

Klavdia Smola

Formen und Funktionen
der Intertextualität im Prosawerk
von Anton Čechov

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.

Klavdia Smola - 9783954796342

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:04:57AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger • Walter Breu • Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal • Ulrich Schweier • Miloš Sedmidubský • Klaus Steinke

BAND 428

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2004

Klavdia Smola

Formen und Funktionen der Intertextualität
im Prosawerk von Anton Čechov



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2004

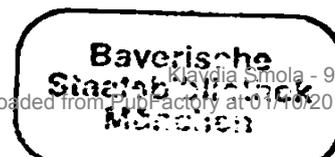
**PVA
2004.
647**

*Gedruckt mit Unterstützung der
Friedrich-Ebert-Stiftung*

ISBN 3-87690-877-9
© Verlag Otto Sagner, München 2004
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

P 04 pm



Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die leicht überarbeitete und ergänzte Fassung meiner Dissertation, die von der Neuphilologischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen im Sommersemester 2002 angenommen wurde.

Ich möchte mich hier insbesondere bei meinem Doktorvater Herrn Professor Dr. Rolf-Dieter Kluge sowie beim Zweitgutachter meiner Dissertation, Herrn Professor Dr. Dietrich Wörm, für ihre wichtigen Ratschläge, Anregungen und kritischen Einwände bei der Niederschrift und Korrektur meiner Arbeit aufrichtig bedanken.

Ohne die Beratung durch Herrn Prof. Dr. Vladimir B. Kataev, der mein Interesse am Werk Anton Čechovs während meines Studiums in Moskau geweckt und mich in meiner Beschäftigung damit stets unterstützt und betreut hat, wäre diese Untersuchung ebenfalls nicht geschrieben worden.

Ich möchte weiterhin der Friedrich-Ebert-Stiftung, die mir die Promotion in Tübingen durch ein Doktorandenstipendium ermöglicht und darüber hinaus eine Druckkostenbeihilfe für die Veröffentlichung meiner Dissertation gewährleistet hat, sehr herzlich danken.

Beim Deutschen Akademischen Austauschdienst möchte ich mich für ein Stipendium in der Anfangsphase meiner Arbeit an der Dissertation in Tübingen bedanken.

Ich bedanke mich aufrichtig bei Herrn Artschil Zinzabadse und Herrn Vladimir Obrant für ihre Hilfe bei der Beseitigung technischer Probleme, die während des Abfassens meiner Arbeit des Öfteren entstanden; bei Herrn Michael Raffel und meinem Ehemann Markus Wörz für die Korrektur meiner Dissertation.

Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern Dr. habil. Oleg P. Smola und Ol'ga Smola sowie meinem Ehemann Markus Wörz für ihre beständige menschliche Unterstützung und Ermutigungen in schwierigen Arbeitsphasen; nur mit ihrem Beistand konnte ich mein Vorhaben zum Abschluß bringen. Dafür möchte ich weiterhin ebenfalls meinem Doktorvater Herrn Prof. Dr. Rolf-Dieter Kluge, Frau Maria und Herrn Gerhard Wörner, Frau Dr. Anette Werberger und Frau Michaela Fischer, M. A. danken.

Meinem Vater Dr. habil. Oleg P. Smola bin ich dafür herzlich verbunden, daß er seine großen Kenntnisse der russischen Literatur stets großzügig mit mir geteilt und meine Arbeit durch viele Ratschläge gefördert hat.

Einen herzlichen Dank spreche ich schließlich Herrn Prof. Dr. Peter Rehder für die Aufnahme meiner Arbeit in die Reihe „Slavistische Beiträge“ aus.

Ich möchte diese Arbeit meinen Eltern, Oleg Petrovič und Ol'ga Grigor'evna Smola, widmen.

Berlin, Februar 2004

K. Smola

Klavdia Smola - 9783954796342

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:04:57AM

via free access

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
1. Einleitung	9
2. Theoretische Grundlagen und Stand der Forschung	13
2.1. Intertextualitätstheorie: Entstehungsgeschichte und Hauptkonzepte	13
2.1.1. <i>Zur Zitat- und Allusionstheorie</i>	32
2.1.2. <i>Zur Theorie der „Texte zweiten Grades“</i>	36
2.2. Intertextuelle Beziehungen im Werk Čechovs als Gegenstand der Čechovforschung	42
2.3. Das Erkenntnisinteresse der Arbeit	70
3. Punktuelle Verweise im Kontext der literarischen Ableitungen in der Prosa Čechovs	73
3.1. „Za jabločki“ – eine bejahende Nachahmung der Prätexthe	75
3.2. Parodien	85
3.2.1. <i>„Zagudočnaja natura“</i>	88
3.3. Kontrafakturen	112
3.3.1. <i>„Toržestvo poheditelja“</i>	119
3.3.2. <i>„Šilo v meške“</i>	138
4. Modi der fiktiven Literaturrezeption: punktuelle Verweise im inneren Kommunikationssystem der späteren Prosawerke Čechovs	153
4.1. Einleitung	153
4.1.1. <i>Theoretische Vorüberlegungen und Erläuterung der Fragestellung</i>	153
4.1.2. <i>Allgemeine Charakteristik und Typologie der Modi fiktiver Literaturrezeption in der Prosa Čechovs</i>	163
4.2. „Rasskaz neizvestnogo človeka“	173
4.2.1. <i>Der Unbekannte (der Erzähler)</i>	173
4.2.2. <i>Orlov</i>	183
4.2.3. <i>Zinaida Fëdorovna</i>	194
4.3. Spielarten des Modus V: Von „O drame“ zu „Bab'e carstvo“	205
4.3.1. <i>Von „O drame“ bis „Pripadok“</i>	205
4.3.2. <i>„Bab'e carstvo“: Zwischen der literarischen Selbstinszenierung und der Flucht ins Fiktive</i>	211
5. Zusammenfassung	222
Literaturverzeichnis	225



1. Einleitung

Ziel dieser Arbeit ist, die wenig erforschten intertextuellen Kontakte im Prosawerk Anton Čechovs zu untersuchen bzw. die intertextuellen Bezüge, auf die die Čechovforscher bereits aufmerksam geworden sind, systematischer und vollständiger darzustellen. Methodisch setzen wir uns zum Ziel, die Bedeutung und die Funktion einzelner „materieller“¹ Verweise wie Zitate und Allusionen in verschiedenen Texten und Texttypen bei Čechov zu ermitteln (d.h. im Ganzen die Funktion bestimmter Intertextualitätssignale², wie sie in Form von Allusion oder Zitat an der Oberfläche des Textes³ erscheinen, werkübergreifend zu untersuchen).

Im zweiten Kapitel werden zuerst theoretische Konzepte, auf die wir im weiteren, bei der Analyse Čechovscher Texte zurückgreifen werden, vorgestellt (Kap. 2.1.); danach wird der Forschungsstand kritisch aufgearbeitet, d.h. die wesentlichen Beiträge zur Intertextualität im Werk Čechovs (Kap. 2.2.).

Im Kapitel 2.1. wollen wir nicht nur diverse theoretische Ansätze im Bereich der Intertextualität (die wir recht breit auffassen: als Arbeiten, die sich auf theoretischer Ebene mit „Text-Text-Bezügen“⁴ beschäftigt haben, auch noch vor der Entstehung des Begriffs „Intertextualität“), sondern auch zusammenfassend die Geschichte dieses in den 1960er Jahren eingeführten Begriffs und der Intertextualitätsdiskussion vorstellen. Darüber hinaus wollen wir die Aussagen der Theoretiker zum Phänomen der Intertextualität an sich, z.B. zu ihren formalen Komponenten sowie den semantischen Aspekten, anführen. Bei den Konzepten innerhalb der Intertextualitätstheorie, die uns bei der Textarbeit behilflich sind, handelt es sich um konkrete Bezeichnungen, Modelle und Kategorien, wie beispielsweise die generalisierenden Begriffe Genettes (Hyper-, Para- oder Architext); Lachmanns – „Similaritäts-“ und „Kontiguitätsbeziehungen“ zwischen Texten oder Pletts „material – structural Intertextuality“; um die Opposition, die Broich als „Einzeltext-“ und „Systemreferenz“ definiert; die systematischen Untersuchungen Pletts zum Verhältnis des zitierten Segments zu seinem neuen Kontext oder um die Typologie der fiktiven Leser bei Stückrath. Die Allusionsforschung, die wir im betreffenden Kapitel heranziehen, hat uns z.B. geholfen, bestimmte Allusionsformen in der Prosa Čechovs als solche zu erkennen und Allusionen bei ihm im allgemeinen differenzierter und bewußter zu untersuchen (s. am Ende des Kap. 2.1. und Kap. 2.1.1.). Weiterhin haben wir hier die Beiträge vorgestellt und erörtert, die verschiedene Erscheinungsformen und Typen

¹ Vgl. den Begriff bei Plett auf S. 28 dieser Arbeit, hinzu Fußn. 152

² S. die Wortverwendung u.a. bei Hebel („intertextual signals“, 1991, S. 143). Als Intertextualitätssignale, von denen im Kap. 2.1. noch gesprochen wird, bezeichnen wir in unserer Arbeit „punktuelle“ (s. den Ausdruck u.a. bei Pfister – z.B. 1985a, S. 28) Verweise wie Zitate und Allusionen selbst, unabhängig davon, wie und ob sie graphisch, stilistisch oder anders markiert sind. Das Element, das von uns als dem fremden Texte zugehörig identifiziert wird, stellt für uns auch ein „Signal“ für die Präsenz dieses fremden Textes dar, d.h. eine Art „Markierung“ der Intertextualität (s. darüber auf S. 31-32 dieser Arbeit), und veranlaßt uns, eine vergleichende Untersuchung einzuleiten.

³ Lachmann spricht z.B. von der Intertextualität, die „die Textoberfläche organisiert“ (1990, S. 67)

⁴ S. den Ausdruck bei Lachmann (1990, S. 69)

der „Texte zweiten Grades“ (Genette, s. darüber im Kap. 2.1. und 2.1.2.) wie Parodien, Travestien, Pastiche, Kontrafakturen u.a. differenzierend behandeln. Mit ihrer Hilfe wollten wir verschiedene Typen der „zweitgradigen“ Texte im (frühen) Werk Čechovs aufdecken und die Funktion einzelner Verweise in ihrem spezifischen Kontext deuten.

Im Kap. 2.2. haben wir versucht, die einschlägigen Beiträge (die Beiträge zu den Text-Text-Beziehungen im Werk Čechovs) nach den Aspekten der intertextuellen Kontakte, die wir in ihnen (als deren Gegenstand) hervorgehoben haben, aufzuteilen (wenn auch die zwischen verschiedenen Gruppen gesetzten Grenzen oft nur sehr relativ sind). Im darauf folgenden Kapitel „Das Erkenntnisinteresse der Arbeit“ (2.3.) formulieren wir dann unsere Ziele und Absichten, u.a. im Verhältnis zu den vorhin vorgestellten Beiträgen anderer Čechovforscher. Für uns haben sich im allgemeinen diejenigen Arbeiten als anregend erwiesen, die die vergleichende Analyse des aktuellen und des Prätextes⁵ in einem deutlicheren Maße aus der Funktion punktueller Verweise auf diesen Prätext wie Zitate und Allusionen entfalten und solche konkreten wörtlichen intertextuellen Verweise mitunter auch zum Titelthema machen.⁶

Im Kap. 3 wenden wir uns den punktuellen Verweisen im Kontext jener Kurzgeschichten Čechovs zu, die wir bei ihm als „Texte zweiten Grades“ interpretieren; dabei verfolgen wir das Ziel, gestützt auf die in den vorigen Abschnitten der Arbeit ausgewählten theoretischen Ansätze (Kap. 2.1.2.), unterschiedliche Arten solcher „abgewandelten“ Texte im früheren Werk Čechovs zu ermitteln. So haben wir eine affirmative Nachahmung bestimmter Referenztexte („Za jabločki“ (Wegen den Äpfelchen⁷)), eine Parodie („Zagadočnaja natura“ (Eine rätselhafte Natur) und zwei Kontrafakturen („Toržestvo pobeditelja“ (Der Triumph des Siegers) und „Šilo v meške“ (Die Nadel im Sack⁸)) bei ihm untersucht.

Das 4. Kapitel haben wir den punktuellen Verweisen im Kontext einiger, von uns nicht als abgeleitet interpretierter⁹ späterer Prosatexte Čechovs gewidmet, wobei wir uns auf die intertextuellen Bezüge konzentrieren, die in solchen Werken im Bewußtseinsfeld fiktiver Perso-

⁵ S. über die Verwendung des Begriffs „Prätext“ z.B. bei Schmid 1983, S. 143 (vgl. auch in der Fußn. 128)

⁶ Wir werden in unseren Textanalysen dementsprechend jedes Mal Zitate und Allusionen ermitteln, die dann Korrespondenzen und Kontraste auf verschiedenen Ebenen der Geschichte bloßlegen und bestätigen. Nach dieser Analyse wird von uns die Intertextualität bei Čechov in einem gegebenen (Kon)text ggf. als „intersemantisches“ Phänomen ausgelegt (wir stützen uns v.a. auf die Arbeit von Schmid 1983, s. bei ihm über die „interdiegetische Äquivalenz“ (S. 34-35 dieser Arbeit) und über „Intersemantizität“ (auf S. 25 dieser Arbeit)), einfach gesagt, es wird die Funktion der Verweisung im Ganzen interpretiert

⁷ Russische Titel sind hier und im Weiteren transliteriert und, falls zum ersten Mal erwähnt, ins Deutsche übersetzt. Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von der Verf.

⁸ In der im Weiteren zitierten Übersetzung unter dem Titel „Der Sack hat ein Loch“ s. Tschchow Bd. 1 (1949), S. 178. Verweise auf die mehrbandigen Werkausgaben gestalten wir hier und im Weiteren folgendermaßen: zunächst werden der Band, der das zitierte Werk enthält, und in Klammern dessen Erscheinungsjahr, dann die Seite angegeben. Bei den Werksammlungen in Einzelbänden werden dementsprechend nur das Erscheinungsjahr und die Seite genannt. Die nicht-wissenschaftliche Transliteration der russischen Namen und Titel kommt bei uns ausschließlich dann vor, wenn sie in den zitierten deutschen Übersetzungen verwendet wird.

⁹ Wie das in dieser Arbeit noch an einigen Stellen thematisiert wird, verbinden wir das Phänomen einer literarischen „Ableitung“ (s. den Ausdruck bei Genette, u.a. Fußn. 364 dieser Arbeit) ausschließlich mit den Prosawerken aus dem früh(er)en Schaffen Čechovs.

nen liegen, nach Broich also im „inneren Kommunikationssystem“¹⁰ untergebracht sind (es handelt sich dabei um Bezüge zur „schönen Literatur“). Damit wollen wir uns auf das Phänomen der fiktiven Literaturrezeption beim späteren Čechov, auf das Thema der Wirkung von Fiktion auf die Protagonisten einlassen. Zwar begegnet man dem Phänomen der fiktiven literarischen Rezeption auch in den frühen „abgeleiteten“ Texten, die den Gegenstand des vorangehenden Kapitels bilden, dort sind aber die intertextuellen Verweise im inneren Kommunikationssystem eine zusätzliche Komponente für den Aufbau einer Parodie oder einer Kontrafaktur, d.h. einer humoristischen Variante der Folie, sie sind also in einen anderen Kontext eingegliedert (s. darüber im Kap. 4.1.1.). Die „innerkommunikativen“ Bezüge in den anderen nicht „abgeleiteten“ frühen humoristischen Texten Čechovs werden hier nicht zum Objekt spezieller Untersuchung.

