisten: Medvedenko und Maša sowie deren Beziehung zu ihren Eltern, Maša und Trepjev, Šamraev und Polina Andreevna sowie das Verhältnis des Arztes Dorn zu den übrigen.

Innerhalb der Untersuchung der Nebenfiguren kann man auch das kommunikative Verhalten der Hauptpersonen zu ihnen erkennen, auf weitere Einzelanalysen soll daher verzichtet werden.

Abschließend wird in einer Zusammenfassung der Versuch einer Gesamtanalyse der in der "Möwe" vorherrschenden Kommunikationsstrukturen vorgenommen.

Arkadina - Trepjev

Das Verhältnis der Schauspielerin Arkadina zu ihrem Sohn weist typische Züge einer gestörten symmetrischen Beziehung in der Inhaltsebene auf.

*Dittmann (1979), S. 5.

Zunächst beschreibt Treplev in der Unterhaltung mit Sorin seine Mutter als geltungssüchtig, ja geradezu narzißtisch und geizig. Positiv erwähnt er ihr schauspielerisches Talent, ihre Klugheit und die Fähigkeit, mitleiden zu können.

Die Meinung der beiden über das Theater sind konträr. Der Hauptkonflikt zwischen Treplev und seiner Mutter ist vor allem seine empfundene Minderwertigkeit ihr gegenüber.

...manchmal sind bei ihr nur Berühmtheiten zu Gast, Schauspieler und Schriftsteller, und unter ihnen bin nur ich - ein Nichts, ich werde geduldet, nur weil ich ihr Sohn bin. Wer bin ich? Was bin ich?

...byvalo, u nee sidjat v gostjach sploš' vse zname-nitosti, artisty i pisateli, i meždu nimi tol'ko odin ja - ničto, i menja terpjat tol'ko potomu, čto ja ee syn. Kto ja? Čto ja? (S. 8)

Zum offenen Konflikt kommt es dann bei der Theateraufführung. Hier zeigt sich, daß keiner der beiden bereit ist, die Auffassung des anderen über Theaterkunst zu akzeptieren. Da das Theater jedoch die Hauptbeschäftigung sowohl der Arkadina (als Ausführende) als auch Treplevs (als Schriftsteller) ist, kann hier von einer Verwerfung der Selbstdefinition des Gegenübers auf der Inhaltsebene gesprochen werden. Die eigene Sichtweise und Tätigkeit wird vom anderen nicht akzeptiert, keiner ist bereit, einzulenken.

Treplev bricht die Theateraufführung ab, indem er erbost die Bühne verläßt. Arkadina vertritt ihren Standpunkt weiter im Gespräch mit ihrem Bruder und ist weiterhin nicht bereit, die Tätigkeit ihres Sohnes anzuerkennen. Er fühlt sich verspottet, sie sich durch seine neue Theaterkonzeption bedroht. Im zweiten Akt treffen die beiden nicht aufeinander. Der dritte Akt zeigt eine ähnliche Auseinandersetzung. Anfangs verstehen sich die beiden gut auf der analogen Beziehungsebene, den Selbstmordversuch Treplevs kommentiert Arkadina in infantiler Ausdrucksweise:

Und wenn ich weg bin, machst du nicht wieder piffpaff?

A ty bez menja opjat' ne sdelaes' čik-čik? (S. 37)

In dem Augenblick, in dem es wieder um einen wesentlichen Aspekt der Selbstdefinition geht - die Beziehung Arkadinas zu Trigorin, seine schriftstellerische Tätigkeit und Treplevs Kunstauffassung - ändert sich die Situation erneut schlagartig. Wiederum kommt es zur Verwerfung der Selbstdefinition, die in gegenseitigen Beschimpfungen gipfelt. Erst als Treplev zu weinen beginnt, lenkt seine Mutter ein, ist eine Verständigung auf analoge Weise möglich. Jetzt wird die Beziehung komplementär, Treplev nimmt quasi die Rolle eines Kleinkindes gegenüber seiner Mutter ein. Im vierten Akt kommt es zu keiner wesentlichen Unterhaltung zwischen den beiden - kurze, belanglose Wortwechsel, ein Kuß im Vorbeigehen. Die psychisch-depressive Verfassung ihres Sohnes bemerkt die Arkadina nicht. Die Einsilbigkeit, den melancholischen Walzer, den er auf dem Klavier spielt und schließlich die verbale Äußerung über seine Gemütsverfassung (am offenen Fenster) läßt die Arkadina nur zu der Bemerkung hinreißen:

Kostja, mach das Fenster zu, sonst zieht es.
Kostja, zakroj okno, a to duet. (S. 55)

Und selbst den Schuß, mit dem sich ihr Sohn umbringt, ist sie nicht fähig, richtig zu deuten, er erinnert sie nur an Ereignisse in der Vergangenheit.

Gegen Ende des Stückes gipfelt also die Kommunikation zwischen beiden nicht nur in der Verwerfung der Selbstdefinition des anderen auf der Inhaltsebene. Die Protagonisten scheinen auch auf der Gefühlsebene uninteressiert und hilflos zu sein. Der analoge Bereich, die nonverbalen Signale und schließlich die direkte Aussage Treplevs über seine psychische Verfassung, wird von der Arkadina nicht mehr wahrgenommen.

Bemerkenswert ist auch, daß Treplev noch wenige Augenblicke vor seinem Selbstmord, nach dem Zusammentreffen mit Nina, Angst hat, seine Mutter zu verärgern:

Es wäre schlecht, wenn jemand sie im Garten trifft und es dann Mama sagt. Das könnte Mama Kummer bereiten..

Nechorošo, esli kto-nibud' vstretit ee v sadu i potom skažet mame. Ěto moŹet ogorčit' mamu... (S. 59)

Die Komplementarität im Beziehungsbereich ist selbst noch im Moment äußerster Verzweiflung wirksam.

Arkadina - Trigorin

Schon im ersten Akt wird das Verhältnis zwischen der Arkadina und ihrem Lebensgefährten deutlich. Im Gespräch mit Nina antwortet die Schauspielerin zunächst für Trigorin, obwohl dieser anwesend ist.

Er ist eine Berühmtheit, aber er hat eine einfache Seele.

On znamenitost', no u nego prostaja duša. (S. 16)

Etwas später:

Reden Sie nicht so. Wenn man ihm schöne Worte sagt, versinkt er im Erdboden.

Ne govorite tak. Kogda emu govorjat chorošie slova, to on provalivaetsja. (S. 17)

Der ironische Tonfall dieser Replikten ist deutlich.

Wer den dominierenden Part in dieser Beziehung einnimmt, deutet Čechov in folgender Regieanweisung, nach dem Streit um die Kutschpferde zwischen Šamraev und der Arkadina, an:

(Arkadina) Geht nach links ab, wo man das Badehaus vermutet-nach einer Minute sieht man, wie sie ins Haus hinübergeht; hinter ihr her geht Trigorin mit Angeln und einem Eimer.

(Arkadina) Uchodit vlevo, gde predpolagaetsja kupal'nja; čerez minutu vidno, kak ona prochodit v dom; za neju idet Trigorin s udočkami i s vedrom. (S. 25)

Arkadina hat also beschlossen, abzureisen. Trigorin muß seine Lieblingsbeschäftigung (das Angeln) aufgeben und ihr folgen.

Im zweiten Akt kommt es nur am Ende zu einem kurzen Wortwechsel:

Arkadina: Boris Alekseevic, wo sind sie?

Trigorin: Sofort. (Geht und sieht sich nach Nina um; am Fenster, zur Arkadina.) Was ist?

Arkadina: Wir bleiben.

Arkadina: Boris Alekseevič, gde vy?

Trigorin: Sejčas! (Idet i ogljadyvaetsja na Ninu; u okna, Arkadinoj.) Čto?

Arkadina: My ostaemsja. (S. 32)

Ob die beiden abfahren oder nicht, entscheidet ausschließlich die Arkadina, Trigorins Meinung zählt nicht. Lediglich im dritten Akt scheint sie die Rolle der Überlegenen dem Schriftsteller gegenüber aufzugeben. Aber es wird schnell deutlich, daß sie die verzweifelte, demütige Frau nur spielt, (s. Kapitel 3.1.1.), um ihren Willen durchzusetzen. Nachdem Trigorin eingelenkt hat, verhält sie sich, als sei nichts gewesen.

Trigorin: Ich habe keinen eigenen Willen ... Ich habe niemals einen eigenen Willen gehabt ... Schlaff, schlapp, immer gehorsam - kann das einer Frau gefallen? Nimm mich, bring mich fort, aber laß mich keinen Schritt von dir fort...

Arkadina (zu sich): Jetzt gehört er mir. (ungezwungen, als sei nichts geschehen.) Öbrigens, wenn du willst, kannst du bleiben.

Trigorin. U menja net svoej voli... U menja nikogda ne bylo svoej voli... Vjalyj, rychlyj, vsegda pokornyj - neuželi èto možet nravit'sja ženščine? Beri menja, uvozi, no tol'ko ne otpuskaj ot sebja ni na šag...

Arkadina (pro sebja). Teper' on moj. (Razvjazno, kak ni v čem ne byvalo.) Vpročem, esli chočeš', možeš' otstat'sja. (S. 42)

Bemerkenswert ist, daß beide hier nur ihr Ziel verfolgen, keiner auf die Argumente des anderen eingeht, jeder sich unverstanden sieht.

Im vierten Akt haben beide dann wieder ihre Position eingenommen. Die Arkadina bestimmt (hier: Lotto zu spielen), und Trigorin gehorcht. Zu einem Gespräch kommt es auch nicht, als es um Treplevs schlechte Kritiken geht:

Arkadina: Warum dem überhaupt Aufmerksamkeit schenken.

Trigorin: Er hat kein Glück. Er kann einfach den richtigen Ton nicht finden.

Arkadina: Ochota obraščat' vnimanie.

Trigorin: Emu ne vezet. Vse nikak ne možet popast' v svoj nastojaščij ton. (S. 54)

Die letzte Äußerung macht die Arkadina dann wieder über den anwesenden Trigorin, in ironischer Weise, wie zu Beginn des Stücks:

Arkadina: Dieser Mensch hat doch immer und überall Glück. (...) Unsere Berühmtheit hat heute nicht zu Mittag gegessen.

Arkadina: Ętomu ĉeloveku vseĝda i vezde vezet. (...) Naša znamenitost' ne obedala segodnja. (S. 55)

Die Strukturen in dieser Beziehung sind also fest, weisen alle Merkmale einer starren Komplementarität auf, wobei die Arkadina den dominierenden Part einnimmt, Trigorin sich bedingungslos unterwirft, keinen eigenen Willen zeigt. Es kommt weder zu einer Metakommunikation über ihre Beziehung, noch zu einem normalen Gespräch auf der Inhaltsebene.

Treplev - Trigorin

Obwohl der Konflikt zwischen diesen beiden Protagonisten für das Stück wesentlich ist, treffen sie lediglich (von der Theateraufführung im ersten Akt abgesehen) im vierten Akt kurz aufeinander. Nach der formellen Begrüßung versucht Trigorin hier zwar mit Treplev ins Gespräch zu kommen, indem er über die Aufnahme dessen literarischer Werke berichtet, Treplevs Reaktion ist jedoch nur die Frage: "Sind Sie auf länger hier?" (Nadolgo k nam? S.52), womit sein Desinteresse an einem weiteren Gespräch deutlich gemacht ist. Im ersten Akt äußert er sich Sorin gegenüber noch wohlwollend über Trigorin.

Bin kluger, einfacher Mann, ein bißchen melancholisch, weißt du. Sehr anständig.

ĉelovek umnyj, prostoj, nemnoĝko, znaeš', melancholiĉnyj. Oĉen' porjadoĉnyj. (S. 9)

Erst als sich das Verhältnis Trigorin - Nina anbahnt, beginnt er den Konkurrenten zu verachten. Im dritten Akt erfahren wir aus dem Gespräch mit seiner Mutter, daß Treplev Trigorin zum Duell gefordert hatte. Am Ende dieser Szene verläßt er den Raum, als er Trigorin kommen sieht.

Insgesamt kann man in dieser Personenkonstellation folgendes konstatieren: Trigorin nimmt Treplev gegenüber eine reservierte Haltung ein, äußert sich lediglich (beiläufig) über dessen literarische Tätigkeit. Einem Gespräch geht er zwar nicht aus dem Weg, bemüht sich aber auch nicht darum. Treplev ändert sein Verhalten Trigorin gegenüber von anfänglich wohlwollenden bis gleichgültigen Äußerungen zu offener Verachtung. Er versucht jedoch ständig, der Kommunikation auszuweichen, und verläßt entweder den Raum oder bekundet sein Desinteresse, indem er das Gespräch durch eine belanglose Frage unterbricht. Die Forderung zum Duell ist ein weiteres Symptom für das Ausweichen vor verbaler Kommunikation.

Arkadina - Sorin

Die Momente, in denen die Arkadina mit ihrem Bruder in Kontakt tritt, sind selten. Auf der Beziehungsebene kommt es zu gar keinen Äußerungen.

Im ersten Akt versucht Sorin den Streit zwischen Treplev und dessen Mutter zu schlichten, scheitert aber. Die einzigen Bemerkungen, die er den Ausführungen seiner Schwester hinzufügen kann, sind:

Du hast ihn beleidigt (...)

Trotzdem...

Er wollte dir ein Vergnügen bereiten. (...)

Ty ego obidela (...) (S. 14)

Vse-taki...

On chotel dostavit' tebe udovol'stvie. (...) (S. 15)

Im zweiten Akt gibt es zunächst ein kurzes Gespräch zwischen den beiden und Dorn darüber, ob Sorin sich ärztlich behandeln lassen soll. Anschließend äußern sich Arkadina und ihr Bruder über das langweilige Landleben und die Annehmlichkeiten der Stadt. Anscheinend verstehen sie sich hier auf der Inhaltsebene:

Arkadina: Ach was kann langweiliger sein als diese liebe ländliche Langeweile! Es ist heiß, still, niemand tut etwas, alle philosophieren... Es ist schön bei euch, Freunde, ich höre gern zu, aber... in seinem Hotelzimmer zu sitzen und seine Rolle zu lernen-wieviel schöner ist das.

Nina: (begeistert.) Das ist schön! Ich verstehe Sie.
 Sorin: Natürlich, in der Stadt ist es schöner. Du sitzt in deinem Kabinett, der Lakai läßt niemanden unangemeldet herein, das Telephon ... auf der Straße Droschken und so ...

Ach, čto možet byt' skučnee etoj vot miloj derevenskoj skuki! Žarko, ticho, nikto ničego ne delaet, vse filosofstvujut... Chorošo s vami, druž'ja, prijatno vas slušat', no... sidet' u sebja v nomere i učit' rol' - kuda lučše!

Nina (vostorženno): Chorošo! Ja ponimaju vas.

Sorin: Konečno, v gorode lučše. Sidiš' v svoem kabine, lakej nikogo ne vpuskaet bez doklada, telefon... na ulice izvoščiki i vse... (S. 24)

Aus dem Kontext wird jedoch ersichtlich, daß die Interpunktion jeweils eine völlig andere ist. Die Arkadina assoziiert mit dem Leben in der Stadt ihre Tätigkeit als Schauspielerin und ihren Erfolg beim Publikum. Sorin schätzt eher die kleinen Annehmlichkeiten, das Leben um ihn herum. Während seine Schwester bewundert werden will, ist er eher Bewunderer, genießt die allgemeine Geschäftigkeit.⁶⁹ Beide träumen jedoch davon, in einem abgeschlossenen, von der Außenwelt isolierten Raum zu sein. Wie auch Arkadina nur über ihre Kunst mit der Umwelt in Kontakt tritt (s. Kapitel 3.1.1.), will Sorin nur durch einen Lakaien und das Telefon mit seiner Umgebung in Verbindung kommen.

Beim Streit um die Pferde für die Arkadina zeigt Sorin das einzige Mal in diesem Stück, daß er der Gutsbesitzer ist, und ergreift erregt für seine Schwester Partei. Nachdem diese erbost gegangen ist, sagt er zu Nina:

Kommen Sie mit zu meiner Schwester... Wir wollen sie alle anflehen, nicht abzufahren. Nicht wahr?

Pojdeme k sestre... My vse budem umoljat' ee, čtoby ona ne uežžala. Ne pravda li? (S. 25)

Ein Beweis dafür, wie sehr er der Arkadina ergeben ist.

⁶⁹Und Nina assoziiert mit der Stadt den Beginn ihrer Theaterkarriere. Diese Textstelle zeigt eine typische Kommunikationsstruktur der Dramen Čechovs. Inhaltlich scheinen die Protagonisten übereinzustimmen, die Interpunktion ist aber bei jedem eine andere.

Im dritten Akt überhört sie zunächst, daß er mit in die Stadt fahren will ("Also lebe hier, langweile dich nicht...; Nu, živi tut, ne skučaj...S.35).⁷⁰ Als Sorin dann über Treplev spricht, nimmt sie erst dann Bezug, als ihr wunder Punkt, nämlich ihr Geiz, berührt wird. Und auch hier äußert er Verständnis für die angeblich schlechte materielle Situation seiner Schwester, obwohl er spätestens seit dem Gespräch mit seinem Neffen im ersten Akt weiß, wie ihre finanzielle Lage wirklich ist; oder er täuscht seine Einsicht nur vor, um die Arkadina nicht zu verärgern.⁷¹

Die dann folgende Szene ist bezeichnend für das Verhältnis zwischen Bruder und Schwester. Als Sorin erfahren muß, daß er Arkadina nicht umstimmen kann, reagiert er mit einem Schwächeanfall ("Symptom als Kommunikation"). Dieser Situation gegenüber zeigt sich die Schauspielerinnen völlig hilflos. Sie bemerkt nicht, daß ihre unnachgiebige Haltung gegenüber Treplev die Ursache für das körperliche Unwohlsein ihres Bruders ist. Dieses Signal auf der analogen Ebene nimmt sie nicht wahr.

Der vierte Akt bringt dann keinen Dialog mehr zwischen den beiden; als Arkadina ihn anzusprechen versucht, schläft Sorin.

Treplev - Sorin

Zu einem Gespräch zwischen den beiden kommt es lediglich im ersten Akt. Den Ausführungen Sorins, er müsse in der Stadt leben, stimmt Treplev bei. Ihre Unterhaltung wird zunächst von Masa, dann von Jakov unterbrochen. Sorin versucht, wie auch später bei der Theateraufführung, zwi-

⁷⁰ Obwohl sie selbst sich auf dem Land nicht vor Langeweile zu retten weiß und ihr bekannt ist, daß ihr Bruder sich grundsätzlich auf seinem Landgut langweilt, macht sie diese Äußerung. Man kann hieraus annehmen, daß ihr das Befinden ihres Bruders egal ist.

⁷¹ Man könnte Sorins Reaktion hier auch als Ironie deuten. Seine ganze bisherige Charakterzeichnung, sein eher naives und unbeholfenes Auftreten in den übrigen Repliken schließt eine solche Sichtweise jedoch aus.

schen Treplev und dessen Mutter zu vermitteln. Auf die Vorwürfe der Arkadina gegenüber geht er inhaltlich nicht ein, sondern versucht ihn zu überzeugen, daß sie ihren Sohn vergöttert. Ebenso verhält sich Sorin später, als er seine Schwester überzeugen will, daß Treplev ihr eine Freude mit dem Theaterstück machen wollte. Auf Treplevs Ausführungen über das Theater kann er nur antworten: "Ohne Theater geht es nicht." (Bez teatra nel'zja; S. 8) Die Darstellung der persönlichen Situation seines Neffen scheint er gar nicht zu registrieren, sondern nimmt sie zum Anlaß, Informationen über Trigorin zu erfragen, diese wiederum, um über sich und sein vertanes Leben zu erzählen.

Eine Verständigung auf der Inhaltsebene ist also kaum gegeben. Beide wissen jedoch die Situation des anderen gut einzuschätzen. Im dritten Akt kann jeder gegenüber der Arkadina die persönliche Lage des anderen verständlich darstellen.

Vor allem im vierten Akt wird durch eine Äußerung Masas und aus Regieanweisungen deutlich, daß auf der analogen Beziehungsebene Einvernehmen zwischen den beiden herrscht. Zunächst sagt Masa:

Der Alte fragt jede Minute, wo ist Kostja, wo ist Kostja ... Er kann ohne ihn nicht leben ...

Starik každyju minutu vse sprašivaet, gde Kostja, gde Kostja... Žit' bez nego ne možet... (S. 45)

Dann erfahren wir, daß Sorin darum bat, sein Bett bei Treplev aufzuschlagen, er möchte in dessen Nähe sein. Später, nachdem wir über den melancholischen Gemütszustand seines Neffen informiert wurden, heißt es in der Regieanweisung:

Treplev kommt und setzt sich auf ein Bänkchen, Sorin zu Füßen.

Vchodit Treplev i saditsja na skameečke u nog Sorina. (S. 49)

Er sucht also im Moment psychischer Not den Kontakt zu seinem Onkel, allerdings nur auf der analogen Ebene. Verbal stellt er ihm seine Beziehung zu seiner Mutter wie

auch zu Nina nur im ersten Akt dar, zu einer richtigen Aussprache kommt es dort allerdings auch nicht.

Arkadina - Nina

Das Verhältnis zwischen diesen beiden Personen ist komplementär angelegt. Die Arkadina nimmt die Position einer Überlegenen, meist verständnisvollen Mutterfigur ein. Im ersten Akt ermutigt sie Nina, die Theaterlaufbahn einzuschlagen und versucht, ihr die Befangenheit gegenüber dem berühmten Trigorin zu nehmen. Gleichzeitig demonstriert sie durch ihr Auftreten ihre dominante Position gegenüber dem Schriftsteller.

Als sie jedoch das sich anbahnende Verhältnis zwischen Nina und Trigorin bemerkt, reagiert sie reservierter:

Arkadina: Wer ist da eben weggegangen? Nina?

Trigorin: Ja

Arkadina: Pardon, wir haben gestört...

Arkadina: Èto kto sejčas vyšel? Nina?

Trigorin: Da.

Arkadina: Pardon, my pomešali... (S. 35)

In ihrer Auseinandersetzung mit Trigorin bezeichnet sie Nina schließlich als Provinzmädchen: "Die Liebe eines Provinzmädchens?" (Ljubov' provincial'noj devočki? S. 41) Nina vergöttert die Arkadina, verkörpert sie doch ihren Traum vom Leben als gefeierte Schauspielerin. Dieser auch nur einen Wunsch abzuschlagen, erscheint ihr unmöglich.

Irina Nikolaevna etwas abzuschlagen, einer berühmten Künstlerin! Ist nicht jeder Wunsch, sogar Laune von ihr wichtiger als eure Wirtschaft? Es ist einfach unglaublich!

Otkazat' Irine Nikolaevne, znamenitoj artistke! Razve vsjakoe želanie ee, daže kapriz, ne važnee vašego chozjajstva? Prosto neverojatno! (S. 25)

Im dritten und vierten Akt treffen die beiden nicht aufeinander, Nina geht der Schauspielerin aus dem Weg. Ihre Ehrfurcht zeigt sich auch am Ende des Stücks, als sie noch einmal mit Treplev zusammentrifft. Zweimal erkundigt sie sich danach, ob die Arkadina anwesend ist, will ein Zusammentreffen unbedingt vermeiden.

Ich weiß, Irina Nikolaevna ist hier. Schließen Sie die Tür ab...

Ist Irina Nikolaevna hier?

Ja znaju, Irina Nikolaevna zdes'. Zaprite dveri... (S. 56)

Irina Nikolaevna zdes'? (S. 58)

Treplev - Nina

Die Kommunikation zwischen den beiden ist weder auf der Inhalts- noch auf der Beziehungsebene normal.

Schon aus einer der ersten Äußerungen Ninas erfahren wir, daß nicht Treplev der Grund ihres Interesses ist, sondern die auf dem Gut Sorins herrschende Bohème-Atmosphäre:

Mein Vater und seine Frau lassen mich nicht hierher. Sie sagen, hier ist die Bohème... sie haben Angst, ich könnte ans Theater gehen... Und mich zieht es hierher an den See, wie eine Möwe... Mein Herz ist voll von Ihnen.

Otec i ego žena ne puskajut menja sjuda. Govorjat, što zdes' bogema... bojatsja, kak by ja ne pošla v aktrisy... A menja tjanet sjuda, k ozeru, kak čajku... Moe serdce polno vami. (S. 10)

Auf Äußerungen Treplevs, die die Beziehungsebene betreffen, sei es digital oder analog, reagiert Nina ablenkend:

Treplev: Wir sind allein.

Nina: Es scheint, da ist jemand...

Treplev: Niemand.

(Kuß)

Nina: Was ist das für ein Baum?

Treplev: My odni.

Nina: Kažetsja, kto-to tam...

Treplev: Nikogo.

(Poceluj)

Nina: Èto kakoe derevo? (S. 10)

Das Schwärmen Ninas für Trigorins Erzählungen und die Frage, ob Treplev diese gelesen habe, blockt er abrupt ab:

Treplev: (Kalt) Ich weiß nicht, ich habe sie nicht gelesen. ('Cholodno'. Ne znaju, ne čital; S. 10)

Er versucht hier einem Gespräch auf der Inhaltsebene auszuweichen, indem er Unkenntnis des Gesprächsinhalts vortäuscht, als auch analog ("kalt") Desinteresse bekundet. Daß seine Vorgabe, er habe noch nichts von Trigorin gele-

sen, nicht stimmt, geht aus seinem vorherigen Gespräch mit Sorin hervor.

Auch in dem folgenden Wortwechsel über Theater zeigt sich eine Störung auf der Inhaltsebene. Während Treplev seine Auffassung vom modernistischen Theater vertritt, kann Nina darauf inhaltlich nicht eingehen, sondern fordert naiv, ein Theaterstück müsse unbedingt von Liebe handeln. Daß keine inhaltliche Gemeinsamkeit über das Thema Theater besteht, zeigt sich auch zu Beginn des zweiten Aktes. Maša bittet Nina, etwas aus Treplevs Theaterstück zu sprechen. Ihre Reaktion ist aber nur:

Nina (zuckt die Achseln): Wollen Sie? Das ist so uninteressant!

Nina (požav plečami): Vy chotite? Éto tak neinteresno! (S. 23)

Durch Nina erfolgt hier eine Verwerfung der Selbstdefinition Treplevs. Ein wesentlicher Punkt seiner intellektuellen Existenz wird von ihr nicht akzeptiert.

Etwas später kommt es dann zu einem kurzen Gespräch über ihre Beziehung, als Treplev ihr die tote Möwe zu Füßen legt. Doch eine Verständigung ist nicht möglich:

Nina: Ich erkenne Sie nicht wieder.

Treplev: Ja, seit ich Sie nicht wiedererkenne. Sie haben sich mir gegenüber verändert. Ihr Blick ist kalt, meine Anwesenheit macht sie verlegen.

Nina: Sie sind in letzter Zeit reizbar geworden, Sie drücken sich so unverständlich aus, durch irgendwelche Symbole. Und hier, diese Möwe ist anscheinend auch so ein Symbol, aber verzeihen Sie, ich verstehe es nicht ... (...) Ich bin zu einfach, um Sie zu verstehen.

Nina: Ja vas ne uznaju.

Treplev: Da, posle togo, kak ja perestal uznavat' vas. Vy izmenilis' ko mne, vas vzgljad choloden, moe prisutstvie stesnjaet vas.

Nina: V poslednee vremja vy stali razdražitel'ny, vyražаетes' vse neponjatno, kakimi-to simvolami. I vot éta čajka tože, po-vidimomu, simvol, no, prostite, ja ne ponimaju... (...) Ja sliškom prosta, čtoby ponimat' vas. (S. 27)

Als Grund für das plötzliche Desinteresse Ninas an ihm sieht er seinen literarischen Mißerfolg, weshalb er keine Chance gegenüber Trigorin habe.

Im dritten Akt gibt es kein Zusammentreffen, erst am Ende des vierten Aktes erfährt man zunächst von Treplev im Gespräch mit Dorn, wie es Nina in den letzten zwei Jahren ergangen ist. Eine Zusammenkunft mit ihm hat sie vermieden. Bezeichnend für die Einseitigkeit ihrer Beziehung ist Treplevs Aussage: "Ich habe sie gesehen, aber sie wollte mich nicht sehen, ..." (Ja ee videl, no ona ne chotela menja videt'... S.50). Später bekam er Briefe von Nina, aber zu einer offenen Schilderung ihrer psychischen Situation scheint sie nicht fähig zu sein:

Treplev: ... Kluge, warme, interessante Briefe; sie beklagte sich nie, aber ich fühlte, sie war tiefunglücklich; jede Zeile ein kranker, zum Zerreißen gespannter Nerv. Und sie war ein wenig verwirrt. Sie unterschrieb als Die Möwe...

Treplev: ... Pis'ma umnye, teplye, interesnye; ona ne žalovalas', no ja čuvstvoval, čto ona gluboko nesčastna; čto ni stročka, to bol'noj, natjanutyj nerv. I voobraženie nemnogo rasstroeno. Ona podpisivalas' Čajkoj... (S. 50)

Selbst beim letzten Zusammentreffen ist die Kommunikation gestört. Auf die Ausführungen Ninas reagiert Treplev zunächst nur auf eine analoge Äußerung, nämlich ihr Schluchzen, und stellt dann eine kurze Frage, warum sie nach Elec fahren.

Wie Nina auf die Schilderung von Treplevs Gefühlen zu ihr reagiert, ist bezeichnend für die gestörte Kommunikation zwischen beiden:

Nina (verwirrt): Warum redet er so, warum redet er so?

Nina (rasterjanno). Začem on tak govorit, začem on tak govorit? (S. 57)

Ihre Reaktion auf Treplevs verzweifelte Bitte, bei ihm zu bleiben, ist nonverbal, sie macht Anstalten zu gehen. Erst einige Wortwechsel später geht sie auf eine Äußerung Treplevs ein, er habe den Boden geküßt, auf dem sie gegangen sei.

Hätte er Nina bisher richtig zugehört, ihre Zerstreutheit und Verwirrung bemerkt, müßte er folgenden Sätzen von ihr skeptischer gegenüberstehen:

Ich weiß, ich verstehe jetzt, Kostja, daß für unsere Arbeit - egal ob wir Theater spielen oder schreiben - die Hauptsache nicht der Ruhm ist, nicht der Glanz, nicht das, wovon ich geträumt hatte, sondern die Fähigkeit durchzuhalten. Trage dein Kreuz und glaube. Ich glaube, und es tut mir nicht mehr so weh, und wenn ich an meinen Beruf denke, habe ich keine Angst mehr vor dem Leben.

Ja teper' znaju, ponimaju, Kostja, čto v našem dele vse ravno, igraem my na scene ili pišem - glavnoe ne slava, ne blesk, ne to, o čem ja mečtala, a umen'e terpet'. Umej nesti svoj krest i veruj. Ja veruju i mne ne tak bol'no, i kogda ja dumaju o svoem prizvanii, to ne bojus' žizni. (S. 58)

Treplev antwortet aber:

Sie haben Ihren Weg gefunden, Sie wissen, wohin Sie gehen, ich dagegen 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 Lebensaufgabe besteht.

Vy našli svoju dorogu, vy znaete, kuda idete, a ja vse ešče nošus' v chaose grez i obrazov, ne znaja, dlja čego i komu èto nužno. Ja ne veruju i ne znaju, v čem moe prizvanie. (S. 59)

Nina wiederum geht auf diese Aussage mit keinem Wort ein.

Trigorin - Nina

Schon im ersten Gespräch mit Treplev erfahren wir von Ninas Begeisterung für Trigorin, der ihr bis dahin persönlich unbekannt war: "Was für wunderbare Erzählungen er schreibt!" (Kakie u nego čudesnye rasskazy! S.10)

Beim ersten Zusammentreffen reagiert sie befangen und verlegen vor dem berühmten Schriftsteller. Dieser wiederum erscheint gleichgültig, macht Nina ein oberflächliches Kompliment und erkundigt sich gleich danach, ob es in dem See Fische gibt.

Im ersten langen Gespräch zwischen den beiden (zweiter Akt) nimmt Nina die Rolle der Fragenden ein, die den bekannten Autor interviewt. Trigorin antwortet bereitwillig und offen, auch über private Dinge. Nina will nicht verstehen, daß er von sich und seiner Arbeit nicht begeistert ist. Sie reagiert auf seine Ausführungen mit Unverständnis, decken sie sich doch nicht mit ihren Vorstellungen

von einem ruhmvollen Leben als Künstler. Sie weigert sich sogar, seine Unzufriedenheit zu verstehen:

Verzeihen Sie, ich bin nicht in der Lage, Sie zu verstehen. Sie sind einfach vom Erfolg verwöhnt.

Prostite, ja otkazyvajus' ponimat' vas. Vy prosto izbalovany uspechom. (S. 30)

Und später:

Sie sind überarbeitet, und Sie haben keine Zeit und Lust, sich Ihrer eigenen Bedeutung bewußt zu werden. Seien Sie ruhig unzufrieden mit sich, aber für andere sind Sie groß und herrlich!

Vy zarabotalis', i u vas net vremeni i ochoty soznat' svoe značenie. Pust' vy nedovol'ny soboju, no dlja drugich vy veliki i prekrasny! (S. 31)

Man kann hier, wie schon in der Beziehung zu Treplev, von einer Verwerfung der Selbstdefinition des anderen sprechen. Jedoch aus einer anderen Perspektive. Nina will das Banale und Triviale im Leben dieses berühmten Literaten nicht wahrhaben, da es nicht in ihre Phantasiewelt paßt. Für Trigorin bietet Nina zunächst einmal ein Sujet für eine Erzählung. Was er über die Art seiner (möglichen) Beziehung zu Nina denkt, erfahren wir im dritten Akt im Gespräch mit der Arkadina:

Eine junge Liebe, entzückend, poetisch, die mich ins Reich der Träume bringt, - auf Erden kann sie allein mir Glück schenken! Eine solche Liebe habe ich noch nicht erfahren... In meiner Jugend hatte ich keine Zeit dazu, ich habe den Redaktionen die Türen eingeknallt, gegen die Not angekämpft... Und jetzt sie, diese Liebe, endlich ist sie da, sie lockt... Was für einen Sinn hat es, vor ihr zu fliehen?

Ljubov' junaja, prelestnaja, poëtičeskaja, unosjaščaja v mir grez, - na zemle tol'ko ona odna mozet dat' sčast'e! Takoj ljubvi ja ne ispytal ešče... V molo-dosti bylo nekogda, ja obival porogi redakcij, borolsja s nuždoj... Teper' vot ona, eta ljubov', prišla nakonec, manit... Kakoj že smysl bežat' ot nee? (S. 41)

Für beide bietet der andere jeweils Anlaß zu romantischen Träumereien und Spekulationen. Nina sieht in Trigorin den Inbegriff ihrer schwärmerischen Vorstellungen von einem berühmten Schriftsteller, dem sich hinzugeben ("Wenn du je

mein Leben brauchst, dann komm und nimm es." Esli tebe kogda-nibud' ponadobitsja moja žizn', to pridi i voz'mi ee; S.40) das höchste aller Gefühle ist.

Trigorin sieht in Nina die Möglichkeit zu einer poetischen, bisher nie erfahrenen Beziehung mit einem jungen Mädchen. Die reale Situation des anderen wird in keinem Fall wahrgenommen. Nina will das Alltägliche in ihrem Bild von Trigorin verdrängen, der Schriftsteller will ihr Verhältnis zu ihm nicht als das unreife Schwärmen eines jungen Mädchens erkennen.

Im vierten Akt erfahren wir dann aus dem Gespräch zwischen Dorn und Trepjev, wie sich das Verhältnis von Nina und Trigorin weiterentwickelte. Trotz der persönlichen Katastrophe, in die der Schriftsteller sie stürzte, liebt sie ihn noch genauso wie früher. Trigorin hingegen hat sein früheres Leben nie aufgegeben und kann sich noch nicht einmal daran erinnern, was für eine Bedeutung die Möwe hat, die er auszustopfen in Auftrag gegeben hatte.

Die übrigen Personen

Die Nebenfiguren des Dramas sollen hier nicht so detailliert analysiert werden, wie die Hauptpersonen. Im folgenden wird schematisch umrissen, auf welche Weise sie kommunizieren und welcher Art ihre Beziehungen zueinander sind. Zu Beginn des Stücks treffen Medvedenko und Maša zusammen. Weder auf der Inhalts- noch auf der Beziehungsebene kommt es zu einer Annäherung. Der Dorfschullehrer kann es nicht verstehen, daß Maša unglücklich ist, wo sie doch materiell besser gestellt ist als er. Ihre eher allgemein gehaltene Antwort,

"Es liegt nicht am Geld. Auch ein Mittelloser kann glücklich sein."

Delo ne v den'gach. I bednjak možet byt' sčastliv.
(S. 5)

bringt er sofort wieder in Bezug zu seiner finanziellen Situation. Wohl erkennend, daß eine digitale Verständigung auf der Inhaltsebene nicht möglich ist, wechselt Maša das Thema. Medvedenko benutzt ein paar allgemeine Bemerkungen

über das Theaterstück Treplevs, um Maša seine Liebe zu erklären, setzt die Hoffnungslosigkeit einer Erwidernung jedoch wieder in Bezug zum vorherigen Gesprächsthema. Maša stellt ihre Beziehung zu Medvedenko kurz und rein digital dar: "Ihre Liebe rührt mich, aber ich kann sie nicht erwidern, das ist alles." (Vaša ljubov' trogaet menja, no ja ne mogu otvečat' vzaimnost'ju, vot i vse; S.6) Den nochmaligen Versuch, ihm ihre persönliche Situation (ihre unglückliche Liebe zu Treplev) zu erklären, bricht sie selbst ab:

"...Im übrigen, Sie verstehen das nicht ..." (Vpročem, vam ne ponjat' ètogo...; S.6) Im dritten Akt erklärt Maša Trigorin, daß sie Medvedenko heiraten wird: "Wenn ich heiratete, geht es nicht mehr um Liebe, neue Sorgen ersticken dann das ganze Alte." (A kak vyjdu замуž, budet uže ne do ljubvi, novye zaboty zaglušat vse staroe; S.33) Und etwas später:

Mein Lehrer ist nicht gerade sehr klug, aber ein guter Mensch und armer Schlucker, und er liebt mich sehr. Er tut mir leid. Und seine alte Mutter tut mir leid ...