In diesem (letzten) Kapitel ziehen wir zusätzlich einige Beiträge heran, deren Autoren sich mit dem Phänomen der fiktiv gestalteten literarischen Rezeption bzw. Lektüre anhand unterschiedlicher Texte der Weltliteratur befassen, z.B. eine Typologie der Leserfiguren aufstellen oder das Motiv der „gelebten Literatur in der Literatur“ erforschen. Wir versuchen hier ebenfalls eine Typologie der Einstellungen Čechovscher Figuren zur Literatur bzw. der dominierenden Modi der fiktiven Literaturrezeption im Prosawerk Čechov zu erarbeiten (dabei beziehen wir in diese Typologie auch die frühere Prosa Čechovs ein). Unsere Ergebnisse vergleichen wir danach mit den Beobachtungen der erwähnten Autoren. Darüber hinaus verfolgen wir anhand einiger Texte die Entwicklung der fiktiven Literaturwahrnehmung von den frühen zu den späteren Prosawerken Čechovs. Anschließend werden zum einen die Novelle „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ (Erzählung eines Unbekannten¹¹), zum anderen „Bab'e carstvo“ (Weiberherrschaft¹²) analysiert, wobei wir die letzte in eine Gruppe von Texten Čechovs eingliedern, die vom Modus der in ihnen dargestellten Literaturrezeption her mit diesem Prosastück „verwandt“ sind. Die Čechovschen Personen als Literaturrezipienten versuchen wir in den beiden Novellen jedes Mal in unsere Typologie einzuordnen.

Im Ganzen läßt sich sagen, daß die Intertextualität bei Čechov einen Charakter besitzt, den Schmid für die intertextuellen Relationen, soweit sie als Ausdruck der Dialogizität Bachtins fungieren¹³, formuliert: Čechovs Texte beziehen sich auf die Fremdrede „eigenständig“ und „aktiv“¹⁴, sie demonstrieren meistens auch eine sehr selbstbewußte und distanzierte Haltung gegenüber dem Prätext. Dies äußert sich oft in den expliziten Referenzen, die nicht (oder schwer) zu übersehen sind (z.B. die Allusionen, die im Titel oder am Anfang des eigentlichen Textes markiert sind oder diejenigen, die Autoren- und Protagonistennamen benennen, ebenfalls Aussagen und Diskussionen handelnder Personen über den Prätext, manchmal kombiniert mit dem Nacherzählen von dessen Inhalt, so daß der Prätext also offen angesprochen

¹⁰ S. auf S. 30-31 dieser Arbeit

¹¹ Tschechow 1966, S. 190

¹² In der im Weiteren zitierten Übersetzung (Tschechow 1966, S. 347) unter dem Titel „Weiberwirtschaft“

¹³ Vgl. S. 22 dieser Arbeit

wird), aber vielmehr und vor allem darin, daß die Texte Čechovs die evozierten Werke oft in hohem Grade reflektiv und selbständig behandeln, sei es als parodistische oder im Rahmen einer Kontrafaktur vollzogene Umschreibung einer Vorlage (was gerade die Aktivität des aktuellen Textes hervorhebt) oder als Gestaltung dessen, wie der Referenztext durch die handelnden Figuren rezipiert und verarbeitet wird (die Lokalisierung der intertextuellen Bezüge im Bewußtsein fiktiver Personen weist jedoch insbesondere dann auf eine bewußte und reflektiv-kritische Art der Verweisung auf den Prätext, wenn Diskrepanzen zwischen dem Rezipierten und dem Aktuellen hervortreten).

Wir ermitteln aber auch die Referenzen, die wir nicht ganz sicher als vom Autor intendierte intertextuelle Bezüge betrachten. Das sind Verweise, die für uns als Allusionen oder auch Zitate fungieren und die im Čechovschen Text thematisch, graphisch und stilistisch „aufgehen“, d.h. als „Fremdkörper“, als Elemente aus einem anderen Text im Gegensatz z.B. zu der Benennung eines Namen aus dem Prätext oder zu Zitaten mit der Benennung der Quelle oder zu Zitaten, die in einem stilistischen Kontrast zu ihrem neuen Kontext stehen, nur sehr schwach bzw. nicht markiert sind, die uns die Texte Čechovs jedoch „bieten“, die wir im Prozeß deren Lektüre entdecken.

¹⁴ S. ibid

2. Theoretische Grundlagen und Stand der Forschung

2.1. Intertextualitätstheorie: Entstehungsgeschichte und Hauptkonzepte

Ursprung und Entwicklung der Intertextualitätstheorie wurden in den letzten zwei Jahrzehnten bereits mehrfach zum Objekt literaturtheoretischer Reflexionen.¹⁵ Wir wollen hier unsererseits und mit Hilfe der Beiträge, die über die Intertextualitätstheorien reflektieren¹⁶, zusammenfassend Hauptphasen der Intertextualitätsdiskussion angehen und anschließend die für unser Vorhaben wichtigsten Ansätze im Rahmen der Intertextualitätstheorie erörtern, so daß einerseits der theoretische Hintergrund unserer Arbeit ersichtlich wird und andererseits die Bezüge auf die heranzuziehenden Konzeptionen – durch einen in diesem Kapitel gebotenen Überblick – künftig erleichtert werden.¹⁷ Es läßt sich allerdings feststellen, daß aus der ganzen Menge einschlägiger Beiträge kein einheitliches Verständnis und noch weniger eine allgemein geltende Theorie der Intertextualität herauszukristallisieren ist. „Intertextualität [...] bleibt aufgrund der zum Teil äußerst heterogenen Konzeptionen 'polyvalent', eine umfassende und allgemein verbindliche Intertextualitätstheorie ist [...] daher nicht zu erwarten, die Pluralität von Theorien und Schulen zumeist divergierender Forschungsrichtungen stellt einen Konsens nicht in Aussicht,“ – lautet die charakteristische Schlußfolgerung eines Literaturwissenschaftlers.¹⁸ Dieses Fazit geht allmählich in Literaturgeschichtsschreibung und Lexika ein, die die Unterschiedlichkeit der einschlägigen Konzepte und Theorien als „zentrales Problem aller Intertextualitätstheorien“¹⁹ bezeichnen. Aus der Sicht mancher Theoretiker deutet das auf eine der Grundeigenschaften des diesen Forschungen zugrunde liegenden Phänomens hin. „Polysemie“ wohnt der Intertextualität selbst inne: „[...] der Begriff erscheint vorerst nicht disziplinierbar, seine Polyvalenz irreduzibel.“²⁰ Noch deutlicher wird die Idee der prinzipiellen Unsystematisierbarkeit intertextueller Erscheinungen in ihrer Gesamtheit im Vorwort zum im Jahre 1982 veröffentlichten Sammelband „Dialogizität“ formuliert: „[...] der [...] Begriff der *intertextualité* [...] entzieht sich akademischer Zähmung, geht nicht glatt auf weder in einer konsistenten Texttheorie noch in einer systematischen Analyse.“²¹

¹⁵ Über die Geschichte und Konzepte der Intertextualitätstheorie, u a über die Ideen und Theorien solcher Autoren wie Bachtin, Kristeva, Barthes s z B bei Lachmann 1982b, S 51-62, 1990, S 126-199, Grubel 1983, S 208-222, Pfister 1985a, S 1-24, Still/ Worton 1990, S 15-29, Friedman 1991, S 146-161, Plett 1991, S 3-5, Holthuis 1993, S 12-28, 43-50, Müller 1994, S 147-165, Aczel 1998, S 241-243 S die Auflistung der einschlägigen Arbeiten u a auch bei Greber 1989, S 2-3.

¹⁶ S u a in der Fußn 15

¹⁷ Wir wollen gleich am Anfang anmerken, daß wir hier – im Kap 2.1 – obgleich wir im folgenden die Entstehung und den historischen Rahmen des Intertextualitätsbegriffs und der Intertextualitätstheorie markieren möchten, *der Theorie der Intertextualität im breiten Sinne* auch diejenigen Beiträge zuordnen, die sich unabhängig davon und ganz allgemein mit den Beziehungen zwischen den Texten befassen (u a beispielsweise diejenigen, die noch vor der Entstehung des Begriffs „Intertextualität“ verfaßt wurden)

¹⁸ Holthuis 1993, S 26

¹⁹ Aczel 1998, S 242

²⁰ Lachmann 1990, S 56

²¹ Lachmann 1982a, S. 9 S über die Ansichten Lachmanns diesbezüglich bei Holthuis 1993, S 20

Der Überblick über die einschlägigen Beiträge läßt jedoch darauf schließen, daß die Vielfalt der Intertextualitätskonzepte nicht notwendigerweise ihre Unkompatibilität bedeutet: neben den Entwürfen, die sich gegenseitig beinahe ausschließen bzw. zueinander in deutlichem Widerspruch stehen, wurden (vorwiegend in den letzten 20 Jahren) Ansätze geschaffen, die sich nicht nur gut vertragen, sondern einander auf eine durchaus plausible Art ergänzen und bereichern.

Die Theorie der Intertextualität nimmt ihren Anfang in den Arbeiten Michail Bachtins, ohne daß der Begriff „Intertextualität“ in ihnen erscheint und bevor der Terminus in die literaturtheoretische Diskussion überhaupt eingebracht wird.²² In seiner Arbeit „Problemy poëtiki Dostoevskogo“ (Probleme der Poetik Dostoevskijs) (erste Ausgabe unter dem Titel „Problemy tvorčestva Dostoevskogo“ (Probleme des Schaffens Dostoevskijs) (1929)) bezeichnet Bachtin eine Disziplin, die die Grundlage seiner Untersuchungen bilden soll und die für ihn einen Gegensatz zu der klassischen Linguistik bildet, als „Metalinguistik“. Metalinguistik soll „dialogische Beziehungen“ der Sprache (d. h. des einzelnen Wortes, „wenn es nicht als unpersönliches Wort der Sprache, sondern als Zeichen eines fremden Standpunktes“ („знак чужой смысловой позиции“²³), „als Vertreter einer fremden Äußerung aufgenommen wird“²⁴ oder aber auch eines Stils oder der Soziolekte, wenn sie als „sprachliche Weltanschauungen“ auftreten) zu erforschen:

Стилистика должна опираться не только и даже не столько на лингвистику, сколько на металингвистику, изучающую слово не в системе языка и не в изъятом из диалогического общения „тексте“, а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. („Die Stilistik soll sich nicht nur, vor allem *nicht so sehr* auf die Linguistik, als vielmehr auf die *Metalinguistik* stützen, die das Wort nicht im System der Sprache und an einem 'Text' studiert, der aus der dialogischen Kommunikation herausgenommen ist, sondern gerade im Bereich dieser Kommunikation selbst, d.h. im echten Lebensbereich des Wortes. Das Wort ist keine Sache, sondern das ewig bewegliche, ewig veränderliche Medium der dialogischen Kommunikation.“²⁵)²⁶

Zum Gegenstand seiner Untersuchung macht Bachtin das „zweistimmige Wort“, das die traditionelle Sprachwissenschaft nicht kennt. Dieses zweistimmige, „durch die Berührung mit

²² Vgl. unten über die Interpretation Bachtins durch Kristeva

²³ Bachtin 1972, S. 314

²⁴ Bachtin 1971, S. 205

²⁵ Bachtin 1971, S. 225

²⁶ Bachtin 1972, S. 345-346

dem 'fremden' entstehende²⁷ Wort geht in einen offenen und unabschließbaren Dialog sowohl zwischen verschiedenen sozialen Dialekten als auch im literarischen Text ein:

Когда нет своего собственного „последнего“ слова, всякий творческий замысел, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорки, без дистанции, без преломления. („Wenn es das eigene 'letzte' Wort nicht gibt, so muß jeder schöpferische Plan, jeder Gedanke, jedes Gefühl und jedes Erlebnis im Medium eines fremden Wortes, eines fremden Stils, einer fremden Manier gebrochen werden, mit denen man nicht ohne Vorbehalt, ohne Distanz, ohne Brechung unmittelbar übereinstimmen kann.“²⁸)²⁹

In der Prosa bildet Bachtin vier Formen heraus, die „ihrer Natur nach“ metalinguistisch sind, d.h. ein zugleich auf den Gegenstand der Erzählung und auf die fremde Rede gerichtetes Wort zur Grundlage haben: Stilisierung, Parodie, Skaz und Dialog. Der zweite Kontext, der in diesen Prosaformen anwesend ist, ist für sie sinnkonstitutiv: „Если мы не знаем о существовании этого второго контекста чужой речи [...], то мы не поймём этих явлений по существу: стилизация будет воспринята нами как стиль, пародия – просто как плохое произведение.“ („Wenn wir von der Existenz dieses zweiten Kontextes der fremden Rede nichts wissen [...], dann erfassen wir das Wesen dieser Erscheinungen nicht: wir begreifen die Stilisierung als Stil, die Parodie als mißlungenes Werk.“³⁰)³¹ „Doppelgerichtete“ („двойко направленные“) Wörter unterscheiden sich grundsätzlich von den „einstimmigen“, die in Bachtins Klassifikation zwei Erscheinungsarten annehmen können: das direkt auf „das außerprachliche Referenzobjekt bezogene“³² Wort, z.B. das Wort des Autors – das „benennende, mitteilende, ausdrückende oder darstellende“³³ – und das objekthafte, dargestellte Wort (z.B. das mitunter der auktorialen Instanz und Intention vollkommen und ganz untergeordnete Wort der Figuren. Der Konflikt verschiedener Figurenpositionen führt dabei keineswegs zur Abschaffung des monologischen Kontexts, denn eine sich unter den fiktiven Personen ereignende Auseinandersetzung bleibt objekthafte und ist mit dem Konflikt selbständiger, mit der des Autors gleichberechtigter Sinnpositionen nicht gleichzusetzen). Zwischen dem ersten und dem zweiten Typ des einstimmigen Wortes in einem Erzählwerk vollzieht sich kein Dialog. „Объектное слово [...] является предметом чужой авторской направленности. Но эта чужая направленность не проникает внутрь объектного слова. [] [] [] Слово.

²⁷ Lachmann 1982b, S. 51

²⁸ Bachtin 1971, S. 226 In den Texten, die vor der Rechtschreibreform erschienen sind haben wir die alten Regeln der Rechtschreibung beibehalten

²⁹ Bachtin 1972, S. 346-347

³⁰ Bachtin 1971, S. 206

³¹ Bachtin 1972, S. 316

³² Grubel 1983, S. 210

ставшее объектом, само как бы не знает об этом, [...]“ („Das Objekt-Wort ist [...] Gegenstand der fremden Intention des Autors. Aber diese fremde Intention dringt nicht in das Objekt-Wort hinein, [...]. [...] Das Wort, das zum Objekt geworden ist, weiß gleichsam selbst nichts davon, [...].“³⁴).³⁵ Im zweistimmigen Wort werden dagegen zwei gleichberechtigte Sinnpositionen spürbar. Beispielsweise benützt Stilisierung den fremden Standpunkt, wodurch der letzte relativiert wird. Stilisierung sieht Bachtin im Gegensatz zur Imitation, die das Imitierte „aneignet“ und verinnerlicht.³⁶

Zweistimmige Wörter werden in der Bachtinschen Typologie weiter differenziert: Stilisierung und Skaz z.B. unterscheiden sich von den anderen Formen gleichen Typus durch ein gemeinsames Merkmal: die auktoriale Ebene und das fremde Wort geraten nicht aneinander, sie bewegen sich in dieselbe Richtung, während in der Parodie beide präsenten Stimmen gegeneinander kämpfen, entgegengesetzt sind und in der Dialogreplik oder aber auch in der versteckten Polemik die fremde Rede auf verschiedene Art und Weise das Wort des Autors beeinflußt und sogar bestimmt.

In einer anderen Schrift „Slovo v romane“ (Das Wort im Roman) (verfaßt 1934-35, erste Ausgabe 1975) zieht Bachtin zwischen dem poetischen (im Grunde zum Monologischen tendierenden) und prosaischen (insbesondere dem des Romans, also offenen, zum Dialog fähigen) Wort eine Grenze.³⁷ Der Prosaiker öffnet seine Sprache „fremden Wörtern, Wertungen und Akzenten“³⁸, vor allem aber läßt er die „Redevielfalt“³⁹ („разноречие“) der Epoche in seinen Text „hineinstürmen“, so daß seine eigene Stimme nur noch vor dem Hintergrund anderer Stimmen zu hören ist. Wenn das poetische Wort direkt auf seinen Gegenstand gerichtet ist (vgl. Lachmann: „ein Wort, das nur auf sich selbst Rücksicht nimmt“⁴⁰), entfaltet sich die prosaische Sprache und damit die prosaische Gestalt an der Grenzlinie zwischen dem Eigenen und dem Fremden: „Предмет для прозаика – сосредоточение разноречивых голосов, [...]“ („Für den Prosaschriftsteller ist der Gegenstand eine Konzentration von in der Rede differenzierten Stimmen, [...].“⁴¹)⁴². Demzufolge versteht Bachtin die poetische Sprache

³³ Bachtin 1971, S. 208

³⁴ Bachtin 1971, S. 211

³⁵ Bachtin 1972, S. 323

³⁶ Vgl. dazu Kristeva über Bachtin (1972, S. 356)

³⁷ Diese Unterscheidung wurde von Bachtin bereits in „Problemy poetiki Dostoevskogo“ getroffen: „Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю – одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического“ („Die Möglichkeit, im Rahmen eines Werkes Worte verschiedener Typen in aller ihrer Schärfe ohne Reduktion auf einen Nenner zu gebrauchen, ist eine der wesentlichsten Besonderheiten der Prosa. Darin unterscheidet sich der Prosastil erheblich vom poetischen Stil“ (Bachtin 1971, S. 223)) (Bachtin 1972, S. 342).

³⁸ Bachtin 1979, S. 169

³⁹ Vgl. Bachtin 1979, S. 192

⁴⁰ Lachmann 1982b, S. 58. Vgl. dazu noch Still/Worton: „Bakhtin distinguishes between double-voiced discourse [] and poetic or rhetorical tropes“ (1990, S. 16)

⁴¹ Bachtin 1979, S. 171

⁴² Bachtin 1975, S. 92.

als „autoritär, dogmatisch und konservativ“⁴³, als eine „einheitliche und einzige ptolemäische Welt“⁴⁴. Im Rahmen der Romangattung ist die innere Dialogizität der Sprache am deutlichsten zu spüren.⁴⁵

Der Übergang vom Bachtinschen Dialogizitätskonzept zum von Julia Kristeva in den 1960er Jahren aufgestellten Konzept der Intertextualität scheint kaum direkt und selbstverständlich, gleichzeitig aber auch keineswegs zufällig zu sein. Kristeva übernimmt zwar wesentliche Aspekte der Konzeption Bachtins, interpretiert sie aber auf eine sehr eigenständige Weise, was zu erheblichen Modifikationen der Bachtinschen Gedanken führt und manche Theoretiker dazu veranlaßt, nicht nur eine scharfe Trennungslinie zwischen den Ideen der beiden Autoren zu ziehen, sondern sie – zumindest zu einem bestimmten Grad – als gegensätzlich zu betrachten. So resümiert M. Pfister seine Analyse der Bachtinschen Theorie folgendermaßen: „Es wurde deutlich, daß Bachtins Konzept der Dialogizität vor allem auf den Dialog der Stimmen innerhalb eines einzelnen Textes oder einer einzelnen Äußerung abzielt, [...]. Demgegenüber erscheint der Bezug der einzelnen Stimmen im Text auf vorgegebene, und damit gerade jener Bezug, auf den die Intertextualitätsdiskussion abheben wird, in seiner Analyse als sekundär. Damit ist Bachtins Theorie dominant intratextuell, nicht intertextuell.“⁴⁶ Gerade zwischentextuelle Beziehungen – das, was den Kernpunkt der Kristeva-schen Ausführungen insbesondere und der später entstandenen Intertextualitätskonzepte im Ganzen ausmacht – spielen in Arbeiten Bachtins, nach Pfister, eine eher geringe Rolle. Andere Theoretiker begreifen dagegen Bachtins Ideen im Sinne und in Termini ihrer poststrukturalistischen Auslegungen, wenn sie von der „Leugnung der Vorstellung eines autonomen Ich“ oder von der prinzipiellen Relativierung der Sinnhaftigkeit in der Auffassung Bachtins sprechen.⁴⁷ Zweifellos scheint jedoch zu sein, daß Kristeva die Gedanken Bachtins mehr als Ausgangspunkt für ihre eigenen theoretischen Ansätze empfunden hat.

Im Aufsatz „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“ (1967)⁴⁸ setzt Kristeva Studien Bachtins der Praxis der „statischen Zerlegung der Texte“ entgegen⁴⁹: Bachtin war nämlich einer der ersten, der das Modell der „sich erst aus der Beziehung zu einer anderen Struktur herstellenden“ literarischen Struktur angeboten hat, das Modell, in der „das 'literarische Wort' nicht ein Punkt (nicht ein feststehender Sinn) ist, sondern eine Überlagerung von Text-Ebe-

⁴³ Bachtin 1979, S. 179

⁴⁴ Ibid. S. 178

⁴⁵ Vgl. die Ausführungen von Lachmann „Bachtin hat in Dostoevskijs Romanen, die er in einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition einer Gattung sehen will die Strukturprinzipien des polemischen Dialogs der Menippeischen Satire ebenso aufgenommen hat wie Formen des in die Prosaliteratur eingedrungenen Karnevals, die Dialogizität als Konstruktionsprinzip untersucht. [...]“ (1982b, S. 52) und von Pfister über Bachtin: „Der neuzeitliche 'dialogische' Roman [...] nimmt von Rabelais bis Dostoevskij das subversive Potential der Menippeischen Satire und des Karnevalesken in sich auf, [...]“ (1985a, S. 3)

⁴⁶ Pfister 1985a, S. 4. S. auch bei Müller 1994 (S. 152-153), die in ihrer Darstellung des Kristevaschen Konzepts sich ebenfalls auf Pfister bezieht

⁴⁷ Volkmann 1998, S. 32

⁴⁸ Zum ersten Mal erschienen in *Critique* XXIII, 1967

⁴⁹ Kristeva 1972, S. 346

nen“, eine „Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt.“⁵⁰ Ein wichtiger Punkt, in dem sich die Konzeption Kristevas von der Bachtins unterscheidet, betrifft die Ersetzung des Begriffs „Stimme“ (und der mit ihm verbundenen Begriffe des ein-/ zweistimmigen Wortes) durch den Begriff „Text“ und folglich die Umwandlung des Begriffs „Dialogizität“ in den „Intertextualität“. Darüber hinaus hebt Kristeva die für die Bachtinsche Theorie entscheidende Opposition „prosaisches – poetisches Wort“ auf, indem sie die Fähigkeit zur Aufnahme fremder Wörter und Texte mit der Literatur im Ganzen verbindet.⁵¹ Ihre bekannte Formulierung lautet: „[...] jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität, und die poetische Sprache läßt sich zumindest als eine doppelte lesen.“⁵² Kristeva verabschiedet damit die Vorstellung Bachtins über das auf allen Ebenen des Kunstwerkes anwesende und ständig zu spürende Autorbewußtsein. Der Text befreit sich von seinem Schöpfer, der, wie Pfister schreibt, „zum bloßen Projektionsraum des intertextuellen Spiels“ wird, „während die Produktivität auf den Text selbst übergeht“⁵³. Diese Produktivität manifestiert sich gerade im Vermögen, zum Gesamtkorpus anderer Texte Bezug zu nehmen und aus ihnen seinen Sinn zu schöpfen. Das Subjekt der Erzählung (d.h. der Autor) wird, nach der radikalen Formulierung Kristevas, „zur Anonymität, zur Abwesenheit, zur Lücke“⁵⁴.

Neben der Dekonstruktion der Rolle des Autors als Schöpfer eines literarischen Werkes und der Erweiterung der Gruppe von Phänomenen, die mit der Dialogizität vs. Intertextualität verknüpft sind, auf alle Texte schlechthin, konzentriert sich Kristeva, wie Pfister bereits festgestellt hat, primär auf die Beziehungen eines literarischen Textes zum anderen, die bei Bachtin als eine der vielen möglichen Dialogarten fungieren. Insofern kann man ihr Konzept als „eine Verengung gegenüber Bachtin“⁵⁵ deuten. Jedoch werden in den Arbeiten von Kristeva – infolge ihres extrem erweiterten Textverständnisses – als Texte auch Erscheinungen betrachtet, die mit dem Bereich des Textuellen im Bachtinschen Sinne nicht verknüpft sind.⁵⁶

In einigen seiner Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre entstandenen literaturkritischen Essays verbindet Roland Barthes in Analogie zu Kristeva den Rücktritt des Autors als Vater und Urheber seines Werkes mit der Befreiung des (Inter)textes. In „La mort de

⁵⁰ Kristeva 1972, S. 346-348

⁵¹ Zur Transformation des Dialogizitätskonzepts Bachtins in der Interpretation Kristevas s. u. a. Analysen von Grubel 1983, S. 220-222, Pfister 1985a, S. 6-11, Still/ Worton 1990, S. 16-18, Holthuis 1993, S. 14-15, Müller 1994, S. 152-154 – die Beiträge, auf die wir uns hier auch stützen

⁵² Kristeva 1972, S. 348

⁵³ Pfister 1985, S. 8

⁵⁴ Kristeva 1972, S. 358

⁵⁵ Pfister 1985a, S. 6-7

⁵⁶ Zum Textbegriff bei Kristeva s. Pfister 1985a, S. 7-8. Zum Textverständnis französischer Theoretiker der Intertextualität vgl. auch die Bemerkung von Todorov „Французскую исследовательскую традицию характеризует своего рода пантекстуализм“ (Französische Forschungstradition charakterisiert eine Art Pantextualismus) und weiter, S. 34-35 (1981)

l'auteur“ postuliert er eine absolute Selbständigkeit des Schreibens gegenüber dem Schreibenden: Sobald die Stimme sich von ihrem Ursprung löst, stirbt der Autor und beginnt das Schreiben. In diesem Sinne unterscheidet Barthes zwischen dem (traditionellen) Autor und dem „Schreiber“: der erste wird herkömmlicherweise als seinem Buch gegenüber vorausgehend empfunden („The Author, wenn believed in, is always conceived of as the past of his own book: [...].“⁵⁷); der zweite existiert dagegen nur in seinem Text, dem er sich unterwirft: „[...], the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, [...].“⁵⁸ Der Text stellt insofern ein Zeichenfeld dar, das keine andere Herkunft hat als die Sprache selbst. Und gerade weil es niemanden mehr gibt, der dem Text den endgültigen und verbindlichen Sinn verleihen würde, gewinnt er seine Offenheit zurück, d.h. wird zum Raum, in dem andere Texte aufeinander treffen. Jeder Text ist deshalb zugleich ein Intertext: „The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture.“⁵⁹ Intertext bedeutet damit einen beweglichen Textsinn, der sich der Analyse entzieht, was mit der „Logik der Abstände, der Relationen, der Analogien, der nicht-ausschließenden und transfiniten Gegensätze“⁶⁰ bei Kristeva korrespondiert.

Die Opposition „Autor – Schreiber“ wird in „De l'œuvre au texte“ in eine „Werk – Text“ transformiert, wobei das Werk dem Autor und der Text dem Schreiber zuzuordnen wären. Das Werk gehört seinem Autor, befindet sich in einem chronologischen Verhältnis zu anderen Werken und wird von der Realität bestimmt, es läßt sich mit einem sich natürlich entwickelnden Organismus vergleichen. Der Text hat keinen „Vater“, verweist ausschließlich auf andere Texte bzw. auf die Sprachen der Kultur und ist im Gegensatz zum Werk semantisch prinzipiell unabschließbar („The Text is plural. [...] it accomplishes the very plurality of meaning: an *irreducible* [...] plural.“⁶¹). Eine geeignete Metapher für ihn ist das Netz, denn „if the Text extends itself, it is as a result of a combinatory systematic [...]. Hence no vital 'respect' is due to the Text: it can be *broken* [...].“⁶² Intertextuelle Lektüre bildet für Barthes ein Gegenstück zur Suche nach Quellen und der Ermittlung möglicher Einflüsse: Zitate, aus denen der Text besteht, sind anonym („quotations without inverted commas“⁶³)

M. Geier bezeichnet in seiner im Jahre 1985 verfaßten Monographie „Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität“ das Textuelle als Geflecht von „Schon-Gesagtem“, von „Vor-Konstruiertem“ und als „Nach-Rede“⁶⁴. Er verknüpft die Intertextualität mit der fehlenden Homogenität und Selbständigkeit „eigener Rede“, die „in ihrer Autonomie aufgelöst und beinahe sich selber fremd“⁶⁵ wird.

⁵⁷ Barthes 1989a, S. 116

⁵⁸ Ibid

⁵⁹ Ibid

⁶⁰ Kristeva 1972, S. 370

⁶¹ Barthes 1989b, S. 168

⁶² Ibid S. 170

⁶³ Ibid S. 169

⁶⁴ Geier 1985, S. 10

⁶⁵ Ibid

Mit Rückgriff u.a. auf Jean Starobinskijs Interpretation Saussurescher Anagramm-Studien⁶⁶ behauptet Geier eine nicht aufhebbare Pluralität und das Zersplittertsein des Textes: „[...] das 'Inter-Textuelle' [...] zeigt den Text als einen Körper diskursiver Spuren, die ihn vielschichtig werden lassen, mehrstimmig, plural.“⁶⁷

Der Gedanke an den Text, der, von fremden Wörtern und Stimmen durchdrungen, seine semantische Identität einbüßt, verbindet Geier bis zu einem gewissen Grade mit H. Plett: für den letzteren ist der Intertext vor allem ein Text, der sich selbst übersteigt, über seine eigenen Grenzen hinausragt: „An intertext [...] is characterized by attributes that exceed it. It is not delimited, but de-limited, for its constituens refer to constituens of one or several other texts.“⁶⁸

Sowohl Geier als auch Plett unterscheiden zwischen dem Text, der primär als „Intratext“, d.h. als „lineare Verkettung von Signifikanten“ und „geregelter Zusammenhang sprachlicher Elemente“⁶⁹ oder, bei Plett, „as an autonomous sign structure, delimited and coherent“⁷⁰ betrachtet und erforscht wird, und dem, der auf das Intertextuelle befragt wird. Eine analoge Opposition bildet R. Lachmann, indem sie in bezug auf bestimmte Gedächtniskonzepte für die Aufdeckung des intertextuellen Potentials des Textes von einer Lektüreart spricht (artikulierte in diesen Konzepten), die einen „Entzifferungsprozeß in Gang setzt“.⁷¹ Entziffert werden müssen „die Spuren, Verstrebungen, Schichtungen, Höhlungen, Einkerbungen, die die Arbeit [...] des verbergenden Verweises hinterlassen hat.“⁷² Lachmann schreibt in diesem Kontext von dem sich dieser Lektüre ständig entziehenden, jeglicher Festlegung entweichenden, gleitenden Textsinn.⁷³ Der Text als „Gedächtnisraum“ nimmt am Prozeß des „Immer-Wieder-Sich-Neu- und Umschreibens einer Kultur“⁷⁴ teil; es wird die Gestalt eines „immer wieder abschreitbaren Raumes“ vermittelt, „in dem jeder neue Text die quasi-toten Texte zur Renaissance bringt“.⁷⁵

Konzepte der Intertextualität, aufgestellt von französischen Theoretikern wie Kristeva oder Barthes, werden von den meisten Kritikern, die über die Positionen der Intertextualitätstheorie reflektieren, als „radikal“⁷⁶, „entgrenzend“⁷⁷, „progressiv“⁷⁸, „universell-ontologisch“⁷⁹ apostrophiert. Diese Auffassung argumentiert meistens folgendermaßen: In den oben skiz-

⁶⁶ Über die intertextuelle Auslegung Saussures in Starobinskijs „Wörter unter Wörtern Die Anagramme Ferdinand de Saussures“ (1980) s. bei Lachmann 1990, S. 78-79

⁶⁷ Geier 1985, S. 11

⁶⁸ Plett 1991, S. 5

⁶⁹ Geier 1985, S. 11

⁷⁰ Plett 1991, S. 5

⁷¹ Lachmann 1990, S. 49

⁷² Ibid.