Moj učitel' ne očen'-to umen, no dobryj čelovek i bednjak, i menja sil'no ljubit. Ego žalko. I ego mat' starušku žalko. (S. 34)

Maša und Medvedenko heiraten und haben zusammen ein Kind. Die Kommunikation auf der Inhaltsebene verläuft knapp (Anfang vierter Akt) und beschränkt sich auf das Nötigste. Ihre Beziehung ist komplementär, wobei Maša die Dominierende ist (Regieanweisungen: Medvedenko 'flehenlich', 'schuldbewußt', 'bekümmert', 'schuldbewußter Gang'; umoljajušče, vinovato, opečalennyj, pochodka vinovataja). Ihre zwischen Gleichgültigkeit und Mitleid angelegte Beziehung zu Medvedenko schlägt zum Schluß sogar in Verachtung um: "(mit bitterem Ärger, halblaut) Wenn meine Augen dich nie gesehen hätten!" ('s gor'koju dosadoj, vpolgolosa'. Glaza by moi tebja ne videli! S.48)

Beide Protagonisten sind den für sie wichtigen Belangen so verhaftet, daß sie andere Inhalts- oder Beziehungsebenen kaum wahrnehmen können. Medvedenko bezieht jedes Ge-

sprächsthema, ob sein Verhältnis zu Maša oder eine Unterhaltung über Theater, auf seine materielle Situation.⁷² Maša nimmt die Umwelt nur wahr im Zusammenhang mit ihrer unglücklichen Liebe zu Treplev. Ihr persönliches Unglück macht sie zum Thema fast jeder Äußerung.

Mit Treplev selbst kommt sie aber während des ganzen Stücks nicht ins Gespräch, eine klärende Aussprache über ihre Beziehung findet nicht statt. Mašas Liebe wird von ihm nicht erwidert, Dorn gegenüber bezeichnet er sie sogar als "unerträgliches Geschöpf." (Nesnošnoe sozdanie; S.18) Am Ende des ersten Aktes sagt er zu den Anwesenden:

Und ich bitte Sie alle, lassen Sie mich in Ruhe!
Lassen Sie mich! Gehen Sie mir nicht dauernd nach!

I prošu vas vsech, ostav'te menja v pokoe! Ostav'te!
Ne chodite za mnoj! (S. 19)

Diese Aussage bezieht sich vor allem auf Masa, die ihn vorher gesucht hatte.

Sie ist die Einzige, die von dem Theaterstück und seiner literarischen Tätigkeit begeistert ist:

(Ihre Begeisterung unterdrückend). Wenn er selbst etwas liest, dann brennen seine Augen und sein Gesicht wird blaß. Er hat eine schöne, traurige Stimme; und Manieren, wie ein Dichter.

(Sderživaja vostorg). Kogda on sam čitaet čto-nibud', to glaza u nego gorjat i lico stanovitsja blednym. U nego prekrasnyj, pečal'nyj golos; a manery, kak u poeta. (S. 23)

Zwischen beiden zu vermitteln, versucht lediglich Mašas Mutter. Treplev will darauf jedoch nicht eingehen:

Polina Andreevna: (zu Treplev) Sie ist ein hübsches Mädchen. 'Pause.' Eine Frau braucht nichts, Kostja, nur einen freundlichen Blick. Das weiß ich von mir. (Treplev steht vom Tisch auf und geht schweigend ab.)

Polina Andreevna: (Treplevu) Ona slavnen'kaja. 'Pauza.' Žensčine, Kostja, ničego ne nužno, tol'ko vzgljani na nee laskovo. Po sebe znaju. (Treplev vstaet iz-za stola i molča uchodit) (S. 47)

⁷²Warum Medvedenko für Nabokov (1984), S. 377, deshalb "sozialistische Neigungen" hat, bleibt unverstänlich.

Trotz ihrer Heirat mit Medvedenko ist Maša immer noch auf den jungen Schriftsteller fixiert, demütigt sogar ihren Mann vor den anderen Personen, um in der Nähe Treplevs bleiben zu können.

Im ganzen Stück verständigen sie sich also weder auf der Inhalts- noch auf der Beziehungsebene. Treplev versucht die Kommunikation durch direkte Abweisung oder Verlassen der Szene zu vermeiden.

Zwischen Mašas Eltern Šamraev und Polina Andreevna kommt es zu keiner kommunikativen Interaktion. Ihre Beziehung erschöpft sich in alltäglichen Mechanismen, von Čechov in Regieanweisungen gekennzeichnet.

'Reicht seiner Frau den Arm'

'Šamraev kommt, hinter ihm Polina Andreevna'

'Podavaja ruku žene' (S. 18)

'Vchodit Šamraev, za nim Polina Andreevna (S. 24)

Die einzige digitale Kommunikation zwischen beiden ist im ganzen Stück nur folgende:

Polina Andreevna: Kostja spielt. Er ist traurig, der Arme.

Šamraev: In den Zeitungen verreiβt man ihn sehr.

Polina Andreevna: Kostja igraet. Toskuet, bednyj.

Šamraev: V gazetach branjat ego očen'. (S. 54)

Ihre Ehe weist viele Parallelen zu der von Maša und Medvedenko auf. Polina Andreevna liebt, wie auch ihre Tochter, einen anderen. Zu Dorn sagt sie:

... Ich ertrage seine Grobheiten nicht.

(Flehenlich.) Evgenij mein Lieber, Liebster, nehmen Sie mich zu sich... Unsere Zeit vergeht, wir sind nicht mehr jung, und wenn wir uns wenigstens am Ende unseres Lebens nicht mehr verstecken müßten, nicht mehr lügen...

... Ja ne vynošu ego grubosti. (Umoljajušče.) Evgenij, dorogoj, nenagljadnyj, voz'mite menja k sebe... Vremja naše uchodit, my uže ne molody, i chot' by v konce žizni nam ne prjatat'sja, ne lgat'... (S. 26)

Doch ihre Liebe zu ihm ist ohne Aussicht auf eine feste Bindung.

Šamraev ist, wie Medvedenko, vollkommen fixiert auf seine alltäglichen Sorgen, nämlich das Gut Sorins zu verwalten.

Geht es um diesen Bereich, wagt er es sogar, der von ihm hochverehrten Arkadina einen Wunsch abzuschlagen und läßt es bis zu einer symmetrischen Eskalation kommen. Wenn er nicht über das Gut, die Ernte oder Pferde spricht, langweilt er seine Umgebung mit Anekdoten aus dem Provinztheater.

Die Beziehung zu seiner Tochter ist emotional auch nicht normal, wie könnte sonst Maša zu Dorn sagen: "Ich liebe meinen Vater nicht ... aber Ihnen ist mein Herz zugetan." (Ja ne ljublju svoego otca... no k vam ležit moe serdce; S.20)

Der Arzt Dorn führt mit keiner der Personen ein normales Gespräch, hindert inhaltliche Annäherungen durch kurze, unumstößlich scheinende Feststellungen oder beginnt ein Lied zu singen, um einer Kommunikation auszuweichen.

Sein einziger Versuch, mit Treplev über Teater zu sprechen, wird von diesem abgeblockt. Im vierten Akt treibt er lediglich das Gespräch voran, indem er Fragen zum Schicksal Ninas stellt.

Auf Mašas Geständnis, daß sie Dorn mehr achtet als ihren Vater und ihm deshalb ihre Liebe zu Treplev gesteht, kann er inhaltlich nicht eingehen.

Wie nervös alle sind! Wie nervös alle sind! Und so viel Liebe ... Oh, dieser Zaubersee! (Zärtlich.) Aber was kann ich denn tun, mein Kind? Was? Was?

Kak vse nervny! Kak vse nervny! I skol'ko ljubvi... O, koldovskoe ozero! (Nežno.) No što že ja mogu sdelat', ditja moe? Čto? Čto?

Lediglich analog ('zärtlich') weiß er zu reagieren. Dennoch hat er kein Mitleid mit Mašas Unglück:

Dorn: Sie geht und genehmigt sich schon vor dem Frühstück zwei Gläschen.

Sorin: Die Arme hat kein Glück im Privatleben.

Dorn: Unsinn, Euer Exzellenz.

Dorn: Pojdet i pered zavtrakom dve rjumočki propustit.

Sorin: Ličnogo sčast'ja net u bednjažki.

Dorn: Pustoe, vaše prevoschoditel'stvo. (S. 24)

Dorn geht auf der Inhaltsebene auf seine Gesprächspartner selten ein. Was im ersten Moment den Anschein einer Ver-

ständigung erweckt, erweist sich bei näherer Betrachtung nur als das Entgegensetzen des eigenen Standpunktes. Sorin gegenüber ist er offen und völlig verständnislos. Er verwirft sogar dessen Wunsch nach ärztlicher Behandlung und seine Klagen über das vertane Leben. Das erste Gespräch zwischen ihm, Sorin und der Arkadina bricht er brüsk ab:

Arkadina: Das soll einer verstehen.

Dorn: Da gibt es nichts zu verstehen. Alles klar.

Arkadina: Vot i pojmi.

Dorn: I ponimat' nečego. Vse jasno. (S. 23)

In dem Gespräch im vierten Akt kommt es sogar zu einer symmetrischen Eskalation, er verwirft Sorins Wunsch zu leben:

Sorin: Was für ein Dickkopf. Begreifen Sie doch, ich möchte leben!

Dorn: Das ist Leichtsinn. Nach den Gesetzen der Natur muß jedes Leben ein Ende haben.

Sorin: Kakož uprjamec. Pojnite, žit' chočetsja!

Dorn: Eto legkomyslie. Po zakonam prirody vsjakaja žizn' dolžna imet' konec. (S. 49)

Ebenso nüchtern verhält er sich zu Polina Andreevna. Auf ihre Bitte, sie zu sich zu nehmen, antwortet er nur:

Dorn: Ich bin 55 Jahre alt, da ist es zu spät, sein Leben zu ändern.

Dorn: Mne pjat'desjat let, uže pozdno menjat' svoju žizn'. (S. 26)

Auch die Mitteilung über Treplevs Selbstmord ist nüchtern und kühl. Dies ist übrigens die einzige Szene, in der er (gezwungenermaßen) zu Trigorin spricht.

Erstaunlich ist seine Bemerkung Treplev gegenüber, Genua sei für ihn im Ausland die interessanteste Stadt gewesen. Der Wunsch, seinen rationalen, naturwissenschaftlichen Standpunkt aufzugeben, sich zu verlieren, kommt hier das einzige Mal zum Ausdruck. (s.hierzu Kapitel 4.1.4.)

2.3. Ergebnisse

Die Untersuchung der Kommunikations- und Beziehungsstrukturen hat gezeigt, daß die kommunikativen Interaktionen in

der "Möwe", im Sinne von Watzlawicks Definition, weitgehend als gestört bezeichnet werden können.

Die Protagonisten entwickeln verschiedene Strategien, Kommunikation zu vermeiden bzw. ihr Desinteresse an einer digitalen Unterhaltung auf der Inhaltsebene auszudrücken.

Dabei können folgende Grundmuster als Formen der Entwertung beobachtet werden:

1. Räumliches Ausweichen:

Treplev weicht während des ganzen Stücks seinem Rivalen Trigorin aus. Ebenso verhält er sich zu Maša, die er unerträglich findet. Nina geht von dem Moment an der Arkadina aus dem Weg, wo sich ihre Beziehung zu Trigorin anbahnt.

2. Abbruch der Unterhaltung durch Schlußbemerkung:

Der Arzt Dorn vermeidet weitere Diskussionen über den physischen und psychischen Zustand Sorins, indem er ein (für sich) abschließendes Urteil verkündet. Die Arkadina bezeichnet die Theaterversuche ihres Sohnes als Aufsässigkeit ihr gegenüber und schließt damit jede inhaltliche Diskussion aus.

3. Themenwechsel:

Eine von allen Protagonisten angewandte Strategie ist, einem für sie unangenehmen oder uninteressanten Thema auszuweichen, indem sie entweder eine andere Inhaltsebene ansprechen oder eine Frage stellen, die mit dem momentanen Gesprächsgegenstand nichts zu tun hat. Oft richten sie ihre Aufmerksamkeit auf für sie wichtige Detailinformationen, um dann in dieser Richtung weiter fragen zu können oder wechseln das Thema, nachdem sie für ihre Person oder ihre Tätigkeit wesentliche Bestätigungen (besonders die Arkadina, aber auch Treplev) erhalten haben.

Folgende Störungen auf dem Gebiet der Inhalts- und Beziehungsaspekte lassen sich feststellen:

1. Verwerfung oder Ignorierung der Ich- und Du-Definition:
Eine solche Verwerfung konnten wir zunächst einmal konstatieren in der Beziehung zwischen der Arkadina und ihrem Sohn. Nicht akzeptiert wird jeweils der für den anderen wichtige Beschäftigungsbereich.

Maša hat kein Verständnis für die materiellen Existenzängste Medvedenkos, dieser wiederum kann Mašas psychischen Zustand nicht verstehen.

Nina akzeptiert nicht die Selbsteinschätzung Trigorins, da sie sich nicht mit ihren romantischen Vorstellungen deckt.

- Dorn verwirft die Selbstdefinition Sorins und akzeptiert eine Sichtweise außerhalb naturwissenschaftlicher Grundsätze nicht. Die Arkadina ist nicht bereit, Šamraevs Sorgen als Gutsverwalter zu respektieren.

Nina kann sich nicht mit Treplev über dessen Theatertheorien auseinandersetzen, da sie sich nicht mit ihren Erwartungen decken.

Trigorin ignoriert völlig, daß Ninas Gefühle ihm gegenüber die romantisch verklärten Träume eines naiven Mädchens sind.

2. Ignorierung einer Aussage

Auf eine Bemerkung nicht einzugehen, also ein Pseudogespräch zu führen, indem jeder seine Aussagen weiter ausführt, ohne das vom anderen Gesagte zu berücksichtigen, ist eine ständig wiederkehrende kommunikative Störung in der "Möwe".

Störungen in symmetrischen und komplementären Interaktionen finden wir vor allem folgende:

1. Symmetrische Eskalationen:

Wie bereits erwähnt, verwerfen die Arkadina und Treplev gegenseitig die Selbstdefinitionen des anderen. Die Folge sind symmetrische Eskalationen, die sogar in gegenseitigen

Beschimpfungen gipfeln können. Einzulenken oder den Standpunkt des anderen zu tolerieren, ist niemand bereit.

Zu einer ähnlichen Situation kommt es zwischen der Arkadina und Šamraev, als es um die Bereitstellung von Kutschpferden geht.

2. Starre Komplementarität:

Zwischen Maša und Medvedenko sowie der Arkadina und Trigorin herrscht eine starre Komplementarität, wobei die Frauenfiguren die Dominierenden sind. Watzlawick hebt zwar hervor, daß die Konstatierung von Symmetrie oder Komplementarität grundsätzlich keine Wertung beinhaltet. In unseren Fällen ist jedoch die Untergebenheit Trigorins und Medvedenkos so stark, daß man sogar die Aufgabe des eigenen Willens bis hin zum Erdulden von Erniedrigungen feststellen kann.

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Themenkomplex Kunst und Leben. Es soll auch verdeutlichen, daß die impressionistische Lebenshaltung Arkadinas und Trigorins sowie die scheiternden Bemühungen Ninas und Treplevs, Kunst- und Lebenspraxis miteinander zu verbinden, die bis hierhin beschriebenen Kommunikationsstörungen und das Zerfallen einer Gesamthandlung in einzelne Handlungslinien bedingen.

3. Kunst und Leben

3.1. Die Ästheteten

Wer ästhetisch lebt, sieht nämlich allenthalben nichts als Möglichkeiten, diese machen für ihn den Inhalt der Zukunft aus...

Wer ästhetisch lebt, der erwartet alles von außen...

S. Kierkegaard⁷³

Wenn im folgenden die Figuren Arkadina und Trigorin als Ästheteten bezeichnet werden, so sind sie nicht als der Ästhetik, also der Lehre vom Schönen, verpflichtete Personen zu verstehen, sondern als dem Ästhetizismus nahestehende.

Zwar fehlt den Čechovschen Ästheteten das Oberfeinerte und Oberspannte, was beispielsweise die literarischen Figuren der Décadence des österreichischen oder französischen "Fin de siècle" auszeichnet.

Doch stimmt man Rasch zu, daß "der Ästhetizismus die Welt nicht als Wirkungsfeld der Aktivität, des Planens und Handelns, sondern als Erscheinung, als Gegenstand bloßer Betrachtung, als 'bedeutsames Schauspiel'"⁷⁴ versteht, so kann man Arkadina und Trigorin in ihrer Distanz und Gleichgültigkeit gegenüber ihrer Umwelt durchaus als Vertreter eines ausgeprägt russischen Ästhetizismus sehen.

In ihrer übersteigert subjektivistischen Lebenshaltung sind sie unfähig, sich ihren Mitmenschen gegenüber verantwortungsbewußt und teilnahmsvoll zu verhalten. Für diese Form der Lebenspraxis, die besonders im Impressionismus ausgeprägt ist, konstatiert Offermanns:

⁷³Kierkegaard (1957), S. 268.

⁷⁴Rasch (1986), S. 60.

Das impressionistische Ich bleibt unfähig zu jeglicher Objektivierung, die Welt sein Eindruck, das Du seiner Abenteuer Projektion des eigenen Selbst.⁷⁵

3.1.1. Die Welt als Bühne: Arkadina

Die 43jährige Arkadina ist eine anerkannte, berühmte Schauspielerin. Durch Treplev erfahren wir zunächst von ihren Launen, ihrer Ruhmsucht und dem Glauben an die Notwendigkeit ihrer Tätigkeit.

Nur sie allein darf man loben, über sie muß man schreiben, schreien, sich begeistern für ihr ungewöhnliches Spiel in "La dame aux camélias" oder im "Rausch des Lebens"...

Sie liebt das Theater, ihr scheint, daß sie der Menschheit dient, der heiligen Kunst...

Nužno chvalit' tol'ko ee odnu, nuzno pisat' o nej, kričat', vostorgat'sja ee neobyknovennoju igroj v "La dame aux camélias" ili v "Čad žizni"... (S. 7)

Ona ljubit teatr, ej kažetsja, čto ona služit čelovečestvu, svjatomu iskusstvu... (S.8)

Sie ist als Diva eine Repräsentantin des "Starsystems",⁷⁶ die nur in klassischen Theaterstücken auftritt. Ihr Verlangen nach Erfolg und Anerkennung geht nach den Aussagen ihres Sohnes soweit, daß sie sogar auf den Auftritt der jungen Nina Zarečnaja in Treplevs Stück eifersüchtig ist. Für Arkadina verschwimmen die Grenzen zwischen Theater und Realität nur zu oft. Ihre schauspielerischen Fähigkeiten setzt sie auch im Privatleben bewußt ein, um Beifall zu erhalten und ihre Position verteidigen zu können. Dies zeigt sich am deutlichsten in der Beziehung zu Trigorin. Schon im zweiten Akt wird deutlich, daß sie sich ihres Spiels bewußt ist. Dorn gegenüber bricht sie die vorgelesene Passage aus Maupassants "Sur l'Eau" mit dem Hinweis

⁷⁵ Offermanns (1973), S. 10.

⁷⁶ Zum sogenannten Starsystem und der Situation des russischen Theaters Ende des 19. Jh.s siehe auch Dlugosch (1977), S. 15-54. Daß gerade die "Stars" mitverantwortlich waren für den Mißerfolg bei der Uraufführung der "Möwe", entbehrt nicht einer hintergründigen Ironie.

ab, das nun Folgende sei zu unwahrscheinlich, zu Nina sagt sie, es sei unwahr und uninteressant. Die von Arkadina ausgelassene Textstelle wirft jedoch ein erhellendes Licht auf ihre Beziehung zu Trigorin, wie auch J.H. Katsell ausführlich darstellt.⁷⁷ Bei Maupassant heißt es weiter:

Comme l'eau qui, goutte à goutte, perce le plus dur rocher, la louange tombe, à chaque mot, sur le coeur sensible de l'homme de lettres. Alors, dès qu'elle le voit attendri, ému, gagné par cette constante flatte-rie, elle l'isole, elle coupe, peu à peu, les attaches qu'il pouvait avoir ailleurs, et l'habitue insensiblement à venir chez elle, à s'y plaire, à y installer sa pensée. Pour le bien acclimater dans la maison, elle lui ménage et lui prépare des succès, le met en lumière, en vedette, lui témoigne devant tous les anciens habitués du lieu une considération marquée, une admiration sans égale.⁷⁸

Dies kann sowohl als Verhaltensanleitung für die Schauspielerin gelten als auch eine Warnung für den Schriftsteller darstellen. Betrachtet man aber dessen Verhalten der Arkadina gegenüber, seine Abhängigkeit und Ergebenheit, so läßt sich die angeführte Passage deutlich als ironische Anspielung verstehen. Die Schauspielerin erkennt sich und Trigorin wieder und stellt die Textstelle als unwirklich dar.⁷⁹

Berdnikov macht darauf aufmerksam, daß Arkadinas Urteil über Maupassant nicht ehrlich ist.⁸⁰ Dies verdeutlicht die Szene im dritten Akt, in der die Schauspielerin versucht, Trigorin von Nina abzubringen und für sich zu gewinnen. In dieser Replik verhält sie sich genau so, wie es Maupassant

⁷⁷Katsell (1981).

⁷⁸Maupassant (1947), S. 31f.

⁷⁹Das Zitierte läßt deutlich eine Ähnlichkeit im Verhalten Arkadinas zu Trigorin erkennen und charakterisiert nicht, wie Mrosik (1967), S. 29f, meint, das Verhältnis Nina-Trigorin. Nur das von der Schauspielerin Vorgelesene für sich genommen ließe eine solche Interpretation zu.

⁸⁰Berdnikov (*1981), S. 135 f.

in "Sur l'Eau" für eine Frau empfiehlt, wenn sie einen berühmten Schriftsteller an sich binden will.

An dieser Stelle zeigt sich aber auch noch ein weiterer Charakterzug Arkadinas. Ihr ganzes Verhalten gleicht hier mehr einem Bühnenauftritt als einem echten Gefühlsausbruch. Deutlich wird dies nicht nur durch ihr theatralisches Verhalten (s. Kapitel 1.4.), sondern vor allem im Übergang in einen normalen Ton, nachdem sie ihr Ziel erreicht hat.

Arkadina (zu sich). Jetzt gehört er mir. (Ungezwungen, als sei nichts geschehen.) Übrigens, wenn du willst, kannst du hierbleiben.

Arkadina (pro sebja). Teper' on mnoj. (Razvjazno, kak ni v čem ne byvalo.) Vpročem, esli chočes', možeš' ostat'sja. (S. 42)⁸¹

Daß Čechov Arkadina als eine zielstrebige und berechnende Person verstanden wissen wollte, verdeutlicht eine Textstelle aus der ersten Fassung. In Bezug auf Maupassants "Sur l'eau" äußert die Schauspielerin über ihre erste Bekanntschaft mit Trigorin:

Ich habe Boris Alekseič nicht ausgewählt, nicht belagert nicht gefangengenommen, sondern als wir uns kennenlernten, war in meinem Kopf alles drunter und drüber, und mir wurde ganz grün vor Augen, meine Lieben; ich stehe da, schaue ihn an und weine. Verstehen Sie, ich heule und heule. Was war da schon für ein Programm dabei?

Ja ne izbirala Borisa Alekseiča, ne osaždala, ne polonila, a kak poznamilas', vse u menja v golove pošlo vverch tormaškoj i, rodimye moi, pozelenelo v glazach; stoju, byvalo, smotrju na nego i plaču. Ponimaete, revu i revu. Kakaja už tut programma? (S. 261f.)

Čechov strich die Passage nicht ohne Grund; denn ein solch unkontrollierter Gefühlsausbruch paßt nicht zur Charakte-

⁸¹Auch Scheibitz (1972), S. 76f. weist darauf hin, daß sich Arkadinas Verhalten in dieser Szene kaum von einem Bühnenauftritt unterscheidet. Dieser bewußte Einsatz ihrer Schauspielkunst ist ein wichtiges Detail für die Charakteristik Arkadinas, das Hübner (1971), S. 67f. allerdings übersieht. Ausführlicher analysiert wurde diese Szene schon in Kapitel 1. Handlung.

ristik dieser sonst beherrschten und reservierten Protagonistin.⁸²

Arkadina selbst spricht nie davon, in welchen Theaterstücken sie aufgetreten ist, sondern erwähnt nur die begeisterte Reaktion des Publikums. Man kann lediglich aus dem "Hamlet"-Zitat im ersten Akt der "Möwe" schließen, daß sie in dem Shakespeare-Stück die Rolle der Königin gespielt hat.

Die Schauspielerin inszeniert ihr Leben als Schauspiel, wobei sie sich der Künstlichkeit dieses Verhaltens durchaus bewußt ist. Es ist ein Spiel mit sich und ihrer Umgebung, das letztendlich die Gefährlichkeit dieses "Theaters" übersieht. So zeigt sie sich unempfindlich gegenüber dem Unglück ihrer Mitmenschen und ignoriert die Katastrophe, auf die ihr Sohn erkennbar zusteuert. Sie will auch nichts wissen von Krankheit und Tod. Den Zustand ihres kranken Bruders, dessentwegen man sie herbeirief, beachtet sie gar nicht; statt dessen spielt sie "Lotto".

Da sie ihr Alter als ein Zeichen des "Verfalls" empfindet, versucht sie es zu verheimlichen oder zu überspielen. Von Treplev erfahren wir im ersten Akt:

Sie möchte leben, lieben, helle Blusen tragen, aber ich bin schon fünfundzwanzig und ständig erinnere ich sie daran, daß sie nicht mehr jung ist. Wenn ich nicht da bin, ist sie erst zweiunddreißig, aber so ist sie dreiundvierzig, und darum haßt sie mich.

Ej chočetsja žit', ljubit', nosit' svetlye koftočki, a mne uže dvadcat' pjat' let, i ja postojanno napominaju ej, čto ona uže ne moloda. Kogda menja net, ej tol'ko tridcat' dva goda, pri mne že sorok tri, i za čto ona menja nenavidit. (S. 8)

Sicherlich ist dies eine subjektive Aussage und zeugt auch von Treplevs problematischer Beziehung zu seiner Mutter. Daß die Bemerkungen des Sohnes aber durchaus ihre Berechtigung haben, bekommen wir zu Beginn des zweiten Akts von Arkadina im Gespräch mit Maša bestätigt.

⁸²Dies bemerkt auch Berdnikov (³1981), S. 134f.

... Und ich habe eine Regel: nicht in die Zukunft schauen. Ich denke nie ans Alter, nie an den Tod. Was kommen muß, dem entgeht man nicht. (...)
Außerdem, ich bin korrekt wie ein Engländer. Ich, meine Liebe, lasse mich nicht gehen, wie man so sagt, und bin immer gekleidet und frisiert comme il faut.

... I u menja pravilo: ne zagljadyvat' v buduščee. Ja nikogda ne dumaju ni o starosti, ni o smerti. Čemu byt', togo ne minovat'. (...)
Zatem, ja korrektna, kak angličanin. Ja, milaja, deržu sebja v strune, kak govorit'sja, i vsegda odeta i pričesana comme il faut. (S. 21)

Wie krankhaft übersteigert ihr Narzißmus wirkt, läßt sich an der Behauptung erkennen, sie könne auf der Bühne ein fünfzehnjähriges Mädchen darstellen, weil sie sich nie habe gehen lassen. Ermilov ignoriert vollkommen die Ironie dieser Szene. Der unglücklichen Maša stellt er als positive Figur Arkadina gegenüber, die sich durch Arbeit und Dienst am Mitmenschen ihre Jugendlichkeit erhalten habe.⁸³
Eine Textstelle aus dem Manuskript Čechovs belegt auch sehr deutlich die ästhetische Lebenshaltung Arkadinas. In ihrem Gespräch mit Nina, Sorin und Dorn über die Vorzüge des Stadtlebens (zweiter Akt) entgegnet sie dem Arzt, der der Natur den Vorrang gibt:

Und die Bücher? In poetischen Bildern ist die Natur weitaus rührender und schöner als so.

A knigi? V poëtičeskich obrazach priroda gorazdo trogatel'nee i izjaščnee, čem tak. (S. 263)

Die bereits künstlerisch bearbeitete Natur wird so zu einem je nach Bedarf verfügbaren Objekt ästhetischer Betrachtungen und Empfindungen. Typisch für ihre Form der ästhetischen Existenz ist, daß sie durchaus kompetent im Sinne der Lebenstüchtigkeit ist. Sie erscheint zielstrebig, besitzorientiert (geizig), arbeitet hart und diszipliniert und ist bemüht, sich in allem "korrekt" zu verhalten. Sie findet eine Kombination von Ästhetizismus und bürgerlichen Neigungen.

⁸³ Ermilov (1948), S. 45.

3.1.2. Die Welt als Motiv: Trigorin

Für Trigorin hat sich der Prozeß des Schreibens verselbständigt und ist zu einer Zwangsvorstellung geworden. Die Erwartungshaltung seines Publikums hat er bereits verinnerlicht; sie erweist sich schon als seine eigene Kontrollinstanz.

Tag und Nacht beherrscht mich der eine ständige Gedanke: ich muß schreiben, ich muß schreiben, ich muß...

Den' i noč' odolevaet menja odna neotvjazčivaja mysl': ja dolžen pisat', ja dolžen pisat', ja dolžen... (S. 29)

Es wundert nicht, daß sich Trigorin als Schriftsteller selbst nicht mag und sich sein Publikum feindselig vorstellt (S. 30). Diese Sichtweise resultiert aus dem ständigen Messen der eigenen Leistung an den Erwartungen des literarischen Marktes.

Der Zwang zu literarischer Tätigkeit geht so weit, daß Trigorin jede Empfindung, jeden Eindruck auf seine künstlerische Verwertbarkeit hin abschätzt.

Ich sehe diese Wolke dort, die einem Flügel⁸⁴ ähnlich ist. Ich denke: ich muß irgendwo in einer Erzählung erwähnen, daß eine Wolke dahinschwamm, ähnlich einem Flügel. Es riecht nach Heliotrop. Sofort schreibe ich mir hinter die Ohren: süßlicher Geruch, Witwenblume, zu erwähnen bei Beschreibung eines Sommerabends. Ich beobachte mich selbst und Sie (Nina, F.-J.L.) bei jedem Satz, bei jedem Wort und schließe all diese Sätze und Wörter schnellstens in meine literarische Vorratskammer ein: vielleicht wird es zu gebrauchen sein!

Vižu vot oblako, pochožee na rojal'. Dumaju: nado budet upomjanut' gde-nibuđ' v rasskaze, čto plylo oblako, pochožee na rojal'. Pachnet geliotropom. Skoree motaju na us: pritornyj zapach, vdovij cvet, upomjanut' pri opisaniu letnego večera. Lovlju sebja i vas na každoj fraze, na každom slove i spešu skoree zapereť vse eti frazy i slova v svoju literaturnuju kladdovuju: avos' prigoditsja! (S. 29)

⁸⁴Mit Flügel (rojal') ist hier das Musikinstrument gemeint.

Erlebnisse können so im Augenblick des Erlebens nicht mehr genossen werden, da sich das erlebende Subjekt gegen die Objektwelt ständig abgrenzen und sie bewerten muß. Im Moment der literarischen Verarbeitung gehört der Eindruck jedoch bereits der Vergangenheit an.

Dabei ist Trigorin sich bewußt: sein ständiges Suchen und Bewerten der Umwelt nach literarischen Motiven nimmt ihm die innere Ruhe und den Objekten ihre Eigenständigkeit.

Und so ist es immer, immer, und ich habe keine Ruhe vor mir selbst, und ich fühle, daß ich mein eigenes Leben verzehre, daß ich, für den Honig, den ich in den leeren Raum hinaus weitergebe, den Staub von meinen schönsten Blüten raube, die Blumen selbst ausreiße und ihre Wurzeln zertrample.

I tak vseгда, vseгда, i net mne pokoja ot samogo sebja, i ja čuvstvujju, čto s-edaju sobstvennuju žizn', čto dlja meda, kotoryj ja otdaju komu-to v prostranstvo, ja obiraju pyl' s lučšich svoich cvetov, rvu samye cvety i topčju ich korni. (S. 29)

Diese Art, sich die Welt durch künstlerische Verarbeitung anzueignen, schließt Erkenntnis aus und damit auch die Möglichkeit, den eigenen Standort kritisch zu reflektieren. So gelingt Trigorin die literarische Bewältigung gesellschaftlicher Prozesse nicht, er vermag nur landschaftliche Impressionen festzuhalten.

... ich sehe, daß das Leben und die Wissenschaft voran und voranschreiten und daß ich immer weiter zurückbleibe, wie ein Bauer, der den Zug verpaßt hat, und schließlich und endlich fühle ich, daß ich eben doch nur Landschaften schildern kann, in allem anderen bin ich unwahr und unwahr bis ins Mark.

... vižu, čto žizn' i nauka vse uchodjat vpered i vpered, a ja vse otstaju i otstaju, kak mužik, opozdavšij na poezd, i, v konce koncov, čuvstvujju, čto ja umeju pisat' tol'ko pejzaž, a vo vsem ostal'nom ja fal'siv i fal'siv do mozga kostej. (S. 39f.)

Auch Trigorins Verhältnis zu Nina ist vom ersten Moment an geprägt durch den Zwang, es literarisch zu verarbeiten. Sein Gespräch mit ihr (Ende zweiter Akt) und die von Treplev getötete Möwe verbindet er sofort zu einem Sujet für eine Erzählung. Daß sich dieses Sujet in Realität umsetzen wird, ist von Trigorin anfänglich zwar nicht zielbewußt

verfolgt (dafür ist er viel zu schwach und Arkadina gegenüber willenlos), wird durch die Initiative Ninas jedoch ermöglicht. Bezeichnend ist, daß das auslösende Moment wiederum literarisch begründet wird. Denn Nina benutzt ein Zitat aus Trigorins Werken, um ihre bedingungslose Zuneigung auszudrücken.*⁵ Diese Vorgehensweise verdeutlicht einerseits die romantische Schwärmerei Ninas, trifft jedoch unbewußt das Prinzip seiner Lebenshaltung und führt es weiter aus. Nicht nur die Erlebnisse dienen Trigorin als literarische Motive, sondern auch bereits schriftlich Fixiertes wird zur Vorlage oder Anregung für spätere Ereignisse.

Seine Zuneigung zu Nina steht von Beginn an unter einer Erwartungshaltung: sie soll ihm eine persönliche Erfahrung ermöglichen, die ihm bisher versagt blieb, weil er nur seine Karriere im Sinn hatte.

Eine junge Liebe, entzückend, poetisch, die mich ins Reich der Träume bringt,- sie allein kann mir Glück auf Erden schenken! Eine solche Liebe habe ich noch nicht erfahren...

Ljubov' junaja, prelestnaja, poëtičeskaja, unosjaščaja v mir grez,- na zemle tol'ko ona odna mozet dat' sčast'e! Takoj ljubvi ja ne ispytal ešče... (S. 41)

Schon im zweiten Akt erwähnt Trigorin, daß er gerne einmal an Ninas Stelle wäre, um die Empfindungen einer jungen

*⁵ Welche biographische Bewandnis es mit diesem Zitat hat ("Wenn Du je mein Leben brauchst, so komm und nimm es"), konstatieren: Urban (1983), S. 10. in seinem Vorwort zu Čechovs Tage- und Notizbüchern. Troyat (1987), S. 203-219. Berdnikow (1985), S. 246 f.

Die Biographen kommen jedoch zu unterschiedlichen Ergebnissen. Urban und Troyat sind der Meinung, das Zitat in der "Möwe" stamme aus einer Erzählung Lidija Alekseevna Avilovas. Berdnikow gibt eine Erzählung Čechovs als Quelle an. Beide sind sich jedoch einig darüber, was auf "Seite 121, Zeile 11 und 12" wirklich stehe: "Junge Mädchen sollten nicht auf Maskenbälle gehen." Čechov spielt damit auf eine Begegnung mit L.A. Avilova an, die er am 27.1. 1896 auf einem Maskenball getroffen hatte.

Tatsächlich stammt das Zitat aus Čechovs Novelle "Die Nachbarn" (Sosedj) aus dem Jahre 1892: "Esli tebe kogdanibud' ponadobitsja moja žizn', to pridi i voz'mi ee." Poln.sobr. soč., Bd. 8, Moskva 1977, S. 60. Wörtlich in die "Möwe" übernommen S. 41.

Frau besser beschreiben zu können. Sein Verhalten ihr gegenüber wird dadurch bestimmt, daß er sich noch nicht gemachte Erfahrungen erhofft. So sind es auch äußerliche Details, die er bei der Abschiedsszene hervorhebt (Ende dritter Akt)

Ich werde diese wunderbaren Augen wiedersehen, dieses unaussprechlich schöne, zärtliche Lächeln... diese sanften Züge, diesen Ausdruck engelhafter Reinheit...

Ja opjat' uvižu éti čudnye glaza, nevyrazimo prekrasnuju, nežnuju ulybku... éti krotkie čerty, vyraženie angel'skoj čistoty... (S. 44)

Daß Trigorin nie eine dauerhafte Beziehung zu Nina gesucht hatte, erfahren wir durch die Erzählung Treplevs im vierten Akt. Das Verhältnis mit Arkadina gab der Schriftsteller während seiner Affäre mit der Zarečnaja niemals auf. Bereits Erlebtes und Verarbeitetes gehört nicht nur der Vergangenheit an, es wird zudem bald vergessen. So erinnert sich Trigorin (obwohl zweimal darauf angesprochen)** nicht mehr daran, daß er die von Treplev geschossene Möwe Šamraev gab, mit der Bitte, sie für ihn ausstopfen zu lassen. Stattdessen schwebt ihm ein neues Motiv vor, das mit dem der Möwe jedoch verbunden ist.

Apropos, ich muß mir den Garten und jene Stelle anschauen, wo man - erinnern Sie sich - Ihr (Treplevs, F.-J.L.) Stück spielte. In mir ist ein Motiv herangereift, ich muß mir nur den Ort der Handlung wieder vergegenwärtigen.

Kstati, nado osmotret' sad i to mesto, gde - pomnite? - igrali vašu p'esu. U menja sozrel motiv, nado tol'ko vozobnovit' v pamjati mesto dejstvija. (S. 52)

Mrosik bemerkt, daß Trigorins Wunsch, die Möwe ausstopfen zu lassen, die Art seiner Beziehung zu Nina entlarvt. Wenn der Schriftsteller selbst das Mädchen und das getötete Tier im zweiten Akt in Zusammenhang bringt, so wird die

**Beide Male wird er von Šamraev darauf angesprochen, jedesmal macht er sogar den Versuch, sich zu erinnern: "Ich erinnere mich nicht. 'Nachdenkend' Ich erinnere mich nicht!" (S. 55). "'Die Möwe betrachtend' Ich erinnere mich nicht. 'Nachdem er nachgedacht hatte' Ich erinnere mich nicht!" (S. 60).

präparierte Möwe "zum Symbol einer nach Laune verfügbaren und deshalb beliebig und einseitig aufhebbaren 'Liebe'; denn der schöne Gegenstand eines ausgestopften Tieres kann bestenfalls ein Spielzeug meinen, niemals einen Partner, der Antwort zu geben vermag."⁷

3.1.3. Čechov - Trigorin

In seinem Vorwort zu Čechovs Tage- und Notizbüchern weist Urban auf die Affinitäten zwischen dem Autor und seiner literarischen Figur hin.