⁷³ Vgl. über das Konzept Lachmanns bei Holthuis 1993, S. 24-25

⁷⁴ Lachmann 1990, S. 36

⁷⁵ Ibid. S. 87

⁷⁶ Pfister 1985a, S. 11

⁷⁷ Müller 1994, S. 154

⁷⁸ Plett 1991, S. 3. Plett meint jedoch eher „Intertextualisten“ („Intertextualists“), die die Tradition französischer Poststrukturalisten fortsetzten bzw. auf sie orientiert sind

zierten Beiträgen sind alle Texte „Aktualisierungen eines anonymen und uneinholbaren Intertextes“⁸⁰, es gibt demzufolge „in der Kommunikation keine tabula rasa“⁸¹; intertextuelle Bezüge werden darüber hinaus lediglich zur Tatsache erklärt und nie einzeln und konkret untersucht. Plett bezeichnet solche Ansätze als philosophisch orientiert und mißt ihnen eine denkbar abstrakte Qualität bei.⁸²

Im Gegensatz zu radikalen Intertextualitätskonzepten entwickelten sich „eingeeengte“⁸³, „eingrenzende“⁸⁴, „textanalytische“⁸⁵ Ansätze, die sich von der ersten Gruppe dadurch abheben, daß sie Intertextualität in Form konkreter, „mehr oder weniger bewußter“⁸⁶ und im Text nachzuweisender Referenzen erforschen⁸⁷ und vielfältige Formen und Typen der Verweise zu systematisieren versuchen. Diesen zwei Richtungen in der Intertextualitätsforschung liegen also unterschiedliche und, wie manche Kritiker glauben, mit einander nicht in Einklang zu bringende Intertextualitätsbegriffe zugrunde⁸⁸. Sie entsprechen verschiedenen Aspekten des Bachtinschen Dialogizitätskonzepts nach der Klassifikation Lachmanns: Der erste, textontologische, „meint eine generelle Dimension [...] miteinander korrespondierender Texte“, der zweite, textdeskriptive, „bietet [...] die Möglichkeit, Dialogizität als spezifische Form der Sinnkonstitution von Texten zu beschreiben“, unter anderem auch „den Dialog mit fremden Texten (Intertextualität)“.⁸⁹

Doch bevor ausgewählte Beiträge innerhalb der zweiten Gruppe vorgestellt werden, sei hier noch die Frage nach den Definitions- und Abgrenzungsmöglichkeiten des Intertextualitätsbegriffs aufgeworfen, denn häufig bemühen sich die Theoretiker, die intertextuelle Erscheinungen differenziert und detailliert zu behandeln versuchen, um eine womöglich präzise und faßbare Definition dieses Phänomens und um dessen Einordnung in der terminologischen Landschaft der modernen Literaturwissenschaft.

Einigen Intertextualisten ist das noch in Barthes „De l'œuvre au texte“ manifestierte Bestreben gemeinsam, eigene Studien von denen der traditionellen Einflußforschung deutlich zu trennen, wobei Theoretiker wie z.B. Schmid und Peters ähnliche Argumente entwickeln (wenn J. Tynjanov zur Veranschaulichung seiner These der literarischen Kontinuität

⁷⁹ Aczel 1998, S. 242

⁸⁰ Ibid

⁸¹ Pfister 1985a, S. 11

⁸² Plett 1991, S. 4

⁸³ Pfister 1985a, S. 14

⁸⁴ Müller 1994, S. 154

⁸⁵ Aczel 1998, S. 243

⁸⁶ Pfister 1985a, S. 15

⁸⁷ Vgl. dazu die Schlußfolgerung von Holthuis „Zentral ist in nahezu allen (textanalytischen und konkreter „bundesrepublikanischen“ – K. S.) Konzeptionen die Rückführung auf einen restriktiven Intertextualitätsbegriff, der nur jene Relationen zwischen Texten als intertextuell zuläßt, die im Text tatsächlich auch belegbar sind“ (1993, S. 23)

⁸⁸ S. z. B. die Stellungnahme von Aczel „So bleiben die zwei Richtungen innerhalb der I-theorie nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch unvereinbar. Während die I-theorie in ihrer textanalytischen Anwendung die Bezüge zwischen einzelnen Texten ermittelt und analysiert, stellt sie in ihrer sprachontologischen Anwendung gerade die Grundlage einer solchen Auswahl in Frage“ (1998, S. 242-243)

⁸⁹ Lachmann 1982a, S. 8 S. darüber Pfister 1985a, S. 14-15

(„литературная преемственность“) als Kampf und Zerstörung des Alten demonstriert, daß Dostoevskij von Gogol' deshalb nicht beeinflusst wird, weil er auf Gogol'sche Werke offen zurückgreift (sie z.B. stilisiert), dann nimmt er diese Argumentation gewissermaßen vorweg⁹⁰). J.-U. Peters betont beispielsweise, wenn er über die Konzepte Žirmunskijs und Bachtins spricht, den in diesen Konzepten artikulierten Unterschied zwischen den fremden Texten als Quelle und als Ausgangspunkt (vgl. Tynjanovs „отправление, отталкивание от известной точки“⁹¹ (Ausgehen, Loslösen von einem bestimmten Punkt)), „vor dessen Hintergrund sich die Eigenart [...] der [...] neuen literarischen Tradition besonders differenziert abheben und beschreiben läßt“⁹²; er betont „den Prozeß der Umakzentuierung“ (Bachtin)⁹³, der bei der Kommunikation zwischen dem späteren Text und dem „Referenztext“⁹⁴ in Gang kommt, und entfaltet seine Analyse aus diesen theoretischen Prämissen.⁹⁵

W. Schmid – wenn er von der Intertextualität „im Sinne der Bachtinschen ‚Dialogizität‘“⁹⁶ spricht – setzt der Einflußforschung und Motivgeschichte, die den späteren Text eher als passiv und unselbständig gegenüber dem Prätext betrachten, die Position entgegen, bei der sich dieser spätere Text „eigenständig[en], aktiv[en], [...], auf seine ‚Vorläufer‘ zurückverweisend[en] und deren Sinnpotentiale als Elemente der eigenen Konstruktion ausnutzend[en]“⁹⁷ entfaltet.⁹⁸ In diesem Sinne ist auch die Aussage K. Stierles zu verstehen, nach der „jeder Text den hereingeholten Text zum Moment seiner eigenen Bewegung macht“⁹⁹. Stierle artikuliert damit die Produktivität des aktuellen Textes, geht aber noch weiter, indem er die Autonomie des früheren Textes in Frage stellt: nicht der präsenste Text ist auf den Bezugstext angewiesen, sondern der Bezugstext wird vom aktuellen Text in Besitz genommen und verarbeitet. Insofern verweigert Stierle intertextuellen Relationen die dialogische Dimension: „Dialog setzt die Autonomie der Aktanten des Dialogs voraus. Gerade diese aber erscheint in der intertextuellen Relation aufgehoben.“¹⁰⁰

⁹⁰ „И если вспомнить, как охотно подчеркивает Достоевский Гоголя [], как слишком явно идет от него, не скрываясь, станет ясно, что следует говорить скорее о стилизации, нежели о 'подражании', 'влиянии' и т.д.“ (Und wenn man bedenkt, wie gerne Dostoevskij Gogol' hervorhebt [], wie er zu offenbar von ihm ausgeht, ohne es zu verbergen, dann wird es offensichtlich, daß man eher von einer Stilisierung sprechen sollte, als von einer ‚Imitation‘. einem ‚Einfluß‘ u s w) (1967, S. 415-416) Über diese Schrift Tynjanovs s u a bei Grubel (1983, S. 207)

⁹¹ Tynjanov 1967, S. 412.

⁹² Peters 1982, S. 157.

⁹³ Ibid.

⁹⁴ S den Begriff bei Lachmann 1990, S. 60 (vgl. auf S. 24 unserer Arbeit)

⁹⁵ Obwohl Peters hier der Einflußforschung in erster Linie das Dialogizitätskonzept Bachtins entgegensetzt, wird Intertextualität im Rahmen der dem Sammelband zugrunde liegenden Diskussion als Teil eines der drei Aspekte dieses Konzepts begriffen und damit in das Bachtinsche Modell integriert (s das Vorwort Lachmann 1982a, S. 8) Peters stützt sich dabei in seiner Argumentation nicht nur auf Bachtin und die vergleichenden Studien Žirmunskijs, sondern erwähnt auch Tynjanovs Theorie der literarischen Evolution (s Peters 1982, S. 156-157) Vgl dazu auch Lachmann über die Parodietheorien Šklovskijs und Tynjanovs (1990, S. 65-66)

⁹⁶ Schmid 1983, S. 143

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ S darüber (u a. über die angeführte Ansicht von Schmid) auch bei Greber 1989, S. 1-2.

⁹⁹ Stierle 1984, S. 147

¹⁰⁰ Ibid.

Auch M. Riffaterre legt auf die Feststellung Wert, daß der Intertext keine Sammlung literarischer Werke ist, die einen Text möglicherweise beeinflußt haben, sondern „a corpus of texts, textual fragments, [...] that shares a lexicon and, to a lesser extent, a syntax with the text we are reading (directly or indirectly) in the form of synonyms or, even conversly, in the form of antonyms.“¹⁰¹ Demzufolge lehnt Riffaterre – wie vorher Barthes – den Gedanken an die „genealogische“ Gebundenheit des neuen Textes an den alten ab; es geht bei ihm vielmehr um zwei (oder mehrere) unabhängige Texte, die entweder bestimmte Ähnlichkeiten aufweisen oder in einem bestimmten Merkmal kontrastieren, wobei sowohl „synonymische“ als auch „antonymische“ Beziehungen zumindest für den späteren Text sinnkonstitutiv sind.

Obwohl Harold Bloom in seinem bekannten Buch „The Anxiety of Influence“ vom Phänomen eines Einflusses spricht, den die älteren Dichter („precursors“) auf die jüngeren ausüben, untersucht er gerade Formen „des Kampfes“ dieser letzteren gegen ihre Vorläufer („battle between strong equals, father and son“¹⁰²) oder, mit anderen Worten, Formen der Abweichung eines Poeten vom anderen.¹⁰³ In diesem Sinne stehen Blooms Studien in deutlichem Gegensatz zu jener Einflußforschung, von der sich Peters und Schmid zu distanzieren suchen. In seiner psychoanalytisch konzipierten Theorie beschreibt Bloom insgesamt sechs revisionistische Gesten („revisionary movements“¹⁰⁴), mit denen die „Väter“ von ihren Söhnen überwältigt werden: Unter anderem sind das, nach der eigenständigen Terminologie Blooms, Clinamen („corrective movement“: wenn ein Dichter, nach der anfänglichen Eini-gung mit seinem Vorläufer, sich von ihm abhebt und einen anderen Weg weist); Tessera („completion and antithesis“: eine verneinende Vervollständigung oder Ergänzung des voran-gegangenen Werkes, Änderung des Sinns unter Beibehaltung der Ausdrucksweise); Apophra-des (wenn der Dichter, der die anderen Kampfphasen bereits hinter sich hat, sich dem Werk des Vorläufers auf die Weise öffnet, daß es in sein eigenes Schaffen einbezogen, von ihm ein-verleibt wird).

Zusammen mit dem Problem der Abgrenzung der Intertextualität von verwandten bzw. ähnlichen literarischen Phänomenen wird meistens auch die Frage erörtert, wie sich Intertext überhaupt definieren läßt, welche minimalen Bedingungen für die Verwirklichung des inter-textuellen Verweises notwendig sind und woran der Kontakt eines Textes mit dem anderen erkennbar wird.

Die Intertextualität kommt, nach Riffaterre, dann zum Vorschein, wenn an der Oberfläche eines Textes „Agrammatikalitäten“ entstehen, d.h. wenn z.B. bestimmte Phrasen oder Wörter in ihren textuellen Kontext nicht zu passen scheinen. Die im Vergleich zu ihrer Umgebung als Fremdkörper empfundenen Textelemente können freilich entschlüsselt werden, sobald der Leser ihren intertextuellen Ursprung entdeckt: „As soon as the reader becomes aware of the

¹⁰¹ Riffaterre 1984, S. 142

¹⁰² Bloom 1973, S. 11

¹⁰³ S. bei Zima 1994

¹⁰⁴ Bloom 1973, S. 10

intertext, the relative ungrammaticality is corrected or palliated“.¹⁰⁵ Solche Textelemente spielen die Rolle eines Bindegliedes („connector“) zwischen dem „manifesten“¹⁰⁶ und dem Bezugstext, sie „verraten“ Präsenz des fremden Werkes, vor dessen Hintergrund sich der Sinn des Textes entziffern läßt.¹⁰⁷ Die Idee des allein infolge intertextueller Relationen entstehenden Textsinns greift in bezug auf das frühe Prosawerk Pasternaks E. Greber auf: Für manche literarischen Formen (und speziell für Fragmentformen) erscheint Intertextualität manchmal (wie bei Pasternak) „als einzig mögliche Lösung des Texträtsels“.¹⁰⁸ Intertextualität ist in diesem Fall berufen, „die Unbestimmtheitsstellen des Posttextes“ zu „konkretisieren“.¹⁰⁹

Das Element, das den an- und den abwesenden Text verknüpft – das den intertextuellen Kontakt markierende „Referenzsignal“¹¹⁰ – wird von Lachmann in die Reihe von „Größen“ gestellt, die den intertextuellen Verweis als solchen ermöglichen: Das sind außer dem Referenzsignal der manifeste Text und der Referenztext. Dabei wird Intertextualität als „eine neue textuelle Qualität“¹¹¹ definiert, die aus der gegenseitigen, durch das Referenzsignal bestätigten Berührung beider Texte (der „Kreuzung zweier Kodes, also [...] Doppelkodierung“¹¹²) resultiert und „die Ambivalenz oder Polyvalenz des Textes“¹¹³ demonstriert.¹¹⁴ Weiterhin stellt Lachmann den Begriff des impliziten Textes auf, mit dem sie „den Ort der Überschneidung von präsentem und absentem Text“ bezeichnet, den Ort der „Interferenz von Texten“, oder „der dynamischen pluralen Sinnkonstitution“.¹¹⁵ Damit bietet Lachmann eine komplexe, sowohl formale als auch semantische Aspekte einschließende Beschreibung des Intertextualitätsphänomens an¹¹⁶; mehrmals betont sie in ihrer Arbeit die infolge des Textkontaktes entstehende „untilgbare semantische Differenz“¹¹⁷, die schon in Bachtins Dialogizitätskonzept artikuliert wurde.

Den semantischen Aspekt des Intertextualitätsbegriffs hebt ebenfalls W. Schmid hervor: Intertextualität – dann, wenn sie die Weiterschreibung und -entwicklung der Bachtinschen Dialogizität darstellt – definiert er als „Relation der in den simultan vergegenwärtigten Tex-

¹⁰⁵ Riffaterre 1977, S. 197

¹⁰⁶ Vgl. den Ausdruck bei Lachmann 1990, S. 59

¹⁰⁷ Vgl. Riffaterres Textanalysen in „Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse“ (1984). Eine detailliertere Beschreibung intertextualitätstheoretischer Konzepte Riffaterres s. bei Still/ Worton 1990, S. 24-27 und Lachmann 1990, S. 58-59. S. auch Stempel 1983, S. 88-89

¹⁰⁸ Greber 1989, S. 6

¹⁰⁹ Ibid. S. 7

¹¹⁰ Lachmann 1990, S. 60

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid. S. 11

¹¹³ Ibid. S. 60

¹¹⁴ S. über dieses Konzept von Lachmann auch bei Helbig (1996, S. 37)

¹¹⁵ Lachmann 1990, S. 63. Der Begriff des impliziten Textes läßt sich durchaus mit dem des Intextes bei Torop vergleichen: „[...] мы будем пользоваться понятием интекста как семантически насыщенной части текста, смысл и функция которой определяется по крайней мере двойным описанием“ (1981, S. 39) ([...] wir werden den Begriff „Intext“ als einen semantisch reichen Textteil bezeichnen, dessen Sinn und Funktion sich durch eine mindestens doppelte Charakteristik definiert“)

¹¹⁶ Diese Deskription hat Lachmann zuerst in ihrem Aufsatz „Ebenen des Intertextualitätsbegriffs“ vorgeschlagen (1984, S. 136-137)

¹¹⁷ Lachmann 1990, S. 71

ten ausgedrückten Bedeutungen, Sinnpositionen und Ideologien“.¹¹⁸ Intertextualität als Dialog der Texte verbirgt immer auch die „Intersemantizität“ (Dialog im Sinne Bachtins kommt, wie Schmid formuliert, nur dann zustande, wenn das Verhältnis zwischen den Texten „ein vom Autor intendiertes semantisches Faktum“¹¹⁹ ist), dabei ist „die simultane Präsenz zweier miteinander konkurrierender Sinnpositionen“ unablässig¹²⁰.

An den Vorsatz, allgemeine Charakteristika des Intertextualitätsphänomens zu benennen bzw. formale Komponente und Erscheinungsmerkmale der intertextuellen Relation zu ermitteln, knüpfen Versuche an, das Ganze deskriptiv zu erfassen, d.h. die diesem Bereich zugehörigen Erscheinungen werden häufig in einem gegebenen Kontext aufgezählt, wobei das manchmal Formen der Bezüge, manchmal Typen der semantischen Einstellung des Textes zu seinem Prätext bzw. Funktionen der Verweisung sind (manchmal ist auch beides gemeint). Aus den letzteren nennt Stierle Applikation, Überbietung, Aufbietung einer Autorität, ironische Distanznahme, Erweiterung, Korrektur und „Ausschöpfung eines Spielraumes“¹²¹, bei R. Lachmann heißt es u.a. „Assimilation, Transposition und Transformation fremder Zeichen“¹²², „Dekonstruktion“, „replizierende Weiterführung“, „affirmatives Re-Arrangement“¹²³ oder – ganz allgemein – „Weiter-, Wider- und Umschreiben“¹²⁴, bei M. Pfister „Textverarbeitung gegen den Strich des Originals“, „Anzitieren eines Textes, das diesen ironisch relativiert“, „distanzierendes Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Worts und seiner neuen Kontextualisierung“, „die bloße Versetzung von einem Zeichensystem in ein anderes“.¹²⁵ M. Geier spricht u.a. von den „offenen oder kryptischen Anspielungen“, „stilistischen Akkomodationen“, „Montagen aus Bruchstücken anderer Texte“¹²⁶, Th. Wolpers von „Parodie, Paraphrase, Allusion, Zitat“¹²⁷ u.s.w.

Wie bereits angeführt, versuchen Vertreter des eingrenzenden Intertextualitätskonzepts solcherart vielfältige Formen und Funktionen der intertextuellen Kommunikation anhand konkreter literarischer Werke zu analysieren und/oder sie in ein System zu bringen, d.h. eine typologische Differenzierung intertextueller Bezüge im Ganzen durchzuführen. Im Rahmen dieser klassifikatorischen Ansätze entwickelt sich ein eigenständiges terminologisches Instrumentarium – eine Großzahl von nicht selten synonymischen Begriffen.¹²⁸

¹¹⁸ Schmid 1983, S. 142

¹¹⁹ Ibid S. 143

¹²⁰ Ibid S. 142

¹²¹ Stierle 1984, S. 145

¹²² Lachmann 1990, S. 57

¹²³ Ibid S. 62

¹²⁴ Ibid S. 67 Lachmann bietet damit eine Umformulierung ihrer Trade „Partizipation Tropik Transformation“ (s. S. 27-28 dieser Arbeit)

¹²⁵ Pfister 1985a, S. 29

¹²⁶ Geier 1985, S. 10

¹²⁷ Wolpers 1986, S. 10

¹²⁸ Das breite Begriffsfeld, das im Zuge der Intertextualitätsforschung, aber auch im Rahmen diverser Intertextualitätstheorien im Ganzen ausgearbeitet wurde, wird in der einschlägigen Literatur gelegentlich demonstriert „Der Begriff 'Pratext' [] ist also der in Hinsicht auf die Inhalte der Relation indifferente Oberbegriff für solche Begriffe wie 'Referenztext', 'Subtext', 'Prototext', 'Genotext', 'Quellentext', 'Objekttext' u.a.“ (Schmid

Im Aufsatz „Problema inteksta“ stellt P. Ch. Torop die vor allem in Arbeiten A. Popovičs erarbeitete Theorie der Metatexte vor, u.a. auch deren Typologie: Er nennt vier Typen der Anknüpfung („типы примыкания“) des Metatexts an den Prototext (wobei hier der Begriff „Prototext“ offensichtlich denen des Prätextes oder Referenztextes entspricht; der Metatext entsteht im Kommunikationsprozeß zwischen dem Prototext und dem neuen, aktuellen Text): imitierende (Plagiat, Übersetzung, Zitat); selektive (Parodie, Pastiche), reduzierende (Kommentare, Resümee, Annotation) und komplementäre (Bemerkung, Nachwort)¹²⁹. Allerdings scheinen die hier für die angeführten Typen gewählten Bezeichnungen dürftig zu sein, weil sie keine Unterscheidung zwischen den ihnen jeweils entsprechenden intertextuellen Phänomenen zulassen. So könnte man Kommentare dem komplementären oder Parodie/ Pastiche dem imitierenden Anknüpfungstyp zuordnen (Parodie und Pastiche werden traditionell als besondere Formen der Imitation betrachtet¹³⁰).

Eine wesentlich differenziertere Klassifikation der Intertextualitätsformen (ein „Versuch, das gesamte Spektrum möglicher Beziehungen zwischen Texten zu untersuchen“¹³¹) bietet Gérard Genette an. In „Palimpsestes: La littérature au second degré“¹³² beschreibt er fünf Typen „transtextueller Beziehungen“ (Transtextualität versteht Genette ganz allgemein als alles das, was den Text „in eine manifeste oder geheime Beziehung zu anderen Texten bringt“¹³³; der Terminus ist also mit dem für die meisten Theoretiker üblicheren Begriff „Intertextualität“ austauschbar), wobei bereits am Anfang seiner Untersuchung klar wird, daß er die Bezeichnung „Intertextualität“ nicht nur „restriktiver“¹³⁴ anwenden will, als sie ursprünglich von J. Kristeva gedacht wurde, sondern sie auch auf einige ausgewählte Bezugsarten beschränkt. Intertextualität, die in der Genetteschen Klassifikation den ersten Typ der Transtextualität darstellt, bedeutet hier die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“¹³⁵, die in Form des Zitats, des Plagiats und der Anspielung zum Ausdruck kommt. Mit der Kategorie „Paratextualität“ (2) gehen ins Konzept Genettes neben den Beziehungen zwischen den Texten, die von verschiedenen Autoren stammen, auch die ein, die sich zwischen den Teilen eines Werkes vollziehen. Mit dem eigentlichen Text in bestimmten Verhältnissen stehende Paratexte sind u.a. Titel, Untertitel, Vorworte, Nachworte, Einleitungen, Fußnoten, Motti u.s.w. Metatextualität (3) tritt zu Tage, wenn ein Text sich mit dem anderen auseinandersetzt, ihn kritisch kommentiert. Hypertextualität (4) – der genuine Gegenstand der Monographie – markiert Beziehungen, bei denen ein Text von einem anderen mit Hilfe bestimmter

1983, S. 143). „Mit 'Subtext', 'Hypotext', 'Hypertext', 'Anatext', 'Paratext', 'Intertext', 'Transtext', 'Text im Text' – im Verbund mit 'Geno-'-'Phanotext', 'Metatext' und 'Autotext' – werden Aspekte der komplexen Erscheinung des Text-Text-Kontakts benannt [.]“ (Lachmann 1990, S. 55-56) Vgl. dazu Helbig 1996 (S. 76-78)

¹²⁹ Torop 1981, S. 36-37

¹³⁰ S. z. B. Definition der Parodie bei Hempel (1965, S. 151), Hutcheon (1985, S. 6) und Kuester (1998, S. 414), des Pastiches bei Hempel (1965, S. 174-175), Genette (1993, S. 40-41) und Kuester (1998, S. 415)

¹³¹ Müller 1994, S. 156

¹³² Zum ersten Mal erschienen in Paris im Jahre 1982

¹³³ Genette 1993, S. 9

¹³⁴ Ibid. S. 10.

Transformationen abgeleitet ist; der abgeleitete Text nennt sich Hypertext – ein Text „zweiten Grades“¹³⁶ – und der frühere, der als Grundlage für die Ableitung fungiert, Hypotext. Schließlich bezeichnet Architextualität (5) die Zugehörigkeit des Textes zu einer Gattung, was häufig in Paratexten wie Titel oder Untertitel deklariert wird.¹³⁷ Genette befaßt sich, wie erwähnt, im weiteren ausschließlich mit dem vierten Typ der Beziehungen – mit Hypertexten wie Parodie, Travestie, Pastiche, Persiflage u.a. und ihren Spielarten sowie den Operationen (beispielsweise Transformation oder Nachahmung), die ihre Entstehung auf der Basis anderer Texte ermöglichen.¹³⁸ Genette untersucht weiterhin Hypertexte, die aus einem anderen Text dadurch entstehen, daß sie ihn z.B. fortsetzen, in eine andere Sprache übersetzen, von Prosa in Verse und umgekehrt übertragen, ihn kürzen, erweitern u.s.w. (vgl. die Bezeichnungen Genettes wie „Weiterführungen“, „Versifikation“, „Prosifikation“, „Transmetrisierung“, „Transstilisierung“, „Dehnung“, „Verknappung“ u.a.)¹³⁹.

Genette räumt dabei „Verbindungen oder wechselseitige Überschneidungen“¹⁴⁰ zwischen den fünf Typen transtextueller Kontakte ein. Beispiele solcher Überlagerungen werden sofort auch demonstriert: So können bestimmte Paratexte (Vorwort u.a.) als eine Form des Kommentars und alle Hypertexte als ein „gattungsbildender Architext“¹⁴¹ betrachtet werden. Jedoch werfen die Forscher dem Genetteschen Ansatz nicht nur Mangel an Strenge, sondern und vor allem die Unmöglichkeit vor, die in ihm bereitgestellten Typen hierarchisch zu verbinden. S. Holthuis stellt in ihrer Kritik fest, daß „die vorgestellten Subtypen [...] auf unterschiedlichen Grundlagen (etwa Funktion oder Gattung) aufbauen“¹⁴², nach der Ansicht B. Müllers liegen „den fünf transtextuellen Kategorien Genettes [...] verschiedene Klassifikationskriterien“ zugrunde: die ersten zwei und der fünfte Typ „füßen [...] auf textsortenspezifischen Charakteristika“¹⁴³, der dritte wird auf seine Funktion hin befragt.

Einige Typologien, die verschiedene Aspekte des Intertextualitätsphänomens zugleich ansprechen, erarbeitet Renate Lachmann. Einer dieser Aspekte betrifft die Art der Einstellung des jüngeren Textes zum älteren (zu den älteren) bzw. die Position, die vom ersten gegenüber dem zweiten eingenommen wird. Lachmann geht von drei Modellen der Intertextualität aus: dem der Partizipation („das im Schreiben sich vollziehende dialogische Teilhaben an den Texten der Kultur“¹⁴⁴, „Wiederholung“ des früher Geschriebenen), der Tropik (Kampf gegen

¹³⁵ Ibid

¹³⁶ Ibid S. 15 Als Ableitung, oder „Text zweiten Grades“ kann, nach Genette, auch ein Metatext fungieren (Typ 3 der Beziehungen) – ein Text, der „von einem anderen Text [] spricht“ (ibid.) Es ist dann aber eine andere Art Ableitung, als Hypertext

¹³⁷ Vgl. auch Broich 1985a, S. 36-37

¹³⁸ S. Darstellung dieses Modells u.a. bei Müller 1994, S. 156-159

¹³⁹ S. Genette 1993

¹⁴⁰ Ibid, S. 18

¹⁴¹ Ibid

¹⁴² Holthuis 1993, S. 46

¹⁴³ Müller 1994, S. 159

¹⁴⁴ Lachmann 1990, S. 38

den Vorläufertext im Sinne H. Blooms, „Versuch der Überbietung, Abwehr“¹⁴⁵) und der Transformation (eine zugleich distanzierende und „usurpierende“ Haltung, wenn der Bezugstext „verborgen, verschleiert“, „unkennlich gemacht“, „respektlos umgepolt“¹⁴⁶ wird). Weiterhin unterscheidet Lachmann zwischen der Kontiguitäts- und der Similaritätsbeziehung. Die erste bedeutet die Reproduktion eines oder mehrerer Elemente des Referenztextes im aktuellen Text, die zweite die Bildung von dem Referenztext äquivalenten Strukturen. Das Zitieren, die Übernahme der Textsegmente wird hier dem „Aufbau von analogen Strategien“¹⁴⁷ entgegengesetzt.¹⁴⁸ In der (in Anlehnung an Lachmann herausgearbeiteten) Typologie von Monika Lindner übernimmt der neue Text bei der Similaritätsrelation „Relationen zwischen Elementen, nicht aber die Elemente direkt“¹⁴⁹; das ist demzufolge das Differenzkriterium zur Kontiguitätsrelation.