Der Schriftsteller Trigorin in der "Möwe" ist ein Zitat. Er ist nicht ausschließlich Zitat, er ist bei weitem auch nicht das einzige Zitat in der "Möwe", er ist vor allem aber ein Stück Selbstzitat Čechovs.⁸

Dabei macht Urban vor allem auf drei Entsprechungen aufmerksam. Erstens auf ein künstlerisches Prinzip Čechovs, an das sich auch sein alter ego hält: das Postulat der Kürze und Prägnanz in Naturbeschreibungen.

So äußert Treplev im vierten Akt über den literarischen Stil Trigorins:

Bei ihm blitzt auf dem Wehr der Hals einer zerschlagenen Flasche und liegt der schwarze Schatten eines Mühlrades - und fertig ist die Mondnacht...

U nego na plotine blestit gorlyško razbitoj butylki i černeet ten' ot mel'ničnogo koleasa - vot i lunnaja noč' gotova...(S. 55)

Diese Beschreibung einer Mondnacht kehrt dann wieder in der Erzählung "Der Wolf" (Volk) aus dem Jahre 1886.

Auf dem von Mondlicht übergossenen Wehr gab es nicht eine Spur von Schatten; in der Mitte glänzte wie ein Stern der Hals von einer zerbrochenen Flasche.

Na plotine, zalitoj lunnym svetom, ne bylo ni kusočka teni; na seredine ee blestelo zvezdoj gorlyško ot razbitoj butylki.⁹

⁷Mrosik (1967), S. 27.

⁸Urban (Hg.u.übers.) (1983), S. 9.

⁹Poln.sobr.soč., Bd. 5, Moskva 1976, S. 41.

Bereits in einem Brief vom 10.5.1886 riet Čechov seinem Bruder Aleksandr:

Du bekommst zum Beispiel eine Mondnacht, wenn du schreibst, daß auf dem Mühlenwehr die Scherbe einer zerbrochenen Flasche blitzt wie ein heller Stern...

Naprimer, u tebja polučitsja lunnaja noč', esli ty napišeš', čto na mel'ničnoj plotine jarkoj zvezdočkoj mel'kalo steklyško ot razbitoj butylki...⁹⁰

Dann gibt es noch die Szene, in der Nina Trigorin ein Amulett mit einem eingravierten Hinweis auf ein literarisches Zitat schenkt.⁹¹ Und drittens Trigorins Angewohnheit, alle Beobachtungen stichwortartig fixieren und bei sich bietenden Gelegenheiten literarisch verarbeiten zu müssen.

Auch Čechov stand unter ständigem Schreibzwang. Er notierte sich Situationen und Ausdrücke, die vielleicht einmal literarisch verwertbar sein würden, in seinen Notizbüchern. Zur Verdeutlichung seien hier noch einige Entsprechungen angeführt, die Urban nicht erwähnt.

Trigorins Schilderung seiner ersten literarischen Versuche und des Kampfes um Anerkennung erinnern an Čechovs erste Bekanntschaft mit dem russischen Literaturbetrieb.

Trigorin gesteht Nina:

Ich fürchtete das Publikum, es erschreckte mich, und wenn ein neues Stück von mir aufgeführt wurde, schien mir jedesmal, die Brünetten wären mir gegenüber feindlich, die Blondes kalt und gleichgültig.

Ja bojalsja publiku, ona byla strašna mne, i kogda mne pričodilos' stavit' svoju novuju p'esu, to mne kazalos' vsjakij raz, čto brjunety vraždebno nastroyeny, a blondiny choložno ravnodušny. (S. 30)

Čechov befürchtete seinerseits in einem Brief vom 4.1.1889 an A.S. Suvorin anlässlich einer "Ivanov"-Inszenierung,

daß alle Brünetten, die in den Logen sitzen, mir feindselig gesonnen erscheinen werden, und die Blondes kalt und unaufmerksam...

⁹⁰ Pis'ma, Bd. 1, Moskva 1974, S. 242.

⁹¹ siehe hierzu Anmerkung Nr.85, S. 92.

čto vse brjunety, sidjaščie v ložach, budut kazat'sja
mne vraždebno nastroennymi, a blondiny cholodnymi i
nevnimatel'nymi...⁹²

Diese Zitate weisen vor allem auf ein Trauma des Drama-
turgen Čechov hin. Die Kälte und Unaufmerksamkeit seines
Publikums bekam der Autor dann vor allem bei der Premiere
der "Möwe" zu spüren.

Und auch Čechovs Traum von einem Landgut, einem ruhigen
Leben fern des hektischen Literaturbetriebs, spiegelt Tri-
gorin wieder (vierter Akt).

Wenn ich auf so einem Gut leben würde, an einem See,
würde ich dann anfangen zu schreiben? Ich würde diese
Leidenschaft überwinden und nichts anderes mehr tun
als angeln. (...)

Einen Barsch oder Hecht zu fangen - das ist eine sol-
che Wonne!

Esli by ja žil v takoj usad'be, u ozera, to razve ja
stal by pisat'? Ja poborol by v sebe etu strast' i
tol'ko i delal by, čto udil rybu. (...)

Pojmat' ersa ili okunja - eto takoe blaženstvo! (S.54)

Čechov in einem Brief vom 18.2.1889 an Leontev-Šceglov:

Tag und Nacht träume ich von einem Anwesen... Im Heu
zu liegen und einen Barsch an der Angel zu haben,
befriedigt mein Gefühl weitaus spürbarer als Rezen-
sionen und die applaudierende Galerie.

Denno i noščno mečtaju o chutore... Ležan'e na sene i
pojmannyj na udočku okun' udovletvorjajut moe čuvstvo
gorazdo osjazatel'nee, čem recenzii i aplodirujuščaja
galereja.⁹³

Es darf aber nicht übersehen werden, daß auch Treplev ei-
nige Merkmale Čechovs trägt.⁹⁴ Daß der Autor den "dekaden-
ten" künstlerischen Vorstellungen seines jungen Protagoni-
sten nicht ablehnend gegenüberstand, beweisen zwei Briefe
an A.S. Suvorin. Darin gesteht er seinen Wunsch, "dekaden-

⁹² Pis'ma Bd. 3, Moskva 1976, S. 127.

⁹³ ebda., S. 158.

⁹⁴ siehe hierzu Kapitel 3.3. Komplementarität.

te Theaterstücke zu inszenieren⁹⁵, wenn er Theaterdirektor wäre. Am 2.11.1895 bemerkt er:

Weshalb versuchen Sie nicht, in Ihrem Theater Maeterlinck zu inszenieren? Wenn ich der Direktor Ihres Theaters wäre, so würde ich es innerhalb von zwei Jahren zu einem Dekadenten machen oder mich bemühen, dies zu tun. Dieses Theater würde womöglich merkwürdig erscheinen, aber immerhin hätte es ein eigenes Gesicht.⁹⁶

3.2. Die Suchenden

Die Seele mancher Menschen scheint aus einzelnen gewissermaßen flottierenden Elementen zu bestehen, die sich niemals um ein Zentrum zu gruppieren, also auch keine Einheit zu bilden imstande sind. So lebt der kernlose Mensch in einer ungeheuren und ihm doch niemals völlig zu Bewußtsein kommenden Einsamkeit dahin. Die große Mehrzahl der Menschen ist in diesem Sinne kernlos...

Arthur Schnitzler⁹⁷

Den ästhetischen Lebenshaltungen der Routiniers Arkadina und Trigorin gegenüber stehen die romantischen Vorstellungen Ninas und Treplevs von einer künstlerischen Karriere. Die "Möwe" demonstriert, daß für die jungen Protagonisten die Lebenshaltung der Eltern nicht mehr möglich sein wird. Dies deutet sich bereits im ersten Akt an. Konstantins Theaterstück, in welchem die Zarecnaja die Hauptrolle spielen wird, soll nicht nur dessen "avantgardistisches" Literaturkonzept ausdrücken, sondern auch eine gemeinsame Basis für eine Beziehung zwischen ihm und Nina bilden. Dies bemerkt schon in den ersten Passagen der "Möwe" Medvedenko.

⁹⁵Brief vom 21.11.1895. Pis'ma, Bd. 6, Moskva 1978, S. 100.

⁹⁶ebda. S. 89.

⁹⁷Schnitzler (1967), S. 53.

Die Zarečnaja wird spielen, und das Stück ist von Konstantin Gavrilovič. Sie sind ineinander verliebt, und heute werden ihre Seelen im Streben nach der Verwirklichung ein und desselben künstlerischen Bildes verschmelzen.

Igrat' budet Zarečnaja, a p'esa sočinenija Konstantina Gavriloviča. Oni vljublenny drug v druga, i segodnja ich duši sol'jutsja v stremlenii dat' odin i tot že chudožestvennyj obraz. (S. 5)

Doch bereits vor der Inszenierung gibt Nina zu, daß sie Treplevs Stück nicht versteht. Der Abbruch der Aufführung deutet darauf hin, daß sich die Seelen der beiden eben nicht in einem "einheitlichen künstlerischen Bild" vereinigen werden. Treplevs Versuch, Kunst und Leben miteinander zu verbinden, scheitert.

Für Nina wird sich die Unmöglichkeit, eine Beziehung auf einer ästhetischen Ebene einzugehen, d.h. künstlerische und lebenspraktische Bereiche zu verknüpfen, in ihrer Affäre mit Trigorin erweisen.

3.2.1. Suche nach neuen Formen: Treplev

Treplevs Theater- und Literaturkonzeption ist Ausdruck und zugleich Anlaß für eine Existenzkrise.⁹⁹

Einerseits will er dem "realistischen" Theater der Gegenwart und seinen moralisierenden Stücken ein visionäres, symbolistisches Konzept entgegensetzen.⁹⁹ Andererseits kämpft er um die Anerkennung durch die Träger der 'alten' Kunst. Vertreter dieses realistisch-naturalistischen Theaters sind vor allem Trigorin und Arkadina sowie ihr Bekanntenkreis, denen gegenüber sich Treplev als 'Kiever Kleinbürger' (S.9) fühlt.

Der Kampf, durch den etablierten Kulturbetrieb anerkannt zu werden und gleichzeitig dessen Formen und Inhalte abzu-

⁹⁹Das Problem der Existenzkrise in einem bestimmten Lebensabschnitt hat in den Dramen Čechovs eine zentrale Bedeutung. Dies verdeutlicht für die Personen Astrov und Vojnickij im "Onkel Vanja" auch Deppermann (1986a).

⁹⁹Näher ausgeführt in Kapitel 4.1.3.

lehnen, erweist sich für Treplev als unlösbares Problem. Die Suche nach neuen Formen ("Wir brauchen neue Formen, und wenn es sie nicht gibt, dann brauchen wir besser gar nichts" S.8) erkennt er am Ende als verfehlt.

Ich habe so viel über die neuen Formen geredet, und jetzt fühle ich, daß ich selbst langsam in die Routine abgleite.(...)

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 einfach schreibt, ohne an irgendwelche Formen zu denken, daß er schreibt, weil es frei aus seiner Seele strömt.

Ja tak mnogo govoril o novych formach, a teper' čuvstvuj, čto sam malo-pomalu spolzaju k rutine. (...)
(S. 55)

Da, ja vse bol'se i bol'se prichožu k ubeždeniu, čto delo ne v starych i ne v novych formach, a v tom, čto čelovek pišet, ne dumaja ni o kakich formach, pišet, potomu čto čto svobodno l'etsja iz ego duši. (S. 56)

Dabei ging es Treplev nie um bloße Formkunst. Ihm schwebt eine Literatur vor, die einen rein mimetischen Rahmen überschreitet.

Lebendige Menschen! Man muß das Leben nicht darstellen, wie es ist, und nicht, wie es sein soll, sondern so, wie es sich in Träumen zeigt.

Živye lica! nado izobražat' žizn' ne takuju, kak ona est', i ne takuju, kak ona dolžna byt', a takuju, kak ona predstavljaetsja v mečtach. (S. 11)

So zeigt sich auch der Anfang seines Theaterstücks nicht als reine Formkunst, sondern als der Versuch, in einem "Traumspiel" eine visionär geschaute Ideenwelt darzustellen.

Was Trigorin und Treplev verbindet, ist der Kampf um Anerkennung. Während der Ältere in seiner Jugend den Redaktionen die Türen einrannte, quält sich der Jüngere mit seinem "Ehrgeiz, der mein Blut saugt und saugt wie eine Schlange..." (samoljubiem, kotoroe soset moju krov', soset, kak zmeja... S.27).

Das Scheitern Treplevs ist doppelt begründet. Zum einen sind persönliches Glück und künstlerische Tätigkeit für ihn nicht zu trennen. Er will mit Nina zusammen künstlerisch arbeiten und zugleich mit ihr in einer glücklichen

Liebe vereint sein. Daher kann der beginnende Erfolg kein Ersatz für den Verlust der geliebten Frau werden. Deswegen sagt er im vierten Akt zu Nina:

Seit ich Sie verloren habe und angefangen habe zu veröffentlichen, ist das Leben für mich unerträglich - ich leide... Meine Jugend war plötzlich vorbei, und mir scheint, daß ich schon neunzig Jahre auf der Welt gelebt habe.

S tech por, kak ja poterjal vas i kak načal pečatat'-sja, žizn' dlja menja nevyynosima, - ja stradaju... Molodost' moju vdrug kak otorvalo, i mne kažetsja, čto ja uže prožil na svete devjanosto let. (S. 57)

Zum anderen hat die Suche nach neuen Formen für ihn in dem Moment ihren Reiz verloren, als er zwar öffentlich anerkannt wurde, aber erkennen mußte, daß sich seine persönliche Situation dadurch nicht geändert hat. Wie wir von Polina Andreevna und Trigorin im vierten Akt erfahren, werden Treplevs Arbeiten veröffentlicht, und er besitzt bereits einen festen Verehrerkreis. Obwohl ihn das Publikum jetzt anerkennt, ist er mit seinen Arbeiten nicht zufrieden:

... ich dagegen 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.

... a ja vse ešče nošus' v chaose grez i obrazov, ne znaja, dlja čego i komu èto nužno. Ja ne veruju i ne znaju, v čem moe prizvanie. (S. 59)

Hier zeigt sich auch, daß der Kampf um neue Formen und öffentliche Anerkennung Ersatzhandlungen waren. Und gerade die Bestätigung durch seine Mutter und Trigorin erhält er nicht: Arkadina hatte im Verlaufe von zwei Jahren offenbar keine Zeit gefunden, etwas von ihrem Sohn zu lesen, und auch Trigorin interessiert sich nicht für Treplevs Veröffentlichungen.¹⁰⁰

¹⁰⁰ So bemerkt Treplev, als Trigorin ihm die Zeitschrift gibt, in der seine neueste Novelle abgedruckt ist: "Seine Novelle hat er gelesen, meine hat er noch nicht einmal aufgeschnitten" (Svoju povest' pročel, a moej daže ne razrezal. S. 53).

Das Treiben im "Chaos der Träume" ist eigentlich genau die Art von Kunst, die der junge Künstler zunächst anstrebte. Die Problematik hat sich aber offenbar verlagert: jetzt beschäftigt ihn weniger die Suche nach neuen Formen in der Literatur, sondern die Frage der Wirkung solcher Kunst. Čechov beschreibt in Treplevs Bemühungen um eine neue Literatur einen Prozeß, den später ein Teil der jüngeren Symbolisten und Futuristen auch erfahren mußte.¹⁰¹ Die Negation der realistisch-mimetischen Kunst durch neue Formen und eine radikal andere Haltung zur Sprache, d.h. zum Verhältnis von Bezeichnendem und Bezeichnetem, löste beim Publikum zunächst den provozierten Schock aus.¹⁰² Jedoch nicht die Überführung von Kunst in Lebenspraxis, die angestrebt wurde, sondern die Anerkennung symbolistischer und avangardistischer Kunst durch den Kulturbetrieb, also das Gewöhnen an das Schockierende, war das Ergebnis. So erhielt auch die Avantgarde, wie schon ihr Gegner, die bürgerliche Kultur, unfreiwillig eine affirmative Bedeutung.

3.2.2. Suche nach Lebenssinn: Nina

Nina unterscheidet sich von Konstantin durch ein wesentliches "äußeres" Merkmal. Während dieser am See auf Sorins Gut lebt und dort auch stirbt, kommt jene von der anderen Seite des Sees. Darauf weist bereits der Name "Zarečnaja" hin, der übersetzt "jenseits des Flusses befindlich" bedeutet. Er erinnert an die russische Bezeichnung für den "Fremden": "zamorskij gost'". Nina kommt im ersten Akt mit

¹⁰¹ Bereits die Vertreter der jüngeren Symbolistengeneration strebten eine Literatur an, die die herkömmliche Form-Inhalt Struktur negiert. Die literarischen Manifeste des jungen Valerij Brjusov beispielsweise stehen den Proklamationen der Futuristen an Radikalität und Provokanz in nichts nach.

¹⁰² Siehe hierzu vor allem: Bürger (1974). "...der Akt der Provokation selbst nimmt die Stelle des Werks ein." ebda. S. 77.

Pferden zum Gut Sorina, im letzten Akt erklärt sie Treplev beim Abschied, daß ihr Wagen auf sie warte.¹⁰³

Sie verkörpert nach den Kategorien von Smith¹⁰⁴ und Moravčevich¹⁰⁵ den Čechovschen Typ der jugendlichen romantischen Heldin, die sich meist naiv, kindlich und unschuldig ihrer Umwelt gegenüber verhält.

Für Nina ist Arkadina die Personifizierung all ihrer Träume: eine berühmte Schauspielerin zu sein, der das Publikum zu Füßen liegt und der man keinen Wunsch abschlagen kann. Sie erkennt zwar bald, wieviel Kleinliches und Alltägliches hinter der Fassade Arkadinas und Trigorins steckt.

Ich dachte, daß berühmte Menschen stolz, unnahbar sind, daß sie die Menge verachten und mit ihrem Ruhm, mit dem Glanz ihres Namens sich dafür an ihr rächen würden, weil sie Herkunft und Reichtum höher stellt als alles andere. Aber da weinen sie, angeln, spielen Karten, lachen und ärgern sich, wie alle ...

Ja dumala, što izvestnye ljudi gordy, nepristupny, što oni prezirajut tolpu i svoeju slavoju, bleskom svoego imeni kak by mstjat ej za to, što ona vyše vsego stavit znatnost' proischozdenija i bogatstvo. No oni vot plačut, udjat rybu, igrajuť v karty, smejuťsja i serdjatsja, kak vse... (S. 27)

Im folgenden Gespräch mit Trigorin verfällt Nina jedoch wieder in ihre bisherige Schwärmerei.

Für ihr Ziel, Schauspielerin zu werden, bricht sie die Bindung zu ihrem Elternhaus ab und fährt nach Moskau (was ihr allerdings nicht allzu schwer gefallen sein muß, wenn man die Beschreibung ihrer privaten Verhältnisse durch Dorn hört). Wie Treplev und Nina selbst im vierten Akt berichten, mußte sie den Traum von einer großen Theaterkarriere aufgeben und sich mit Engagements an Provinztheatern zufriedengeben. Ebenso wie für Treplev gilt für die Zarečnaja, daß ohne persönliches Glück keine künstlerische Arbeit möglich ist. Während ihres (unglücklichen) Verhältnisses mit Trigorin mißlingen ihre Bühnenauftritte.

¹⁰³ siehe hierzu auch Jackson (1981), S. 15.

¹⁰⁴ Smith (1973), S. 71-125.

¹⁰⁵ Moravčevich (1981).

Nachdem sie die Ziele, die sie noch zu Beginn des Stückes hatte, nicht verwirklichen konnte, bemerkt Nina im vierten Akt:

Ich weiß, ich verstehe jetzt, Kostja, daß für unsere Arbeit - egal ob wir Theater spielen oder schreiben - die Hauptsache nicht der Ruhm ist, nicht der Glanz, nicht das, wovon ich geträumt hatte, sondern die Fähigkeit durchzuhalten. Trage dein Kreuz und glaube. Ich glaube, und es tut mir nicht mehr so weh, und wenn ich an meinen Beruf denke, habe ich keine Angst mehr vor dem Leben.

Ja teper' znaju, ponimaju, Kostja, što v našem dele-vse ravno, igraem my na scene ili pišem - glavnoe ne slava, ne blesk, ne to, o čem ja mečtala, a umen'e terpet'. Umej nesti svoj krest i veruj. Ja veruju i mne ne tak bol'no, i kogda ja dumaju o svoem prizva-nii, to ne bojus' žizni. (S. 58)

Ihre ständigen Bemerkungen, sie sei die "Möwe", sind nicht so sehr Kennzeichen einer geistigen Verwirrung als vielmehr ein Ausdruck des für sie Unfaßbaren, daß sie für Trigorin letztlich wirklich nur ein Sujet für eine Erzählung darstellte. Der Einschub "ein Sujet für eine kleine Erzählung", während sie Treplev ihre Liebe zu Trigorin gesteht (Ende vierter Akt), zeigt nicht, "daß Nina souverän über ihrer Leidenschaft steht"¹⁰⁰ sondern ihre empfundene Ohnmacht gegenüber dem Erlebten.

Im Gegensatz zu Arkadina und Trigorin sind Treplev und Nina zu Einsicht und Selbstkritik fähig. Aus der Erkenntnis, daß ihr bisheriges Handeln auf ein falsches Ziel ausgerichtet war, ziehen die jungen Protagonisten jedoch unterschiedliche Schlüsse. Während Treplev als einzigen Ausweg den Selbstmord sieht, findet sich Nina damit ab, eine unbedeutende Schauspielerin zu bleiben.

Es scheint mir zu vordergründig, Treplev und Nina als Vertreter einer ethischen Lebenshaltung zu sehen, wie Mrosik das tut. Für die Zarečnaja glaubt er, "daß sie auf realistische Art und Weise das über sie in den Symbolmotiven der mutwillig geschossenen und spielerisch ausgestopften Möwe hereingebrochene Leid ethisch erfaßt, religiös

¹⁰⁰Mrosik (1967), S. 39.

als Kreuz auf sich genommen und gläubig durchlitten hat."¹⁰⁷ Für Treplev, "daß angesichts einer gescheiterten ethischen Existenz für ihn in der ästhetischen keine Hoffnung mehr liegt."¹⁰⁸

Auch in jüngster Zeit wird Nina immer wieder als eine Figur interpretiert, die ihr Schicksal akzeptiert und sich den Anforderungen des Lebens stellt.¹⁰⁹ Eine solche Sichtweise ist nicht neu. Bereits Ermilov sah in Nina die positive Heldin, die trotz aller ihr zugefügten Leiden den Weg zur "wahren" Kunst und gesellschaftlicher Verantwortung findet.¹¹⁰

Gerade Ninas letzter Auftritt im vierten Akt ist aber von Čechov zu offen angelegt, um ihre Aussagen nicht auch (oder gerade) als eine konstruierte Sinnggebung interpretieren zu können, die ihrer Verzweiflung entspringt. Was sie in ihrem Gespräch mit Treplev zu sagen hat, ist eher Ausdruck ihres Unglücks als die Hoffnung auf ein glückliches Leben.

Nina und Treplev sind als nach einem Lebenssinn und einer Lebensaufgabe Suchende dargestellt. So vermerkt Čechov in seinem Notizbuch: "Treplev hat keine bestimmten Ziele, das richtet ihn zugrunde."¹¹¹ Eine ethische Lebenshaltung, auf die beide ihre Handlungen bewußt gründen, ist im Stück kaum ausgeprägt. Sie handeln zwar emotional (Nina und Treplev bekennen sich trotz ihrer Desillusionierung am Ende des Dramas immer noch zu den von ihnen geliebten Menschen), dies kann jedoch nicht als bewußt ethische Lebensführung bezeichnet werden.

¹⁰⁷ ebda.S. 38.

¹⁰⁸ ebda.S. 39.

¹⁰⁹ Jackson (1981); Katsell (1981); Moravčevich (1981).

¹¹⁰ Ermilov (1948).

¹¹¹ Zapisnaja knižka II, str.37; in: Poln.sobr.soč., Bd. 17, Moskva 1980, S. 116. Weiter heißt es: "Das Talent hat ihn zugrunde gerichtet" (Talant ego pogubil).

Hübner bemerkt zu den "Helden" der Dramen Čechovs:

Sie sind unfähig, ihre Vorstellungen vom Leben, wie es sein soll, mit den Gegebenheiten der Realität in Einklang zu bringen. Ihre Idee vom "wahren" Leben läßt sich mit dem wirklichen Leben nicht vereinbaren.¹¹²

Eine solche Einschätzung übersieht, daß die saturierten Personen (Arkadina, Trigorin) keine Idee im Sinne eines anzustrebenden Lebensziels besitzen, sondern den status quo aufrechtzuerhalten suchen. Das beweist auch die bereits zitierte Äußerung der Schauspielerin (Anfang zweiter Akt), niemals über die Zukunft nachdenken zu wollen.

Nina und Treplev müssen einsehen, daß sie ihre Ziele nicht erreichen konnten. Die Zarečnaja hat den Traum von einer großen Karriere als Schauspielerin aufgegeben, Treplev vermochte es nicht, die Suche nach neuen künstlerischen Formen mit seinem Streben nach Liebe und Anerkennung zu verbinden.

In der Person Treplevs beschreibt Čechov eine existentielle Problematik, die im Laufe des 20. Jahrhunderts im Existentialismus auf breiter Basis eine philosophische Fundierung erfuhr. Konstantins Situation vor seinem Selbstmord, das Bewußtsein von Sinnlosigkeit und undurchschaubaren privaten wie gesellschaftlichen Prozessen und Zusammenhängen, rufen in ihm ein Empfinden von Absurdität hervor. Rund vierzig Jahre später formuliert Albert Camus eine moderne Grundstimmung, die der Treplevs sehr nahe kommt.

Un monde qu'on peut expliquer même avec de mauvaises raisons est un monde familial. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. Cet exil est sans recours puisqu'il est privé des souvenirs d'une patrie perdue ou de l'espoir d'une terre promise. Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement le sentiment de l'absurdité. Tous les hommes sains ayant songé à leur propre suicide, on pourra reconnaître, sans plus d'explicati-

¹¹²Hübner (1971), S. 326.

ons, qu'il y a un lien direct entre ce sentiment et l'aspiration vers le néant.¹¹³

Doch gelingt der Čechovschen Figur nicht, die Gedanken an den Selbstmord zu überwinden und - im Sinne Camus' - der als absurd empfundenen Welt das eigene revoltierende Handeln entgegensetzen.

Der von den Existentialisten erlebten Absurdität entspricht bei Čechov das Empfinden von Einsamkeit und einer allgemeinen Nervosität, wie sie auch Dorn am Ende des ersten Akts betont (siehe hierzu auch Kapitel 4.1.4.).

Interessant ist an dieser Stelle ein Brief Čechovs an V.E. Mejerchol'd. Dieser bat den Autor der "Möwe", in der er 1898 den Treplev gespielt hatte, ihm bei der Interpretation einer neuen Rolle zu helfen. Das Künstlertheater plante, "Einsame Menschen" von Gerhart Hauptmann aufzuführen. Mejerchol'd sollte hierin den Johannes Vockerat darstellen. Čechov schrieb dem jungen Schauspieler Anfang Oktober 1899, was man unter anderem bei der Darstellung des Hauptmannschen Helden beachten müsse:

Man sollte die Nervosität nicht unterstreichen, damit nicht die neuropathologische Natur das Übergewicht bekommt und dasjenige verdeckt, was wichtiger ist, nämlich die Einsamkeit, die nur von hoch entwickelten, dabei (in höchster Bedeutung) gesunden Menschen empfunden wird. Spielen Sie einen einsamen Menschen, und zeigen Sie die Nervosität nur insoweit, als sie im Text selbst vorgegeben ist. Behandeln Sie diese Nervosität nicht als eine private Erscheinung; denken Sie daran, daß gegenwärtig beinahe jeder kultivierte Mensch, selbst der gesündeste, nirgends eine solche Gereiztheit erlebt wie zu Hause, in seiner eigenen Familie, denn die Disharmonie zwischen Vergangenheit und Gegenwart spürt man vor allem in der Familie. Es ist eine chronische Gereiztheit, ohne Pathos, ohne krampfartige Ausbrüche, dieselbe Gereiztheit, die von Gästen gar nicht bemerkt wird und die in ihrer ganzen Schwere vor allem auf den Allernächsten lastet - der Mutter, der Frau, - sozusagen eine familiäre, intime Gereiztheit.¹¹⁴

¹¹³ Camus (1969), S. 18f.

¹¹⁴ Pis'ma, Bd. 8, Moskva 1980, S. 274f.
Die Briefe Mejerchol'ds an Čechov sind abgedruckt in: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 68 (1960), S. 435-448. Von

3.3. Komplementarität

Bei der Charakteristik der vier Hauptpersonen darf nicht übersehen werden, daß die Figuren Trigorin und Treplev sowie Arkadina und Nina komplementär angelegt sind.¹¹³

Arkadina besitzt all das, was für Nina erstrebenswert erscheint: Ruhm, Talent, allgemeine Anerkennung und Bewunderung. Von diesen Attributen träumt die junge Zarecnaja und sieht in ihnen das Ziel ihrer Bestrebungen. Doch nichts von all dem wird sie erreichen. Ein weiteres Ideal ist für sie Trigorin, der Lebensgefährte der Arkadina, den Nina aber nicht an sich binden kann. Bei Arkadina und Nina handelt es sich somit um zwei konträr angelegte Charaktere: hier die ältere, künstlerisch wie gesellschaftlich erfolgreiche Frau, dort das junge, erfolglose Mädchen. Beide unterscheiden sich auch noch in einem anderen wesentlichen Punkt grundsätzlich voneinander. Nina ist über ihr anfängliches Schwärmen für Trigorin zu einer bedingungslosen Liebe fähig. Obwohl sie der Schriftsteller ruiniert hatte, gesteht sie im vierten Akt ihre ungebrochene Zuneigung zu ihm. Der Kampf Arkadinas um Trigorin verläuft völlig rational, unter Einsatz ihres ganzen schauspielerischen Könnens.

Ebenso konträr wie die beiden Frauenfiguren sind die männlichen Hauptpersonen gezeichnet. Trigorin ist der anerkannte, berühmte Schriftsteller, der sich auf dem Zenit seiner Karriere befindet. Der junge Treplev strebt all das an - wenn auch mit anderen künstlerischen Mitteln - was

Čechov ist leider nur ein Brief an Mejerchol'd erhalten, aus dem das oben angeführte Zitat stammt. Über die "Darstellung des nervösen Menschen" äußert sich Čechov nochmals in einem Brief an O.L. Knipper vom 2.1.1900. Zum Verhältnis zwischen Čechov und Mejerchol'd siehe auch Polockaja (1960).

¹¹³ "Komplementär" wird an dieser Stelle nicht im Sinne der Kommunikationstheorie Watzlawicks verstanden (s. Kapitel 2).

Das Prinzip der Komplementarität in der Personendarstellung bei Čechov beschreibt für "Onkel Vanja" Deppermann (1986a).

108

sein älterer Konkurrent bereits erreicht hat. Der Routinier gewinnt ohne sein Zutun Nina für sich, die Treplev vergebens an sich zu binden versucht.

Ein weiterer Aspekt der Komplementarität wurde bereits in Kapitel 3.1.3. beschrieben.

4. Intertextuelle Bezüge

Mit "intertextuellen Bezügen" sind im folgenden Hinweise innerhalb eines künstlerischen Textes auf einen literarischen Vortext gemeint. Solche Andeutungen finden wir in der "Möwe" mehrfach.

Čechov zitiert hier aus Shakespeares Tragödie "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark", Maupassants Reisenotizen "Sur l'eau" und Turgenyevs Roman "Rudin". Dabei befindet sich das Zitat

in einer Spannung, die der Text sich in unterschiedlicher Weise nutzbar zu machen vermag. Es verweist metonymisch auf den Kontext, dem es entspringt, aber es erweist zugleich seine über den Kontext hinausreichende Potentialität, indem es in den Funktionszusammenhang des neuen Textes eingeht, sich diesem zugleich unterwirft und entzieht, einen fremden Text in den Blick bringt und doch auch in diesem nicht aufgeht.¹¹⁶

Čechov nennt zudem Puskins fragmentarisches Versdrama "Rusalka" und spielt auf Ibsens Schauspiel "Die Wildente" an. Durch Erwähnung oder Anspielung verweist der Autor auf einen anderen literarischen Text, führt jedoch keine Zitate an.

Es geht in diesem Kapitel jedoch nicht um eine reine Auflistung intertextueller Bezüge. Vielmehr soll es zeigen, wie diese den Bedeutungsaufbau der "Möwe" beeinflussen und daß Čechov durch den Hinweis auf bekannte literarische Werke mit seinem Publikum in einen Diskurs tritt.

Der Rezipient erhält aus dem Vergleich des Stücks mit den Vortexten "aus der Differenz die 'signifiante' des vor ihm liegenden Textes."¹¹⁷

¹¹⁶ Stierle (1983), S. 19.

¹¹⁷ Stempel (1983), S. 89. Čechov konnte davon ausgehen, daß seinem damaligen russischen Publikum die literarischen Werke, auf die er hinweist, bekannt waren.

4.1. Čechovs "Möwe" und Shakespeares "Hamlet"

4.1.1. Čechov und Shakespeare

Einen Čechovschen Menschen zu spielen ist ebenso wichtig und interessant, wie Shakespeares Hamlet zu spielen.

V.E. Mejerchol'd¹¹⁰

Sygrat' čečovskogo človeka tak že važno i interesno, kak sygrat' šekspirovskogo Gamleta.

"Es gab, so scheint es, in der Weltliteratur keinen Schriftsteller, der Čechov näher war als Shakespeare."¹¹⁰

Eine eingehende theoretische Auseinandersetzung mit dem Werk des englischen Schriftstellers suchen wir bei Čechov jedoch vergeblich. Seine Beschäftigung mit Shakespeare findet vor allem in der Praxis statt, besonders innerhalb des eigenen dramatischen Schaffens.

Für den "Ivanov" wurde dies schon verschiedentlich aufgezeigt,¹²⁰ eine umfassende vergleichende Analyse des dramatischen Gesamtwerks Čechovs steht immer noch aus. Dies, obwohl "Shakespeare so oft in den Erzählungen und Stücken Čechovs erwähnt wird, daß man ihn einen Helden Čechovs nennen kann."¹²¹

¹¹⁰Literaturnoe nasledstvo (1960), S. 439.

¹¹⁰Smolkin (1967), S. 72 (Ne bylo, kažetsja, v mirovoj literature pisatelja, bolee blizkogo Čechovu, čem Šekspir).

¹²⁰Volkov (1966); Smolkin (1967); Berkovskij (1969); Norec (1974); Šach-Azizova (1977).

¹²¹Smolkin (1967), S. 80.
Shakespeare oder dessen Werke und literarische Figuren werden beispielsweise genannt in den Erzählungen: "Baron" (1882), "Na kladbišče" (1884), "O drame" (1884), "Kalchas" (1886; dramatisiert 1887 als "Lebedinaja pesnja"), "Rasskaz bez konca" (1886), "Duel'" (1891). In den Dramen "Platonov", "Ivanov", "Die Möwe" (siehe hierzu Kapitel 4.1.6.).

Außerhalb seines literarischen Werkes äußert sich der russische Autor über sein englisches Vorbild nur selten. Eine tiefe Bewunderung für Shakespeare ist aber deutlich zu bemerken.

I.L. Leontev-Ščeglov gesteht er in einem Brief vom 22.3. 1890:

Ich teile alle Werke in zwei Sorten: die, die mir gefallen, und die, die mir nicht gefallen. Ein anderes Kriterium habe ich nicht, und wenn Sie mich fragen, warum mir Shakespeare gefällt und Zlatovratskij nicht gefällt, dann könnte ich nicht antworten.¹²²

Čechov sah bereits in Taganrog Shakespeare-Inszenierungen. Während seiner ersten Jahre in Moskau vermittelte ihm vor allem das "Malyj teatr" weitere Einblicke in die Dramatik des englischen Künstlers.¹²³

Aufschlußreich ist eine Theaterkritik Čechovs, die er im Jahre 1882 anlässlich einer Hamletaufführung verfaßte. Zur Belebung der langweiligen und verstaubten zeitgenössischen Dramatik müsse man unbedingt Shakespearestücke aufführen.

Shakespeare muß man überall spielen, und sei es nur wegen der Erfrischung, wenn nicht zur Belehrung oder irgendwelcher anderer mehr oder weniger hohen Ziele.¹²⁴

Interessant für unsere Untersuchung der Hamletthematik in Čechovs "Möwe" sind die Erinnerungen Gruzinskij-Lazarevs.¹²⁵ Er weist darauf hin, daß Čechov im Oktober 1887 ein Vaudeville in zwei Akten zu schreiben begann, das den

¹²²Pis'ma Bd. 4, Moskva 1976, S. 45.

¹²³Zur verstärkten Shakespearerezeption in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts in Rußland siehe vor allem: Alekseev (Hg.) (1965), S. 627-698. Daß die Figur des Hamlet in Zeiten politischer Stagnation und Reaktion nicht nur zum Sinnbild eines in sich zurückgezogenen Intellektuellen, sondern auch eines die eigene Situation kritisch reflektierenden Zeitgenossen wird, hat bis heute Gültigkeit. Nicht von ungefähr war für Vladimir Vysockij der Hamlet die "Rolle seines Lebens", die er am Moskauer Taganka Theater mehr als 200 Mal spielte.

¹²⁴Poln.sobr.soč., Bd. 16, Moskva 1979, S. 20.

¹²⁵Gruzinskij-Lazarev (1914).

Titel "Hamlet, der Dänenprinz" (Gamlet, princ datskij) tragen sollte. Čechov habe es mit ihm zusammen schreiben wollen. Gruzinskij-Lazarev betont ausdrücklich, daß das Stück keine Parodie auf Shakespeares "Hamlet" sein sollte. Ein wesentlicher Punkt war, "Kritik am Zustand der Theater; ohne Kritik wäre unser Vaudeville bedeutungslos."¹²⁶ Auch auf die lockeren Sitten hinter der Bühne wollte Čechov hinweisen, Ophelia betrügt Hamlet usw. Der erste Akt spielt hinter den Kulissen bei einer Hamlet-Probe. Der Darsteller des Geistes von Hamlets Vater erzählt von seinen jahrelangen Wanderungen von einer Provinzbühne zur anderen. Der erste Akt sollte dann "mit einem Skandal und allgemeinem Durcheinander enden."¹²⁷ Im zweiten Akt war geplant, eine Szene aus Shakespeares "Hamlet" aufzuführen.¹²⁸

Aus den beiden Briefen Čechovs und den Erinnerungen Gruzinskij-Lazarevs wird offensichtlich, daß Čechov schon 1887 mit dem Gedanken spielte, sich vor dem Hintergrund von Shakespeares "Hamlet" mit der Diskrepanz zwischen künstlerischem Ideal und realer Wirklichkeit auseinanderzusetzen.