H. F. Plett spricht ebenfalls von „material“ auf einer und „structural intertextuality“ auf der anderen Seite. Auch für W. Karrer steht auf einer Seite die Übernahme der prätextuellen Elementen, auf der anderen die Übernahme der im Prätext vorhandenen „Strukturen oder Relationen“¹⁵⁰. In diesem Sinne grenzt er die Elementen- und die Struktur-Reproduktion gegeneinander ab. Nach Plett, kommt Intertextualität im Ganzen in drei Formen zum Ausdruck: als Wiederholung der Zeichen des Prätextes (materielle Intertextualität), als Wiederholung von dessen Regeln (strukturelle Intertextualität) und als Kombination dieser beiden Typen (materiell-strukturelle Intertextualität)¹⁵¹. Karrer schreibt dazu: „Weder Relation noch Element bleibt ganz unberührt, wenn eins von beiden ausgewechselt wird“.¹⁵²

Eine ausführliche Typologie der Transformationen, die der Bezugstext sowohl auf der Ebene seiner Elemente als auch strukturell erlebt, erarbeitet H. F. Plett. Er nennt insgesamt fünf Transformationstypen: Substitution (eine mediale, wenn ein literarisches Werk illustriert oder vertont wird, d.h. linguistische Zeichen gegen visuelle oder akustische ausgewechselt werden (a), eine linguistische, z.B. die Übertragung eines Werkes in eine Fremdsprache, in einen Soziolekt, in einen anderen Stil (b) und eine strukturelle, z.B. beim Wechsel von der Lyrik zum Epos oder Drama und umgekehrt, oder auch beim Wechsel zu einer anderen Gattung (c)); Addition (Ergänzung entweder in Form einer Weiterschreibung des literarischen Werkes oder in Paratexten wie Epilog, Motto u.s.w.); Subtraktion (verkürzende Darstellung eines Textes oder seiner Teile, z.B. die Zusammenfassung); Permutation (Zersplitterung des

¹⁴⁵ Ibid S 39

¹⁴⁶ Ibid

¹⁴⁷ Ibid S 61

¹⁴⁸ S über diese Typologie bei Helbig (1996, S 37-38)

¹⁴⁹ Lindner 1985, S 126

¹⁵⁰ Karrer 1985, S 99

¹⁵¹ Plett 1991, S 7

¹⁵² Karrer 1985, S 102. Unabhängig davon, wie die genannten Forscher die Similaritäts- und die Kontiguitätsbeziehungen, die materielle und die strukturelle Intertextualität genau auffassen, was unter Elementen und was unter Strukturen verstanden wird, werden wir in unserer Arbeit als erste materielle, „wortliche“ (s bei Karrer 1985, S 98) Verweise, sprich Zitate aus dem Prätext und Allusionen, wie sie hier im Weiteren am Ende

Werkes in Fragmente und die Zusammensetzung dieser Fragmente in einer anderen Reihenfolge – eine Kollagentechnik, die ebenfalls mehrere Texte einbeziehen kann) und eine komplexe Transformation (syntagmatisch als eine Serie von Fortsetzungen eines literarischen Sujets (z.B. von „Robinson Crusoe“), die verschiedene Transformationsarten zustande bringt – Substitution, Permutation u.a.; paradigmatisch als Kondensation, d.h. Kombination verschiedener intertextueller Verfahren und mehrerer Prätexte in einem Werk, z.B. Inversion literarischer und musikalischer Topoi, Motive, Strukturen und Gattungen in der komischen Oper).¹⁵³

Darüber hinaus bietet Plett eine Liste von bewertenden Positionen („evaluative attitudes“¹⁵⁴) an, die der spätere Text gegenüber dem älteren einnimmt: Dieser Versuch läßt sich als eine Variante der Lachmannschen Triade „Partizipation – Tropik – Transformation“ interpretieren. Nach der Art der Bewertungshaltung, die sich im manifesten Text offenbart, bilden sich vier Intertextualitätstypen heraus: affirmativer („A text [...] re-employs the structural rules and pretexts of the classical canon“¹⁵⁵); negativer (der Text betont seine Originalität und Andersartigkeit vor dem Hintergrund des anderen Textes); inversiver (am anschaulichsten in der Parodie oder Travestie); und relativierender (in der Collage oder Montage: „Anything can be combined with anything“¹⁵⁶).

Eine Skala von sechs qualitativen und zwei quantitativen Kriterien „für die Intensität intertextueller Verweise“¹⁵⁷ entwirft M. Pfister.¹⁵⁸ Sein typologischer Ansatz soll die Einbeziehung solcher Gesichtspunkte in die Analyse der intertextuellen Bezüge berücksichtigen wie „die Einstrukturierung und Markierung der Prätexte im Text“, „das Verhältnis von Text und Prätexten“ und „die kommunikativen Aktivitäten von Autor und Rezipient“¹⁵⁹. Pfister versucht damit formale Eigenschaften des Bezuges mit seinen semantischen Qualitäten zu vereinen. Die qualitativen Kriterien Pfisters sind: Referentialität, die den Grad der Thematisierung des Prätextes und seines Charakters im aktuellen Text ausmißt (nach diesem Kriterium wird Intertextualität zur Metatextualität insofern, daß der Text bestimmte Aussagen über den Prätext enthält); Kommunikativität, d.h. der „Grad der Bewußtheit des intertextuellen Verweises beim Autor wie beim Rezipient, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text“¹⁶⁰; Autoreflexivität, die dann zum Ausdruck kommt, wenn nicht nur der Referenztext, sondern auch die intertextuelle Verweisung selbst im aktuellen Text thematisiert und reflektiert wird; Strukturalität – syntagmatische Eingliederung des Referenztextes in den

dieses und im nächsten Unterkapitel erörtert werden, begreifen Die Ähnlichkeiten der Textstrukturen werden dann bestätigt, wenn ein so verstandenes Element aus dem Referenztext im bezugnehmenden Text auftaucht.

¹⁵³ S. Plett 1991, S. 19-25. Vgl. diese Transformationsarten mit denen in den „Hypertexten“ bei Genette (s. S. 27 dieser Arbeit)

¹⁵⁴ Ibid S. 19

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibid

¹⁵⁷ Pfister 1985a, S. 26

¹⁵⁸ Obwohl wir das Konzept Pfisters der zweiten Gruppe der Intertextualitätstheorien zuordnen, bemüht er sich hier um eine Verbindung der beiden Richtungen der radikalen und der eingrenzenden (s. darüber bei Müller 1994, S. 163)

¹⁵⁹ Pfister 1985a, S. 30

manifesten Text, wobei z.B. Parodie, Travestie, Übersetzung, Kontrafaktur, Imitation nach diesem Kriterium „das Zentrum maximaler Intensität“¹⁶¹ bilden; Selektivität, die die Prägnanz des Bezuges widerspiegelt, d.h. abwägt, wie pointiert und konkret der intertextuelle Kontakt ist (in diesem Sinne ist ein wörtliches Zitat aus einem konkreten Text prägnanter als die Benennung seines Titels oder des Namens einer seiner Figuren bzw. als der Bezug auf eine Gruppe von Prätexten wie Gattungen oder Diskurstypen); und Dialogizität, die über den Grad der „semantischen und ideologischen Spannung“¹⁶² zwischen den Texten entscheidet. Zu den quantitativen Kriterien in der Skalierung Pfisters gehören erstens die Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Verweise im Text oder aber im Gesamtwerk einzelner Autoren, zweitens die Anzahl und die Streubreite der herangezogenen Referenztexte.¹⁶³

Weitere Beiträge des Sammelbands „Intertextualität“, den Pfisters Ansatz eröffnet, stellen Konzepte vor, die seine Thesen in gewisser Weise ergänzen bzw. die in seinem Modell erwähnten Aspekte der Intertextualität konkretisieren. So greift U. Broich den von Pfister angesprochenen Unterschied zwischen dem Bezug auf einen individuellen Text und dem auf Textsysteme auf und erforscht den ersteren näher. Die beiden Autoren bezeichnen ihn als Einzeltext-, den letzten als Systemreferenz¹⁶⁴. Die Einzeltextreferenz schließt, so Broich, solche Intertextualitätsformen wie Zitat, Motto oder Übersetzung ein; Pastiche, Allusion oder Parodie können dagegen sowohl die Einzeltext- als auch die Systemreferenz präsentieren. Beide Bezugstypen fallen, wie Pfister und Broich bemerken, in vielen Fällen zusammen: Literarische Werke – wie z.B. Parodien – verweisen nicht selten auf eine Gattung im Ganzen und zugleich auf „einzelne Realisierungen dieses Gattungsmusters“¹⁶⁵. In seinem weiteren Beitrag „Zur Systemreferenz“ führt Pfister konkrete Ausformungen systemreferenzieller Verfahren an: Das sind Bezüge auf sprachliche Normen der Literatur im allgemeinen, die das Kriterium „Dialogizität“ desto mehr erfüllen, je deutlicher sich der aktuelle Text von dieser Norm abhebt und sie dadurch „bloßlegt“¹⁶⁶; Verweise auf Diskurstypen (wissenschaftliche, philosophische u.s.w. und deren historische Erscheinungsformen); auf literarische Gattungen (u.a. auf „historisch-spezifische Gattungen wie die comedy of manners, das petrarkistische Sonett, die gothic novel“¹⁶⁷) oder auf Archetypen und Mythen.

Das Problem der Markierung intertextueller Verweise, das in der Typologie Pfisters insbesondere bei den Kriterien „Kommunikativität“ und „Selektivität“ an Relevanz gewinnt¹⁶⁸, er-

¹⁶⁰ Ibid S 27

¹⁶¹ Ibid S 28

¹⁶² Ibid S 29

¹⁶³ S Darstellung dieses Modells von Pfister u a bei Holthuis 1993, S 48. Müller 1994, S 163-164 und bei Helbig 1996, S 61-62

¹⁶⁴ S Pfister 1985b, S 53 und Broich 1985b, S 48-49 Broich stützt sich ebenfalls auf die Klassifikation Genettes, der mit dem Begriff „Architextualität“ einen bestimmten Typ (Gattungsbezüge) der Systemreferenz bezeichnet

¹⁶⁵ Pfister 1985a, S 18

¹⁶⁶ Pfister 1985b, S 54

¹⁶⁷ Ibid S 56

¹⁶⁸ Vgl darüber bei Helbig (1996, S 62)

forscht im zweiten Teil des Bandes U. Broich. Er schlägt in seiner Klassifikation drei Formen der Intertextualitätsmarkierung vor: Markierung in Nebentexten wie Fußnoten, Titel, Untertitel, Mottos, Nach- und Vorworte (1); Markierung im inneren Kommunikationssystem, wenn intertextuelle Kontakte im Bewußtseinshorizont der Textpersonen liegen (das kann sich in Form der fiktiven Lektüre oder der literarischen Diskussion äußern; darüber hinaus schließt dieser Markierungstyp alle Situationen ein, in denen Literatur von Personen auf verschiedene Art und Weise rezipiert wird, aber auch „Figuren auf Pump“) (2) und Markierung im äußeren Kommunikationssystem des eigentlichen Textes, wenn die Bezüge zu anderen Werken den Charakteren nicht bekannt sind, sondern allein dem Leser (wie u.a. intertextuelle Personennamen) (3).¹⁶⁹

In polemischer Distanz zur Klassifikation Broichs differenziert W. Füger nicht die Orte der intertextuellen Markierung, sondern deren Arten: Er zählt zur explizit markierten Intertextualität die Benennung des Prätextes oder seines Autors, „Figuren auf Pump“ und Verweise, die auf graphischer Ebene signalisiert sind; implizit markierte Verweise artikulieren sich in der Herstellung einer Analogie oder eines Kontrastes zum Prätext.¹⁷⁰ Dennoch hängt für Füger „der Deutlichkeitsgrad der impliziten Markierung“¹⁷¹ u.a. von der Art der Textstelle ab, an der das Referenzsignal auftaucht (eine besondere Aufmerksamkeit verdienen „privilegierte Stellen“, z.B. der Anfang des Werkes).¹⁷²

Die Frage nach den möglichen Markierungsformen intertextueller Referenzen, genauer: einer Gruppe der letzteren – steht im Mittelpunkt der Allusionsforschung. Das Allusionssignal – nach Z. Ben-Porat, ein Textelement, das eine Aktivierung von zwei unabhängigen Texten hervorruft, oder „a special signal: a sign (simple or complex) in a given text characterized by an additional larger 'referent'. This referent is always an independent text“¹⁷³ – kann auf syntagmatischer Ebene verschiedene Gestalten annehmen: in diesem Sinne unterscheiden sich auch Markierungsvarianten der Allusion. W. Schmid nennt folgende Signale, die bei ihm eine „diegetische Allusion“ markieren können: „ein mehr oder weniger direktes“ Zitat, „der Name eines Protagonisten“, „ein markantes Handlungsdetail“, „kompositionelle Figuren“ und „vordiegetische Elemente wie lexikalische Motive, syntaktische Muster, rhythmische Gestalten, vokalische oder konsonantische Instrumentierung“¹⁷⁴. Als Allusionssignale gehören sie zu den Verfahren, die eine diegetische Äquivalenz der Texte¹⁷⁵ nicht „explizieren“, sondern „indizieren“¹⁷⁶. Bei C. Perri werden solche „Allusionsmarker“ genannt, wie „proper naming“ (Zitate und Eigennamen), „definite descriptions“ („the brief echo of content or form“ wie „a

¹⁶⁹ Broich 1985a, S. 31–44. Über diesen Ansatz von Broich s. bei Helbig 1996, S. 38–40

¹⁷⁰ Füger 1989, S. 182

¹⁷¹ Ibid S. 199

¹⁷² S. über den Aufsatz Fügers bei Helbig 1996, S. 44–47

¹⁷³ Ben-Porat 1976, S. 107–108. Über die Allusionstheorie von Ben-Porat s. u. a. bei Schmid 1983, S. 145–146 und Helbig 1996, S. 25–27

¹⁷⁴ Schmid 1983, S. 152

¹⁷⁵ S. darüber weiter (S. 34–35 dieser Arbeit)

¹⁷⁶ Schmid 1983, S. 152

significant word“ oder „repetition of a well known rhythmical phrasing“) und „paraphrase“¹⁷⁷. U. Hebels Allusionstypologie enthält, ähnlich wie die von Schmid, einige der von Perri genannten Signale: sie schließt „onomastic allusions“ und „quotational allusions“ (die bei Perri im ersten Typ vereinigt sind) ein, darüber hinaus werden „titular allusions“ als dritter Typ vorgestellt.¹⁷⁸ Während Zitate für Hebel eine relativ präzise Verweisung auf den Prätext gewährleisten, besitzen onomastische Anspielungen wie Autorennamen einen wesentlich höheren Abstraktionsgrad: Sie evozieren manchmal das Gesamtwerk eines Autors oder ganze literarischen Traditionen.¹⁷⁹

Als einer der „klassischen“ Allusionsindikatoren gilt, nach der Ausführung S. Holthuis, „die Literatur in der Literatur“ in Form lesender und die Lektüre kommentierender Protagonisten, wobei sich innerhalb dieses intertextuellen Phänomens solche Allusionsmarker vorfinden wie Personennamen, Handlungsorte, Wiedergabe bestimmter Episoden aus dem Referenztext u.a.¹⁸⁰ Wir werden künftig „Literatur in der Literatur“ als eine komplexe thematisch definierte intertextuelle Erscheinung betrachten, die sich mannigfaltiger Arten sowohl der Allusion als auch des Zitats bedient.

2.1.1. Zur Zitat- und Allusionstheorie

Die Zitat- und Allusionsforschung, deren einzelne Aspekte im Kap. 2.1. in Zusammenhang mit dem Problem der intertextuellen Markierung bereits abgehandelt worden sind, bildet einen wesentlichen Bereich der Intertextualitätstheorie. Wir wollen hier aus dem weiten Umfeld der einschlägigen Literatur nur diejenigen Beiträge vorstellen, die sich insbesondere mit zwei Themen befaßt haben: mit der Frage nach der Möglichkeit bzw. der Unmöglichkeit einer deutlichen Abgrenzung der Zitate von Allusionen und mit dem Problem der Typologie verschiedener Zitatformen.

Wie aus den im Kapitel 2.1. vorgestellten Ansätzen zur Klassifikation der Allusionsmarker ersichtlich ist, wird die Auffassung, daß das Zitat eine der Erscheinungsformen der Allusion darstellt, u.a. von Hebel vertreten. In einem Überblick über die Allusionstheorie demonstriert er, wie in den Arbeiten Ben-Porats, Perris, Coombs u.a. eine „Redefinierung“ der Allusion durchgeführt wird. Allusion wird nämlich nicht mehr als indirekter und verborgener Verweis auf ein fremdes Werk begriffen, der zu den offenen und direkten Referenzen wie dem Zitat in Kontrast steht („the definitional opposition 'covert' vs. 'overt'“¹⁸¹): „Ben-Porats inclusion of titles, names, and [...] 'exact' quotations [...] modifies traditional views of allusion as it recog-

¹⁷⁷ Perri 1978, S. 304-305. Über die betreffende Arbeit von Perri und ihre Allusionsarten s. ebenfalls bei Schmid 1983, S. 146-147 und Helbig 1996, S. 27-30.