4.1.2. "Hamlet" in Čechovs "Möwe"

Es wurde schon verschiedentlich auf die Bedeutung von Shakespeares Tragödie "The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke" für Čechovs Komödie "Die Möwe" hinge-

¹²⁶ Čechov in einem Brief an Gruzinskij-Lazarev vom 15.11.1887. Pis'ma, Bd. 2, Moskva 1975, S. 148. Siehe in diesem Zusammenhang auch den Brief vom 26.11.1887.

¹²⁷ Gruzinskij-Lazarev (1914), S. 169.

¹²⁸ Auch hier beabsichtigte Čechov anscheinend, ein "Spiel im Spiel" einzubauen.

wiesen,¹²⁹ sie wurde bisher jedoch noch nicht eingehend analysiert.

Die Entsprechungen und Anspielungen, mit denen Čechov in seinem Stück auf Shakespeares Drama verweist, sollen im folgenden kurz skizziert werden, um dann näher auf ihre Bedeutungen für die "Möwe" einzugehen.

Der englische Dramatiker wird in Treplevs Theaterstück genannt, wenn die Weltseele sagt, in ihr koexistieren "die Seele Alexanders des Großen, und Caesars, und Shakespeares und Napoleons, und des letzten Blutegels (duša i Aleksandra Velikogo, i Cezarja, i Šekspira, i Napoleona, i poslednej pijavki. S. 13).

In zwei Situationen, führt Čechov direkte Hamletzitate im dramatischen Text an.

Als Treplev und Arkadina sich im ersten Akt treffen, rezitieren beide jene Stelle aus "Hamlet" (III,4), in der der Sohn seiner Mutter unmoralisches Verhalten vorwirft.

Arkadina (rezitiert aus 'Hamlet'). Mein Sohn! Du wendetest die Augen mir ins Innere der Seele, und ich erblickte sie in solch blutigen, tödlichen Wunden - es gibt keine Rettung!

Treplev (aus dem 'Hamlet'). Und weshalb gabst Du dem Laster nach, suchtest Liebe im Abgrund des Verbrechens?¹³⁰

Arkadina (čitaet iz 'Gamleta'). "Moj syn! Ty oči obratil mne vnutr' duši, i ja uvidela ee v takich krovavych, v takich smertel'nych jazvach - net spasen'ja!"

Treplev (iz 'Gamleta'). "I dlja čego z ty poddalas' poroku, ljubvi iskala v bezdne prestuplen'ja?" (S.12)

Das Zitat kann als Anspielung auf das Verhältnis Arkadina-Trigorin gesehen werden, das Treplev nicht akzeptiert.

¹²⁹ Winner (1956); Stroud (1958); Roskin (1959), S. 131f.; Volkov (1966); Gromov (1970); Adler (1970/71); Hübner (1971), S. 107-110; Bjalyj (1981), S. 80; Papernyj (1980) S. 58-60, textgleich (1982), S. 158-160; Porter (1981); Peace (1983), S. 20ff.

¹³⁰ Das Zitat ist hier wörtlich aus dem Russischen übersetzt, da Čechov den "Hamlet" auch nur aus der Übertragung von A.I. Kroneberg aus dem Jahre 1844 kannte. Volkov (1966), S. 431; Alekseev (Hg.) (1965), S. 364.

Jedoch gründet diese Beziehung nicht auf einem Verbrechen, wie in Shakespeares Drama.

Ein weiteres direktes Zitat aus Shakespeares Tragödie findet sich im zweiten Akt der "Möwe". In "Hamlet" II,2 antwortet der Held auf Polonius' Frage, was er gerade lese: "Worte, Worte, Worte." Als Treplev sich mit Nina unterhält (zweiter Akt) und Trigorin auftritt, äußert Konstantin:

(Hat Trigorin gesehen, der, ein Buch lesend, kommt).
Da kommt das wahre Talent; er tritt auf wie Hamlet,
und auch mit Buch. (Hänselt) "Worte, Worte, Worte..."

(Uvidev Trigorina, kotoryj idet, čitaja knižku.) Vot
idet istinnyj talant; stupaet, kak Gamlet, i tože s
knižkoj. (Draznit.) "Slova, slova, slova..." (S.27f.)

Treplevs Reaktion gründet jedoch in seiner Eifersucht und dem Gefühl künstlerischer Unterlegenheit dem Konkurrenten gegenüber. In Hamlets herablassendem Verhalten zu Polonius erkennt man aber deutlich das Bewußtsein geistiger wie gesellschaftlicher Überlegenheit.

Hamlet unterbrach seine Studien in Wittenberg und kehrte wegen des Todes seines Vaters nach Dänemark zurück. Treplev "verließ im dritten Semester die Universität, aus, wie man so sagt, von der Redaktion unabhängigen Gründen.." ("Vyšel iz tret'ego kursa universiteta po obstojaatel'stvam, kak govoritsja, ot redakcii ne zavisjaščim...; S. 8) Auch Hamlet läßt ein Theaterstück aufführen (III,2), welches vorzeitig durch Polonius (bzw. Claudius) abgebrochen wird. Der Dänenprinz beabsichtigt mit dieser Inszenierung, den Mörder seines Vaters bloßzustellen und zu entlarven. Diese von Hamlet selbst als "Mouse-Trap" bezeichnete Szene besitzt in der Tragödie Shakespeares eine bedeutsame dramatische Funktion.¹³¹

¹³¹Auf die vielschichtige Bedeutung des "play within the play" in der Dramatik Shakespeares kann hier nicht näher eingegangen werden. Einen knappen und konzentrierten Abriß des Forschungsstandes bietet vor allem: Schmeling (1977), S. 36-49.

Auf den ersten Blick verfolgt Treplevs Inszenierung kein direktes Ziel, sondern scheint lediglich dem Ausdruck seiner künstlerischen Vorstellungen zu dienen. Doch bei näherer Betrachtung ist Konstantins Theaterstück auch eine "myselovka" (Mausefalle), wie Volkov feststellt.¹³³ Der junge Schriftsteller will den Vertretern der "alten" Kunst sein Konzept einer neuen Literatur vorhalten. Treplev denkt sich seine Theaterinszenierung als Demonstration. Aber seine Absichten werden von seiner Mutter erkannt:

Er wollte uns belehren, wie man zu schreiben und was man zu spielen hat.

Emu chotelos' poučit' nas, kak nado pisat' i čto nužno igrat'. (S. 15)

Volkov vermerkt zu dieser Szene:

Eben das war eine "Mausefalle" - der entwickelte Moment des Kampfes des Neuen mit dem Alten.¹³³

Unter diesem Aspekt kann die von Arkadina zitierte Replik aus dem "Hamlet" auch als ironische Vorbemerkung zur folgenden "Belehrung" ihres Sohnes verstanden werden.

Die Worte Arkadinas deuten jedoch noch mehr an. Konstantin ist der einzige, der sie zwingt, in ihre Seele hineinzuschauen. Gerade das versucht sie ja peinlich zu vermeiden und hält sich stattdessen an ihre Selbstdisziplin und ihre "Rolle". Die Worte enthalten aber auch eine Vorausdeutung auf die Wunde, die ihr der Selbstmord des Sohnes am Ende zufügen wird.

Daß das "play within the play" im "Hamlet" und in der "Möwe" auch eine unterschiedliche kompositorische Position einnehmen, verdeutlicht Jackson.

Just as in Shakespeare's "Hamlet", so in "The Seagull", the play within the play reaches out into the psychological drama. But whereas the import of Hamlet's theatrical is immediately evident, both before and after the performance, the significance of Konstantin's play is fully apparent only by the end of

¹³³Volkov (1966).

¹³³ebda. S. 434 (Éto byla imenno "myselovka" - razvitel'nyj moment bor'by novogo so starym).

"The Seagull". Chekhov's use of Konstantin's play is crucial to his whole development of the character of Konstantin and to the expression of some of the central ideas of "The Seagull".¹³⁴

Im Unterschied zu Hamlet bricht Treplev die Aufführung seines Theaterstücks selbst ab. Auslöser dafür sind die für ihn unerträglichen, spöttischen Bemerkungen seiner Mutter.

Sowohl der Dänenprinz als auch der "Kronprinz" der neuen literarischen Form, Treplev, bewirken mit ihren Theaterinszenierungen eine Reaktion beim Publikum. Doch unterscheiden sich die Ergebnisse in einem wesentlichen Punkt. Hamlet entlarvt indirekt seinen Onkel, der - als er sich in dem Theaterstück dargestellt sieht - den Ort der Handlung verläßt und damit die Inszenierung beendet (Ausführender ist Polonius). Das Publikum in Treplevs Theateraufführung reagiert auf ganz andere Weise: Polina Andreevna spricht zu Dorn, Trigorin wirkt völlig gleichgültig, Arkadina macht sich über das Stück lustig. Und selbst Nina, die Hauptdarstellerin, zeigt dem Text Konstantins gegenüber wenig Verständnis und Interesse.

Das Spiel im Spiel brachte seinem Autor nicht das gewünschte Ergebnis. Entlarvende Bedeutung erhält es lediglich auf der äußeren Kommunikationsebene. Der Leser/Zuschauer bekommt durch die Reaktionen der Protagonisten weitere Hinweise auf deren Beziehungen zueinander.

Schmeling sieht in der Funktion des Spiels im Spiel für die "Möwe" "neuromantische Tendenzen":

Die "tragikomische Diskrepanz von Mensch und Welt" (...) wird hier durchgespielt auf der Basis der Künstlerproblematik. Die Protagonisten, Spieler auf der Bühne und Spieler im Leben, sind nicht nur mehr oder weniger realistisch gesehene Repräsentanten einer Gruppe, die bestimmten sozialen, moralischen oder ästhetischen Problemen ausgesetzt ist, sondern sie symbolisieren letztlich den Konflikt von Persönlichkeit und Rolle, Ich und Nicht-Ich oder wahrer und scheinbarer Existenz. Kennzeichnend für die Darstellung dieses Konflikts ist, daß er in den "Komödien" oft auf tragische Weise endet. So verhält es sich in

¹³⁴ Jackson (1981), S. 4.

der "Möwe", in der die Schauspielerin Nina den Dichter Treplev zum Selbstmord treibt...Wo die Illusion zur Wirklichkeit in Konkurrenz tritt, wird psychisch oder physisch menschliches Leben zerstört. Das Motiv des Scheiterns der Kunst ist hier eng mit dem menschlichen Schicksal verbunden...

... die Welt des Spiels und des Theaters stellt den Ort für die existentielle Auseinandersetzung des Individuums mit dem Leben, mit der Gesellschaft, mit dem eigenen Ich. Mithin befindet sich das Spiel im Spiel in einem besonderen weltanschaulichen und, dadurch bedingt, gattungsspezifischen Zusammenhang. Es trägt bei zur Konsolidierung eines Dramentypus, der zum bestimmenden Faktor moderner Dramaturgie geworden ist: der Tragikomödie.¹³³

Winner sieht bei Shakespeares und Čechovs "Spiel im Spiel" auch eine ironische Anspielung auf jeweils aktuelle literarische Stile. So spiele der englische Autor auf das melodramatische "play within a play", wie es in jener Zeit üblich war, an, Čechov ironisiere das dekadente Theater.¹³⁴

Treplev spricht nur davon, daß er Trigorin zum Duell fordern will, Hamlet tötet Claudius am Ende tatsächlich.

Beide ziehen einen Selbstmord in Erwägung. Doch nur Treplev bringt sich um, Hamlet gibt sein Vorhaben auf, um den Mord an seinem Vater zu rächen.

Shakespeares Held kann seine Mutter zu der Einsicht bringen, daß ihr Verhältnis zu Claudius verwerflich sei (III,4). Als Treplev Arkadina von ihrer Beziehung zu Trigorin abbringen will (S. 38ff.), läßt er sich schließlich dazu überreden, sich mit dem Schriftsteller wieder zu versöhnen. Bei dessen Erscheinen verläßt er jedoch fluchtartig das Zimmer.

Bleiben noch die Ähnlichkeiten in den Beziehungen Hamlets zu Ophelia und Treplevs zu Nina. Die Väter der weiblichen Protagonisten (beider Mütter sind tot) verbieten ihren Töchtern den Umgang mit Hamlet bzw. Treplev. Ninas Vater

¹³³ Schmeling (1977), S. 175. Daß "Nina den Dichter zum Selbstmord treibt", ist allerdings zu kurz geschlossen und aus dem dramatischen Text kaum zu belegen.

¹³⁴ Winner (1956), S. 107.

will nicht, daß seine Tochter mit der Bohème auf dem Gut Sorins verkehrt. Polonius läßt sich von Ophelia versprechen (I,3), den Liebesbezeugungen Hamlets zu mißtrauen und ihm aus dem Weg zu gehen.

Weder der Dänenprinz noch Treplev werden von Ophelia bzw. Nina verstanden und in ihren Bemühungen unterstützt.

Also nicht nur durch die direkten Zitate aus dem "Hamlet", sondern auch durch das Verhalten der Protagonisten und die Personenkonstellation in der "Möwe" werden Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen bestimmten Personen beider Stücke deutlich. Dies geschieht aus der Perspektive Treplevs bzw. in Bezug zu ihm. Soll sein Handeln an das Hamlets erinnern, dann auch das Arkadinas an Gertrude und das Trigorins an Claudius.

In allen oben angeführten Situationen weicht jedoch das Verhalten Treplevs im Endergebnis von dem Hamlets ab.

4.1.3. Die Unfähigkeit zur Tragödie

Diese Abweichungen sind nicht nur eine Ironisierung der Figuren durch Čechov, wie Hübner bemerkt.¹³⁷ Auch die Sicht Brahms wird der Bedeutung des Hamlet-Motivs nicht gerecht, wenn sie zu dem Zitat Arkadinas und Treplevs im ersten Akt schreibt:

Shakespeare's words could have been written to crystallize and illumine the situation between mother and son, to define their attitude to one another and incidentally to set the key of mockery in which Konstantin's offering is to be received.¹³⁸

Auch Smolkin sieht die Replik, in der Arkadina und Treplev aus "Hamlet" zitieren, als ein Mittel, den Rezipienten in das komplizierte psychologische Verhältnis zwischen Mutter und Sohn einzuführen.¹³⁹ Die Zitate haben auch

¹³⁷ Hübner (1971), S. 109f.

¹³⁸ Brahms (1976), S. 33.

¹³⁹ Smolkin (1967), S. 84.

nicht nur die Funktion, "die philosophische Allgemeingültigkeit der Idee Čechovs und jener charakteristischen Besonderheiten der 'Möwe' zu enthüllen und unterstreichen, die durch jene Idee bestimmt sind."¹⁴⁰ Sie besitzen auch nicht nur den Charakter eines Leitmotivs, wie Roskin es darstellt.¹⁴¹

Für Winner hat die Hamletthematik in der "Möwe" eine doppelte Funktion. Zum einen ist sie "an ironic commentary on Treplevs pretensions," zum anderen "a device for heightening the tension."¹⁴²

Die Anspielungen auf Hamlet und das abweichende Verhalten Treplevs besitzen aber auch noch eine tiefere Dimension. Alle Handlungen Hamlets gründen auf einem ethischen Weltbild und werden ausgelöst durch einen tragischen Konflikt. Er besitzt noch Wertvorstellungen von Liebe, Ehre, Treue und Moral. Als er von der Ermordung seines Vaters durch Claudius erfährt und sieht, daß seine Mutter den Mörder geheiratet hat, muß er sich mit seiner Umgebung auseinandersetzen. Die Diskrepanz zwischen dem ständischen Ehrenkodex und Hamlets (in Wittenberg geschulten) Skeptizismus lösen in ihm einen psychischen tragischen Konflikt aus. Anders in der "Möwe". Feste Wertvorstellungen, wie sie die in Shakespeares Tragödie dargestellte mittelalterliche Welt kennt, fehlen hier. Vielmehr ist Treplev auf der Suche nach festen Handlungskriterien. Auch gibt es keinen tragischen Konflikt in Form einer Übertretung von gesellschaftlichen Normen. Treplevs Abneigung gegenüber Trigorin entspringt der Eifersucht und seinen Minderwertigkeitskomplexen ihm gegenüber als Künstler, ist also ein psychologisch-emotionaler, kein gesellschaftlicher Konflikt Tre-

¹⁴⁰ Berdnikov (2 1981), S. 185 („obnažit', podčerknut' filosofskuju obobščennost' zamysla Čechova i te charakternye osobennosti 'Čajki', kotorye opredeleny etim zamyslom).

¹⁴¹ Roskin, A. (1959), S. 131.

¹⁴² Winner (1956), S. 111.

plevs Verhalten muß sich also von dem Hamlets grundsätzlich unterscheiden.

Čechov führt auf zwei Ebenen vor, daß die "Möwe" keine Tragödie und Treplev kein tragischer Held sein kann. Zum einen in der Makrostruktur, d.h. in der Gesamtkonzeption des Dramas. Zum anderen verdeutlicht er dies auf der intertextuellen Ebene durch die Anspielungen auf Shakespeares "Hamlet". In Bezug auf Treplevs künstlerische Ambitionen erweist sich die "Möwe" als "a tragedy about mediocrity, a mediocrity which is sharpened in our minds by the constant allusions to 'Hamlet'."¹⁴³

Ein tragischer Konflikt kann nur durch die Auseinandersetzung mit der Außenwelt ausgelöst werden. Treplev lebt jedoch isoliert von der Umwelt auf dem Landgut seines Onkels. Die einzigen Bezugspersonen sind Angehörige oder mit dem Anwesen auf irgendeine Weise Verbundene. So kreist Treplev in seinen Gedanken nur um sich selbst, d.h. seine Überlegungen und Handlungen sind nicht auf die Außenwelt gerichtet. Als Ausdruck seiner Selbstreflexion erscheinen auch seine literarischen Arbeiten; denn Schreiben ist ja zunächst einmal die Auseinandersetzung mit der eigenen Person.

Welche Wirkung seine literarischen Produkte auf das Publikum haben, erfährt Treplev erst durch Trigorin.:

Sie fragen: was ist er für einer, wie alt, brünett oder blond. Alle glauben aus irgendeinem Grund, daß Sie nicht mehr ganz jung sind. Und niemand kennt Ihren wirklichen Familiennamen, weil Sie unter Pseudonym schreiben. Sie sind geheimnisvoll wie die Eisernerne Maske.

Sprašivajut: kakoj on, skol'ko let, brjunet ili blondin. Dumajut vse počemu-to, što vy uže ne molody. I nikto ne znaet vašej nastojaščej familii, tak kak vy pečataeteš' pod psevdonimom. Vy tainstvenny, kak Železnaja maska. (S. 52)

Treplevs Situation wird durch Trigorins Hinweis auf den "Mann mit der eisernen Maske" angedeutet. Ähnlich wie der Strafgefangene zur Zeit Ludwigs XIV befindet sich auch

¹⁴³ ebda.

Konstantin in einer Art Gefangenschaft. Einerseits ist er an das Gut seines Onkels gebunden, da er über keine finanziellen Mittel verfügt. Andererseits läßt ihn eine unbewältigte Adoleszenzkrise, die sich vor allem in seinem gespannten Verhältnis zu seiner Mutter und Trigorin äußert, den Ort seiner Kindheit nicht verlassen.

Trigorin bemerkt in Abwesenheit Treplevs:

Er hat kein Glück. Er kann scheinbar seinen wahren Ton nicht treffen. So etwas Merkwürdiges, Unbestimmtes, manchmal sogar wie Fieberphantasien. Nicht ein einziger lebender Mensch.

Emu ne vezet. Vse nikak ne možeš popast' v svoj nastojašči ton. Čto-to strannoe, neopredelennoe, poroj daže pochožee na bred. Ni odnogo živogo lica. (S. 54)

Seinen Lesern gegenüber besitzt Treplev keine Identität. Daß er dem Publikum nicht mehr ganz jung erscheint und in seinen Werken keine lebenden Personen vorkommen, der Inhalt unbestimmt ist, zeigt, daß seine literarischen Arbeiten keinen realistisch mimetischen Charakter haben. Deutlich wird diese künstlerische Konzeption schon zu Beginn des Stücks, als er zu Nina sagt, man müsse das Leben so darstellen, wie es sich in Träumen zeige.

Weder naturalistische Wirklichkeitsbeschreibung noch kritisch-realistische Darstellung, die darauf zielt, Wirklichkeit zu verändern, strebt Treplev an. Sein Konzept ist visionär. Es ist nicht der Traum von einer besseren Welt. Das Leben, wie es Treplev "im Traum erscheint", ist eben kein Leben mehr. Davon zeugt sein Theaterstück. Was Treplev seine "Weltseele" sagen läßt, wird am Ende der "Möwe" Ausdruck seiner eigenen Situation sein. Über ihre Empfindungen äußert die "Weltseele":

Ich bin einsam. Einmal in hundert Jahren öffne ich den Mund um zu sprechen, und meine Stimme klingt in dieser Leere trostlos, und niemand hört sie ...

Wie ein Gefangener, in einen leeren, tiefen Brunnen geworfen, weiß ich nicht, wo ich bin und was mich erwartet.

Ja odinoka. Raz v sto let ja otkryvaju usta, čtoby govorit', i moj golos zvučit v étoj pustote unylo, i nikto ne slyšit... (S. 13)

Kak plennik, brošennyj v pustoj glubokij kolodec, ja ne znaju, gde ja i čto menja ždet. (S. 14)

Kurz vor seinem Selbstmord sagt Treplev zu Nina:

Ich bin einsam, niemand wärmt mich mit seiner Anhänglichkeit, mir ist kalt, wie in einem Keller, und was ich auch schreibe, alles ist trocken, hart, finster. Bleiben Sie hier, Nina, ich flehe Sie an, oder erlauben Sie mir, mit Ihnen zu fahren.

Ja odinok, ne sogret nič'ej privjazannost'ju, mne cholodno, kak v podzemel'e, i , čto by ja ni pisal, vse èto sucho, čerstvo, mračno. Ostan'tes' zdes', Nina, umoljaju vas, ili pozvol'te mne uechat' s vami! (S. 57)

In beiden Fällen dominiert das Gefühl der Einsamkeit, die Vorstellung, sich in einem menschenleeren Raum (Brunnen, Keller) zu befinden.

Erst aus diesem Empfinden heraus kann Treplev den Wunsch äußern, seine Isolation aufzuheben und Nina zu folgen.

Gromov weist darauf hin, daß Treplevs Allegorie von der Weltseele stark an Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche erinnere. Doch biete Konstantins Theaterstück keinen Ausweg, keine Synthese, wie die Theokratie des russischen Religionsphilosophen oder der "Übermensch" des deutschen Philosophen. Seine Inszenierung stelle lediglich "die Frage nach der zeitgenössischen Mißlichkeit des Lebens."¹⁴⁴ Wenn Gromov im folgenden jedoch Treplevs Stärke darin sieht, die Widersprüchlichkeit des gesellschaftlichen Lebens klar erkannt und in seinem Theaterstück bewußt formuliert zu haben, dann übersieht er, daß es dem jungen Künstler lediglich um neue Formen geht und nicht um die Beschreibung sozialer Mißstimmigkeiten. Gerade hier offenbart sich ein wesentlicher Unterschied: Hamlet weiß, daß etwas "faul" ist "im Staate Dänemark". Konstantin besitzt nur ein Gefühl der Unglücklichkeit und Zerrissenheit.

Treplevs Einsamkeit, sein Getrenntsein von der Welt, machen für ihn Handeln in Zielrichtung auf die Außenwelt unmöglich. Als relegierter Student ist ihm das Studium verwehrt, da er nicht über finanzielle Mittel verfügt,

¹⁴⁴Gromov (1970), S. 86.

kann er das Gut seines Onkels nicht verlassen. Sein Kontakt mit der Außenwelt verläuft nur über Vermittlung: von innen nach außen über die Literatur, von außen nach innen über andere Personen (Trigorin, Arkadina). Die Welt ist für ihn nicht mehr sichtbar. Daher richten sich seine Handlungen letztlich gegen sich selbst. Der Selbstmord am Ende des Stücks erweist sich als Ausdruck der Umkehrung von ziellos nach außen gerichteten Energien ins Innere Treplevs. Für ihn gilt, was Norec für Ivanov im Unterschied zu Hamlet konstatiert.

Der Selbstmord Ivanovs - das ist sein Protest, sein Kampf. Im Unterschied zu Hamlet, der seine Feinde konkret kannte, sah Ivanov nicht die personellen Träger des Bösen, er wußte nicht, womit und wie er kämpfen sollte. Eben deshalb erhält sein Kampf den Charakter des Protests.¹⁴⁵

Wie bereits in Kapitel 3.2.1. ausgeführt, entspricht Treplevs Situation der des Absurden im Sinne Camus'. Eine durch die eigene geistige wie räumliche Isolation unzugänglich und undurchschaubar gewordene Welt verändert auch die Position des dramatischen Helden in ihr. So deutet Čechov in der Person Treplevs bereits das an, was beispielsweise Friedrich Dürrenmatt sechzig Jahre später zum Problem der Tragödie in der Moderne anmerkte:

Das Drama Schillers setzt eine sichtbare Welt voraus, die echte Staatsaktion, wie ja auch die griechische Tragödie. Sichtbar in der Kunst ist das Oberschaubare. Der heutige Staat ist jedoch unüberschaubar, anonym, bürokratisch geworden. (...)
Die Tragödie, als die gestrengste Kunstgattung, setzt eine gestaltete Welt voraus. Die Komödie - sofern sie nicht Gesellschaftskomödie ist wie bei Molière - eine ungestaltete, im Werden, im Umsturz begriffene, eine Welt, die am Zusammenpacken ist wie die unsrige.¹⁴⁶

¹⁴⁵Norec (1974), S. 169 (Samoubijstvo Ivanova - èto ego protest, ego bor'ba. V otličie ot Gamleta, konkretno znavešego svoich vragov, Ivanov ne videl personal'nych nositelej zla, ne znal, s čem i kak emu borot'sja. Imenno poèтому ego bor'ba priobretatet karakter protesta).

¹⁴⁶Dürrenmatt (1969), S. 119ff.

Für die "Möwe" besteht der Unterschied zum absurden Theater jedoch darin, daß eine Außenwelt noch existiert - wenn auch für die einzelnen Personen in unterschiedlicher Intensität. Mit den Dramen Čechovs beginnt sich die Position der dramatis personae zu ihrer Umwelt zu wandeln, was eine Änderung der dramatischen Form zur Folge hat.

Volkov konstatiert, die "Möwe" führe die Geschichte eines russischen intellektuellen Hamlet vor, der an den gesellschaftlichen Verhältnissen der 90er Jahre zerbreche.¹⁴⁷ Das tragische Ende Treplevs beweise, daß Čechovs Stück doch eine Tragödie sei.

Gewiß ist der Selbstmord des jungen Protagonisten tragisch im Sinne von erschütternd oder ergreifend. Ein solches Ende allein macht aus einem Drama jedoch noch keine Tragödie im gattungsspezifischen Sinne.

Čechov zeigt nicht eine Tragödie, sondern verdeutlicht die Unfähigkeit seiner dramatis personae zu einer solchen.¹⁴⁸ Er kennzeichnet damit auch die gesellschaftliche Position eines Großteils der adligen Intellektuellen vor der Jahrhundertwende, ihre Unfähigkeit zu kritischer Reflexion und Handlung. Diese Interpretation widerspricht auch Smolkins Ansicht, viele Ähnlichkeiten in den Werken Shakespeares und Čechovs seien auf ähnliche gesellschaftliche und ökonomische Verhältnisse in den Übergangsperioden Englands und Rußlands zurückzuführen.¹⁴⁹

So wird auch deutlich, daß literarischer Stil und Gattung historisch und gesellschaftlich determiniert sind.

Ninas Erfahrungen mit der Außenwelt verliefen negativ. Sie kehrt zwar nicht zurück in ihr Elternhaus (was ihr Vater auch zu verhindern sucht), zu ihrem Lebensprinzip wird jetzt jedoch, "leiden zu können" (S.58). Leidensfähigkeit

¹⁴⁷Volkov (1966), S. 435.

¹⁴⁸"Die Möwe" sollte daher auch nicht als Tragödie inszeniert werden, wie Volkov aus seinen Ausführungen schließt, sondern als eine gescheiterte Tragödie.

¹⁴⁹Smolkin (1967), S. 73.

und Duldsamkeit sind im Hinblick auf eine aktive Auseinandersetzung mit der Umwelt aber Ausdruck von Passivität.

Auch Nina verkehrt mit der Umwelt über Vermittlung. Sie tritt mit dem Publikum über das Medium des Theaters in Kontakt. Als Schauspielerin spielt sie eine Rolle, die in gewissem Rahmen zwar individuelle Gestaltung zuläßt, sich letztlich aber doch an die Vorgaben von Autor und Regisseur zu halten hat.

Der Umgang mit ihrem Publikum scheint sich neben dem Theater hauptsächlich auf gesellschaftliche Konventionen zu beschränken:

... und in Elec werden die gebildeten Kaufleute mich mit ihren Liebenswürdigkeiten belästigen. Das Leben ist brutal.

... a v El'ce obrazovannye kupy budut pristavat' s ljubeznostjami. Gruba žizn! (S. 57)

Die Routiniers Arkadina und Trigorin haben, wie bereits erwähnt, Vermittlungsfunktion.

Dabei unterscheiden sich die Einstellungen von Arkadina und Nina sowie Trigorin und Treplev zu ihrer Umwelt nicht wesentlich voneinander.

Die Älteren haben sich lediglich mit ihrer Rolle abgefunden und etabliert.

Arkadina spielt auf dem Landgut ihres Bruders und in der Gesellschaft die gleiche Rolle. Was sie von ihrem Publikum erwartet, ist Bestätigung, mehr noch, Verehrung.

Ebenso wie Treplev hat Trigorin keinen Kontakt zu seinem Publikum. Er stellt es sich ihm gegenüber als feindlich eingestellt vor und träumt davon, sich aufs Land zurückziehen zu können. Seine - eigentlich naturalistische - Kunstkonzeption wurde bereits in Kapitel 3.1.2. dargestellt.

Treplev, Trigorin und Arkadina haben kaum noch direkten Kontakt mit der Außenwelt und erweisen sich so als "unfähig zur Tragödie".

4.1.3.1. Züge von Tragikomödie und Farce

In der Auseinandersetzung mit Shakespeares "The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmarke" verdeutlicht Čechov auf der intertextuellen Ebene die Abhängigkeit dramatischer Form von der Stellung des Individuums zu der ihn umgebenden Welt. Dazu bemerkt Szondi:

Diese Resignation, in der sich Sehnsucht und Ironie zu einer Haltung der Mitte verbinden, bestimmt auch die Form und damit Tschechows Ort in der Entwicklungsgeschichte der modernen Dramatik.¹⁵⁰

In den Jahren 1887-1889 zeichnet sich bei Čechov neben einer neuen Poetik seiner Prosa¹⁵¹ auch eine Wandlung in seinem dramatischen Schaffen ab. Nach sehr erfolgreichen Einaktern oder Vaudevilles wendet sich der Autor jetzt der großen dramatischen Form zu. Dabei verzichtet er auch in seinen Dramen nicht auf Elemente der Farce und des Vaudeville. In ihrer Tendenz, menschliche Bestrebungen nach einer Veränderung der unglücklich empfundenen Welt schlechthin ad absurdum zu führen, erhalten die Stücke Čechovs auf der Bedeutungsebene Züge der Farce.¹⁵²

Das Schicksal Sorins "gibt viel für das Verständnis des Čechovschen Sujets im Ganzen."¹⁵³ Dies verdeutlicht das Sujet, das er Treplev für eine Novelle vorschlägt.

Sie müßte so heißen: "Der Mann, der wollte." "L'homme qui a voulu". In meiner Jugend wollte ich einmal Literat werden - und bin es nicht geworden; ich wollte schön reden können - und habe immer abscheulich gesprochen (...); ich wollte heiraten - und habe nicht geheiratet; ich wollte immer in der Stadt leben

¹⁵⁰ Szondi (1983), S. 32.

¹⁵¹ Vor allem perspektivisches Erzählen, Verzicht auf Wertungen durch den Autor, stärkere Einbeziehung des Lesers in den literarischen Prozeß durch Andeutungen und offenen Schluß, "imperfektives Erzählen".

¹⁵² Zur Problematik der Farce siehe vor allem Davis (1978).

¹⁵³ Papernyj (1980), S. 55 (...mnogoe daet dlja ponimanija Čechovskogo sjužeta v celom).

- und jetzt beende ich mein Leben auf dem Land oder so.

Ona dolžna nazyvati'sja tak: "Čelovek, kotoryj chotel." "L'homme qui a voulu." V molodosti kogda-to chotel ja sdelat'sja literatorom - i ne sdelalsja; chotel krasivo govorit' - i govoril otvratitel'no (...); chotel ženit'sja - i ne ženilsja; chotel vsegda žit' v gorode - i vot končaju svoju žizn' v derevne, i vse. (S. 48)

Die Erwartungen, die Sorin an sein Leben hatte, haben sich nicht erfüllt. Auch die Hoffnungen Treplevs, Ninas, Mašas und Polina Andreevnas werden enttäuscht.

In der "Möwe" sind vor allem die Nebenfiguren Medvedenko und Šamraev aus der Tradition der Farce gestaltet. Ihre stereotypen Verhaltensweisen und Äußerungen - der Lehrer spricht nur über seine finanziellen Verhältnisse, der Gutsverwalter über Anekdoten aus Provinztheatern und über Landwirtschaft - sorgen vor allem für komisch wirkende Effekte. In konzentrierterer Form treten diese komischen Figuren dann im "Kirschgarten" mit Simeonov-Piščik, Šarlotta Ivanovna und Epichodov auf.¹⁵⁴

Die mehr oder weniger starke Betonung des farcenhafte in den Dramen Čechovs spiegelt sich auch in der Differenz zwischen den Inszenierungspraktiken der Regisseure K.S. Stanislavskij und V.E. Mejerchol'd wieder. Während ersterer sich mehr auf die psychotechnische Darstellung von Stimmung und Gemütsbewegung konzentrierte ("pereživanie"), verstärkte letzterer in seinem antiillusionistischen Theater das Stereotype und Formelhafte im Sinne der Commedia dell'arte ("predstavlenie").¹⁵⁵ Eine Synthese dieser beiden Theaterkonzeptionen vollzieht dann der Regisseur E.B. Vachtangov.

¹⁵⁴Die Bedeutung dieser Personen für die Komik des Stücks erkannte vor allem Niels-Peter Rudolph bei seiner Inszenierung des "Kirschgartens" in Stuttgart 1986/87. Indem er ihre beinahe zirkushaften Züge unterstrich, verhinderte er das Abgleiten des Dramas ins Melancholische und bewahrte ihm so das Komödienhafte.

¹⁵⁵Siehe hierzu vor allem Schmid (1984a).

Čechov selbst wies immer wieder darauf hin, daß er gegen die Konventionen des (traditionellen) Theaters verstoße.¹⁵⁶ Beispielsweise schreibt er am 15.9.1903 an M.P. Alekseeva, sein "Kirschgarten" sei "kein Drama, sondern eine Komödie, stellenweise sogar eine Farce" geworden (Vyšla u menja ne drama, a komedija, mestami daže fars).¹⁵⁷

Für die "Möwe" trifft die Bezeichnung "Farce" jedoch nicht in dem Maße zu wie beispielsweise für den "Kirschgarten". Gerade der Schluß dieses Stücks, der Tod Treplevs und Ninas Weg in eine ungewisse Zukunft sprechen mehr dafür, dieses Drama als "Tragikomödie" zu bezeichnen, wobei Elemente der Farce zu berücksichtigen sind.¹⁵⁸ Darauf deutet schon zu Beginn des Stücks das Auftreten Mašas hin. Die Tragik ihrer Person, die aus Trauer um ihr Leben immer schwarz gekleidet ist, wird durch das farcenhafte Moment des Tabakschnupfens sogleich wieder relativiert.

Stereotype und somit komisch wirkende Züge tragen auch Dorn, Arkadina und Trigorin. Das ständige Singen des Arztes, der Geiz und die Eitelkeit Arkadinas, und die Angelleidenschaft des Schriftstellers untergraben die Ernsthaftigkeit dieser Charaktere.

Durch die Typenhaftigkeit in manchen Zügen dieser Charaktere wird auch ihr Rollenepiel deutlich, in welchem die

¹⁵⁶Die Briefe, die sich in diesem Zusammenhang auf die "Möwe" beziehen, sind in Kapitel 1.2. angeführt.

¹⁵⁷Pis'ma, Bd. 11, S. 248. Čechov scheint den Begriff "Drama" synonym für Tragödie zu verwenden. Dies verdeutlicht ein Brief vom 18.4.1895 an A.S. Suvorin: "Ich werde ein Stück schreiben, aber nicht so bald. Ein Drama zu schreiben habe ich keine Lust, und eine Komödie habe ich mir noch nicht einfallen lassen" (P'esy pišat' budu, ne skoro. Dramy pišat' ne chočetsja, a komedii ešče ne pridumal). Pis'ma, Bd. 6, Moskva 1978, S. 55. Čechov gebraucht hier "p'esa" als Oberbegriff für das Dramatische, das er in Drama (=Tragödie) und Komödie unterteilt.

¹⁵⁸Papernyj (1980), S. 12, bezeichnet die "Möwe" als "eine der tragischsten Komödien der russischen Komödienliteratur" (...odna iz tragičnejsich komedij v ruskoj komediografii).

Grenzen von Kunst und Leben verschwimmen. Die Bezeichnung "Komödie", die Čechov der "Möwe" gegeben hat, enthält so außer dem Versuch einer gattungstechnischen Bestimmung einen zusätzlichen Hinweis auf das Verhältnis der Protagonisten zur Realität. Auch im Russischen bedeutet "Komödie spielen" (razygryvat' komediju), jemandem etwas vortäuschen, vormachen.

4.1.4. Die Bedeutung von Turgenyevs "Hamlet und Don Quijote" für Čechovs "Möwe"

Am 5.4.1879 schreibt der 19jährige Čechov an seinen Bruder Michail:

Lies die folgenden Bücher: "Don Quijote" (den ganzen, in 7 oder 8 Teilen). Eine gute Sache. Ein Werk des Cervantes, den man beinahe auf dieselbe Stufe wie Shakespeare stellt. Ich rate meinen Brüdern, wenn sie es noch nicht gelesen haben, "Don Quijote und Hamlet" von Turgenyev zu lesen.¹⁵⁹

Die Kenntnis der Rede "Hamlet und Don Quijote", die Ivan Sergeevič Turgenyev am 10.1.1860 gehalten hat,¹⁶⁰ ist für das Verständnis der "Möwe" von großer Bedeutung.¹⁶¹

Turgenyev stellt in diesem Aufsatz in den Figuren Hamlet und Don Quijote¹⁶² zwei literarische Typen einander gegenüber, die grundsätzliche und sich entgegengesetzte Eigen-

¹⁵⁹ Pis'ma, Bd. 1, Moskva 1974, S. 29.

¹⁶⁰ Turgenyev, Bd. 8 (1964), S. 171-192. Turgenyevs Rede erschien im selben Jahr auch in gedruckter Form.

¹⁶¹ Dies übersieht auch Winner (1956).

Zur Interpretation und Wirkung von Turgenyevs Aufsatz auf die literarische und geistesgeschichtliche Diskussion in Rußland gegen Ende des 19. Jhds siehe auch: Kagan-Kans (1975).

Smolkin (1967), S. 77 bemerkt zur Bedeutung des Turgenyev-Artikels für Čechov: "Turgenyev ob'jasnil Čechovu to, čto 'večno i zakonno' v Gamlete."

¹⁶² Turgenyev bezieht sich hier weitgehend auf den Don Quijote, wie er im zweiten Teil des Romans dargestellt ist.

tümligkeiten der menschlichen Natur verkörpern bzw. verschiedene Haltungen einem Ideal gegenüber zeigen.

Hamlet ist der klassische Skeptiker, der an nichts glaubt, auch nicht an sich selbst. "Das zweischneidige Schwert der Analyse" (obojudoostroj meč analiza)¹⁶³, das er in seinen Händen hält, läßt ihn keine Wahrheit akzeptieren. In ihm ist das Prinzip (načalo) der Verneinung verkörpert.

Hamlet ist derselbe Mephistopheles, aber ein Mephistopheles, der eingeschlossen ist in den lebendigen Kreis der menschlichen Natur; deshalb ist seine Verneinung nicht das Böse - sie ist selbst gegen das Böse gerichtet. Die Verneinung Hamlets zweifelt am Guten, aber am Bösen zweifelt sie nicht und tritt mit dem Bösen in einen erbitterten Kampf.

Gamlet tot že Mefistofel', no Mefistofel', zaključenyj v živoj krug človeškej prirody; otтого ego otricanie ne est' zlo - ono samo napravleno protivu zla. Otricanie Gamleta somnevaetsja v dobre, no vo zle ono ne somnevaetsja i vstupaet s nim v ožestočenyj boj.¹⁶⁴

Hamlets Skeptizismus erweist sich deshalb nicht als Indifferentismus; vielmehr setzt er sich für eine Wahrheit ein (die "Gerechtigkeit" schlechthin), an deren Realisierung er selbst nicht glauben kann. Die Folge seines Zweifels, auch am Guten, führt zu Liebesunfähigkeit und Egozentrik. So erscheint seine angebliche Liebe zu Ophelia eher als Beschäftigung mit sich selbst. Turgenev sieht in Hamlet jene zentripetale Kraft in der Natur verkörpert, die sich als Zentrum betrachtet und alles auf sich bezieht.

Don Quijote dagegen tritt als Ausdruck einer zentrifugalen Kraft auf, die ihren Sinn in der Existenz für einen anderen sieht.

Diese zwei Kräfte der Trägheit und der Bewegung, des Konservatismus und des Fortschritts, sind die Grundkräfte aller Existenz.

¹⁶³Turgenev, Bd. 8 (1964), S. 176.

¹⁶⁴ebda. S. 182f.

Éti dve sily kosnosti i dviženija, konservatizma i progressa, sut' osnovnye sily vsego suščestvujuščego.¹⁶⁵

Im Gegensatz zum Skeptizismus des Dänenprinzen drückt der spanische Ritter vor allem den Glauben an etwas Ewiges, Unerschütterliches aus, "an eine Wahrheit, die sich außerhalb des einzelnen Menschen befindet" (v istinu, nachodjaščujusja vne otdel'nogo čeloveka...)¹⁶⁶

So ist Don Quijote die Verkörperung eines Idealisten, der an die Dinge glaubt, wie sie sich ihm, durch das Prisma seines Ideals gebrochen, darstellen. Er ist zu lieben fähig und bereit, für seine Dulcinea zu sterben, auch wenn diese gar nicht existiert.

Gerade für seine Zeit und seine Generation konstatierte Turgenev:

Freilich, in unserer Zeit sind die Hamlets bei weitem zahlreicher geworden als die Don Quijotes; aber auch die Don Quijotes sind nicht verschwunden.

Pravda, v naše vremja Gamletov stalo gorazdo bolee, čem Don-Kichotov; no i Don-Kichoty ne perevelis'.¹⁶⁷

Anhand des Hamlet-Typs entwirft Turgenev in diesem Aufsatz das Bild einer kritischen Intelligencija, die die Fähigkeit zu zielgerichtetem politischem Handeln verloren hat. Für eine Handlung bräuchte man einen Willen und eine Idee (mysl'); diese, so der Autor, hätten sich jedoch voneinander getrennt und trennten sich mit jedem Tag mehr.

Nimmt man nun Turgenevs Aufsatz als gedanklichen Ausgangspunkt bzw. als Grundlage, so kommt man für die "Möwe" zu interessanten Ergebnissen.

Die Figur Treplevs enthält wesentliche Züge des Hamlet, in der Interpretation Turgenevs. Sein Skeptizismus läßt ihn alle literarischen Konventionen verneinen. Er setzt diesen jedoch nicht Inhalte einer realistischen Wirklichkeit

¹⁶⁵ ebda. S. 184.

¹⁶⁶ ebda. S. 173.

¹⁶⁷ ebda. S. 172.

entgegen, sondern solche, wie sie sich ihm in Träumen darstellen. Traum bedeutet hier jedoch nicht Utopie im Sinne eines erstrebenswerten Idealzustands, ein "Prinzip Hoffnung". Was sich Treplev unter dem Begriff "Traum" vorstellt, sehen wir in seinem Theaterstück. Es ist eine Endzeitvision. Dieser neue Inhalt erfordert andere Ausdrucksmittel. Daher ist sein Kampf um neue Formen eigentlich folgerichtig. Er gewinnt aber weder eine Zielrichtung in der Kunst, noch besitzt er die Konsequenz, seine literarische Arbeit als offenen Prozeß zu begreifen und sich im Chaos der Bilder und Träume mit neuen Formen zu behaupten, wie dies bereits die Symbolisten und später die Surrealisten taten.

Wie Hamlet glaubt Treplev nicht an Inhalte, die er dem von sich entlarvten "Bösen" entgegensetzen könnte.¹⁰⁰ Seine krankhafte Ichbezogenheit hindert ihn, seiner Umwelt unvoreingenommen gegenüberzutreten. Auch seine angebliche Liebe Nina gegenüber, die impulsiven Auftritte, entspringen ebensosehr gekränkter Eitelkeit als echter Zuneigung. Nina hingegen trägt viele Züge eines Don Quijote-Typs. Sie ist so sehr in einer Welt von Idealen gefangen, daß sie die Realität, insbesondere die wirklichen Absichten Trigo-

¹⁰⁰ Čechov selbst neigte zu einem solchen Skeptizismus. Seine Definition von Freiheit erfolgt ex negativo; d.h. Čechov bezeichnet eine Freiheit von etwas aber nicht zu einer bestimmten Handlung. So schreibt er am 9.4.1889 an A.N. Pleščeev: "...das Leben wahrheitsgetreu zu zeichnen und dabei zu zeigen, wie weit dieses Leben von der Norm abweicht. Die Norm kenne ich nicht, niemand von uns kennt sie. Wir alle wissen, was eine ehrlose Handlung ist, aber was Ehre ist, wissen wir nicht. Ich werde mich an jenen Rahmen halten, der dem Herzen näher und bereits von Menschen erprobt worden ist, die stärker und klüger sind als ich. Dieser Rahmen ist - die absolute Freiheit des Menschen, die Freiheit von Gewalt, von Vorurteilen, von der Ignoranz, vom Teufel, die Freiheit von Leidenschaften usw." Pis'ma, Bd. 3, Moskva 1976, S. 186.

So auch im Brief an Pleščeev vom 4.10.1888: "Mein Allerheiligstes sind - der menschliche Körper, Gesundheit, Geist, Talent, Inspiration (vdochnovenie), Liebe und absolute Freiheit, Freiheit von Gewalt und Lüge, worin sich die beiden letzteren auch äußern mögen." Pis'ma, Bd. 3, Moskva 1976, S. 11.

rins, nicht mehr realistisch einschätzen kann. Selbst am Ende des Stücks versucht sie ihre Lage noch zu idealisieren, indem sie ihr Schicksal als eine zu erdulden Bestimmung verklärt. Auch ihre Gefühle zu Trigorin haben sich nicht geändert, trotz der Demütigungen, die er ihr zugefügt hatte.

Der Arzt Dorn besitzt viele Merkmale, die Turgenev Hamlets Freund Horazius zuspricht. Zwar ist Dorn kein Anhänger oder Schüler Treplevs, aber doch einer derjenigen, die ihn akzeptieren. Er zeigt Treplevs Theaterstück gegenüber Anerkennung und interessiert sich als einziger für die weitere Entwicklung der Beziehung zwischen Treplev und Mina. Seine Bemühungen um die jüngeren Protagonisten sind aber auch geprägt von Hilflosigkeit (Szene mit Maša, Ende erster Akt). Insgesamt jedoch ist Dorns Verhalten dem eines Stoikers ähnlich. Dies zeigt sich vor allem in seinem Auftreten den Vertretern der älteren Generation gegenüber. Die besten Menschen, so Turgenev, retteten sich im Mittelalter wie in allen untergehenden Epochen in einen Stoizismus, in welchem sie sich noch ihre Menschenwürde bewahren konnten.

Die beobachtende Distanz des Arztes trägt aber auch deutliche Anzeichen einer ästhetischen, dekadenten Lebenshaltung, wie sie Rasch für den Typus des Flaneurs konstatiert.

Entscheidend ist die Distanz, aus der der Flaneur die Umwelt betrachtet, der Mangel an menschlichem Anteil. Die Menschen erscheinen wie "Aushängeschilder", bloße Objekte der neugierigen Beobachtung. Sie werden im Blick des Flaneurs losgelöst von ihren Lebensbedingungen und führen, ohne es zu wissen und zu wollen, ein Schauspiel für ihn auf.¹⁶⁹

Auf die Frage Treplevs, warum Genua diejenige Stadt im Ausland sei, die Dorn am besten gefallen habe, antwortet dieser:

Dort gibt es eine vortreffliche Menschenmenge auf den Straßen. Wenn du am Abend aus dem Hotel gehst, dann

¹⁶⁹Rasch (1986), S. 61.

ist die ganze Straße von Menschen überflutet. Du bewegst dich dann in der Menge ohne jedes Ziel, hierhin, dorthin, im Zickzack, lebst mit ihr, verschmilzt psychisch mit ihr und beginnst zu glauben, daß es tatsächlich die Weltseele gibt, in der Art wie die, welche in ihrem Stück einmal Nina Zarecnaja spielte.

Tam prevoschodnaja uličnaja tolpa. Kogda večerom vychodiš' iz otelja, to vsja ulica byvaet zapružena narodom. Dvižeš'sja potom v tolpe bez vsjakoj celi, tuda-sjuda, po lomanoj linii, živeš' s neju vmeste, slivaeš'sja s neju psichičeski i načinaeš' verit', čto v samom dele vozmožna odna mirovaja duša, vrode toj, kotoruju kogda-to v vašej p'ese igrala Nina Zarečnaja. (S. 49)

Hier zeigt sich deutlich die Lebenshaltung des Flaneurs, unerkannt in der Menge untertauchen zu können, zu beobachten, Eindrücke und Stimmungen auf sich wirken zu lassen. Andererseits wird in dem Wunsch, mit der Menge verschmelzen zu wollen, auch erkennbar, daß die Losgelöstheit von der Lebenspraxis als schmerzlich erlebt wird. Die als belastend empfundene Trennung zwischen distanzierterem, beobachtendem Subjekt und dem Objekt seiner Betrachtungen, äußert sich hier in Verschmelzungsphantasien. Dorn fühlt diese Zerrissenheit. Dies zeigt sich vor allem darin, daß er als einziger die Einsamkeit und Losgelöstheit von der Lebenspraxis, die in Treplevs Theaterstück ausgedrückt wird, empfindet. Wie er selbst zugibt, haben ihm bei der Inszenierung sogar "vor Aufregung die Hände gezittert" (ot volnenija drožali ruki; S. 18).

Die Haltung Dorns kommt stark einer von Čechov idealisierten Lebenshaltung nahe. Am 4.5.1889 schreibt er an Suvo-
rin:

Und man muß auf dieser Welt unbedingt gelassen sein. Nur die Gelassenen sind imstande, die Dinge klar zu sehen, gerecht zu sein und zu arbeiten - das bezieht sich natürlich nur auf die klugen und anständigen Menschen; Egoisten und Hohlköpfe sind ohnehin schon gelassen genug.¹⁷⁰

Čechov sah aber auch, wie in der Figur Dorns dargestellt, die Gefahren, die in einer solch gleichgültigen Einstel-

¹⁷⁰ Pis'ma Bd. 3, Moskva 1976, S. 203.

lung liegen. Trotz (oder wegen) der Diskrepanz zwischen der früheren verantwortungsbewußten Tätigkeit als Zemstvo-Arzt und seiner jetzigen ästhetischen Lebenshaltung erkennt Dorn in Maša und Nina das zeittypische Kennzeichen der jungen Generation der "Nervösen" und verbindet damit die Metapher vom "Zaubersee".¹⁷¹

Čechov überträgt jedoch nicht nur bestimmte Charaktereigenschaften oder Interpretationsmuster aus Turgenevs Artikel auf die Personenkonstellation der "Möwe". Vielmehr steigert er die von Turgenev aufgezeigten Merkmale aus Shakespeares "Hamlet" und Cervantes' "Don Quijote" im Sinne einer bewußten Verfremdung.

Treplevs Kampf gegen das "Böse" verläuft ins Leere, da sich ein wirklicher Gegner nicht ausmachen läßt. Der Antrieb für seine Handlungen sind Ehrgeiz, Eifersucht und Minderwertigkeitsgefühle.

Während Don Quijote kurz vor seinem Tod wieder "der gute Alonso" wird, bleibt Nina in ihrer Scheinwelt verhaftet. Ihre "Idealwelt" ist ein Konstrukt, das sie vor einer vernichtenden Desillusionierung rettet.

Der Stoizismus Dorns schließlich mündet gegenüber den Vertretern der älteren Generation in Gleichgültigkeit.

Wie bereits im vorherigen Kapitel aufgezeigt, erweisen sich der intertextuelle Bezug auf Shakespeares "Hamlet"

¹⁷¹ Hier liegt beispielsweise ein deutlicher Bezug zur "Wiener Nervenkunst" und zu Hermann Bahrs Analyse des "Nervösen", als des neuen Typs der Generation der 90er Jahre. Wie bei Čechov ist damit die Epoche des "psychologischen" Menschen bezeichnet, der sich vom "ethischen" Menschen des leistungsorientierten Liberalismus in Österreich bzw. des ideologischen Engagements der "sestidesjattniki" sowie dem darauffolgenden Pragmatismus der Skeptiker der Zemstvo-Intelligenz - wie sie Dorn verkörpert - unterscheidet. So kann man Maša vergleichen mit den hilflos durch Symptome protestierenden Hysterikerinnen der Jahrhundertwende (trägt immer schwarz, trinkt, schnupft Tabak, flüchtet in eine frustrierende Ehe). Nina gleicht Ibsens "Nora", der jungen Frau, die aus den vorgezeichneten Wegen ausbricht, um einen eigenen Weg zu gehen. Nina muß dafür auch den Preis des persönlichen Unglücks und drohenden Wahnsinns zahlen.

sowie die gedanklichen Entsprechungen zu Turgenevs Aufsatz "Hamlet und Don Quijote" nicht nur als das Kopieren bereits existierender literarischer Typen. Vielmehr spielt Čechov mit der Erwartungshaltung seines literarisch vorgebildeten Publikums, indem er von den Vorlagen bewußt abweicht. Treplev-Hamlet kämpft jetzt eigentlich gegen Windmühlen, Nina-Don Quijote lebt für ein imaginäres Ideal, das letztlich niemandem nutzt und Dorn-Horazius kann seinen lähmenden Stoizismus nicht mehr überwinden und verfällt in Gleichgültigkeit.

Der intertextuelle Bezug entkräftet auch den Vorwurf der Ideenlosigkeit, der Čechov beispielsweise von L.N. Tolstoj gemacht wurde. Es erweist sich hier, daß er durchaus seine Gestalten im Licht literarischer Prototypen, bzw. Archetypen der Neuzeit, reflektierte und zudem bereits vorhandene Reflexionen darüber von Turgenev einbezog und seinerseits produktiv aneignete.

So haben diese literarischen Archetypen im Prozeß der intertextuellen Reflexion eine doppelte Bearbeitung erfahren: durch Turgenev und durch Čechov.¹⁷²

4.1.5. Hamlet und "Hamletchen"

Eine Auseinandersetzung mit den Hamlettypus der Moderne führte Čechov nicht nur in intertextuell bearbeiteter und verfremdeter Form wie im "Ivanov" oder in der "Möwe".

¹⁷²Die Ergebnisse dieses Kapitels widersprechen auch der Meinung Smolkins (1967), S. 77, die Charakteristika Hamlets und Don Quijotes aus der Sicht Turgenevs stünden sich bei Čechov nicht gegenüber, sondern ergänzten sich: "V soznanij Čechova ne bylo mesta dlja protivopostavlenija Gamleta Don-Kičotu, oni dopolniali drug druga." Bereits in "Platonov" und "Ivanov" sind Personenzeichnungen im Sinne Turgenevs erkennbar. Die beiden Titelhelden erinnern dabei an die Figur Hamlets, Saša an Don-Quijote. Wie Berdnikov (³1981), S. 16, feststellt, ist Platonov "eine anschauliche Illustration zu Turgenevs Charakteristik Hamlets", einen Don Quijote-Typ im Turgenevschen Sinne habe der junge Čechov damals noch nicht gesehen (...nagljadnaja ilustracija k turgenevskoj karakteristike Gamleta).

Am 7.12.1891 erschien in A.S. Suvorins Zeitung "Novoe vremja" ein Artikel mit der Überschrift "In Moskau" ("V Moskve"). Die Unterschrift lautete "Kisljaev" ('Der Säuerling', oder 'der Sauertopf'). Der Autor war jedoch Čechov, wie ein Brief an Suvorin belegt.¹⁷³ Aus gutem Grund war dieser Artikel mit einem Pseudonym unterschrieben.

Bei der Veröffentlichung handelt es sich um ein bitterböses, sarkastisch-ironisches Pamphlet gegen einen speziellen Typus des Moskauer Intellektuellen. Der erste Satz lautet: "Ich bin ein Moskauer Hamlet."¹⁷⁴ Es ist das in der Ich-Form gefasste Bekenntnis eines Moskauer Dandys, dessen Hauptproblem die ihn quälende Langeweile ist. Die Gründe hierfür sind vor allem: Unkultiviertheit, Wichtigtuerei und Neid. Obwohl völlig ungebildet und unkultiviert, will er bei allen kulturellen Anlässen mitreden. Da er inhaltlich nichts auszusagen hat, ergeht er sich in Floskeln und leeren Redewendungen. Selbst literarisch aktiv, verfaßt er nur Plagiate und viel zu lange, langweilige Romane. In den modernen Dramen seiner Zeitgenossen vermißt er Ideen und Ideale. Selbst unfähig, literarisch gute Arbeiten zu verfassen, ist er neidisch auf alle erfolgreichen Autoren und verleumdet sie, wo er nur kann.

Wie Evgenij Onegin ist der Moskauer Hamlet auf allen Bällen und Empfängen zu finden, immer nach der Mode gekleidet und frisiert. Im Gegensatz zu Puškins Helden fehlen dem Čechovschen jedoch alle Attribute eines wirklichen Dandytums. Obwohl er die teuersten Möbel besitzt, spuckt er zu Hause auf den Teppich, die hygienischen Zustände sind katastrophal.

Der "Moskauer Hamlet" könnte ein hochgebildeter und kultivierter Mann sein und Bedeutendes schaffen, wenn er "den

¹⁷³ Am 30.11.1891 schreibt Čechov an Suvorin: "Haben Sie etwas dagegen, wenn ich zum nächsten Samstag ein Moskauer Feuilleton schreibe? Ich möchte die alten Zeiten aufleben lassen." Pis'ma, Bd. 4, Moskva 1976, S. 307.

¹⁷⁴ Poln.sobr.soč., Bd. 7, Moskva 1977, S. 500.

Asiaten in sich ablegen würde" (esli by ja sovlek v sebja azijata).¹⁷³

Die Lebenseinstellung des Čechovschen Hamlet ist ansteckend "wie die Influenza".

... irgend ein halbwüchsiger Student hat schon die Ohren gespitzt, streicht wichtig mit der Hand über das Haar, und sagt, ein Buch von sich werfend: "Worte, Worte, Worte ... Gott, was für eine Langeweile!"

... kakoj-nibud' podrostok-student uže prislušalsja, važno provodit rukoju po volosam i, brosaja ot sebja knigu, govorit:

"Slova, slova, slova... Bože, kakaja skuka!"¹⁷⁴

Diese Anspielung auf Hamlet (Hamlet im Gespräch mit Polonius, II, 2) finden wir später in der "Möwe" wieder, als Treplev zu Nina sagt:

(Hat Trigorin gesehen, der, ein Buch lesend, kommt.) Da kommt das wahre Talent; er tritt auf wie Hamlet, und auch mit einem Buch. (Hänselt) "Worte, Worte, Worte ..."

(Uvidev Trigorina, kotoryj idet, čitaja knižku.) Vot idet istinnyj talant; stupает, kak Gamlet, i tože s knižkoj. (Draznit.) "Slova, slova, slova..." (S.27f.)

Nur verkennt Treplev die eigene Situation. Denn in der Rolle des Hamlet befindet sich ja auch er selbst.

Bereits zwei Jahre vor diesem Pamphlet läßt sich Čechov in einem Brief an A.S. Suvorin vom 27.12.1889 über die russische Intelligencija aus:

Die träge, apathische, faul vor sich hin philosophierende, kalte Intelligenz, die nicht einmal fähig ist, ein anständiges Muster für Banknoten zu entwerfen, die unpatriotisch, deprimiert und farblos ist, die von einem Glas betrunken wird und Fünzigkopeken-Bordelle besucht, die herumnörgelt und gern alles ablehnt, was ein träges Hirn leichter ablehnen als bestätigen kann; die nicht heiratet und es ablehnt, Kinder aufzuziehen usw. Träges Herz, träge Muskeln, Mangel an Bewegung, Unbeständigkeit des Denkens - und all das nur, weil das Leben keinen Sinn habe, die Frauen Leukorrhöe haben und auch das Geld etwas Böses sei. Wo Degeneration und Apathie herrschen, da herrschen auch sexuelle Perversion, Unzucht, Abtreibun-

¹⁷³ ebda. S. 506.

¹⁷⁴ ebda.

gen, frühes Alter, nörglerische Jugend, da herrschen Niedergang der Kunst, Gleichgültigkeit gegenüber der Wissenschaft; da herrscht Ungerechtigkeit in jeder Form.¹⁷⁷

Čechovs Pamphlet "In Moskau" stellt aber weder einen Schlüssel für den "Ivanov" dar, wie Smolkin ausführt,¹⁷⁸ noch für das Hamletthema in der "Möwe". Vielmehr muß es gesehen werden vor dem Hintergrund der öffentlichen Diskussionen über den "Hamletismus" in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts in Rußland.

Sach-Azizova weist darauf hin,¹⁷⁹ daß besonders im Jahr 1882 viele Artikel von Vertretern der liberalen Narodniki erschienen (P.L. Lavrov, A.M. Skabičevskij, P.F. Jakubovič, N.K. Michajlovskij), die sich in sehr kritischer und polemischer Weise mit einem bestimmten Typus russischer Intellektueller auseinandersetzten.

Beispielsweise verfaßte der mit Čechov bekannte Schriftsteller N.A. Rubakin in den 90er Jahren ein Gedicht, das in der Tendenz dem Pamphlet "In Moskau" sehr nahe kommt.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Pis'ma Bd. 3, Moskva 1976, S. 309.

¹⁷⁸ Smolkin (1967), S. 83ff. Smolkin vermerkt, es seien zwar nicht alle Züge des "Moskovskij gamlet" in der Figur des Ivanov vorhanden, wohl aber dessen Egoismus und Pessimismus. Insgesamt konstatiert er: "Fel'eton 'Moskovskij gamlet' napisannyj počti v odno vremja s 'Ivanovym' služit kijučok k ponimaniju social'nogo aspekta obraza Ivanova i otvečaeť okončatel'no na vopros ob otnošenii pisatelja k 'gamletizmu'." ebda. S. 83. Diese Einschätzung widerspricht jedoch völlig der differenzierten Charakteristik Ivanovs, die Čechov in seinem ausführlichen Brief vom 30.12.1888 an A.S. Suvorin entwirft.

¹⁷⁹ Sach-Azizova (1977).

¹⁸⁰ Das Gedicht Rubakovs lautet:

"Ich esse jeden Tag zu Mittag:/welcher Sinn darin liegt-weiß ich nicht./Ich lese jeden Tag:/wozu - verstehe ich nicht!/Ich kann auch nicht verstehen,/weshalb ich nachts schlafen gehe./Ich gehe jeden Tag, sitze/und ein Ziel darin finde ich nicht./Ich brauche nichts -/weder Paradies noch Hölle./Zu wider bis zum Tod/Sind mir sowohl Engel als auch Teufel./Zum Teufel schicke ich/sowohl Gefühle als auch Ideen./Den Tod wollte ich nicht,/aber das Leben habe

In allen Aufsätzen werden die in Untätigkeit und Selbstreflexion gefangenen Vertreter der Intelligencija mit der literarischen Figur des Hamlet in Verbindung gebracht. Dabei ist ein Bedeutungswandel zu beobachten "vom tragischen Helden, vom eine Niederlage erleidenden Kämpfer zum gefälschten Hamlet, zur Parodie auf Hamlet."¹⁸¹ Der haltlose und egozentrische Intellektuelle der 80er Jahre wird häufig auch als "entmagnetisierter Intelligenzler" (razmagničennyj intelligent) bezeichnet.¹⁸²

Einen eher aggressiven Artikel verfaßte der Literaturkritiker und Ideologe der liberalen Narodniki, Nikolaj Konstantinovič Michajlovskij.¹⁸³ Er unterscheidet zwischen dem Shakespearschen Hamlet und dessen modernen Kopien, den "Hamletchen" (gamletki) und "verhamletisierten Ferkeln" (gamletizirovannye porosjata).¹⁸⁴ Weisen die ersteren wenigstens noch zwei echte Hamletzüge auf (das Leiden am Bewußtsein der eigenen Handlungsunfähigkeit und die Egozentrik), so sind die letztgenannten nur noch damit beschäftigt, sich und andere von ihrer Würde zu überzeugen, die ihnen das Recht zur Extravaganz gibt.

In seinem Aufsatz "Über die Väter und Söhne und über H. Čechov" (Ob otcach i detjach i o g. Čechove) aus dem Jahre 1890¹⁸⁵ setzt sich Michajlovskij auch sehr kritisch mit Čechovs "Ivanov" und dem gerade erschienenen Erzählungsband "Finstere Menschen" (Chmurje ljudi) auseinander. Er wirft Čechov hierin vor, das Schicksal seiner Figuren völlig

ich gänzlich satt./Ich weiß wirklich selber nicht -/lebe oder sterbe ich." Zit. bei Šach-Azizova (1977), S. 235f.

¹⁸¹ Šach-Azizova (1977), S. 235.

¹⁸² ebda. S. 236.

¹⁸³ Zur Rolle Michajlovskijs innerhalb der Narodniki-Bewegung siehe Vilenskaja (1979). Das Verhältnis zwischen Čechov und Michajlovskij beschreibt Bjalyj (1981), S. 102-173.

¹⁸⁴ Michajlovskij (1896-1909), Bd. 5 (1897), Sp. 688.

¹⁸⁵ Russkie vedomosti, Nr. 104, 1890. Zit. aus: Michajlovskij (1896-1909), Bd. 6 (1909), Sp. 771-784.

kaltblütig zu beschreiben, außerhalb seiner Werke zu stehen. Das Wichtigste aber sei, daß bei ihm das fehle, "was man als allgemeine Idee oder den Gott des lebenden Menschen bezeichnet."¹⁰⁶ Seine "Idealisierung des Fehlens von Idealen" (idealizacija otsutstvija idealov)¹⁰⁷ stehe in krassem Gegensatz zu Autoren wie Saltykov-Ščedrin, Ostrovskij, Dostoevskij und Turgenev.

Čechov spielt mit "In Moskau" auch auf den Artikel Michajlovskijs an. Sein "Moskauer Hamlet" urteilt über das moderne Theater und Drama nämlich: "Aber wo sind denn die Ideen? Wo die Ideale?" (No ideja že gde? Gde idealy?)¹⁰⁸ Er gibt zu, vom Theater nichts zu verstehen, aber solche vielsagenden Redewendungen habe er bei den Moskauer Kritikern gelernt.

Čechovs Pamphlet enthält also zweierlei: zum einen eine Polemik auf Michajlovskijs ein Jahr zuvor erschienenen Artikel, zum anderen hat er die gleiche Zielrichtung wie die gegen einen bestimmten Hamlettypus der Moderne gerichteten Angriffe der Narodniki.

Die Verbindung des handlungsunfähigen russischen Intellektuellen mit der literarischen Figur des Hamlet ist allerdings nicht neu. Smolkin weist darauf hin, daß bereits in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts, nach dem Scheitern der Dekabristenbewegung, die Figur des Hamlet mit dem "unnützen Menschen" (lišnij čelovek) gleichgesetzt wurde. Beispielsweise unterschied Belinskij zwischen dem zwar skeptischen aber doch aktiven literarischen Hamlet und den zeitgenössischen apathischen "Hamletchen".¹⁰⁹ Einen weiteren Ausdruck fand das Thema des modernen russischen Hamlet dann in Turgenevs Erzählung "Ein Hamlet aus dem Kreis

¹⁰⁶ebda. Sp. 780. Michajlovskij gebraucht hier ein Zitat aus Čechovs Erzählung "Skučnaja istorija" aus dem Jahre 1889.

¹⁰⁷ebda. Sp. 778.

¹⁰⁸Poln.sobr.soč., Ed. 7, Moskva 1977, S. 501.

¹⁰⁹siehe hierzu Smolkin (1967), S. 82.

Ščigrov" (Gamlet Ščigrovskogo uezda) von 1849¹⁹⁰ in den "Aufzeichnungen eines Jägers" (Zapiski ochotnika). Der hier skizzierte "Provinzhamlet" kann jedoch nicht als Vorstufe zu dem in dem Aufsatz "Hamlet und Don Quijote" gesehen werden. Er stellt vielmehr eine ähnliche Ironisierung dar wie der "Moskauer Hamlet" Čechovs, der auch nicht mit Ivanov verwechselt werden sollte.

Überhaupt ist die öffentliche Diskussion und Polemik um den russischen Hamlet der 80er Jahre nur zu verstehen vor dem Hintergrund der gescheiterten Narodniki-Bewegung.¹⁹¹ Deren liberale Vertreter um N.K. Michajlovskij und P.L. Lavrov "erklärten das schöpferische und mit kritischer Vernunft begabte Individuum zur treibenden Kraft der historischen Entwicklung und lehnten eine deterministisch-materialistische Geschichts- und Gesellschaftstheorie ab."¹⁹² Nachdem das Narodničestvo mit seinem "Gang ins Volk" im "verrückten Sommer" 1874 einen empfindlichen Rückschlag erlitten hatte und interne Diskussionen über die zukünftige politische Vorgehensweise 1879 zur Trennung geführt hatten, setzte das Attentat der "Narodnaja volja" auf Alexander II. allen Hoffnungen auf eine Abschaffung der Autokratie endgültig ein Ende. Das Manifest Alexanders des III. vom 29.4. (11.5.) 1881 leitete eine Phase der Reaktion und Restauration der Autokratie ein.

Die von den Narodniki als Träger der gesellschaftlichen Umwälzungen postulierten Vertreter der jungen Intelligencija zogen sich nach dem Scheitern ihrer Ziele zunächst zurück.

Suchen nach Grundlagen, unbestimmte Sehnsucht und mystisches Erwarten wurden zum Hauptinhalt des geistigen Lebens der enttäuschten Intelligencija und

¹⁹⁰ Turgenev, I.S.: Poln.sobr.soč., Bd. 4. Moskva-Leningrad 1963, S. 270-296.

¹⁹¹ Zur Narodniki-Bewegung siehe vor allem: Pipes (1964); Galaktionov/Nikandrov (1966); Naimark (1979); Borcke (1979); Schramm (Hg.) (1983), S. 145-169.

¹⁹² Schramm (Hg.) (1983), S. 155.

eines Teils der liberal Gesinnten, die die ideelle Basis für den religiösen Idealismus und die Dekadenz um die Jahrhundertwende bildeten.¹⁹³

Michajlovskij, Lavrov und deren Anhänger wurden in doppelter Hinsicht enttäuscht. Weder unterstützte die von ihnen idealisierte Bauernschaft das Narodničestvo, noch wurde die Intelligencija ihrer Rolle als Subjekt der revolutionären Bewegung gerecht.

In der Literatur gehörten die großen "Alten" des Realismus schon einer vergangenen Epoche an: 1878 starb Nekrasov, 1881 Dostoevskij, 1883 Turgenev, 1886 ist das Todesjahr Ostrovskijs, 1889 stirbt Saltykov-Ščedrin und 1891 schließlich Gončarov. Im Schaffen L.N. Tolstojs dominierten seit "Anna Karenina" mehr und mehr religiöse Aspekte. Die Schriftsteller, die den Narodniki nahestanden (insbesondere Uspenskij, Mamin-Sibirjak und Zlatovratskij) erzielten durch ihre naturalistischen "očerki" beim Publikum nicht die erwartete Bewußtseinsänderung.

4.1.6. Hamlettypen in den Dramen Čechovs

Čechovs Auseinandersetzung mit dem "Hamletismus" seiner Zeit verläuft zweigleisig. Einerseits verurteilt er - auf ironische Weise wie mit "In Moskau" oder in direkter Form in seinen Briefen - den Typus des apathischen, zu keiner zielgerichteten Handlung fähigen Intellektuellen. Andererseits aber konstatiert er in seinen Erzählungen und Dramen die psychische Verfassung seiner Helden.

Als Künstler interessierte ihn die Psychologie dieses Typs (des modernen Hamlets, F.-J.L.), die lebendigen menschlichen Züge der überflüssigen Menschen, und er schuf ihre Figuren in seinen Werken mehr als einmal.¹⁹⁴

¹⁹³Kluge (1973), S. 33.

¹⁹⁴Smolkin (1967), S. 82. "Kak chudožnika, ego interesovala psihologija etogo tipa, živye čelovečeskie čerty lišnich ljudej, i on ne raz sozdaval ich obrazy v svoich proizvedenijach."

Dabei ändert sich die Einstellung des Autors zu seinen Dramenhelden seit der "Möwe".

Im "Stück ohne Titel" und im "Ivanov" werden die Hauptpersonen noch in kritisch-distanzierter Form dargestellt. Durch Selbstanalysen - in Monologen und Dialogen - sowie Aussagen anderer Personen erfährt der Leser/Zuschauer von der Vorgeschichte und der augenblicklichen Verfassung Platonovs und Ivanovs. Freilich dringt die Analyse nie bis zu den Ursachen der Apathie und Lethargie vor, sondern konstatiert Symptome. Vergangenheit und Gegenwart werden gegenübergestellt.

Von Platonov über Ivanov bis Trigorin ist eine Entwicklung zu beobachten vom sich noch gegen die bestehenden Verhältnisse aufbäumenden über den sich selbstzerfleischenden bis hin zum etablierten Intellektuellen.

Platonov wird nicht nur von seiner Umwelt als "der beste Vertreter der zeitgenössischen Unbestimmtheit" (neopredelennost') charakterisiert.¹⁹⁵ Von sich selbst sagt er:

Das Böse wimmelt um mich herum, beschmutzt die Erde, verschlingt meine Brüder in Christo und Landsleute, ich aber sitze da, die Hände in den Schoß gelegt, wie nach schwerer Arbeit; ich sitze, schaue zu, schweige... Ich bin 27 Jahre alt, in 30 Jahren werde ich genauso sein - ich sehe keine Veränderungen! - was folgen wird ist ein feistes Schlafrockdasein, Abgestumpftheit, völlige Gleichgültigkeit gegenüber allem, was nicht Fleisch ist, und dann kommt der Tod!! Das Leben ist verpfuscht! Die Haare stehen mir zu Berge, wenn ich an diesen Tod denke!

Zlo kišit vokrug menja, pačkaet zemlju, glotaet moich brat'ev vo Christe i po rodine, ja že sižu složiv ruki, kak posle tjažkoj raboty; sižu, gljažu, molču... Hne dvadcat' sem' let, tridcati let ja budu takim že - ne predvižu peremeny! - tam dal'se žirnoe chalatničestvo, otupenie, polnoe ravnodušie ko vsemu tomu, što ne plot', a tam smert'!! Propala žizn'! Volosy stanovjatsja dybom na moej golove, kogda ja dumaju ob etoj smerti!¹⁹⁶

Platonov ist jedoch nicht nur mit seinem Leben unzufrieden, er versucht sich auch dagegen aufzubäumen. Davon

¹⁹⁵ Poln.sobr.soč., Bd. 11, Moskva 1978, S. 16.

¹⁹⁶ ebd. S. 85.

zeugen seine Zynismen, Streitereien und Provokationen gegen die ihn Umgebenden. Ein weiterer Versuch, der Sätturtheit zu entfliehen, sind seine Liebesaffären. Daß diese aber immer nur Ersatzhandlungen für eine wirkliche Lebensaufgabe waren, sieht Platonov selbst.

Anderen Leuten geht es um Fragen von Weltbedeutung, mir aber geht es um die Frau! Das ganze Leben - um die Frau! Bei Cäsar war es der Rubikon, bei mir - die Frau... Nutzloser Frauenheld!

U ljudej mirovye voprosy, a u menja ženščina! Vsja žizn' - ženščina! U Cezarja - Rubikon, u menja - ženščina... Pustoj babnik!¹⁹⁷

Ivanov dagegen fehlen die Versuche des Aufbegehrens. Den Anfeindungen L'vovs und der übrigen Umwelt steht er gleichgültig gegenüber.