¹⁷⁸ Hebel 1991, S. 142-144. Über diesen Aufsatz Hebels s. bei Helbig 1996, S. 33-35.

¹⁷⁹ Hebel 1991, S. 145.

¹⁸⁰ Holthuis 1993, S. 130. Eine detaillierte Darstellung der Theorie von Holthuis s. bei Helbig 1996, S. 47-52.

nizes overt references as allusional markers"¹⁸². Eine solche Redefinition, die die Allusion in erster Linie durch die Präsenz eines als Element des fremden Textes erkennbaren Signals charakterisieren läßt, erlaubt, wie Hebel formuliert, Integration des Zitats in die übergeordnete Kategorie der Allusion: „The above redefinition of *allusion* together with the establishing of the latter as a directional signal that refers the reader to another text outside the alluding text, allows for the incorporation of quotations into the larger category of *allusion*“¹⁸³.

Andere Intertextualitätsforscher räumen zwar dem Zitat eine unabhängige Position gegenüber der Allusion ein, verzichten aber gleichzeitig darauf, eine scharfe Trennungslinie zwischen den zwei Referenzformen zu ziehen. Holthuis untersucht in ihrer Monographie Faktoren, die den Unterschied zwischen Zitat und Anspielung entweder relativieren oder verdeutlichen. So wird diese Differenz desto fragwürdiger, je stärker das „zitierte“ verbale Material im aktuellen Text modifiziert wird¹⁸⁴, d.h. je geringer die Similarität zwischen dem Zitat und dem Zitierten ist. Eine gewisse Rolle spielt ebenfalls der Umfang des übernommenen Materials: „Problematisch werden Abgrenzungen zwischen Zitat und Allusion(-smarker) vor allem dann, wenn die Menge des übernommenen (nicht-/ modifizierten) Textmaterials relativ gering ist“¹⁸⁵. Der Grad der Veränderung des geliehenen Materials und dessen Umfang läßt sich durch einen weiteren Faktor ergänzen: Das Zitat nähert sich der Allusion, wenn es im Text als solches nicht explizit markiert wird (Plett nennt u.a. folgende Zitatmarker: Thematisierung des Zitierensaktes (wie „ich zitiere...“), Benennung der Zitatquelle, graphische Signale, z.B. Anführungszeichen, Leerstellen u.s.w.¹⁸⁶). Eine eindeutige Auseinanderhaltung der betreffenden Verweistypen wäre demzufolge kaum möglich, es „sollte daher eher von Gradationen zwischen beiden ausgegangen werden“¹⁸⁷.

Wir werden Zitate und Allusionen/ Allusionssignale im folgenden als formal unterschiedliche Referenztypen behandeln, die jedoch – und hier gilt für uns als Orientierungspunkt die Ansicht von Holthuis – in bestimmten Fällen eine äußerst geringe Distanz zueinander aufweisen und sogar ineinander übergehen. Bei ihrer Differenzierung sind generell die Länge des dem Prätext entnommenen Fragments¹⁸⁸ und manchmal die Präsenz bzw. Absenz der „Zitatindikatoren“ in der kontextuellen Umgebung des Bezuges von Bedeutung. Neben Autorennamen besitzen Werktitel und Protagonistennamen einen im Vergleich zum Zitat in der Regel abstrakteren Verweischarakter (im Sinne Hebels, der jedoch Zitate als eine Erscheinungsform der Allusion betrachtet, und Pfisters¹⁸⁹).

¹⁸¹ Hebel 1991, S. 136.

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Ibid. S. 137

¹⁸⁴ Vgl. auch die Formulierung Müllers: „Je mehr die Reproduktion des vorgefertigten Materials gegenüber der Variation dieses Materials in den Hintergrund tritt, desto stärker verblaßt der Zitatcharakter“ (1994, S. 169)

¹⁸⁵ Holthuis 1993, S. 126.

¹⁸⁶ Plett 1991, S. 12.

¹⁸⁷ Holthuis 1993, S. 127.

¹⁸⁸ Obgleich auch für Plett der Zitatumfang praktisch uneingeschränkt bleibt: Das „Zitatsegment“ kann sowohl innerhalb eines Wortes oder Satzes als auch innerhalb eines (Teil-)Textes vorkommen (s. Plett 1985, S. 83).

¹⁸⁹ Vgl. Pfister auf S. 30 und Hebel auf S. 32 dieser Arbeit und auch unten

Weniger entscheidend ist für uns bei der Unterscheidung zwischen Zitat und Allusion der von Holthuis angeführte dritte Faktor: Auch wesentliche Veränderungen der Elemente aus dem Bezugstext löschen Zitateigenschaften der Referenz nicht aus. In diesem Punkt stützen wir uns auf die Auffassung Pletts, der recht unterschiedliche Zitatmodifikationen schildert (Transformationsarten des zitierten Materials hängen im wesentlichen mit denen zusammen, die Plett für intertextuelle Referenzen im Ganzen ausarbeitet (s. Kap. 2.1.), das sind Addition, Subtraktion, Substitution, Permutation und Repetition¹⁹⁰). Zitatänderungen sind im allgemeinen mit der Absicht verbunden, „die ursprüngliche 'Botschaft' leicht [zu – K. S.] entstellen oder gar [zu – K. S.] verfälschen“, in manchen Situationen gewähren sie einen „zusätzlichen Spielraum für Polysemie- und Ironie-Phänomene“¹⁹¹.

In unseren Textanalysen werden wir als Allusionen jedenfalls möglichst konkrete punktuelle Verweise auf den Prätext betrachten in der Form, wie die Allusionsmarker bei Perri, Schmid und Hebel beschrieben werden (mit Vorbehalt, daß wir Zitate und Allusionen voneinander abtrennen und die ersten also nicht als Allusionssignale betrachten). Solche Allusionen sind für uns dann auch immer Elemente, die dem Prätext entlehnt sind (wie beim Zitieren); es wird als eine Wiederholung der Zeichen des Prätextes (nach dem Ausdruck von Plett) aufgefaßt – auch bei der Benennung des Namens vom Autor. Bemerkenswert sind die erwähnten Debatten innerhalb der Zitat- und Allusionsforschung, die die Frage nach den möglichen Unterscheidungskriterien zwischen den zwei Referenzformen wie Zitat und Allusion aufwerfen. Wir halten uns an die Auffassung, daß die Übernahme eines fremden Textsegmentes nicht nur beim Zitieren, sondern ebenfalls beim Alludieren, z.B. bei der Benennung der Figurennamen oder der Werktitel unabdingbar ist. Z. Ben-Porat schreibt über die Allusionsmarker: „The marker is always identifiable as an element or pattern belonging to another independent text.“¹⁹² Und bei Hebel: „Quotations, whether cryptic or marked, are nothing more, and nothing less, than specific fillings of the syntagmatic space of the allusive signal“¹⁹³. In unserer Arbeit müssen das jedoch nicht notwendigerweise wortwörtliche Entlehnungen aus diesem Prätext sein, sondern ebenfalls thematisch-stilistisch nachgeahmte Phrasen und Aussagen, die also die ursprünglichen variieren, ihnen analog sind, aber für uns als Elemente *aus* dem Referenztext (eine Kontiguitätsrelation) trotzdem fungieren. Intertextuelle Korrespondenzen bzw. Analogien auf der Ebene des Sujets und/ oder der Personen betrachten wir dann als Entfaltung des semantischen Potentials solcher „materiellen“ punktuellen Verweise wie Zitate und Allusionen; jedoch können manchmal auch „markante Handlungsdetails“ (Schmid¹⁹⁴) als Allusionen angesehen werden, wenn sie einen hohen Grad an Konkretheit besitzen. Wir stützen uns dabei auf die Ausführungen Schmidts, für den „eine interdiegetische Äquivalenz (d.i. eine Similarität und/ oder [...] eine Opposition der in T und PT

¹⁹⁰ S. Plett 1985, S. 82

¹⁹¹ Ibid

¹⁹² Ben-Porat 1976, S. 108

¹⁹³ Hebel 1991, S. 137

erzählten Geschichten)¹⁹⁵ durch Allusionssignale („Äquivalenz zwischen 'marker' (in T) und 'marked' (in PT), gleichgültig, in welcher Werkschicht diese auftreten“) „indiziert“ wird.¹⁹⁶ Dieses intertextuelle Phänomen nennt Schmid „diegetische Allusion“ und erforscht es am Beispiel der Novelle Puškins „Stacionnyj smotritel“ („Der Posthalter“¹⁹⁷) und ihrer Prätexte.¹⁹⁸ Wir werden hier jedoch als Allusionen das bezeichnen, was Schmid unter Allusionssignalen versteht, also die einzelnen „linker“ zwischen den Texten selbst. Ansonsten werden wir uns auf die Methode der intertextuellen Analyse orientieren, wie sie bei Schmid demonstriert wird.¹⁹⁹

Pletts typologisches Erfassen der Zitatformen beschränkt sich allerdings nicht auf die Klassifikation der Modifikationen, denen das Zitierte im neuen Kontext unterzogen wird. Des Weiteren stellt er eine Gruppe von möglichen Arten des Kodewechsels, oder der linguistischen „Interferenzen“ (auch der „Zitat-Indikatoren“) vor, die das zitierte Segment vor dem neuen kontextuellen Hintergrund als Abweichung wahrnehmen lassen. Solche Kodedifferenzen können die Sprache (es handelt sich dann um eine interlinguale Interferenz), die Sprachstufe (diachrone Interferenz), die Sprachregion (diatopische Interferenz), den Soziolekt (diastatische Interferenz), das Sprachregister (diatypische Interferenz), die Schriftart (graphemische Interferenz) und die Prosodie (prosodische Interferenz) betreffen.²⁰⁰ Nicht selten „verstößt“ das Zitat gegen die Sprachnormen des manifesten Textes zugleich auf mehreren Ebenen; dabei liegt auf der Hand: Je deutlicher die Diskrepanz zwischen den sprachlichen Eigenschaften des aktuellen und des Prätextes ist, desto stärker wird das Zitat in seiner neuen Umgebung als Fremdkörper empfunden, desto auffälliger werden „Nahtstellen und Brüche im Textkontinuum“²⁰¹.

Schließlich unterteilt Plett Zitate hinsichtlich ihrer Funktion in „authoritative quotations“ (beispielsweise ein Bibelzitat in der Predigt; eine kritische Distanz zur Zitatquelle ist in diesem Fall ausgeschlossen), „erudite quotations“ (vorwiegend in wissenschaftlichen Texten; im Unterschied zum ersten Typ ist hier eine kritische Einstellung zum Zitierten zulässig), „ornamental quotations“ (Plett bezeichnet solche Zitate als „decorative embellishments“²⁰²) und „poetic quotations“.²⁰³ Ein poetisches Zitat hebt sich von den ersten drei Zitattypen vor allem dadurch ab, daß es von praktischen Zwecken (wie etwa die Bekräftigung der eigenen Aussage durch den Bezug auf einen als Autorität empfundenen Autor oder aber – umgekehrt – die

¹⁹⁴ Vgl. S. 31 dieser Arbeit.

¹⁹⁵ Als „Konstituenten“ der Geschichte bzw. der „Diegese“ bezeichnet Schmid „Situationen, Protagonisten, Handlungen“ (1983, S. 148).

¹⁹⁶ Schmid 1983, S. 148.

¹⁹⁷ Puschkin Bd. 3 (1952), S. 57.

¹⁹⁸ Jedoch sei hier die folgende Einschränkung von Schmid zitiert: „Die diegetische Äquivalenz braucht indes nicht expliziert [expliziert wird sie nach Schmid „etwa durch einen Vergleich“ (1983, S. 152) – K. S.] oder indiziert zu sein, sie kann auch erst im Rekurs auf die dem Autor bekannten Prätexte, auf das in der Tradition gespeicherte Geschichten-Paradigma identifizierbar werden“ (ibid.).

¹⁹⁹ S. auch seine Monographie „Puškins Prosa in poetischer Lektüre“ (1991).

²⁰⁰ Plett 1985, S. 85. Über die Ansätze Pletts (1985 und 1991) s. bei Helbig 1996, S. 41–44. Helbig setzt Akzent v. a. auf die Unterscheidung der expliziten und impliziten Markierung des Zitats bei Plett.

Durchsetzung der eigenen Meinung durch die Vorstellung derjenigen des Opponenten) befreit ist; „poetisch“ heißt, nach Plett, auch „nutzlos“. Eine unbegrenzte Zahl der Funktionen, die den Zitaten aller vier Klassen im Rahmen konkreter Texte zugebilligt werden kann, schließt die Plettsche Typologie selbstverständlich nicht aus.

2.1.2. Zur Theorie der „Texte zweiten Grades“

Im bereits erwähnten (s. Kap. 2.1.) Vorwort zum Sammelband „Dialogizität“ unterscheidet R. Lachmann zwischen „Doppelstrukturen“, die den Text im Ganzen umfassen (wie Parodie, Travestie, Stilisierung u.s.w.) und denen, die einzelne Textelemente betreffen (wie Zitat, Replik u.s.w.)²⁰⁴. Bis zu einem gewissen Grad in Opposition zu den im vorigen Unterkapitel erörterten punktuellen Verweisen auf den Referenztext in Form eines Zitats oder einer Allusion stehen demzufolge intertextuelle Phänomene, die Genette als „Texte zweiten Grades“, oder „Hypertexte“ bezeichnet.²⁰⁵ In seinem fünf Intertextualitätsklassen umschließenden Modell²⁰⁶ nimmt Hypertextualität insofern eine zentrale Stelle ein, daß sie diejenige der fünf Kategorien ist, auf die in der Monographie im Weiteren speziell und ausführlich eingegangen wird. Der Hypertext – ein Text also, der von einem früheren (Hypotext) abgeleitet ist, – „spricht“, wie es im Fall der Metatextualität ist, nicht von ihm, sondern „entsteht aus ihm“ infolge gewisser Transformationsverfahren, denen dieser frühere Text unterzogen wird.²⁰⁷ Weiterhin untersucht Genette die Transformationstechniken, mit deren Hilfe solche Hypertexte erzeugt werden, wie u.a. Parodie, Pastiche, Travestie, Persiflage und ihre Unterarten.

Wir wenden uns hier in erster Linie den Arbeiten zu, die – wie es ebenfalls bei Genette der Fall ist – die Differenzen zwischen verschiedenen Gattungen und Arten der „zweigradigen Texte“ erörtern und Hypertexten wie Travestie, Kontrafaktur u.a. die gleiche Aufmerksamkeit schenken wie der wesentlich besser erforschten Parodie. Eine gegenseitige Abgrenzung diverser Formen der literarischen „Ableitungen“ scheint uns im Hinblick auf das Ziel unserer Arbeit insofern von erheblicher Bedeutung zu sein, als auch in der Čechovforschung (das sei im voraus bemerkt) in erster Linie Parodien beachtet worden sind. Wir werden hier weiterhin Überlegungen mancher Theoretiker zur Typologie möglicher Objekte, Figuren und Zielsetzungen bestimmter Hypertexte wiedergeben.