Mit 30 Jahren schon Katzenjammer, ich bin alt, ich trage schon den Hausrock. Mit schwerem Kopf, mit träger Seele, erschöpft, überanstrengt, gebrochen, ohne Glauben, ohne Liebe, ohne Ziel, wie ein Schatten treibe ich mich zwischen den Menschen herum und weiß nicht: wer bin ich, weshalb lebe ich, was will ich? Und mir scheint es schon, daß Liebe Unsinn ist, Zärtlichkeiten widerlich süß sind, daß Arbeit keinen Sinn hat, daß Lied und feurige Reden abgeschmackt und alt sind. Und überall hin bringe ich mit mir Trauer, kalte Langeweile, Unzufriedenheit, Ekel vor dem Leben... Ich bin unwiederbringlich verloren!

V tridcat' let uže pochmel'e, ja star, ja uže nadel chalat. S tjaželoju golovoj, s lenivoju dušoj, utomlennyj, nadorvannyj, nadlomlennyj, bez very, bez ljubvi, bez celi, kak ten', slonjajus' ja sredi ljudej i ne znaju: kto ja, začem živu, čego choču? I mne uže kažetsja, čto ljubov' - vzdor, laski pritorny, čto v trude net smysla, čto pesnja i gorjačie reči pošly i stary. I vsjudu ja vnošu s soboju tosku, cholodnuju skuku, nedovol'stvo, otvraščenie k žizni... Pogib bezvozvratno!¹⁹⁸

Ivanovs kurzzeitige Hoffnung, ein neues Leben mit Sasa zu beginnen, ist eher durch sie, als durch ihn selbst initiiert. Sein Selbstmord am Ende des Stücks unterstreicht die Hoffnungs- und Orientierungslosigkeit seines Lebens.

¹⁹⁷ ebda. S. 114f.

¹⁹⁸ Poln.sobr.soč., Bd. 12, Moskva 1978, S. 74.

Trigorin als Altersgenosse Ivanovs und Platonovs hat sich mit seinem Leben abgefunden. Er erscheint zwar nicht glücklich (Gespräch mit Nina, zweiter Akt), aber Gleichgültigkeit und Bequemlichkeit lassen ihn das Leben ertragen.

Aber der Platz reicht doch für alle, für die Neuen und die Alten (literarischen Formen, F.-J.L.), - wozu sich drängen?

No ved' vsem chvatit mesta, i novym i starym, - začem tolkat'sja? (S. 34)

Unterschiedlich ist auch der Aspekt der Vergangenheit der Personen. Während Platonov und Ivanov in jungen Jahren noch für soziale Veränderungen kämpften, hatte Trigorin nur seine literarische Karriere im Sinn. Nachdem ihn die öffentliche Meinung anerkannt hatte, gehört er heute zu den "Satten". Daß ihn seine Situation als Künstler belastet, wird durch seine Ausführungen gegenüber Nina (zweiter Akt) deutlich.

So ist es vor allem die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen dem Willen zu sozialem Engagement und Handlungsunfähigkeit, die Trigorin zu schaffen macht.

Aber ich bin doch nicht nur Landschaftsmaler, ich bin doch auch Bürger, ich liebe die Heimat, das Volk, ich fühle, daß ich, wenn ich Schriftsteller bin, auch verpflichtet bin, über das Volk zu sprechen, über seine Leiden, über seine Zukunft, über die Wissenschaft, über die Rechte des Menschen und anderes mehr und anderes mehr, und ich spreche über alles, beeile mich, man treibt mich von allen Seiten an, ist mir böse, ich hetze hin und her, wie der Fuchs, der von den Hunden gejagt wird.

No ved' ja ne pejzažist tol'ko, ja ved' ešče graždanim, ja ljublju rodinu, narod, ja čuvstvuju, čto esli ja pisatel', to ja objazan govorit' o narode, ob ego stradanijach, ob ego buduščem, govorit' o nauke, o pravach čeloveka i proče i proče, i ja govorju obo vsem, toropljus', menja so vsech storon podgonjajut, serdjatsja, ja mečus' iz storony v storonu, kak lisi-ca, zatravlennaja psami... (S. 30)

Trotz seiner Bemühungen hinkt er dem gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Fortschritt hinterher, es gelingen ihm nur Landschaftsschilderungen.

Es fällt auf, daß Čechov nur in den frühen Dramen das Hamlet-Motiv aufgreift. Im "Stück ohne Titel", im "Ivanov" und schließlich in der "Möwe". Eine Ausnahme bildet dabei der "Waldschrat".

Im "Stück ohne Titel" wird der Held zunächst von seiner Umgebung mit Hamlet verglichen. So sagt die Grekova im zweiten Akt (1. Bild, Auftritt X) über Platonov:

Verkehren Sie mit diesem Menschen, lieben Sie ihn, beten Sie seinen Verstand an, fürchten Sie ihn... Ihnen allen scheint, daß er Hamlet ähnlich ist... Also ergötzen Sie sich an ihm!

Znajtes' s étim človekom, ljubite ego, poklonjajtes' ego umu, bojtes'... Vam vsem kažetsja, čto on na Gamleta pochož... Nu i ljubujtes' im! ¹⁹⁹

Platonov äußert selbst im vierten Akt (Auftritt XI):

Hamlet hatte Angst vor Traumvisionen... Ich habe Angst... vor dem Leben!

Gamlet bojalsja snovidenij... Ja bojus'... Žizni! ²⁰⁰

Die Attribute, die Hamlet zugeschrieben werden, sind in diesem Drama noch durchweg positiv. Er ist liebenswürdig, man bewundert und fürchtet seinen Verstand. Platonov selbst hält sich eines Vergleichs mit dem Shakespearschen Helden für nicht würdig, hatte dieser doch nur "Angst vor Traumvisionen", nicht aber vor dem Leben.

Schließlich plant Vojnicev im zweiten Akt (2. Bild, Auftritt XVI), den "Hamlet" aufzuführen. Dabei hat er sich selbst die Hauptrolle ausgesucht, eine Wahl, die die Figur des Hamlet als eine positive Rolle unterstreicht.

¹⁹⁹ Poln.sobr.soč., Bd. 11, Moskva 1978, S. 70. Platonov wird aber auch mit Byron und Čackij, dem Helden aus Griboedovs "Gore ot uma" in Verbindung gebracht. Platonov zu Sofja Egorovna in I,13: "...damals, als sie in mir einen zweiten Byron sahen..." ebda. S. 33. Vengerovič zu Platonov in I,21: "Ich studiere an ihnen die modernen Čackijs..." ebda. S. 50.

²⁰⁰ ebda. S. 175.

Ich - bin Hamlet, Sof'ja - Ophelia, du (=Platonov, F.-J.L.) - Claudius, Trileckij - Horaz!²⁰¹

Die von Vojničev geplante Besetzung stimmt jedoch nicht mit der Personenkonstellation im "Stück ohne Titel" überein. So ist in Wirklichkeit nicht Trileckij der beste Freund Vojnicevs, sondern Platonovs. Platonov selbst wird nicht Vojnicevs Mutter verführen, sondern dessen Frau. In seiner Unwissenheit und Naivität wählt er eine Besetzung, die mit den tatsächlichen Beziehungen der vorgeschlagenen Schauspieler zueinander nichts zu tun hat. Das Zitat aus "Hamlet" (III. Akt, Szene 4) ist jedoch für Platonov und im äußeren Kommunikationssystem für die Leser/Zuschauer eine deutliche Anspielung auf die Beziehung zwischen ihm und Sof'ja. Vojnicev zitiert:

Und diesem Bösewicht,
vergessend Scham der Frau, der Gattin, der Mutter,
konntest Du dich hingeben!...

I ètomu zlodeju,
Styd ženščiny, suprugy, materi zabyv,
Mogla otdat'sja ty!...²⁰²

Zwei Auftritte zuvor hatte Platonov einen Brief von Vojnicevs Frau erhalten, in dem sie ihn zum Ehebruch auffordert. Im XV. Auftritt entschließt sich Platonov dann auch, auf das Angebot Sofja Egorovnas einzugehen.

Im "Ivanov" vergleicht sich die Titelfigur selbst mit Hamlet. Dieser Vergleich wird jedoch von ihm negativ gewertet. Zunächst im zweiten Akt (VI. Auftritt) zu Saša:

Ich vergehe vor Scham bei dem Gedanken, daß ich, ein gesunder, kräftiger Mensch, mich entweder in einen Hamlet, oder in einen Manfred oder in einen überflüssigen Menschen verwandelt habe... selbst der Teufel wird daraus nicht klug. Es gibt bedauernswerte Menschen, denen es schmeichelt, wenn man sie einen Hamlet oder überflüssig nennt, aber für mich ist das eine Schande! Das empört meinen Stolz, Scham bedrückt mich, und ich leide...

²⁰¹ ebda. S. 117.

²⁰² ebda.

Ja umiraju ot styda pri mysli, čto ja, zdorovyj, sil'nyj čelovek, obratilsja ne to v Gamleta, ne to v Manfreda, ne to v lišnie ljudi... sam čert ne razberet! Est' žalkie ljudi, kotorym l'stit, kogda ich nazyvajuť Gamletami ili lišnimi, no dlja menja éto-pozor! Éto vozmuščaet moju gordost', styd gnetet menja, i ja stradaju...²⁰³

Im dritten Akt (VII. Auftritt) bemerkt er, wiederum zu Sasa:

Mein Jammern flößt dir ehrfurchtsvolle Angst ein, du bildest dir ein, daß du in mir einen zweiten Hamlet gefunden hast, aber, meiner Meinung nach, kann diese meine Psychopathie, mit all ihren Accessoires, nur als gutes Material zum Lachen dienen und mehr nicht.

Moe nyt'e vnušaet tebe blagogovejnyj strach, ty voobražaeš', čto obrela vo mne vtorogo Gamleta, a, po moemu, éta moja psihopatija, so vsemi ee aksesuarami, možet služít' chorošim materialom tol'ko dlja smeča i bol'se ničego!²⁰⁴

Im "Ivanov" findet also insofern eine Umwandlung in der Einstellung zum Hamlet-Typus statt, als der Held den Vergleich mit der literarischen Figur aus Shakespeares Drama als abwertend empfindet, welchen seine Umwelt aber durchaus noch positiv einschätzt.

Für Čechov muß der Hinweis auf die Hamlet-Problematik wichtig gewesen sein. Die oben angeführten Zitate fehlen noch in den beiden ersten Redaktionen von 1887 und 1888. Der Autor hatte sie erst in die dritte Fassung im Jahre 1889 eingearbeitet. Norec bemerkt,²⁰⁵ daß auch die individuellen Züge Ivanovs erst im Laufe der verschiedenen Redaktionen stärker gezeichnet werden. So ist beispielsweise der Verweis der Hauptfigur auf Hamlet in der vorletzten Fassung noch allgemeiner (II,6), weil im Plural gehalten (obratilsja ne to v Gamlety, ne to v Manfredy, ne to v

²⁰³ Poln.sobr.soč., Bd. 12, Moskva 1978, S. 37.

²⁰⁴ ebda. S. 57f.

²⁰⁵ Norec (1974), S. 166.

lišnie ljudi)²⁰⁶, nach der letzten Überarbeitung durch Čechov im Singular.

Eine weitere Anspielung auf den Shakespearschen Helden macht Ivanov im vierten Akt (VIII. Auftritt) gegenüber Saša kurz vor seinem Selbstmord:

Ich habe den Hamlet gespielt, und du die erhabene Jungfrau - und jetzt reichs.

Poigral ja Gamleta, a ty vozvyšennuju devicu - i budet s nas.²⁰⁷

In der "Möwe" schließlich sind die Anspielungen auf den "Hamlet" verschlüsselter, eine direkte Wertung fehlt. Zunächst zitieren Arkadina und Treplev im ersten Akt eine Stelle aus dem Drama, im zweiten Akt versucht Treplev durch ein Hamletzitat, sich über Trigorin lustig zu machen.

²⁰⁶ Poln.sobr.soč., Bd. 12, Moskva 1978, S. 329.

²⁰⁷ ebda. S. 70.

In einem Brief vom 30.12.1888 an A.S. Suvorin erläutert Čechov ausführlich, wie er die Personen in seinem "Ivanov" verstanden wissen will. Er sieht in der Titelfigur einen für das Rußland jener Zeit typischen intellektuellen Adligen, der sich in jungen Jahren große soziale Aufgaben zum Ziel setzt, deren Realisierung jedoch seine Kräfte übersteigt. Das Resultat sind frühzeitige Ermüdung, Langlei- weile, Schuldgefühle, Einsamkeit und Handlungsunfähigkeit. Die Ursachen für seine Apathie vermag er aber nicht zu finden. "Er sucht die Ursachen außerhalb und findet sie nicht, er beginnt, sie in seinem Inneren zu suchen und findet einzig und allein ein unbestimmtes Schuldgefühl." Pis'ma, Bd. 3, Moskva 1976, S. 110.

Čechov sah die gesellschaftliche und psychische Zerrissenheit Ivanovs als exemplarisch an. Seine Erklärungsversuche bleiben jedoch unbestimmt. So versteht er die allgemein apathische Stimmung unter den jungen Intellektuellen als eine Folge "übermäßiger Erregbarkeit".

"Enttäuschtheit, Apathie, Nervenschwäche und Ermüdbarkeit erscheinen als unmittelbare Folge übermäßiger Erregbarkeit, und eine solche Erregbarkeit ist unserer Jugend in extremem Maße eigen. Nehmen Sie die Literatur. Nehmen Sie die Gegenwart... Der Sozialismus ist eine Art der Erregtheit. Wo ist er denn? Er ist im Brief Tichomirows an den Zaren. Die Sozialisten haben geheiratet und kritisieren den Zemstvo. Wo ist der Liberalismus? Sogar Michajlovskij sagt, daß jetzt alles durcheinandergelassen ist." Pis'ma, Bd. 3, Moskva 1976, S. 111.

Die Bedeutung des "Hamlet" für die "Möwe" auf der intertextuellen Ebene - in der Auseinandersetzung mit Turgenjews "Hamlet und Don Quijote" - haben wir bereits in Kapitel 4.1.4. ausführlich dargestellt.

Verfolgt man nun die verschiedenen Anspielungen auf das Hamletmotiv vom "Stück ohne Titel" über den "Ivanov" bis hin zur "Möwe", so läßt sich folgende Entwicklung beobachten.

Der Vergleich der Helden mit Hamlet hat im "Stück ohne Titel" noch durchaus positive Züge. Im "Ivanov" wird der Bezug zum Shakespearschen Helden von der Titelfigur selbst negativ gewertet. Norec bemerkt hierzu, daß Ivanov dabei nicht die literarische Figur des Dänenprinzen im Auge hat, sondern den "Hamletismus" der 80er Jahre.²⁰⁰

In der "Möwe" schließlich wird kein direkter Bezug der Protagonisten zur literarischen Figur des Hamlet ausgesprochen.

Der Wandel in der Wertung und literarischen Verarbeitung des Hamlet-Motivs in den Dramen Čechovs ist sowohl Ausdruck öffentlicher Auseinandersetzungen über den gesellschaftlichen und politischen Standort der russischen Intelligencija (siehe Kapitel 4.1.5.) als auch der künstlerischen Entwicklung des Autors.

Setzt man die Entstehungszeit des "Stücks ohne Titel" etwa auf den Zeitraum zwischen 1877-1879 an,²⁰¹ so fällt die öffentliche Diskussion über den neuen Hamlet-Typus und die negative Umkehrung dieser literarischen Figur in die Zeit nach der Entstehung dieses Dramas.

Im "Ivanov" ist dann bereits eine Wandlung feststellbar. Der vom Titelhelden abwertend empfundene Vergleich mit dem

²⁰⁰Norec (1974). Der Verfasser weist auch darauf hin, daß nach Erscheinen des "Ivanov" die Begriffe "gamletizm" und "ivanovščina" synonym gebraucht wurden. Mit beiden Worten verband man Skeptizismus und Handlungsunfähigkeit. Doch hatten die Bedeutungen nur sehr oberflächlich mit den literarischen Vorbildern zu tun.

²⁰¹Siehe hierzu vor allem die Anmerkungen der Gesamtausgabe. Poln.sobr.soč., Bd. 11, Moskva 1978, S. 393-401.

Shakespearschen Helden geht sicherlich auf die oben angeführte öffentliche Diskussion zurück.

In der "Möwe" schließlich ist eine direkte Auseinandersetzung mit den "russischen Hamlets" - wie in den beiden ersten Dramen - nicht mehr aktuell. Nach der ganzen Polemik der 80er Jahre ist dies 1896 für den Autor auch nicht mehr relevant.

Čechov geht es jetzt mehr und mehr um nuanciertere psychologische Zustandsbeschreibungen. Er beginnt damit bereits kurz nach der Entstehung des "Ivanov" im "Waldschrat", dem Vorläufer zu "Onkel Vanja".

Der Arzt Chruščov gibt gegen Ende der Komödie (vierter Akt, fünfte Szene) eine Charakteristik von sich, die Turgenjev in seinem Aufsatz Hamlet zuschreibt.

Ich glaube lieber an das Böse, als an das Gute und sehe nicht weiter als meine Nasenspitze.

Ja ochotnee verju zlu, čem dobru, i ne vižu dal'se svoego nosa.²¹⁰

Sonja trägt die Züge des Don Quijote-Typs, wenn sie äußert:

Man muß sein eigenes Glück vergessen, Michail L'vovič, und nur an das Glück der anderen denken. Das ganze Leben muß aus Opfern bestehen.

Nado, Michail L'vovič, zabyt' o svoem sčast'e i dumat' tol'ko o sčast'e drugich. Nužno, čtob vsja žizn' sostojala iz žertv.²¹¹

Da Sonjas Bekenntnis jedoch aus ihrer bis dahin nicht erwiderten und als unglücklich empfundenen Liebe Chruščov gegenüber entspringt, darf ihre Opferbereitschaft, wie auch die Ninas in der "Möwe", nicht wörtlich genommen werden.

Neu in der "Möwe" ist auch der Typ der jüngeren Hauptpersonen "ohne aktive Vergangenheit". Gemeint sind damit diejenigen Protagonisten, die, im Gegensatz zu Platonov, Ivanov oder Chruščov, nicht auf eine Lebensphase zurück-

²¹⁰ Poln.sobr.soč., Bd. 12, Moskva 1978, S. 187.

²¹¹ ebda. S. 189.

blicken können, in der sie sich einer sozialen Aufgabe widmeten. Nina und Treplev befinden sich auf der Suche nach einem Lebensinhalt (siehe 3.2.), werden dabei aber von den Routiniern (Trigorin, Arkadina) nicht unterstützt bzw. daran gehindert.

Der Typ dieser ziellosen, keine bestimmte Aufgabe verfolgenden jüngeren Personen findet dann seine Fortsetzung in "Drei Schwestern" bei Irina und Maša, im "Kirschgarten" in Anja und Varja.

4.1.7. "Die vaterlose Gesellschaft"

Eng mit der Hamlet-Thematik verbunden ist auch das Phänomen der "Vaterlosigkeit", das in der Čechov-Forschung bislang kaum Beachtung fand.

Bereits sein erstes Drama, das "Stück ohne Titel" oder "Platonov", wollte Čechov "Bezotcovščina", also "Vaterlosigkeit" nennen.²¹²

²¹²Die erste Nennung dieses Titels findet sich in einem Brief Aleksandr Pavlovič Čechovs an seinen Bruder vom 14.10.1878. Anton hatte das Stück an Aleksandr geschickt, um dessen Meinung darüber zu erfahren. Aleksanders Antwort fällt sehr kritisch aus, er bezeichnet das Stück als eine "unschuldige Lüge". Zit in: Poln.sobr.soč., Bd. 11, Moskva 1978, S. 396.

Aufgrund von Handschriftenvergleichen, der Existenz jugendlicher Dialektismen, bestimmter grammatikalischer Formen und Fehler sowie der Erwähnung einiger Fakten, die sich auf die Jahre 1877-1879 beziehen, setzen die Herausgeber der Gesamtausgabe die Entstehungszeit des Stücks "Bezotcovščina" auf diesen Zeitraum an. Es ist identisch mit dem bislang als "Platonov" oder "Stück ohne Titel" bezeichneten Drama. Siehe hierzu die Anmerkungen der Gesamtausgabe, Bd. 11, Moskva 1978, S. 393-402.

Da ihm diese Ergebnisse 1974 noch nicht vorlagen, geht Urban in den Anmerkungen zu seiner Übersetzung noch davon aus, daß "Bezotcovščina" ein Stück aus Čechovs Gymnasialzeit darstelle, das jedoch nicht mehr erhalten sei.

Urban (Hg.u.übers.) (1974): Anton Čechov: Platonov 'Stück ohne Titel'. Nachbemerkung S. 189 f.

Im folgenden werde ich mich an die Bezeichnung "Platonov" halten, die sich im deutschen Sprachraum weitgehend durchgesetzt hat.

Es wurde verschiedentlich darauf hingewiesen, daß "Platonov" schon viele Strukturen und Themen der späteren Stücke enthalte. Unbeachtet blieb aber, daß gerade der von Čechov erwogene Titel "Bezotcovščina" für alle folgenden Dramen auf ein bedeutsames Phänomen hinweist. Denn in allen Stücken fehlen entweder die Vaterfiguren der jüngeren Hauptpersonen oder sie sind negativ bzw. ironisch dargestellt.

Die Väter

Über die Herkunft von Platonovs verstorbenen Eltern erfahren wir nichts Genaues. Die bei der Vojniceva anwesenden "Väter" verachtet er jedoch stellvertretend für seinen eigenen. Zu Petrin und Glagol'ev 1 sagt er:

Ich glaube nicht ihrer greisenhaften, selbstgebastelten Weisheit! Ich glaube nicht daran, Freunde meines Vaters, zutiefst, zu offen mißtraue ich euren einfachen Reden über komplizierte Dinge, allem, worauf ihr mit eurem eigenen Verstand gekommen seid! (...)

Ich spreche nicht über Greise allgemein; ich spreche über die Freunde meines Vaters. (...)

Aber... man muß schon zu leichtgläubig sein, um an all die soliden Fonvizinschen Starodums und zuckrigen Milons zu glauben, die ihr Leben lang mit den Skotinin und Prostakovs aus einem Napf Kohlsuppe gegessen haben, und an all die Satrapen, die nur deshalb heilig sind, weil sie weder Böses noch Gutes tun.

Ne verju ja vašej starčeskoj, samodelkovoju mudrosti! Ne verju, druž'ja moego otca, glubokogo, sliškom iskrenno ne verju vašim prostym rečam o mudrenych veščach, vsemu tomu, do čego vy došli svoim umom!(..) Ja ne govorju voobščě pro starikov; ja govorju pro družej moego otca. (...)

No... no nužno byt' sliškom doverčivym, čtoby verovat' v tech fonvizinskich solidnych Starodumov i sacharnych Milonov, kotorye vsju svoju žizn' eli šči iz odnoj čaški so Skotininymi i Prostakovymi, i v tech satrapov, kotorye potomu tol'ko i svjaty, čto ne delajut ni zla, ni dobra.²¹³

Čechov läßt alle Vaterfiguren in "Platonov" in negativem Licht erscheinen. Da sind Glagol'ev 1. und Ščerbuk, geschwätzig und ihre Umgebung mit Lobliedern auf die "gute alte Zeit" langweilend, der rührselige Oberst a.D. Trilec-

²¹³ Poln.sobr.soč., Bd. 11, Moskva 1978, S. 37f.

kij, der in Gesellschaft ständig einschläft, der eitle, hohle Lebensweisheiten verbreitende Petrin und der selbst-gerechte Vengerovič 1.

Voller Haß äußert Platonov in einem Monolog über seine Eltern:

Eine dumme Mutter gebar ein Kind von einem Trunkenbold! Vater... Mutter! Vater... Oh, daß euch die Knochen ausgerenkt werden, so wie ihr im Suff und aus Dummheit mein armes Leben ausgerenkt habt! (Pause) Nein... Was habe ich gesagt? Gott wird mir verzeihen ... Gott schenke ihnen das Himmelreich...

Glupaja mat' rodila ot p'janogo otca! Otec... mat'! Otec... O, čtob u vas tam kosti tak perevoročilis', kak vy sp'jana i sduru perevoročili moju bednuju žizn'! (Pauza) Net... čto ja skazal? Bog prostit... Carstvo nebesnoe...²¹⁴

Ivanovs Vater wird nicht genannt,²¹⁵ der des jungen Landarztes L'vov lebt nicht mehr (I,7 "Mein Vater ist tot, meine Mutter lebt noch"), Anna Petrovnas Eltern haben ihre Tochter verflucht, weil sie sich umtaufen ließ und den Nicht-Juden Ivanov heiratete (I,3; I,7; III,6). Sašas Vater Lebedev in "Ivanov" wird als gutmütiger, seiner krankhaft geizigen Frau gegenüber aber als völlig hilfloser Mann dargestellt.

Treplevs Vater ist tot.²¹⁶ Von Ninas Vater erfährt man, daß er seine Tochter zugunsten seiner neuen Frau enterbt hat, am Ende sogar Wachen aufstellt, um sie nicht bis zu sich vordringen zu lassen.

Auch Vojnickij in "Onkel Vanja" ist vaterlos.²¹⁷ Der Vater

²¹⁴ebda. S. 114.

²¹⁵von Saša erfahren wir indirekt, daß Ivanovs Vater aber noch leben muß: "Du hast weder Mutter, noch Schwester, noch Freunde..." (U tebja ni materi, ni sestry, ni družej...) Poln.sobr.soč., Bd. 12, Moskva 1978, S. 72. (Nach dem Text der zweiten Redaktion)

²¹⁶Ober die Beziehung Treplevs zu seinem Vater siehe Kapitel 4.1.7.1.

²¹⁷Vojnickij ist zwar schon 47 Jahre alt, aus einer Äußerung von ihm wird jedoch ersichtlich, daß er schon lange ohne Vater lebt: "Fünfundzwanzig Jahre habe ich hier mit dieser Mutter, wie ein Maulwurf, in den vier Wänden

seiner Nichte Sonja, Professor Serebrjakov, wird negativ dargestellt. Der Vater von Ol'ga, Maša und Irina in "Drei Schwestern" starb ein Jahr vor Handlungsbeginn. Anja Ranevskaja in "Kirschgarten" hatte sechs Jahre zuvor ihren Vater verloren. Ihre Mutter äußert dazu im zweiten Akt, sie habe

einen Mann geheiratet, der einzig und allein Schulden machte. Mein Mann ist am Champagner gestorben - er hat schrecklich getrunken...

vyšla zamuž za človeka, kotoryj delal odni tol'ko dolgi. Muž moj umer ot šampanskogo, - on strašno pil...²¹⁸

Wird im "Ivanov" der Vater der Hauptperson nicht erwähnt, so weist Čechov in den übrigen Stücken ausdrücklich auf das Pehlen der Väter hin.

Dies geschieht entweder im Personenverzeichnis, wo die Arkadina und die Vojnickaja als Witwen angeführt werden oder im dramatischen Text selbst ("Platonov", "Möwe", "Drei Schwestern", "Kirschgarten").

Die Onkel

An die Stelle der Väter treten oftmals die Onkel mütterlicherseits. Für Ivanov ist dies Šabel'skij, in der "Möwe" Treplevs Onkel Sorin, für Sonja in "Onkel Vanja" Vojnickij, im "Kirschgarten" Gaev.²¹⁹

Auffallend ist, daß sich die jüngeren Protagonisten zu ihren Onkeln emotional hingezogen fühlen, sie aber nicht als Vaterfiguren akzeptieren bzw. ernstnehmen können. Šabel'skij, Sorin, Vojnickij und Gaev werden von Čechov als verständnisvolle aber letztlich hilflose Bezugspersonen charakterisiert.

gesessen..." (Dvadcat' pjat' let ja vot s étoju mater'ju, kak krot, sidel v četyrech stenach...). Poln.sobr. soč., Bd. 13, Moskva 1978, S. 101.

²¹⁸ Poln.sobr.soč., Bd. 13, Moskva 1978, S. 220.

²¹⁹ Die Onkel sind immer finanziell mittellos bzw. von anderen Personen abhängig. Šabel'skij und Gaev verfügen über kein Geld, Sorin ist seinem Verwalter Šamraev ausgeliefert, Vojnickij wurde von Serebrjakov ausgebeutet.

Sorin setzt sich für Treplev ein, kann aber nicht zwischen ihm und Arkadina vermitteln; auch erkennt er nicht die Katastrophe, auf die sein Neffe zusteuert.

Vojnickij in "Onkel Vanja" rettet zwar das Gut seiner Nichte, muß sich aber am Ende - seines bisherigen Lebensinhalts beraubt - von Sonja trösten lassen.

Gaev in "Kirschgarten" verspricht Anja und Varja feierlich, das Landgut zu retten.

Bei meiner Ehre, bei allem, was du willst, ich schwöre, das Gut wird nicht verkauft! (Erregt.) Bei meinem Glück schwöre ich es! Hier, meine Hand, nenne mich einen schäbigen, ehrlosen Menschen, wenn ich zulasse, daß es zu der Auktion kommt! Ich schwöre es bei meinem ganzen Wesen.

Čest'ju moej, čem chočeš', kljanus', imenie ne budet prodano! (Vozbuždenno.) Sčast'em moim kljanus'! Vot tebe moja ruka, nazovi menja togda drjannym, besčestnym čelovekom, esli ja dopušču do aukciona! Vsem suščestvom moim kljanus'!²²⁰

In ihrer Verzweiflung lassen sich die beiden Mädchen durch die Worte Gaevs beruhigen. Sein feierliches Versprechen hält der Onkel allerdings nicht.

Häufig setzen sich die Neffen für ihre Onkel ein. So äußert sich Ivanov besorgt über Šabel'skij:

Paša, selbst kannst du trinken, soviel du willst, das ist deine Krankheit, aber ich bitte dich, meinen Onkel nicht zum Trinken zu animieren. Früher hat er bei mir nie getrunken. Es schadet ihm. (...) Wenn, Gott bewahre, dieses alte Kind stirbt, ist es nicht für euch schlimm, sondern für mich...

Paša, sam ty možeš' pit', skol'ko tebe ugodno, èto tvoja bolezn', no prošu ne spaivat' djadju. Ran'se on u menja nikogda ne pil. Emu vredno. (...) Ne daj bog, umret ètot staryj rebenok, ne vam budet chudo, a mne...²²¹

Treplev bittet in der "Möwe" (dritter Akt) seine Mutter, Sorin Geld zu leihen, damit dieser in der Stadt leben kann. Sonja in "Onkel Vanja" verhindert zusammen mit As-

²²⁰ Poln.sobr.soč., Bd. 13, Moskva 1978, S. 213.

²²¹ Poln.sobr.soč., Bd. 12, Moskva 1978, S. 49 (zweite Redaktion).

trov den Selbstmord Vojnickijs und versucht ihren Onkel am Ende zu trösten.

Die Mütter

Betrachtet man nun das Verhältnis der jüngeren Protagonisten zu den Müttern, so finden sich auch hier in vielen Dramen auffallende Parallelen und Konstellationen.²²²

Platonov bezeichnet seine Mutter als dumm und verflucht sie, wünscht ihr aber sofort - selbst über seinen Zornesausbruch erschrocken - das ewige Himmelreich.

Ivanov bringt das Bild seiner Mutter in Zusammenhang mit einer hoffnungsvollen Jugend.

Ich hatte einen Glauben, ich blickte in die Zukunft, wie in die Augen meiner eigenen Mutter...

Ja veroval, v buduščee gljadel, kak v glaza rodnoj materi...²²³

In den übrigen Dramen erweisen sich die Beziehungen zu den Müttern ambivalent. Treplev sucht verzweifelt die Anerkennung seiner Mutter und sieht in Trigorin einen Nebenbuhler. Die Auseinandersetzung verlagert Treplev auf die literarische Ebene. Seine Arbeiten erscheinen so als Ausdruck des Kampfes mit dem Geliebten der Mutter wie auch als Mittel, Arkadinas Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Vojnickij in "Onkel Vanja" verachtet seine Mutter, weil sie den von ihm als Konkurrenten (in Bezug auf Elena Andreevna) empfundenen und als Dilettanten entlarvten Serebrjakov verehrt.

Elena Andreevna: ...Sie hassen meinen Mann und verachten offen ihre Mutter...

²²²Zur Darstellung der Frau in den Werken Čechovs siehe vor allem: Smith (1973); Hahn (1977), S. 209-236; Moravčevich (1981); Maegd-Soep (1987). Während Smith vor allem anhand der Erzählungen Čechovs Frauenfeindlichkeit zu belegen versucht, erkennt Moravčevich in den Dramen ein differenziertes und keinesfalls negatives Frauenbild.

²²³Poln.sobr.soč., Bd. 12, Moskva 1978, S. 53.

...vy nenavidite muža i otkryto preziraete svoju mat'...²²⁴

Ihre unkritische Haltung dem Professor gegenüber und ihre geistige Unflexibilität²²⁵ bedingen die Distanz zwischen Mutter und Sohn. Dennoch wendet sich Vanja im Moment größter Verzweiflung zuerst an seine Mutter, als er von den Plänen Serebrjakovs erfährt. Nach der Erkenntnis, daß er einem "perpetuum mobile" die besten Jahre seines Lebens geopfert hat, droht ihm nun auch noch der materielle Verlust seines Lebenswerks. In höchster Erregung zu Marija Vasil'evna:

Matuška! Was soll ich tun? Nein sagen Sie nichts! Ich weiß selbst, was ich zu tun habe!

Matuška! Čto mne delat'? Ne nužno, ne govorite! Ja sam znaju, čto mne delat'!²²⁶

Die Eltern von Ol'ga, Maša und Irina in "Drei Schwestern" sind bereits vor dem Beginn des Dramas gestorben.

Das Verhältnis Anjas und Varjas im "Kirschgarten" zu ihrer Mutter bzw. Stiefmutter ist liebe- und verständnisvoll. Varja verurteilt jedoch die Leichtfertigkeit, mit der Ljubov Andreevna über ihre finanziellen Verhältnisse lebt.

Die Beziehungen der Mütter wiederum zu ihren Kindern erweisen sich in den drei erwähnten Dramen als ähnlich.

Arkadina ist so sehr auf sich selbst fixiert, daß sie die Probleme ihres Sohnes nicht erkennt bzw. ernst nimmt. Ihr wird nicht bewußt, daß Treplevs Bemühungen auf literarischem Gebiet besonders auf ihre Anerkennung zielen.

Marija Vasil'evna in "Onkel Vanja" hat über ihrer Lektüre wissenschaftlicher Broschüren und der Verehrung des Pro-

²²⁴ Poln.sobr.soč., Bd. 13, Moskva 1978, S. 79.

²²⁵ Dies belegt vor allem folgende Aussage Marija Vasil'evnas über den Autor einer Broschüre: "Interessant, aber irgendwie merkwürdig. Er widerruft das, was er sieben Jahre zuvor noch selbst verteidigt hat. Das ist entsetzlich!" (Interesno, no kak-to stranno. Oprovergæet to, čto sem' let nazad sam že zaščiščal. Èto užasno!). ebda. S. 70.

²²⁶ ebda. S. 102.

fessors den Kontakt zu Vanja verloren. Der tiefen Bewußtseinskrise ihres Sohnes steht sie vollkommen ratlos und gleichgültig gegenüber.

Ljubov' Ranevskaja im "Kirschgarten" war in den vergangenen sechs Jahren zusammen mit ihrem Geliebten im Ausland. Dabei hatte sie "hemmungslos mit Geld um sich geworfen, wie eine Verrückte..." (sorila den'gami bez uderžu, kak sumassědšaja).²²⁷ Das Gut muß schließlich versteigert werden, Anja und Varja bleiben mittellos zurück. Die Ranevskaja reist ihrem Geliebten nach, schon jetzt wissend, daß sie das von ihrer Tante geliehene Geld bald ausgegeben haben wird.

Von stark emotionalem Charakter sind die Beziehungen der Geschwister zueinander. Dies gilt sowohl für die jüngeren Protagonisten (Ol'ga, Maša, Irina; Anja und ihre Stiefschwester Varja) als auch für die Elterngeneration. Arkadina und Sorin (bedingt) sowie Ranevskaja und Gaev bringen auf der analogen bzw. emotionalen Ebene Verständnis für einander auf. Als Beispiel mag die Regieanweisung im "Kirschgarten" gelten, kurz bevor Ljubov' Andreevna und ihr Bruder endgültig das Haus verlassen müssen.

Ljubov' Andreevna und Gaev sind allein geblieben. Als hätten sie nur darauf gewartet, werfen sie sich einander um den Hals und schluchzen verhalten, leise, fürchtend, gehört zu werden.

Ljubov' Andreevna i Gaev ostalis' vdvoem. Oni točno ždali etogo, brosjutsja na šuju drug drugu i rydajut sderžanno, ticho, bojas', čtoby ich ne uslyšali.²²⁸

Die Ärzte

Ansatzweise findet sich eine auf Arbeit und Verantwortung gründende Lebenseinstellung bei den Arzttypen in Čechovs Dramen. Da Čechov selbst als Arzt praktizierte, kannte er die Nöte und Strapazen eines Zemstvo-Arztes. Doch auch das Bild der Mediziner ist ambivalent und wandelt sich von

²²⁷ ebda. S. 220.

²²⁸ ebda. S. 253.

"Platonov" bis "Drei Schwestern". Baum²²⁹ unterscheidet bei den Ärzten in den Werken Čechovs Prototypen und Antitypen, wobei die positiv gezeichneten Typen besonders in den Dramen überwiegen. Dabei erkennt sie von L'vov in "Ivanov" über Dorn in der "Möwe" bis hin zu Astrov in "Onkel Vanja" eine Entwicklung, die für einen Landarzt jener Zeit nicht selten war. Der Anfänger L'vov ist noch voller Enthusiasmus und übertriebenem Ehrgefühl. Čechov selbst äußert sich über ihn in einem Brief vom 30.12.1888 an A.S. Suvorin:

Das ist der Typ des ehrenhaften, geraden, hitzigen, aber beschränkten und eingleisigen Menschen. Über solch kluge Menschen sagt man: "Er ist dumm, aber er ist eine ehrliche Haut." Alles, was mit weitgreifenden Anschauungen oder spontanem Gefühl zu tun hat, ist ihm fremd. L'vov ist die personifizierte Schablone, die gängige Tendenz.²³⁰

Der 30 Jahre ältere Dorn spielt seiner morbiden Umgebung Gleichgültigkeit vor (sicherlich aus Gründen des Selbstschutzes), zeigt Maša und Treplev gegenüber aber Interesse und Mitgefühl. Astrov flüchtet sich vor einer verständnislosen Umwelt, die weder seine Tätigkeit als Arzt noch seinen Einsatz für die Ökologie würdigt, in den Alkohol und wird zum Menschenverächter.

Mehr oder weniger ausgeprägt leiden alle bisher erwähnten Arztfiguren an ihrem Beruf, an ihrer Umgebung, an der Dummheit der Mitmenschen. Sie sehen sich aber außerstande, etwas an den bestehenden Verhältnissen zu ändern, weil es einem Kampf mit Windmühlenschwänzen gleichkäme. Stattdessen werden entweder die eigenen Hoffnungen in eine ferne Zukunft projiziert, oder aber die Person verliert sich in hohen Gedankenflügen, die das eigene Gewissen beschwichtigen sollen. Die "Prototypen" sind alle intelligent und mit der nötigen Fähigkeit zur Einsicht in die Mißstände begabt. Klar erkennen sie die eigene Passivität, das

²²⁹Baum (1979).

²³⁰Pis'ma Bd. 3, Moskva 1976, S. 112. Daß er L'vov aber nicht als Karikatur sehen will, äußert Čechov im gleichen Brief: "Solche Menschen sind nötig und meistens sympathisch. Sie als Karikaturen zu zeichnen, und sei es im Interesse der Bühne, ist unredlich, und führt auch zu nichts." ebda. S. 113.

eigene Unvermögen, retten sich aber lieber in einen bequemen Fatalismus.²³¹

Gänzlich gleichgültig und zynisch seinen Mitmenschen gegenüber wird schließlich Čebutykin in "Drei Schwestern", der in diesem Drama auch nur noch eine (negative) Nebenrolle einnimmt.

Trileckij in "Platonov"²³² enthält bereits Züge aller Arzttypen, die Čechov in den folgenden Dramen entwirft. Durch die Morbidität seiner Umgebung wurde er schon früh zum Zyniker, wirkt völlig hilflos, seiner Aufgabe als Arzt gegenüber als wenig pflichtbewußt. Er erweist sich jedoch als einer der wenigen, die in der turbulenten Situation am Ende des Dramas die Nerven bewahren, und hält bis zum Schluß zu Platonov.

Die Arzttypen in den Dramen Čechovs tragen zwar einige positive Züge, sind aber nicht in der Lage, den jungen Protagonisten als Vaterersatz zu dienen. Als bestes Beispiel mag Dorn dienen, der der ihm von Maša angetragenen Vaterrolle (Ende erster Akt) nicht gerecht werden kann.

Interpretationsansätze

Die ungewöhnlichen Konstellationen innerhalb der Familienstrukturen haben sicherlich verschiedenerlei Ursachen.

Ein Erklärungsmuster für die problematischen Vaterbeziehungen findet sich in Čechovs Biographie. Das Verhältnis zu seinem Vater war bekanntlich gespannt. Man kann nicht sagen, daß er ihn verachtete, besonderen Respekt brachte er ihm allerdings auch nicht entgegen. Dies wundert nicht, wenn man sich die Familiensituation der Čechovs in Taganrog vergegenwärtigt. Auf den Despotismus und die extreme Bigotterie, mit denen der Vater seine Familie tyrannisier-

²³¹ ebda. S. 44f.

²³² Baum klammert diese Figur in ihrer Untersuchung aus.

te und quälte, machen alle Biographen aufmerksam.²³³ Die unerträgliche Atmosphäre in seinem Elternhaus erwähnt Čechov auch in einigen seiner Briefe.²³⁴ Hingley und Wolffheim weisen darauf hin, daß die folgende Passage aus "Tri gods" stark autobiographisch geprägt ist.

Ich entsinne mich: mein Vater begann mich zu unterrichten oder, einfacher gesagt, zu prügeln, da war ich noch keine fünf Jahre. Er züchtigte mich mit Ruten, zog mich an den Ohren, schlug mich auf den Kopf, und jeden Morgen, wenn ich aufwachte, dachte ich zuallererst: wird man mich heute prügeln? Zu spielen und ausgelassen zu sein war mir ... verboten; wir mußten zur Frühmesse und zum Mittagsgottesdienst gehen, den Popen und Mönchen die Hände küssen, zu Hause die Lobgesänge lesen... Wenn ich an einer Kirche vorbeigehe, fällt mir meine Kindheit ein und mir wird unheimlich zumute.²³⁵

Eine solche literarische Verarbeitung findet sich bei Čechov aber selten. Wie bereits angeführt, geht er in den Dramen einer direkten Auseinandersetzung mit den Vaterfiguren aus dem Weg. Diese Form der Verdrängung läßt auf eine unbewältigte Vater-Sohn-Beziehung schließen, der sich der Autor wahrscheinlich nicht bewußt war. Dieser Ausklammerung der Väter in seinen Dramenfamilien entgegen steht eine eher verständnisvolle Haltung Čechovs seinem eigenen Vater gegenüber in den späteren Briefen.

Eine weitere Ursache für das Phänomen der "Vaterlosigkeit" liegt sicherlich im Fehlen von "Vätern" als Leitfiguren. In unserem Exkurs über die gesellschaftliche und kulturelle Situation im Rußland des ausgehenden 19. Jahrhunderts haben wir bereits darauf hingewiesen. Nach dem Scheitern der Narodniki-Bewegung und der dann eintretenden Phase der Reaktion und Verfolgung fehlten der Intelligencija Vorbilder im politischen und gesellschaftlichen Bereich. Die

²³³ Lafitte (1960); Simmons (1963); Hingley (1976); Wolffheim (1982); Berdnikov (1985); Troyat (1987).

²³⁴ Am eindrucksvollsten in den Briefen vom 2.1.1889, 7.1.1889, 9.3.1892.

²³⁵ Poln.sobr.soč., Bd. 9, Moskva 1977, S. 39. Hingley (1976), S. 8; Wolffheim (1982), S. 16.

großen "Väter" der realistischen Literatur waren größtenteils schon gestorben.

Exkurs: Čechov und Schnitzler

Das in den Dramen so auffällige Phänomen der "Vaterlosigkeit" wird durch die Spezifik der gesellschaftlichen Verhältnisse jener Zeit determiniert. Dies verdeutlicht ein Vergleich mit dem Werk des österreichischen Zeitgenossen Čechovs, Arthur Schnitzler.²³⁶ Dessen Schauspiel in fünf Akten "Der einsame Weg" aus dem Jahre 1903 thematisiert Ähnliches wie die "Möwe".

In den Figuren Stephan von Salas und Julian Fichtners finden wir zwei Varianten eines ganz im Ästhetizismus lebenden Künstlertyps. Die Generation der Kinder befindet sich, wie in der "Möwe", auf der Suche nach Lebensinhalten. Eine zentrale Stelle nimmt dabei der Konflikt zwischen leiblicher und ideeller Vaterschaft ein.

Der etwa 17jährige Felix erfährt nach dem Tod seiner Mutter, wer sein wirklicher Vater ist. Es ist nicht Professor Wegrat, "Direktor der Akademie der bildenden Künste", in dessen Haus er aufwuchs, sondern der Maler Julian Fichtner. Der Künstler unterhielt ein Verhältnis mit Felix' Mutter, ließ diese dann aber sitzen. Er hatte bislang sein Leben als eine Ansammlung von schönen Augenblicken genossen, ohne irgendwelche Rücksichten auf das Glück anderer Menschen zu nehmen. Alter geworden, will er seinem Leben einen Sinn geben, indem er Felix an sich zu binden versucht - vergeblich. Der Junge akzeptiert ihn nicht als Vater, sondern fühlt sich noch stärker als zuvor (auch bedingt durch den Selbstmord seiner Schwester Johanna) Professor Wegrat verbunden. Dem leiblichen, aber egozentrischen und genußsüchtigen Künstler-Vater stellt Schnitzler den liebevollen, pflichtbewußten bürgerlichen Stiefva-

²³⁶ Auf Parallelen in den Werken Čechovs und Schnitzlers machten schon deren Zeitgenossen aufmerksam. Zur auffallend breiten Popularität Schnitzlers in Rußland siehe vor allem: Heresch (1976; 1982).

ter entgegen. Schon im Namen Weg-rat ist der familiäre und gesellschaftliche Standort dieses Vaternotyps angedeutet.

Eine solche Konstellation findet sich jedoch nicht in Čechovs Dramen. Den fehlenden bzw. negativen Vaterfiguren wird kein Ersatz gegenübergestellt. Die bereits erwähnten Onkel können ihren Nichten und Neffen eben nicht zu einem Weg raten.

Čechov hält der untergehenden Welt des russischen Landadels in seinen Dramen kein Bürgertum entgegen, das durch seine Wertvorstellungen von Ehre, Moral und Pflichterfüllung an die Stelle der alten Ordnung treten könnte. Im Gegensatz zur österreichischen Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts befand sich das russische Bürgertum nicht in einer gesellschaftlichen und politischen Position, aus der es den Adel hätte übergangslos ablösen können.

4.1.7.1. Treplev und Hamlet: Der Geist der Väter

Treplev erwähnt seinen Vater (im Gespräch mit Sorin, erster Akt) eher beiläufig:

...ich habe kein Talent, keinen Groschen Geld, und laut Paß bin ich - ein Kiever Kleinbürger. Denn mein Vater war ein Kiever Kleinbürger, obwohl auch er ein berühmter Schauspieler war.

...nikakich talantov, deneg ni groša, a po pasportu ja - kievskij meščanin. Moj otec ved' kievskij meščanin, chotja tože byl izvestnym akterom. (S.8f.)

Aus dem Gesagten wird aber deutlich, daß er sich seinem Vater gegenüber minderwertig fühlt. War dieser doch, trotz kleinbürgerlicher Herkunft, ein erfolgreicher Schauspieler. Der Sohn aber ist talentlos und finanziell von seiner Mutter abhängig. Wie sehr Treplev unter diesem Zustand leidet, erfahren wir - neben seinem Streben nach Anerkennung - vor allem im dritten Akt. Während der Auseinandersetzung mit seiner Mutter widerruft er sein im ersten Akt Sorin gegenüber gemachtes Zugeständnis:

Ich bin begabter als ihr alle, wenn es darauf ankommt!

Ja talantlivee vas vsech, koli na to pošlo! (S. 40)

Das Gefühl, der Position des Vaters nicht gerecht werden zu können und dem "Stiefvater" Trigorin unterlegen zu sein, lösen Treplevs psychischen Konflikt aus.

Die Parallelen zu Hamlets Situation sind offensichtlich, unterscheiden sich jedoch in einem wesentlichen Punkt. Hamlet trifft den Geist seines Vaters, dem er das Versprechen gibt, Claudius' Tat zu entlarven und zu rächen. Die Forderung des Geistes zu Beginn des Dramas und die Zusage des Sohnes, motivieren fortan die Handlungen und Reflexionen des Dänenprinzen.

Dem Geist von Hamlets Vater, der - gestützt auf ein festes moralisches und ethisches Wertesystem - seinem Sohn eindeutige Vorgaben für sein weiteres Handeln gibt, steht das vage Bild von Treplevs Vater gegenüber. Der en passant erwähnte erfolgreiche Schauspieler ist für Konstantins Entwicklung nur indirekt verantwortlich. Anstelle einer Vaterfigur als Symbol eindeutig definierter Handlungskriterien steht für Treplev die "große Figur seines Vaters" wie ein Hinweis auf die eigene Unzulänglichkeit ständig im Hintergrund, ohne jedoch genau umrissene Forderungen oder Erwartungen zu äußern. Dessen künstlerische wie gesellschaftliche Größe werden für Konstantin (neben dem Erfolg seiner Mutter) unbewußt zu einem Maßstab seines Tuns.²³⁷

Das Trauma wird perfekt, als auch der "Stiefvater" und Nebenbuhler Trigorin eine berühmte Persönlichkeit ist. Eine Vaterfigur kann dieser für Treplev jedoch nicht sein. Einer klar gestellten Aufgabe bzw. Verpflichtung des Sohnes in Shakespeares Tragödie steht bei Čechov nur noch ein unbestimmtes Schuldgefühl und das Empfinden der eigenen Unzulänglichkeit gegenüber.

Daß Čechov den Geist von Hamlets Vater als eine Instanz verstanden wissen will, die zu einem zielgerichteten Han-

²³⁷ Diesen wesentlichen Unterschied in der Bedeutung der Vaterfiguren Hamlets und Treplevs übersieht Peace (1983), S. 21, wenn er schreibt: "Treplev's father, like Hamlet's own, is present only as a disquieting ghost."

deln auffordert, bringt der Autor in einem Brief vom 25.11.1892 an A.S. Suvorin deutlich zum Ausdruck:

Uns fehlt das "Etwas", das ist wahr, und das bedeutet, daß, wenn Sie unserer Muse den Rocksaum hochheben, Sie dort eine flache Stelle sehen werden. Denken Sie daran, daß Schriftsteller, die wir ewig oder einfach gut nennen und die uns betrunken machen, ein gemeinsames und sehr wichtiges Merkmal besitzen: sie kommen von irgendwo her und rufen Sie dorthin, und Sie spüren es nicht mit dem Verstand, sondern mit Ihrem ganzen Wesen, daß sie ein bestimmtes Ziel haben, so wie der Geist von Hamlets Vater (kak u teni otca Gamleta), der nicht ohne Grund erschienen ist und die Gemüter beunruhigt. Die einen haben, je nach Kaliber, nahe Ziele - die Leibeigenschaft, die Befreiung der Heimat, die Politik, die Schönheit oder einfach den Vodka, wie Denis Davydov, die anderen haben Fernziele - Gott, das Leben nach dem Tode, das Glück der Menschheit usw. Die besten von ihnen sind Realisten und beschreiben das Leben so, wie es ist, weil aber jede Zeile wie von Saft durchtränkt ist von dem Bewußtsein des Ziels, spüren Sie außer dem Leben, wie es ist, auch noch dasjenige Leben, so wie es sein soll, und das fesselt Sie. Wir dagegen? Wir! Wir beschreiben das Leben so, wie es ist, und weiter weder piep noch pup... Weiter prügeln Sie uns nicht mal mit der Peitsche. Wir haben weder Nah- noch Fernziele, unser Herz ist wie leergefegt. Wir haben keine Politik, an eine Revolution glauben wir nicht, wir haben keinen Gott, haben keine Angst vor Gespenstern, ich persönlich habe nicht einmal Angst vor dem Tod oder dem Erblinden. Wer nichts will, auf nichts hofft und vor nichts Angst hat, der kann kein Künstler sein.²³⁰

Das in allen Dramen Čechovs ausgedrückte problematische Verhältnis der jüngeren Protagonisten zu ihren Vätern markiert einen Wendepunkt in der Vater-Kind-Beziehung innerhalb moderner Gesellschaften. Mitscherlich beschreibt diesen Wandel in seinem Buch "Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft."²³¹

Im vorindustriellen Zeitalter erhielt das Kind vom Vater im Laufe seiner Kindheit und Jugend in der Regel ein festgefügttes Bild moralisch, religiös etc. geprägter Verhaltensmuster, deren Summe Mitscherlich mit dem Begriff "Gewissen" bzw. in Anlehnung an Freud mit "Über-Ich" bezeich-

²³⁰ Pis'ma Bd. 5, Moskva 1977, S. 133f.

²³¹ Mitscherlich (1986).

net. Unter "Bewältigungspraxis" versteht er dann die Erfahrungen, die das Kind innerhalb seiner Sozialisation und im gemeinsamen Leben und Arbeiten mit dem Vater sammeln und auf die es später in modifizierter Form zurückgreifen kann. So werden viele Situationen "nach dem Muster der Vorbildverinnerlichung und unveränderten Vorbildwiederholung bewältigt..."²⁴⁰

In der immer anonymen, arbeitsteiligen industriellen Gesellschaft nehmen zunehmend gesellschaftliche Institutionen (Schule, Lehre etc.) die erzieherischen Funktionen des Vaters. Das Resultat ist schließlich ein "Defizit an Sozialbildung".²⁴¹ Mitscherlich konstatiert:

Es ist vielmehr an ein Erlöschen des Vaterbildes zu denken, das im Wesen unserer Zivilisation selbst begründet ist und das die unterweisende Funktion des Vaters betrifft: Das Arbeitsbild des Vaters verschwindet, wird unbekannt. Gleichzeitig mit diesem von geschichtlichen Prozessen erzwungenen Verlust der Anschauung schlägt die Wertung um. Der hymnischen Verherrlichung des Vaters - und des Vaterlandes! - folgt in der Breite ein "sozialisierter Vaterhaß", die "Verwerfung des Vaters", die Entfremdung und deren seelische Entsprechungen: "Angst" und "Aggressivität".²⁴²

Die jungen Protagonisten in Čechovs Dramen haben von ihren Vätern keine "Bewältigungspraxis" erhalten, ihr Vaterbild ist rein emotionell. Die eigentlich natürliche Identitätskrise beim Übergang von der Kindheit in das Erwachsensein, in der sich das emotionale Verhalten gegenüber den Bezugs-

²⁴⁰ ebda. S. 182. Um Mißverständnissen vorzubeugen: Es soll hier nicht einer Verherrlichung oder Verklärung patriarchaler Verhältnisse das Wort geredet werden (dies betont auch Mitscherlich). Vielmehr geht es um sozialpsychologische Aspekte, die Verdeutlichung des Wechselverhältnisses familiärer und gesellschaftlicher Konstellationen und ihrer Auswirkung auf die Psyche des Individuums, die dann ihrerseits wiederum für den Zustand der Gesellschaft relevant wird.

²⁴¹ ebda. S. 180.

²⁴² ebda. S. 177.

personen ambivalent gestaltet,³⁴³ verzögert sich bei allen "Helden". Ihnen gelingt es nicht, neue Vorbilder zu finden und so ihre Identifikationskrisen zu bewältigen. Sie wenden sich zwar affektiv an ihre Onkel, können in ihnen aber keine Leitfiguren für ihr Handeln entdecken.

Bereits Turgenev schilderte in seinem Roman "Väter und Söhne" einen Generationenkonflikt vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Umbruchs im Rußland der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts. Zwischen den Standorten Bazarovs und den jugendlichen Helden in den Dramen Čechovs besteht jedoch ein wesentlicher Unterschied. Für den Turgenevschen Nihilisten existiert noch sichtbar die Welt der Väter, gegen die er sich wendet. Čechovs Protagonisten leben in einem traditionslosen Raum, der keine Angriffsfläche mehr bietet. Sie können sich in ihren Handlungen nicht gegen die Außenwelt richten, sondern lenken ihre Skepsis und Aggression nach innen, projizieren so die Konflikte in die eigene Person.

4.2. Weitere intertextuelle Bezüge

4.2.1. Maupassants "Sur l'eau"

Il faut vraiment être bien résolu à la suprême indifférence pour ne pas pleurer de chagrin, de dégoût et de honte quand on entend l'homme parler.

Sur l'eau³⁴⁴

Wir haben bereits in Kapitel 3.1.1. darauf hingewiesen, welche Bedeutung Maupassants Reisenotizen für die Charak-

³⁴³ "Diese ambivalente Zerrissenheit der Pubertät besitzt eine Vorstufe in der Gefühlskrise des ödipalen Konflikts um das fünfte Lebensjahr, wenn das Kind in peinvollem Zwiespalt Zärtlichkeit und Eifersucht, Bewunderung und neidvollen Haß den beiden Eltern gegenüber in äußerster Heftigkeit erlebt." ebda. S. 192.

³⁴⁴ Maupassant (1947), S. 38.

terisierung Arkadinas haben. Was sie als unwahr und belanglos bezeichnet, gewinnt spätestens im dritten Akt an Beweiskraft. Die Textstelle aus "Sur l'eau", die sie nicht lesen will,²⁴⁵ beschreibt treffend ihr Verhalten gegenüber Trigorin.

Kurz vor dieser Passage finden wir bei Maupassant noch einen anderen interessanten Hinweis. Was der französische Autor über die Romanciers schreibt, entspricht dem Verhalten Trigorins. Denn ein Romanschreiber

ronge, pille et exploite tout ce qu'il a sous les yeux. Avec lui on ne peut jamais être tranquille, jamais sûr qu'il ne vous couchera point, un jour, toute nue, entre les pages d'un livre. Son oeil est comme une pompe qui absorbe tout, comme la main d'un voleur toujours en travail. Rien ne lui échappe; il cueille et ramasse sans cesse; il cueille les mouvements, les gestes, les intentions, tout ce qui passe et se passe devant lui; il ramasse les moindres paroles, les moindres actes, les moindres choses. Il emmagasine du matin au soir des observations de toute nature dont il fait des histoires à vendre...²⁴⁶

Diese ironischen Ausführungen des Zivilisationskritikers Maupassant ähneln den Worten Trigorins gegenüber Nina im zweiten Akt. Daß er schließlich seine Affäre mit der Zarecnaja literarisch verarbeitet, unterstreicht den Hinweischarakter, den Čechov Maupassants "Sur l'eau" beimißt. Auf Ähnlichkeiten zwischen dem französischen Autor und Trigorin weist Katsell hin.²⁴⁷ Es existiert aber ein bedeutsamer Unterschied. Der französische Novellist und Romancier versucht der verhaßten Zivilisation zu entfliehen, indem er auf seinem Schiff "Bel Ami" an der Mittelmeerküste entlangsegelt. Trigorin träumt von einer Flucht vor dem Literaturbetrieb, von einem ruhigen Leben als angelnder Privatier. Doch unternimmt er keinen Versuch, seine Vorstellungen zu realisieren.

²⁴⁵ Siehe S. 86.

²⁴⁶ Maupassant (1947), S. 30.

²⁴⁷ Katsell (1981). Jussel (1960) vergleicht nur Prosaerwerke Čechovs und Maupassants.

Wie auch in der Hamlet-Thematik haben wir es hier mit einer graduellen Verschiebung bzw. bewußten Verfremdung zu tun. Maupassant wendet sich ab von gesellschaftlichen Zwängen (wenn er auch am Ende im Casino von Monaco zu finden ist) und begibt sich aufs offene Meer. Čechovs Erfolgsschriftsteller träumt nur davon, dem literarischen Markt zu entfliehen. Der Weite des Meeres steht bei ihm der überschaubare Raum des Sees auf dem Sorinschen Gut entgegen.

Auch Treplev spricht davon zu fliehen, "wie Maupassant vor dem Eiffelturm geflohen ist, der ihm in seiner Geschmacklosigkeit das Gehirn erdrückte" (Kak Mopassan bežal ot Ejfelevoj bašni, kotoraja davila enu mozg svoeju pošlost'-ju. S. 8). Jedoch ist Konstantins Flucht keine räumliche, sondern eine geistige. Er versucht sich vor den literarischen Konventionen in neue künstlerische Formen zu retten. Doch muß er am Ende feststellen, daß ihm dies nicht den gewünschten Erfolg brachte.

Čechov konnte davon ausgehen, daß seinem Publikum das Werk des französischen Autors nicht unbekannt war. Maupassants Novellen und Romane besaßen in Rußland eine breite Leserschaft, Čechov schrieb in einem Brief vom 29.9.1886 sogar von einer "Maupassantmode" (mopassanovščina).²⁴⁸

Ansonsten sind Bemerkungen über den französischen Autor bei Čechov nur vereinzelt zu finden. Daß er ihn aber als einen bedeutenden Schriftsteller ansah, brachte er in einem Brief vom 24.11.1896 zum Ausdruck. Hier erläutert er in einem Begleitschreiben zu einer Büchersendung an die Taganroger Bibliothek, daß er außer einer gerade erworbenen 12bändigen Maupassantausgabe in Zukunft noch weitere Werke dieses bedeutenden Autors schicken wolle.

Interessant ist ein anderer Sachverhalt, der die Affinität beider Autoren und deren gleiche Einschätzung des Zeitgeistes widerspiegelt.

In seinem 1888 erschienenen Reisetagebuch "Sur l'eau"

²⁴⁸ Pis'ma Bd. 1, Moskva 1974, S. 263. Franz-Josef Leithold - 9783954792030
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 03:52:40AM
via free access

charakterisiert Maupassant das Bewußtsein der kritischen Intellektuellen jener Zeit wie folgt:

Dès qu'ils touchent à trente ans, tout est fini pour eux. Qu'attendaient-ils? Rien ne les distrait plus; ils ont fait le tour de nos maigres plaisirs. Heureux ceux qui ne connaissent pas l'écoeurement abominable des mêmes actions toujours répétées (...). Heureux ceux qui ne s'aperçoivent pas avec un immense dégoût que rien ne change, que rien ne passe et que tout lasse.²⁴⁹

Diese Aussage trifft auffallend auf Ivanov zu, den Helden aus Čechovs gleichnamigem Drama, das bereits 1887 Premiere hatte.

4.2.2. Puškins "Rusalka"

Als Treplev im vierten Akt Dorn über das Schicksal Ninas berichtet, erzählt er auch, daß sie ihre Briefe an ihn mit "Die Möwe" unterschrieben hätte. So wie sie sich eine Möwe nannte, hätte sich der Müller in Aleksandr Puškins lyrischem Dramenfragment "Rusalka" als Raben bezeichnet.

Die Situation der Zarečnaja und die des Müllers lassen sich jedoch nur schwer miteinander vergleichen. Der Vater aus Puškins Versdrama nennt sich einen Raben, weil er durch den Selbstmord seiner Tochter wahnsinnig wurde. Denn am tragischen Ende des Mädchens war er nicht schuldlos, hatte er doch aus materieller Berechnung nichts gegen die Liaison mit dem Fürsten unternommen. Oder aber man läßt sich bei seiner Interpretation auf die phantastische Ebene des Stücks ein. Dann wurde der Müller tatsächlich in einen Raben verwandelt, als Strafe für die Mitschuld am Unglück seiner Tochter.

In beiden Fällen kann man aber das Bild des Raben nicht mit dem der Möwe vergleichen, das Schicksal des Müllers ist ein anderes als das Ninas.

Und auch, was die dramentechnische Funktion betrifft, besteht ein Unterschied: Die Metapher des Raben-Vaters ist

²⁴⁹Maupassant (1947), S. 40f.

relativ eindeutig zu interpretieren. Die Möwe erhält jedoch in Čechovs Stück einen Symbolcharakter, der für das ganze Drama eine strukturierende, handlungstreibende Kraft entwickelt (siehe Kapitel 1.5.).

Die Erwähnung der "Rusalka" durch Treplev enthält aber einen Hinweis auf die Handlungslinien Konstantin-Nina und Nina-Trigorin. Er zeigt verschlüsselt auf, daß die beiden Handlungsstränge seit dem Schießen der Möwe durch Treplev parallel verlaufen sind, ohne direkten Bezug zueinander. Denn wenn Konstantin gewußt hätte, daß Trigorin in Bezug zu Nina und der Möwe von einem Sujet für eine kleine Erzählung gesprochen hatte und sich dieses literarische Motiv mehr und mehr mit dem realen Schicksal der Zarecnaja deckte, hätte er verstanden, warum Nina ihre Briefe mit "Die Möwe" unterzeichnete.

4.2.3. Verweise auf Turgenew

Čechovs Einschätzung der Werke Turgenews war insgesamt zwiespältig. Beispielsweise bemerkt er in einem Brief an A.S. Suvorin vom 24.2.1893, daß er von "Otcy i deti" begeistert sei, den übrigen Werken aber kritischer gegenüberstehe. Vor allem seien oft "die Frauen und Mädchen Turgenews unerträglich in ihrer Affektiertheit und, verzeihen Sie, Verlogenheit."²⁵⁰

Daß diese Einschätzung auch geprägt ist durch Čechovs eigenes problematisches Frauenbild, beweist Smith.²⁵¹

Am 13.2.1902 schreibt er an O.L. Knipper-Čechova:

"Ich lese Turgenew. Nach diesem Schriftsteller wird ein Achtel oder ein Zehntel dessen bleiben, was er schrieb, alles Übrige geht nach 25-35 Jahren in die Archive."²⁵²

Und am 23.3.1903 äußert Čechov in einem Brief an seine Frau, daß ihm Turgenews Drama "Mesjac v derevne" nicht

²⁵⁰ Pis'ma, Bd. 5, Moskva 1977, S. 174.

²⁵¹ Smith (1973), S. 36ff.

²⁵² Pis'ma, Bd. 10, Moskva 1981, S. 194.

gefalle, das Stück "Nachlebnik" dagegen finde er "nicht übel" (nedurno).²⁵³

Bicilli belegt, daß die Rezeption Turgenews durch Čechov, vor allem in Bezug auf das Prosaschaffen, noch differenzierter zu sehen ist.²⁵⁴ Er spricht von einer schöpferischen Aneignung, was bestimmte Topoi und "Čechovs Finale mit dem Thema des Abgangs" betrifft.²⁵⁵ Er zeigt aber auch die bewußten Abweichungen in der Prosa Čechovs auf.

Die Dramen Turgenews "müssen zweifellos in einer Entwicklungslinie mit jenen Čechovs gesehen werden,"²⁵⁶ was durch die Arbeit Koschmals deutlich wird.

In der "Möwe" findet man einen direkten Hinweis auf Turgenew zunächst im zweiten Akt. Trigorin gesteht hier Nina seine Angst, nur ein mittelmäßiger Schriftsteller zu sein, der hinter den großen russischen Realisten zurücksteht. Er befürchtet, daß das Publikum ihn folgendermaßen einschätzt:

... "Ganz hübsch, aber ein Tolstoj ist er nicht", oder: "eine sehr schöne Sache, aber Turgenews 'Väter und Söhne' sind besser." Und so wird es gehen bis ich sterbe, immer nur ganz hübsch und talentiert, ganz hübsch und talentiert - weiter nichts, und wenn ich tot bin, werden meine Bekannten, die an meinem Grab vorbeigehen, sagen: "Hier liegt Trigorin. Er war ein guter Schriftsteller, aber er schrieb schlechter als Turgenew."

... "Milo, no daleko do Tolstogo", ili: "Prekrasnaja vešč, no 'Otcy i deti' Turgeneva lučše." I tak do grobovoj doski vse budet tol'ko milo i talantlivo, milo i talantlivo - bol'se ničego, a kak umru, znakomye, prochodja mimo mogily, budut govorit': "Zdes' ležit Trigorin. Chorošij byl pisatel', no on pisal chuže Turgeneva." (S. 30)

Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß Trigorin viele Züge Čechovs trägt (Kap. 3.1.3.). Auch die Befürchtung, nicht an die großen Vertreter des russischen Realismus

²⁵³ Pis'ma, Bd. 11, Moskva 1982, S. 184.

²⁵⁴ Bicilli (1966).

²⁵⁵ ebda. S. 31.

²⁵⁶ Koschmal (1983), S. 378.

heranreichen zu können, die Angst vor der Mittelmäßigkeit, hat Čechov selbst belastet.²⁵⁷

In der Möwe gibt es aber noch ein direktes Zitat aus Turgenyevs 1856 erschienenem Roman "Rudin". Indem Nina (viertes Akt) auf das stürmische Wetter hinweist, sagt sie zu Treplev:

Bei Turgenyev heißt es an einer Stelle: "Wohl dem, der in solchen Nächten ein Dach über dem Kopf hat, der einen warmen Winkel hat." Ich bin die Möwe... Nein, nicht. (Reibt sich die Stirn) Wo war ich stehen geblieben? Ja... Turgenyev ... "Gott helfe allen obdachlosen Wanderern..."

U Turgenyeva est' mesto: "Chorošo tomu, kto v takie noči sidit pod krovom doma, u kogo est' teplyj ugol". Ja - čajka... Net, ne to (Tret sebe lob) O čem ja? Da... Turgenyev... "i da pomožet gospod' vsem besprijutnym skital'cam"... (S. 57)

Nina zitiert hier eine Stelle aus dem Epilog. Ležnev und Rudin hatten sich für immer voneinander verabschiedet und der Titelheld geht in die stürmische, unheilverkündende Herbstnacht davon. Im folgenden erhalten wir nur noch einen kurzen Bericht über seinen Tod auf den Barrikaden im Paris des Jahres 1848. Zuvor zieht der bereits stark gealterte Rudin die Bilanz seines rastlosen Lebens: niemals hatte er es vermocht, seine hohen Ideale in die Tat umzusetzen, seine Reden und Vorträge über gesellschaftliche Verantwortung und Nächstenliebe blieben für ihn selbst nichts als Worte.

Daß gerade Nina diese Stelle aus Turgenyevs Roman erwähnt, hat wiederum eine zweifache, verfremdende Bedeutung. Bi-gentlich ähnelt sie der romantischen Heldin Natal'ja Alekseevna, die sich in Rudin verliebt, diesen aber letztlich als handlungsunfähigen Theoretiker entlarvt. Anders bei Nina: sie fällt auf den von ihr idealisierten Trigorin herein und wird von ihm sitzengelassen.

Indem Čechov ihr die Worte Turgenyevs in den Mund legt, die auf die Einsamkeit und das tragische Ende Rudins hinwei-

²⁵⁷ Siehe die Erinnerungen Ivan Bunins. In: A.P. Čechov v vospominanijach sovremennikov (1986), S. 482-506.

sen, relativiert er Ninas folgende Worte darüber, ihr Schicksal zu erdulden und ihr Leid zu ertragen.

Durch diese verfremdende Anspielung auf Turgenyevs "Rudin" bewahrt Čechov der "Möwe" die Offenheit, die ihr die sovjetische Forschung gerne zugunsten einer starken, heldenhaften Nina Zarečnaja abspricht.

Peace sieht in dem Zitat aus Turgenyevs Roman auch eine indirekte Anspielung auf die Situation Treplevs.

Nina is obviously referring to herself, but if she is contrasting her position with that of Treplev, her words must have a bitterly ironic ring for one who feels himself to be 'superfluous in the house'.²³⁰

4.2.4. Ibsens "Wildente"

Čechovs Aussagen über den norwegischen Autor sind marginal, erscheinen jedoch widersprüchlich. Am 12.4.1900 soll er anlässlich einer Inszenierung der "Hedda Gabler" in Sevstopol zu K.S. Stanislavskij gesagt haben, daß Ibsen für ihn kein Dramatiker sei.²³¹ Diese Äußerung kann jedoch durch die schlechte Aufführung, auf die Čechov ebenfalls hinweist, beeinflusst sein. Andererseits versuchte er wenn möglich, jede Ibsen-Inszenierung (und auch Theaterprobe) zu besuchen; beispielsweise bittet er in einem Brief vom 7.11.1903 A.L. Višnevskij, ihm einen Platz in dem Stück "Stützen der Gesellschaft" zu reservieren und fügt hinzu:

...ich möchte mir dieses wunderbare norwegische Spiel ansehen und werde den Platz sogar bezahlen. Sie wissen, Ibsen ist mein Lieblingsschriftsteller.²³²

...choču posmotret' udivitel'nuju norvežskuju igru i daže zaplaču za mesto. Vy znaete, Ibsen moj ljubimyj pisatel'.

In dem bereits erwähnten Begleitschreiben für eine Bücher-
sendung an die Taganroger Bibliothek vom 24.11.1896 ver-

²³⁰Peace (1983), S. 21.

²³¹zitiert bei Urban (1981), S. 303.

²³²Pis'ma, Bd. 11, S. 299.

merkt der Autor, daß er eine Ibsen-Gesamtausgabe subskribiert habe und sie, wenn alle Bände erschienen sind, schicken werde.

Čechov nimmt in der "Möwe" keinen direkten Bezug auf Ibsens Drama "Die Wildente". Doch die Titel der beiden Stücke sowie die zentrale symbolische und handlungskonstituierende Bedeutung der Motive der Wasservögel deuten drauf hin, daß das Drama des norwegischen Autors nicht ohne Einfluß auf die "Möwe" geblieben ist.

Auf Entsprechungen zwischen Ibsens "Wildente" und Čechovs "Möwe" wurde schon hingewiesen.²⁶¹ Diese sollen daher nur kurz angerissen werden. Čechovs Stück spielt auch auf die russische Romanze vom jungen Mädchen an, das von einem Fremden - wie eine Möwe von einem Jäger - zugrundegerichtet wird. Ibsens Motiv der Wildente liegt das Gedicht des norwegischen Dichters J.S. Welhaven zugrunde, "'Der Seevogel', die Klage um einen jungen Wildvogel, der angeschossen untertaucht und sich im Seegrund festbeißt, um zu sterben..."²⁶² Wie die Möwe ist auch die Wildente ein dramatisches Leitmotiv, das das Stück strukturiert und die Handlung vorantreibt.²⁶³ Ebenso ist das Symbol der Wildente zunächst offen, d.h. mehrere dramatische personae setzen sich (Hjalmar, Gregers) oder eine andere Person (Hjalmar-Gina; Gregers-Hjalmar) zu dem Bild des Wasservogels und seiner Geschichte direkt in Verbindung oder können vom Rezipienten darauf bezogen werden (Hedwig, Ekdal). Weitere metaphorische Bedeutung erhalten in Ibsens Drama vor allem die Zahl 13 sowie das immer wiederkehrende Bild der Blindheit.

Čechov hat jedoch in der "Möwe" die Symbolik und die mit ihr verbundene Handlungsführung konzentrierter und strukturierender angewandt.

²⁶¹ Lamm (1947); Nilsson (1958); Nag (1964); Sach-Azizova (1966); Mrosik (1967).

²⁶² Pongs (1963), S. 18.

²⁶³ siehe hierzu bes. Kapitel 1.5.

Während Ibsen sein Drama aus dem Jahre 1885 noch in fünf Akten konzipiert hatte und das Motiv der Wildente erst im zweiten Akt vorstellt, genügen Čechov vier Akte, das Bild der Möwe (sowie des Sees und der Theaterkulisse) bringt er bereits im ersten Akt ins Spiel. Auch verlagert Čechov wichtige Handlungsmomente stärker als Ibsen "hinter die Bühne". In der "Wildente" erfährt Hjalmar von Gregers bei einem Spaziergang für den Zuschauer nicht sichtbar (zwischen drittem und viertem Akt) von der früheren Beziehung zwischen Gina und Werle. Hedwig erschießt sich schließlich auf dem Dachboden, also hinter den Kulissen.

In der "Möwe" vollzieht sich noch mehr für den Zuschauer unsichtbar: Treplevs erster Selbstmordversuch, seine Duellforderung an Trigorin, Ninas unglückliche Beziehung mit Trigorin (während der zweijährigen Zeitspanne zwischen drittem und viertem Akt) und ihre hieraus resultierenden Mißerfolge auf der Bühne, Treplevs erste Erfolge als Schriftsteller und schließlich sein Selbstmord. Über all diese wichtigen Ereignisse erfahren wir nur aus Gesprächen.

Das Gesamtbild der "Möwe" wirkt dadurch geraffter. Dennoch behält das Symbol der Möwe eine größere Offenheit als das der Wildente, das durch die Identifikation Hedwigs mit ihm schließlich (relativ) festgelegt wird.

Insgesamt verzichtet Čechov auch darauf, eine dem Stück zugrundeliegende Thematik klar auszusprechen. In der "Wildente" weist Relling im letzten Akt mehrmals auf das zentrale Problem der "Lebenslüge" hin.

Hierin liegen also die zwei wesentlichen Unterschiede zu Ibsens Stück: Čechov gelingt durch einen strukturierenden Gebrauch von Symbolmotiven und die Verlagerung von Geschehnissen hinter die Bühne eine Konzentration auf die psychische Situation und Entwicklung seiner Protagonisten. Andererseits bewahrt er seinem Stück eine größere Offenheit, indem er den Symbolträgern letztlich keine eindeutigen Inhalte zuspricht (siehe hierzu Kapitel 1.5.).

Schlußbemerkung

Die vorliegende Arbeit zeigt, daß Čechovs "Möwe" ein in Handlungsführung, Kommunikation, Thematik und Intertextualität komplex gestaltetes und vielschichtiges Drama ist.

Es stellt eine russische Variante zum Problembereich Kunst-Leben dar, der in der europäischen Dramenliteratur der Jahrhundertwende viel diskutiert wurde.

Der extreme Subjektivismus der älteren Generation, hier in den Personen Arkadina und Trigorin aufgezeigt, und die Einsamkeit der jungen Protagonisten Nina und Treplev spiegelt sich auf der kompositorischen Ebene darin wieder, daß ein zentraler Handlungskonflikt zugunsten einzelner Handlungsstränge aufgegeben wird.

Die einseitige Ausrichtung auf eigene Ziele und Interessen läßt die Wahrnehmung des Kommunikationspartners nur noch partiell zu. So erweist sich die Auflösung einer zentralen dramatischen Handlung und die Beschreibung gerade auch heute noch aktueller Kommunikationsstörungen als logische Folge eines sich wandelnden Verhältnisses des Subjekts zu seiner Umwelt.

In der Handlungsführung lenkt Čechov durch die zentralen Symbolmotive des Sees, der Möwe und der Theaterkulisse den Blick sowohl auf das Gesamtgeschehen als auch auf einzelne Handlungsebenen.

Dabei erhalten die Symbolmotive eine doppelnde Funktion. Indem sie sich entsprechend den ihnen zugewiesenen Protagonisten und dem mit ihnen verbundenen Geschehen verändern, verstärken sie den Eindruck von Kontinuität und Stringenz.

Zudem leisten sie einen Beitrag zur Charakterisierung einzelner Protagonisten, die in ihrem Verhältnis zu den Symbolmotiven eine für sie typische Verhaltensweise offenbaren. Dennoch bewahren die Symbole der "Möwe" einen Grad von Offenheit, der für neue Interpretationen Raum läßt.

Durch die direkten Hinweise und Anspielungen auf Shakespeares "Hamlet" verdeutlicht Čechov, daß die Beziehung des

dramatischen Helden zu seiner Umgebung eine andere geworden ist. Eine Tragödie, die eine Auseinandersetzung des Helden mit verschiedenen Wertesystemen thematisiert, ist in einer räumlichen und geistigen Isolation, aus der die Welt immer undurchsichtiger und anonymer wird, nicht mehr möglich. Čechov weist gerade durch die Abweichungen von Shakespeares "Hamlet" darauf hin, daß die "Möwe" keine Tragödie sein kann.

Die Anspielungen auf die angeführten literarischen Vorlagen Shakespeares, Maupassants, Turgenyevs, Puškins und schließlich Ibsens wirken im äußeren wie inneren Kommunikationssystem strukturierend.

Čechov spielt jedoch mit den Erwartungen seines (literarisch vorgebildeten) Publikums. Denn er kopiert die Texte nicht nur oder zitiert aus ihnen, sondern er geht bewußt verfremdend mit ihnen um.

Čechovs Interpretation des Hamlet-Typs ist dabei sowohl beeinflußt durch die Vermittlung Turgenyevs als auch durch die Diskussion über die Rolle der Intelligencija innerhalb der Narodniki-Bewegung.

Das Fehlen von Leitfiguren und eindeutigen Handlungsvorgaben schlägt sich in den Dramen Čechovs im Phänomen der "Vaterlosigkeit" nieder. Vaterfiguren trifft man in den Stücken des russischen Dichters nicht an oder findet sie negativ gezeichnet. So läßt sich am Ende festhalten:

Die Thematisierung moderner Bewußtseinskonflikte und ihre verschlüsselte wie vielschichtige Umsetzung in eine adäquate dramatische Form machen die Brisanz und Aktualität der Dramen Čechovs aus.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Čechov, Anton Pavlovič (1974-1983): Polnoe sobranie sočinienij i pisem v tridcati tomach. Moskva.
- Čechov, Anton (1973-1981): Das dramatische Werk (in 8 Bänden). Herausgegeben und übersetzt von P. Urban. Zürich.
- Čechov, Anton (1979): Briefe (in 5 Bänden). Herausgegeben und übersetzt von P. Urban. Zürich.
- Čechov, Anton (1983): Tagebücher - Notizbücher. Herausgegeben und übersetzt von P. Urban. Zürich.
- Ibsen, Henrik (1913): Die Wildente. In: Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden, Bd. 4, S. 299-420, Berlin.
- Maupassant, Guy de (1947): Sur l'eau. In: Oeuvres complètes, Bd. 21, Paris.
- Puškin, Aleksandr Sergeevič (1948): Rusalka. In: Polnoe sobranie sočinienij, Bd. 7, S. 319-347, Moskva.
- Schnitzler, Arthur (1962): Der einsame Weg. In: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke, Bd. 1, S. 759-836. Frankfurt a.M.
- (1967): Aphorismen und Betrachtungen. Hg.v. Robert O. Weiss. Frankfurt a.M.
- Shakespeare, William (1987): The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmarke. Ed. by G.R. Hibbard. Oxford.
- Turgenev, Ivan Sergeevič (1960-1968): Polnoe sobranie sočinienij i pisem v dvadcati vos'mi tomach. Moskva-Leningrad.

Sekundärliteratur

In die Liste der Sekundärliteratur aufgenommen sind nur (vorwiegend neuere) Titel, die direkt in die Arbeit eingeflossen sind. Zum Wandel des Čechov-Bildes bis in die 50er Jahre siehe vor allem Emmer (1954). Die Rezeption im deutschen Sprachraum vor 1945 beschreibt Deppermann (1986c), nach 1945 Hielscher (1984). Die englischsprachigen Arbeiten zu Čechov fassen zusammen: Mirskij (1927), Heifetz (1947), Yachniss (1960), Filips-Juswigg (1985), Meister (1985), Polakiewicz (1985), Sendich

(1985). Eine Auswahlbibliographie sovjetischer Arbeiten bis 1954 liefern Polockaja (1955), Ošarova (²1979), neuere Veröffentlichungen verzeichnet Ivanov-Natov (1985).

A.P. Čechov v vospominanjach sovremennikov (1986). Moskva.

Adler, J.H. (1970/71): Two Hamlet Plays: The Wild Duck and The Seagull. In: Journal of Modern Literature 1, S. 226-248.

Alekseev, M.P. (Hg.) (1965): Šekspir i rusckaja kul'tura. Moskva.

Asmuth, B: (²1984): Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart.

Avdeev, Ju.K. (1973): Čechov. Lika. Levitan i "Čajka". In: Čechovskie čtenija v Jalte, S. 72-77.

Baluchatyj, S.D. (1927): Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čechov. Leningrad.

- (1936): Čechov-dramaturg. Leningrad.

Barricelli, J.-P. (Hg.) (1981): Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology. New York.

Bates, H.E. (1988): Čechov und Maupassant. In: Urban (Hg.) (1988), S. 172-179.

Bayer, K: (Hg.) (1982): Studienbuch: Mündliche Kommunikation. Paderborn, München, Wien, Zürich.

Berdnikov, G.P. (²1981): Čechov-dramaturg. Tradicii i novatorstvo v dramaturgii A.P. Čechova. Moskva.

- (²1984): A.P. Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija. Moskva.

- (1985): Anton Tschechow. Eine Biografie. Berlin.

Berkovskij, N. (1969): Čechov: ot rasskazov i povestej k dramaturgii. In: ders.: Literatura i teatr. Moskva, S. 48-182.

Best, O. P. (1984): Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt a.M.

Bicilli, P. M. (1966): Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil. München.

Bjalyj, G. A. (1981): Čechov i rusckij realizm. Očerki. Leningrad.

- Borcke, A. von (1979): Gewalt und Terror im revolutionären Narodničestvo: Die Partei Narodnaja volja 1879-1883. Zur Entstehung und Typologie des polit. Terrors im Rußland des 19. Jh. Köln.
- Borisova, L.M. (1985): O prirode podteksta v dramaturgii A.P. Čechova. In: Voprosy russkoj literatury 1/85, S. 44-48.
- Brahms, C. (1976): Reflections in a Lake. A Study of Chekhov's four Greatest Plays. London.
- Brauneck, M. (1982): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek.
- Brauneck, M./Schneilin, G. (Hg.) (1986): Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek.
- Bristow, E. K. (Hg.) (1977): Chekhov's Plays. New York.
- Bruford, W.H. (1963): Chekhov and his Russia. London.
- Büntzel, H.-M. (1975): A.P. Tschechow als Arzt und Patient. Berlin.
- Bürger, P. (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt a.M.
- Camus, A. (1969): Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde. Paris.
- Čechov i ego vremja (1977). Moskva.
- Čechov, M. P. (1923): Anton Čechov i ego sjužety. Moskva.
- Čechov segodnja (1983). Sbornik statej. Moskva.
- Čechovskie čtenija v Jalte (1978). Čechov i russkaja literatura. Sbornik naučnych trudov. Moskva.
- Čechovskie čtenija v Jalte (1983). Čechov v Jalte. Sbornik naučnych trudov. (Materialy konf., Jalta 1981g.) Moskva.
- Červinskene, E. (1976): Edinstvo chudožestvennogo mira. A. P. Čechov. Vilnius.
- Chudožestvennyj metod A.P. Čechova (1982). Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov. Rostov-na-Donu.
- Clyman, T.W. (Hg.) (1985): A Chekhov Companion. London.
- Čudakov, A.P. (1971): Poëtika Čechova. Moskva.
- Čukovskij, K.I. (1967): O Čehove. Moskva.
- Davis, J. M. (1978): Farce. London.

- Deppermann, M. (1986a): Tschechow. "Onkel Wanja." In: Zelinsky, B. (Hg.) (1986), S. 147-161.
- (1986b): "Zarte Anspielungen auf ziemlich starke Stücke." Psychologische Motivierung und dramentechnische Innovation in Čechovs "Onkel Vanja". In: Mauser, W./Renner, U./Schönau, W. (Hg.): Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Königshausen, S. 96-111.
- (1986c): Čechov in Deutschland. Das Čechov-Archiv zu Badenweiler im Kontext der Rezeptionsgeschichte. Salzburg. (maschinenschr. Habilitationsschrift)
- Dittmann, J. (1979): Was ist, zu welchen Zwecken und wie treiben wir Konversationsanalyse? In: Ders. (Hg.): Arbeiten zur Konversationsanalyse. Tübingen, S. 1-43.
- Diviš, K. (1983): Kommunikative Strukturen im tschechischen Drama der 60er Jahre. Frankfurt, Bern.
- Dlugosch, I. (1977): Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden. München.
- Dobrev, C. (1982): Poëtičeskaja drama. Moskva.
- Dürrenmatt, F. (1966): Theaterprobleme. In: Theater-Schriften und Reden. Hg.v. E. Brock-Sulzer, S. 92-131. Zürich.
- Eckman, T. (Hg.) (1960): Anton Čechov. 1860-1960. Some Essays. Leiden.
- Emmer, H. (1954): Die Wandlung des Bildes Tschechows. In: Osteuropa, 4, S. 422-430.
- Ermilov, V.V. (1948): Dramaturgija Čechova. Moskva.
- (1949): Anton Pavlovič Čechov. 1860-1904. Moskva.
- Esslin, M. (1985): Das Theater des Absurden. Von Beckett bis Pinter. (Erweiterte Ausgabe) Reinbek.
- Freitag, G. (1965): Die Technik des Dramas. Darmstadt.
- Filips-Juswigg, E. (1985): Doctoral Dissertations on Chekhov in the U.S. and Canada. In: Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the U.S.A. Vol. XVIII, S. 171-174. New York.
- Galaktionov, A.A./Nikandrov, P.F. (1966): Ideologi ruskogo narodničestva. Leningrad.
- Geiger, H./Haarmann, H. (1982): Aspekte des Dramas. Opladen.

- Gitovič, N.I. (1955): Letopis' žizni i tvorčestva A.P. Čechova. Moskva.
- Gončarenko, N.B. (1987): Sovremennaja "p'esa dlja dvoich" i žanrovye osobennosti dramaturgii A. Čechova. In: Voprosy ruskoj literatury 1/87, S. 51-60.
- Greiner, N./Hasler, J./Kurzenberger, H./Pikulik, L. (1982): Einführung ins Drama. Handlung-Figur-Szene-Zuschauer. (2 Bde.) München.
- Gromov, P. (1970): Stanislavskij, Čechov, Mejerchol'd. In: Teatr Nr. 1, S. 83-89. Moskva.
- Große, E. U. (1976): Text und Kommunikation. Eine linguistische Einführung in die Funktion der Texte. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz.
- Grossman, L. (1967): Roman Niny Zarečnoj. In: ders.: Prometei, Bd. 2, S. 219-289. Moskva.
- Gruber, G. (1950): Das Stimmungs-drama Anton Čechovs. Wien.
- Gruzinskij-Lazarev, A.S. (1914): Propavšie romany i p'esy Čechova. In: Energija, kn. 3, S. 153-173. Sankt-peterburg.
- Hahn, B. (1977): Chekhov. A Study of the Major Stories and Plays. Cambridge.
- Hamburger, K. (1977): Die Logik der Dichtung. Frankfurt, Berlin, Wien.
- Hauser, A. (1953): Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München.
- Heifetz, A. (1947): Chekhov in English: A List of Works by and about Him. New York.
- Heresch, E. (1976): Zur Rezeption Arthur Schnitzlers in Rußland. Graz.
- (1982): Schnitzler und Rußland. Aufnahme, Wirkung, Kritik. Wien.
- Hermann, R. (1976): Das dramatische Bild. Eine Skizze. In: Keller, W. (Hg.): Beiträge zur Poetik des Dramas, S. 260-278. Darmstadt.
- Hielscher, K. (1984): Die Rezeption A.P. Čechovs im deutschen Sprachraum seit 1945. In: Girke, W. u. Jachnow, H. (Hg.): Aspekte der Slavistik. Festschrift für Josef Schrenk, S. 73-101. München.
- (1987): Tschechow. Eine Einführung. München-Zürich.

- Hollosi, C. (1983): Chekhov's Reactions to two Interpretations of Nina. In: Theatre Survey XXIV, S. 117-126.
- Hübler, A. (1973): Drama in der Vermittlung von Handlung, Sprache und Szene. Bonn.
- Hübner, F. (1971): Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs. Amsterdam.
- Istorija russskoj dramaturgii. Vtoraja polovina XIX-načalo XX veka do 1917 g. (1987). Leningrad.
- Ivanov-Natov, A. (1985): Chekhov - A Bibliography of Latest Publications in Russian on Chekhov. In: Transactions of the Association of Russian-American Scholars in the U.S.A. Vol. XVIII, S. 175-186. New York.
- Jackson, R. L. (1981): Chekhov's Seagull: The Empty Well, the Dry Lake, and the Cold Cave. In: Barricelli (Hg.) (1981), S. 3-17.
- Jussel, A. (1960): Guy de Maupassant und A.P. Tschechow. Innsbruck. (Diss. Maschinenschr.)
- Kagan-Kans, E. (1975): Hamlet and Don Qixote: Turgenev's Ambivalent Vision. The Hague-Paris.
- Kalkofen, H. (1983): Bestimmungselemente der Kommunikation. In: Dutz, K. D./Wulff, H. J. (Hg.): Kommunikation, Funktion und Zeichentheorie. Zur Terminologie der Semiotik (3), S. 111-163. Münster.
- Kataev, V.B. (Hg.) (1982): Sputniki Čechova. Sobranie tekstov, stat'i i kommentarii. Moskva.
- Katsell, J. H. (1981): The Seagull and Maupassant's Sur l'eau. In: Barricelli (Hg.) (1981), S. 18-34.
- Kierkegaard, S. (1957): Entweder/Oder. Zweiter Teil. Düsseldorf.
- Kirschstein-Gamber, B. (1979): Die Čechov-Szene. Untersuchungen zu Text und Realisierung der Regieanweisung im Drama Anton Pavlovič Čechovs. Freiburg.
- Klotz, V. (1960): Geschlossene und offene Form im Drama. München.
- Kluge, R.-D. (1973): Vom kritischen zum sozialistischen Realismus. Studien zur literarischen Tradition in Rußland 1880-1925. München.
- Koschmal, W. (1983): Das poetische System der Dramen I.S. Turgenevs. Studien zu einer pragmatischen Dramenanalyse. München.

- Kuznecova, M.V. (1978): Tvorčeskaja évolucija A.P. Čechova. Tomsk.
- (1984): A.P. Čechov. Grani velikogo darovanija. Char'kov.
- Lafitte, S. (1960): Anton Tschechow in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek.
- Lamm, M. (1947): Ibsen och Tjekov. In: Edda 47, S. 119-129. Oslo.
- Lehrmann, E.H. (1985): A Handbook to Eighty-Six of Chekhov's Stories in Russian. Ohio.
- Literaturnoe nasledstvo (1960): Bd. 68. Čechov. Moskva.
- Maegd-Soëp, C. de (1987): Chekhov and Women: Women in the Life and Work of Chekhov. Columbus.
- Magarshack, D. (1972): The Real Chekhov. An Introduction to Chekhov's Last Plays. London.
- (1980): Chekhov the Dramatist. London.
- Materialy Literaturnogo muzeja Puškinskogo doma (1982). A.P. Čechov. Leningrad.
- Meister, C. W. (1985): Chekhov Bibliography: Works in English by and about Anton Chekhov. American, British and Canadian Performances. London.
- Melchinger, S. (1974): Anton Tschechow. Velber.
- Meve, E.B. (1961): Medicina v tvorčestve i žizni A.P. Čechova. Kiev.
- Michajlovskij, N.K. (1896-1909): Polnoe sobranie sočinenij. Sanktpeterburg.
- (1957): Literaturno-kritičeskie stat'i. Moskva.
- Milych, M.K. (Hg.) (1983): Problemy jazyka i stilja A.P. Čechova. Rostov-na-Donu.
- Mirskij, D.S. (1927): Chekhov and the English. In: The Monthly Criterion, Nr. 6, S. 292-309.
- (1964): Geschichte der russischen Literatur. München.
- Mitscherlich, A. (1986): Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie. München.
- Mrosik, J. (1967): Vom Symbolmotiv der Möve in Čechovs "Čajka" und seiner Herkunft. In: WdSl XII, 1, S. 22-58.

- Moravčevich, N. (1981): Women in Chekhov's Plays. In: Barricelli (Hg.) (1981), S. 201-217.
- Müller-Dietz, H. (Hg.) (1979): Doktor Anton P. Čechov. Berlin.
- Müller-Zannoth, I. R. (1977): Der Dialog in Harold Pinters Dramen. Aspekte seiner kommunikativen Funktion. Frankfurt, Bern.
- Mur'janov, M.F. (1974/75): O simbolike Čechovskoj "Čajki". In: WdSl XIX/XX, S. 105-123.
- Nabokov, V. (1984): Anmerkungen zu "Die Mōwe". In: ders.: Meisterwerke der russischen Literatur, S. 374-392. Frankfurt a.M.
- Nag, M. (1964): Ibsen, Čechov und Blok. In: Scando-Slavica, Bd. X, S. 30-48.
- Naimark, N. M. (1979): The "Proletariat" and "People's Will". A History and Comparison of Polish and Russian Revolutionary Socialism, 1878-1886. Ann Arbor.
- Nilsson, N.Å. (1958): Ibsen in Rußland. Stockholm.
- Norec, Z.S. (1974): Ivanov i Gamlet. (Opyt sravnitel'noj charakteristiki) In: Stranicy russkoj literatury serediny XIX v., S. 160-172. Leningrad.
- Offermanns, E.L. (1973): Arthur Schnitzler. Das Komödienwerk als Kritik des Impressionismus. München.
- Ošarova, T.V. (?1979): Bibliografija literatury o A.P. Čechove. Saratov.
- Pailer, W. (1978): Die frühen Dramen M. Gor'kij's in ihrem Verhältnis zum dramatischen Schaffen A.P. Čechov's. München.
- Papernyj, Z.S. (1980): "Čajka" A.P. Čechova. Moskva.
- (1982): Vopreki vsem pravilam. P'esy i vodevili Čechova. Moskva.
- Peace, R. (1983): Chekhov. A Study of the Four Major Plays. New Haven.
- (1986): Anton Tschechow. "Die drei Schwestern." In: Zelinsky (1986), S. 162-177.
- (1987): Chekhov's "Modern Classicism". In: The Slavonic and East European Review, Vol. 65, 1/1987, S. 13-25.

- Penzkofer, G. (1984): Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. "Offenes" und "geschlossenes" Erzählen. München.
- Pfister, M. (1982): Das Drama. Theorie und Analyse. München.
- Pipes, R. (1964): Narodničestvo: A Semantic Inquiry. In: Slav. Rev. 23, S. 441-458.
- Pitcher, H. (?1985): The Chekhov Play. A New Interpretation. Berkeley-Los Angeles-London.
- Polakiewicz, L. (1985): Selected Bibliography. In: Clyman (Hg.) (1985), S. 311-331.
- Polockaja, Ė.A. (1955): Anton Pavlovič Čechov. Rekomendatel'nyj ukazatel' literatury. Moskva.
- (1960): Čechov i Mejerchol'd. In: Literaturnoe nasledstvo, Bd. 68, S. 417-434.
- (1979): A.P. Čechov. Dviženie chudožestvennoj mysli. Moskva.
- Pongs, H. (?1963): Das Bild in der Dichtung. Bd II: Voruntersuchungen zum Symbol. Marburg.
- (1978): Symbol als Mitte. Marburg.
- Porter, R. (1981): Hamlet and The Seagull. In: Journal of Russian Studies 41, S. 23-32.
- Rasch, W. (1986): Die literarische Décadence um 1900. München.
- Rayfild, D. (1975): Chekhov. The Evolution of His Art. London.
- Roskin, A. I. (1959): A.P. Čechov. Stat'i i očerki. Moskva.
- Šach-Azizova, T.K. (1966): Čechov i zapadno-evropejskaja drama ego vremeni. Moskva.
- (1977): Russkij Gamlet. ("Ivanov" i ego vremja). In: Čechov i ego vremja (1977), S. 232-246.
- Scheibitz, Ch. (1972): Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs. Analyse der Dialogtechnik. Göppingen.
- Schmeling, M. (1977): Das Spiel im Spiel. Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik. (o. Ort).

Schmid, H. (1973): Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs "Ivanov" und "Der Kirschgarten". Kronberg Ts.

- (1978): Die Bedeutung des dramatischen Raums in A.P. Čechovs "Višnevij sad" (Der Kirschgarten) und A. Strindbergs "Gespenstersonate". In: Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb, S. 149-198. München.

-(1984a): Čechov's Drama and Stanislavskij's and Mejerchol'd's Theories of Acting. In: Kleberg, L./Nilsson, N.°A (Hg.): Theater and Literature in Russia 1900-1930. A Collection of Essays. Stockholm.

- (1984b): Die Umstrukturierung des theatralischen Zeichens in Čechovs Einakter "Predloženie" (Der Heiratsantrag). In: Kesteren, A. van/Schmid, H. (Hg.): Semiotics of Drama and Theatre, S. 305-367. Amsterdam/Philadelphia.

- (1986a): Čechov-Inszenierungen auf deutschen Bühnen: 1964-1984. In: Forum modernes Theater, 1/86, S. 81-83.

- (1986b): 'Zwei zu eins': Eine charakteristische Dialogkonstellation im absurden Theater. In: Forum modernes Theater, 2/86, S. 141-165.

Schmid, W. (1987): Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs "Nevesta". In: WdSl, 1/87, S. 101-120.

Schramm, G. (Hg.) (1983): Handbuch der Geschichte Rußlands. Bd. 3: Von den autokratischen Reformen zum Sowjetstaat (1856-1945). Bd. 3.1., S. 145-169: "Die revolutionäre Bewegung." (Von M. Hildermeier). Stuttgart.

Schultze, B. (1984): Studien zum russischen literarischen Einakter. Von den Anfängen bis A.P. Čechov. Wiesbaden.

Searle, J. R. (1970): Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge.

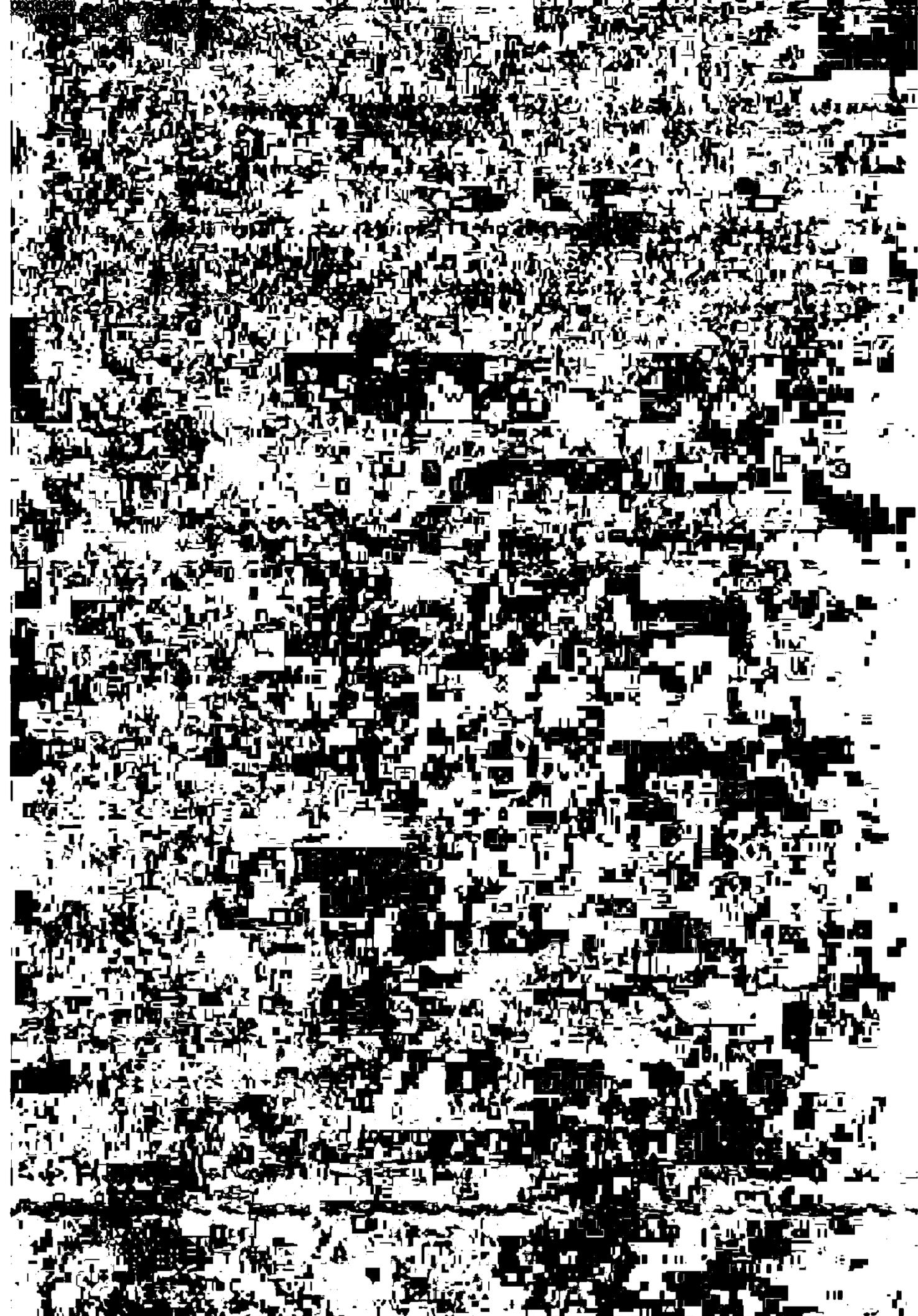
Sendich, M. (1985): Anton Chekhov in English: A Comprehensive Bibliography of Works About and By Him (1889-1984). In: Russian Language Journal, Vol. XXXIX, S. 227-263.

Senelick, L. (1981): Chekhov's Drama, Maeterlinck, and the Russian Symbolists. In: Barricelli (Hg.) (1981), S. 161-180.

- Selge G. (1970): Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie. München.
- Simmons, E.J. (1962): Chekhov. A. Biography. Boston-Toronto.
- Skaftymov, A. P. (1948): K voprosu o principach postroenija p'es A.P. Čechova. In: Uč.zap. Saratovskogo gos.un-ta, Bd. XX, S. 158-185. Saratov.
- Smith, V. L. (1973): Anton Chekhov and the Lady with the Dog. London-New York-Toronto.
- Smolkin, M. (1967): Šekspir v žizni i tvorčestve Čechova. In: Šekspirovskij sbornik, S. 72-84. Moskva.
- Sobolevskaja, N.N. (1983): Poëtika A.P. Čechova. Učebnoe posobie. Novosibirsk.
- Stanislavskij, K.S. (1960): Sobranie sočinenij v vos'mi tomach, Bd. 7. Moskva.
- Steltner, U. (1980): Zur Evolution des russischen Dramas. Ostrovskij und Čechov. In: WdSl, XXV, 1, S. 1-21.
- Stempel, W.-D. (1983): Intertextualität und Rezeption. In: Schmid, W./Stempel, W.-D. (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, S. 85-109. Wien.
- Stierle, K. (1983): Werk und Intertextualität. In: Schmid, W./Stempel, W.-D. (Hg.): Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, S. 7-26. Wien.
- Stroud, T.A. (1958): Hamlet and The Seagull. In: Shakespeare Quarterly 9, S. 367-372.
- Šubin, B.M. (1982): Doktor A.P. Čechov. Moskva.
- Szondi, P. (1983): Theorie des modernen Dramas 1880-1950. Frankfurt a.M.
- Trautmann, R. (1948): Turgenjew und Tschechow. Ein Beitrag zum russischen Geistesleben. Leipzig.
- Troyat, H. (1987): Tschechow. Leben und Werk. Stuttgart.
- Turkov, A. M. (1980): A.P. Čechov i ego vremja. Moskva.
- Tvorčeskij metod A.P. Čechova (1983). Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov. Rostov-na-Donu.
- Tvorčestvo A.P. Čechova (1956). Sbornik statej. Moskva.

- Tvorčestvo A.P. Čechova (1981). Osobennosti chudož. metoda. Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov. Rostov-na-Donu.
- Tvorčestvo A.P. Čechova (1984). Mežvuzovskij sbornik naučnych trudov. Rostov-na-Donu.
- Urban, P. (1981): Čechov-Chronik. Daten zu Leben und Werk. Zürich.
- (Hg.u.übers.) (1983): Anton Čechov. Tagebücher. Notizbücher. Zürich.
- (Hg.) (1987): Anton Čechov. Sein Leben in Bildern. Zürich.
- (Hg.) (1988): Über Čechov. Zürich.
- Valency, M.J. (1983): The Breaking String; the Plays of Anton Chekhov. New York.
- Valtink, E. (Hg.) (1987): Von den Schmerzen ungelebten Lebens. Zum Werk Anton Tschechows. Hofgeismar.
- Vilenskaja, E. S. (1979): N.K. Michajlovskij i ego idejnaja rol' v narodničeskom dviženii 70ch - načala 80ch godov 19. veka. Moskva.
- Vokrug Čechova (1981). Vstreči i vpečatlenija E.M. Čechova. Vospominanija. Moskva.
- Volkov, N. D. (1966): Šekspirovskaja p'esa Čechova. In: Ders.: Teatral'nye večera, S. 431-436. Moskva.
- Watzlawick, P./Beavin, J. H./Jackson, D. D. (1974): Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern, Stuttgart, Wien.
- Wellek, N. D. and R. (Hg.) (1984): Chekhov. New Perspectives. Englewood Cliffs.
- Wilpert, G. von (1969): Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart.
- Winner, T.G. (1956): Chekhov's Seagull and Shakespeare's Hamlet. A Study in Dramatic Device. In: The American Slavic and East European Review, XV, S. 103-111. Textgleich abgedruckt in: Wellek (Hg.) (1984), S. 107-117.
- Wolffheim, E. (1982): Anton Čechov in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek.
- Yachniss, R. (1960): Chekhov in English: A Selected List of Works by and about Him, 1949-1960. New York.

- Zamanskij, S. (1960): Sila Čechovskogo podteksta. In: Teatr, Bd. 21, Nr. 5, S. 101-106.
- Zelinsky, B. (Hg.) (1986a): Das russische Drama. Düsseldorf.
- (1986b): Anton Tschechow. "Der Kirschgarten." In: Ders.: (1986a), S. 178-199.
- Zingerman, B. (1988): Teatr Čechova i ego mirovoe značenie. Moskva.



SLAVISTISCHE BEITRÄGE

(1988 - 1989)

218. Besters-Dilger, Juliane: Zur Negation im Russischen und Polnischen. 1988. VI, 400 S.
219. Menke, Elisabeth: Die Kultur der Weiblichkeit in der Prosa Irina Grekovas. 1988. VI, 309 S.
220. Hong, Gabriel: Palatalisation im Russischen und Chinesischen. 1988. X, 193 S.
221. Kannenberg, Gudrun: Die Vokalwechsel des Polnischen in Abhängigkeit von Flexion und Derivation. Eine generative Beschreibung. 1988. 353 S.
222. Fuchs, Ina: „Homo apostata“. Die Entfremdung des Menschen. Philosophische Analysen zur Geistmetaphysik F. M. Dostojevskijs. 1988. 802 S.
223. Thomas, George: The Impact of the Illyrian Movement on the Croatian Lexicon. 1988. 291 S.
224. Filonov Gove, Antonina: The Slavic Akathistos Hymn. Poetic Elements of the Byzantine Text and Its Old Church Slavonic Translation. 1988. XIII, 290 S.
225. Eggers, Eckhard: Die Phonologie der deutschen Lehnwörter im Altpolnischen bis 1500. 1988. IX, 221 S.
226. Srebot-Rejec, Tatjana: Word Accent and Vowel Duration in Standard Slovene. An Acoustic and Linguistic Investigation. 1988. XXII, 286 S.
227. Hoelscher-Obermaier, Hans-Peter: Andrzej Kuśniewicz' synkretistische Romanpoetik. 1988. 248 S.
228. Ammer, Vera: Gottmenschentum und Menschgottum. Zur Auseinandersetzung von Christentum und Atheismus im russischen Denken. 1988. X, 243 S.
229. Poyntner, Erich: Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok. 1988. XII, 275 S.
230. Slavistische Linguistik 1987. Referate des XIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Tübingen 22.-25.9.1987. Herausgegeben von Jochen Raecke. 1988. 444 S.
231. Fleischer, Michael: Frequenzlisten zur Lyrik von Mikołaj Sep Szarzyński, Jan Jurkowski und Szymon Szymonowic und das Problem der statistischen Autorschaftsanalyse. 1988. 336 S.

232. Dunn, John F.: „Ein Tag“ vom Standpunkt eines Lebens. Ideale Konsequenz als Gestaltungsfaktor im erzählerischen Werk von Aleksandr Isaevič Solženicyn. 1988. X, 216 S.
233. Kakridis, Ioannis: Codex 88 des Klosters Dečani und seine griechischen Vorlagen. Ein Kapitel der serbisch-byzantinischen Literaturbeziehungen im 14. Jahrhundert.. 1988. X, 362 S.
234. Sedmidubský, Miloš: Die Struktur der tschechischen Lyrik zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum lyrischen Frühwerk von K. Toman, F. Šrámek und F. Gellner. 1988. 291 S.
235. Standard Language in the Slavic World. Papers on Sociolinguistics by Hamburg Slavists. Edited by Peter Hill and Volkmar Lehmann. 1988. 161 S.
-
236. Ulf-Møller, Nina K.: Transcription of the Stichera Idiomela for the Month of April from Russian Manuscripts from the 12th Century. 1989. VIII, 245 S.
237. Cienki, Alan J.: Spatial Cognition and the Semantics of Prepositions in English, Polish, and Russian. 1989. X, 172 S.
238. Leithold, Franz-Josef: Studien zu A. P. Čechovs Drama „Die Möwe“. 1989. 193 S.
239. Bock, Hildegard: Die Lerntheorie P. Ja. Gal'perins und ihre Anwendbarkeit im Fremdsprachenunterricht. 1989. X, 365 S.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Wichtige Neuerscheinung:

B. A. USPENSKIJ

Istorija russkogo literaturnogo jazyka

(XI—XVII vv.)

„Sagners Slavistische Sammlung“, herausgegeben von Peter Rehder,
Band 12. München 1987. Ln. XII, 367 S. 86,— DM. ISBN 3-87690-380-7.

(Zusammenfassende monographische Darstellung langjähriger Forschungen des hervorragenden Kenners der Geschichte der russischen Literatursprache, insbesondere der komplexen methodologischen und theoretischen Problematik ihrer Darstellung sowie des umfangreichen, teilweise neu erschlossenen Quellenmaterials; in russischer Sprache.)

Bestellungen an den Verlag Otto Sagner,
Postfach 340108, D-8000 München 34.

Wichtiger Nachdruck im Verlag Otto Sagner, München:

Petr Andreevič Gil'tebrandt

**SPRAVOČNYJ I OB-JASNITEL'NYJ
SLOVAR' K NOVOMU ZAVETU**

Nachdruck besorgt von

Helmut Keipert und František Václav Mareš

Mit einer Einleitung

„Zur Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen“

(Band I)

und einer Einführung in

„Die neukirchenslavische Sprache des russischen Typus

und ihr Schriftsystem“

(Band II)

Kniga pervaja: Āarónov – Védeti

Mit diesem I. Band beginnt der Nachdruck der sechsteiligen, 1882–1885 in Petersburg erschienenen und 2448 Seiten umfassenden Konkordanz zum neukirchenslavisch-russischen Neuen Testament („Erläuterndes Handwörterbuch zum Neuen Testament“), wie es seit Mitte des 18. Jahrhunderts bis heute bei den orthodoxen Slaven verwendet wird. – Der gesamte Wortschatz des NT ist akribisch erfaßt; zu den einzelnen Lemmata sind die griechischen und lateinischen Entsprechungen angegeben, dazu die russische Übersetzung, eine genaue Kommentierung sowie alle Belegstellen. Dieses von der zeitgenössischen Kritik sehr positiv aufgenommene, monumentale Werk ist wegen der ungünstigen Zeitläufte wenig bekannt geworden und gehört heute nicht nur im Westen zu den größten Raritäten. – Band I enthält zusätzlich einen eigenen zusammenfassenden Überblick über die Geschichte der kirchenslavischen Bibelkonkordanzen von Prof. H. Keipert (Bonn) und Band II eine wissenschaftliche Darstellung der neukirchenslavisch-russischen Sprache und ihres Schriftsystems von Prof. F. V. Mareš (Wien).

Interessenten: Slavisten, Theologen, Kirchenhistoriker, Historiker Ost- und Südosteuropas.

Band I, 1988. 1–19, 1–XX, 1–400 S. 150,— DM

ISBN 3-87690-389-0