Unter den zahlreichen Parodiedefinitionen ist es deshalb sinnvoller, einige von denen heranzuziehen, die die Parodie vor dem Hintergrund restlicher Hypertexte auszeichnen. In

²⁰¹ Plett 1985, S. 91-92

²⁰² Plett 1991, S. 14

²⁰³ Ibid. S. 12-15

²⁰⁴ Lachmann 1982a, S. 8

²⁰⁵ Genette 1993, S. 14-15

²⁰⁶ Vgl. S. 26-27 dieser Arbeit

²⁰⁷ Genette 1993, S. 15

diesem Sinne ist die Definition L. Hutcheons – Parodie sei „repetition with critical difference“²⁰⁸ – für uns unzureichend, weil sie keine Abgrenzungskriterien bietet.²⁰⁹ O. M. Frejdenberg bedient sich dagegen in ihren Studien über die Entstehung der Parodie einer klassischen und gleichzeitig präziseren Definition: „[...] пародией называется подражание, при котором величественная форма наполняется ничтожным содержанием.“ ([...] Parodie ist eine Imitation, in der die erhabene Form mit einem nichtigen Inhalt gefüllt wird.)²¹⁰ Die Formulierung Frejdenbergs stellt im Vergleich zu Hutcheon eine Konkretisierung dar, denn sie läßt auf die Art der „parodiespezifischen“²¹¹ Inkongruenz schließen.²¹² Auch B. Müller betont in ihrer Monographie „Komische Intertextualität: Die literarische Parodie“ die besondere Art des parodistischen Umgangs mit dem Prätext: Sie weist vor allem auf den Unterschied zwischen der parodistischen Einstellung zu semantischen und zu syntaktischen Eigenschaften des Referenztextes hin: „Während thematische Strukturen des zu Parodierenden in der Parodie nicht reproduziert zu werden brauchen, obwohl oft mehr oder minder subtile Parallelen bestehen, dürfen die wichtigsten sprachlichen Strukturen des Modells auf keinen Fall in der parodistischen Bearbeitung fehlen“.²¹³ Dabei ergeben sich zusätzlich die für Prosaparodien spezifischen Merkmale: Der Autor der prosaischen Parodie imitiert zwar im wesentlichen den Stil der Vorlage, bezieht sich jedoch „auf ein abstraktes Stilsystem“²¹⁴, d.h. wiederholt Teile des Prätextes selten wortwörtlich. Sprachliche Eigenschaften des Prätextes werden häufig durch „übertreibende Häufungen“²¹⁵ der für ihn typischen Ausdrücke hervorgehoben. Parodistische Inkongruenz ergibt sich also aus dem Spannungsverhältnis zwischen der stilistischen und der thematischen Ebene des Textes, wobei auch der Stil nicht einfach getreu wiedergegeben, sondern meistens „gebrochen“ wird.

Zu den älteren (modernen) Forschungen, in der Travestie und Pastiche geschichtlich wie theoretisch neben der Parodie behandelt werden, gehört der Beitrag von W. Hempel. Ähnlich wie Frejdenberg und Müller definiert er Parodie als literarisches Verfahren, „ein Werk oder eine Gattung des hohen Stils [...] mit übertreibenden oder anderweitig verzerrenden Abänderungen nachzuahmen“²¹⁶. Die Travestie wird, wie Hempel ausführt, klassischerweise in Gegensatz zu Parodie betrachtet, weil sie „den erhabenen Stoff beibehalte und diesem eine niedrige Stilform verleihe“²¹⁷ – eine Ansicht, die Hempel allerdings nicht teilt. In der Parodie entgehen weder der Inhalt noch die Sprache des parodierten Textes der Herabziehung, was erlaubt, die Travestie als „eine unter den zahlreichen Möglichkeiten parodistischer Gestal-

²⁰⁸ Hutcheon 1985, S. 20

²⁰⁹ Vgl. über die Parodiedefinition Hutcheons bei Kuester 1998, S. 414

²¹⁰ Frejdenberg 1973, S. 490

²¹¹ Müller 1994, S. 213

²¹² Zum Begriff und Interpretation des Inkongruenzphänomens in der Parodie- und Travestieforschung s. Karrer 1977, S. 88-100; 113-117

²¹³ Müller 1994, S. 222

²¹⁴ Ibid. S. 223

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Hempel 1965, S. 151

²¹⁷ Ibid. S. 164

tung“ zu bezeichnen.²¹⁸ Der Pastiche hebt sich von der Parodie insofern viel deutlicher ab, als er primär auf die Ähnlichkeit mit dem Original zielt und im Grunde eine Stilimitation darstellt, ohne daß dabei Diskrepanzen zwischen dem Inhalt und der Form bzw. auf einer der beiden Ebenen entstehen. Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß Pastiche nie ein einzelnes Werk zur Folie hat, sondern z.B. das Gesamtwerk eines Autors: Stilistische Nachahmung wird hier von der stofflichen Erfindung begleitet. Von Interesse ist die Bemerkung Hempels, daß auch dem Pastiche eine ironische Absicht nicht fremd ist: Die Tatsache, daß der Pasticheverfasser sich einer fremden Sprache bedient, deutet auf seine distanzierte Haltung gegenüber dem Prätext hin. Diese bedeutendsten Differenzen zwischen Pastiche auf einer Seite und Parodie und Travestie auf der anderen bestätigt auch die Übersicht über die einschlägigen Forschungen, die von W. Karrer unternommen wird. Zusammenfassend stellt Karrer u.a. fest, daß in dem Pastiche erstens keine Inkongruenzerscheinungen vorhanden sind („Die wichtigste Relation zwischen Pastiche und Original ist die der Mechanisierung“²¹⁹), zweitens, daß der Umfang der übernommenen Elemente dabei möglichst gering ist.

Im Gegensatz zu Hempel unterscheidet G. Genette Parodie, Travestie und Pastiche eindeutig: „Ich schlage also vor, als *Parodie* [...] die Bedeutungsänderung durch minimale Transformation eines Textes zu bezeichnen, [...]; als *Travestie* die stilistisch herabsetzende Transformation [...]; und als *Pastiche* die ohne satirische Absicht unternommene Nachahmung eines Stils, [...]“²²⁰ Die ersten zwei Hypertextarten werden also mit Hilfe bestimmter Transformationen der Vorlage erzeugt, die letzte durch deren Nachahmung. Der Pastiche enthält, wie Genette analog zu Hempel und Karrer akzentuiert, womöglich wenig Entlehnungen aus dem Bezugstext: „Ein Pastiche ist kein Spiel mit fertigen Versatzstücken, sondern bedarf einer Bemühung um Nachahmung, d.h. um Neuschaffung.“²²¹ Den drei genannten Gattungen der Hypertexte entspricht die spielerische (für Parodie und Pastiche) bzw. satirische (für Travestie) Funktion („Register“); der Hypertext kann jedoch ebenfalls durch „ernste Transformationen“ entstehen (z.B. Th. Manns „Doktor Faustus“), für die Genette den Begriff „Transposition“ verwendet.²²²

Kaum weichen vom Genetteschen Verständnis der parodie- und travestiespezifischen Modifikationen des Prätextes die Ergebnisse der Untersuchung von Th. Stauder zur literarischen Travestie ab. Während in der Parodie die „Komisierung“ des Textes unter Erhaltung seiner

²¹⁸ Ibid. S. die angeführten Zitate aus dem Beitrag Hempels auch bei Verweyen und Witting 1987, S. 31-32. Der Meinung Hempels schließt sich auch Freund an: „Im Grunde verkennt die konventionelle Differenzierung die dialektische Verknüpfung von Form und Inhalt. Es empfiehlt sich [...], die Travestie als ein Verfahren zu verstehen, das sich zur Realisierung der parodistischen Intention der Senkung der originalen Stilebene bedient“ (1981, S. 22).

²¹⁹ Karrer 1977, S. 123.

²²⁰ Genette 1993, S. 40.

²²¹ Ibid. S. 103-104.

²²² Ibid. S. 43-44.

stilistischen Eigenschaften zu beobachten ist, setzt die Travestie gerade den Stil der Vorlage herab und behält ihre Fabel.²²³

Der Ansatz von T. Verweyen und G. Witting ist den Texten gewidmet, die wir, gestützt auf den Begriff Genettes, ebenfalls als „Texte zweiten Grades“ bezeichnen würden. Ihre Auslegung der Parodie wird vor dem Hintergrund dreier weiterer Typen der literarischen Ableitungen unternommen: Palinodie, Kontradiktio und Kontrafaktur.²²⁴ In dieser „Umgebung“ zeichnet sich die Parodie vor allem dadurch aus, daß sie das Original *komisierend* und *herabsetzend* „negativiert“.²²⁵ In Anlehnung an die Untersuchung F.-W. Hoffmanns²²⁶ definieren die Autoren zunächst Palinodie als „Umkehr des Lobes in eine Schmähung“, bei dem die Kompositionsformen des Originaltextes beibehalten werden – eine noch im Barock bekannte „kodifizierte Form des Widerrufs“²²⁷. In der Palinodie – genauso wie in Kontradiktio und Kontrafaktur – fehlt dennoch jene abwertende Einstellung zum Prätext, die das zentrale Charakteristikum der Parodie bildet: „Ethos und Pathos der Vorlage bleiben [...] unangetastet“, „eine eigene Botschaft“ wird „ohne ironische Brechung artikuliert“²²⁸. Allerdings richtet der Palinodieverfasser seinen Widerruf gegen den eigenen, früher geschriebenen Text, gegen die eigene, zugleich aber „fremdgewordene“²²⁹ Rede, was häufig vom „Wandel der Einstellung“ bzw. der „Neubewertung“²³⁰ des dem früheren Text zugrunde liegenden Referenzobjekts zeugt. Kontradiktio ist im Unterschied zur Palinodie auf die fremde Vorlage bezogen und stellt eine Schreibweise dar, die – wie Verweyen und Witting mit Zitat aus der Untersuchung Hoffmanns formulieren – „der in einer fremden Vorlage 'aufgestellten Meinung oder These widerspricht, indem sie ihr eine andere gegensätzliche Meinung oder These entgegenstellt“²³¹. In der Kontradiktio H. Vogts „Bert Brechts revidierter großer Dankchoral“, das im Beitrag als Beispiel analysiert wird, werden „die Äußerungen eines Proponenten von einem Opponenten [...] wiederaufgenommen und in bezug auf eigene Interessen und Einstellungen [...] direkt kommentiert“²³². Bei der Festlegung des Begriffs „Kontrafaktur“ orientieren sich Verweyen und Witting schließlich u.a. auf die Arbeit A. Schönes²³³, der als erster „eine Bedeutungserweiterung des Ausdrucks“ gewagt hat: Er interpretiert Kontrafaktur nicht mehr ausschließlich als „Umdichtung eines weltlichen in ein geistliches Lied“, sondern ordnet dem

²²³ S. Stauder 1993, S. 39. Dieselben Unterscheidungskriterien bietet auch das neueste Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie (s. Kuester 1998, S. 414).

²²⁴ Verweyen und Witting betrachten Kontradiktio und Palinodie letztendlich als „Spezialfälle der Kontrafaktur“ (s. 2000, S. 337).

²²⁵ Verweyen/ Witting 1982, S. 206-208

²²⁶ F.-W. Hoffmann „Die Palinodie als Gedichtform in der weltlichen Lyrik des 17. Jahrhunderts – Ein Beitrag zur Klärung des Begriffs 'Palinodie'“ (Diss. masch.) Göttingen 1956.

²²⁷ Verweyen/ Witting 1982, S. 211.

²²⁸ Ibid. S. 212.

²²⁹ Ibid.

²³⁰ Ibid. S. 210.

²³¹ Ibid. S. 213.

²³² Ibid. S. 209.

²³³ A. Schöne „Säkularisation als sprachbildende Kraft – Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne“ Göttingen 1968.

Begriff auch weltliche – und das gewährleistet „den Anschluß an neuere und aktuelle literarische Praxis“²³⁴ – Textadaptionen unter. Kontrafaktur ist, nach der präzisierenden Definition von Verweyen und Witting, ein Text, der sich „die Produktionsstrategien des Ausgangstextes“ „zueigenmacht“ und „auf die Ausnutzung seines kommunikativen Potentials“ zielt, „um hierdurch die eigene Botschaft zur Wirkung zu bringen“²³⁵. Hier ist – anders als in der Parodie – keine „Annihilierung des Themas“ des Originaltextes zu finden, sondern (z.B.) „seine historische Situierung und Perspektivierung“²³⁶. Am Beispiel einiger „Mignonlied“-Kontrafakturen demonstrieren Verweyen und Witting, daß die in ihnen vollzogene „Entpoetisierung kein Akt intendierter 'Beschädigung' des Originals, [...], sondern eine [...] Folge der Benutzung des hochpoetischen Vorbildtextes für die Artikulation [...] des eigenen Anliegens“²³⁷ ist. Diese für Kontrafaktur spezifische Einstellung zum Referenztext bedeutet dennoch nicht, daß ihr Aufgaben der Komik und Satire fremd sind: Nur ist die Satire der Kontrafaktur auf „zur Vorlage relativ Externes“²³⁸ gerichtet, so daß das Original nur noch zum „Medium“ der auf andere Wirklichkeitsbereiche bezogenen Kritik wird.²³⁹

„Hypertexten“ (nach Genette) wie Palinodie, Kontradiktio und Kontrafaktur haften also, wie man aus dem Beitrag schließen kann, gemeinsame Intentionen an: Nicht die herabwürdigende Komisierung des Bezugstextes, sondern vielmehr die Vermittlung einer eigenen Botschaft mit Hilfe eines fremden Textes setzen sie sich zum Ziel. Insofern bilden sie einen Kontrast zur Textverarbeitung²⁴⁰ in der Parodie, die „überhaupt keine eigene explizite Äußerungsabsicht des Parodisten“ zuläßt²⁴¹. Manche für Parodie bzw. Travestie typischen Modifikationen des Referenztextes – wie „auf Komik basierende“ Unter- oder Übererfüllungsoperationen²⁴² – finden hier demzufolge keinen Platz. Änderungsoperationen in Kontrafakturen können jedoch nach Verweyen und Witting unterschiedlich sein.

Wir werden hier auf die mannigfaltigen Änderungstechniken, die Hypertexte wie Parodie, Travestie, Pastiche auf das Original anwenden, sowie auf das semantische Verhältnis zwischen dem präsenten und absenten Text nicht näher eingehen. Ausführlich werden die wesentlichsten syntaktischen und semantischen Eigenschaften der drei Textsorten in der Untersuchung Karrers vorgestellt.²⁴³ So kann die Parodie Operationen wie Detraktion (Tilgung der Elemente des Prätextes), Transmutation (deren Umstellung), Immutation (deren Ersetzen)

²³⁴ Verweyen/ Witting 1982, S. 220.

²³⁵ Ibid S. 219.

²³⁶ Ibid. S. 218.

²³⁷ Verweyen/ Witting 1987, S. 100.

²³⁸ Ibid. S. 103

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Vgl. den Ausdruck bei Pfister (s. S. 25 unserer Arbeit)

²⁴¹ Ibid. S.49 Vgl. dazu die Formulierung Freunds: „Ihre (der Parodie – K. S.) Triebfeder ist nicht die originale Aktivität, sondern die Reaktivität als Antwort auf bereits primär geformte Aussagen“ (1981, S. 14).

²⁴² Verweyen/ Witting 1982, S. 209.

²⁴³ S. Karrer 1977, S. 76-78; 119-123.

und Adjektion (Hinzufügung neuer Elemente) enthalten²⁴⁴; der Umfang dieser Modifikationen ist variabel (ein Laut, ein Wort oder eine Passage). Travestie kann „alles bis auf die Namen“²⁴⁵ transformieren, dabei häufig durch Adjektion. Was semantische Relationen zwischen der Vorlage und dem Hypertext anbelangt, sind dies in der Parodie die der Inkongruenz und Mechanisierung (die letzte erfolgt z.B. durch Repetition oder Inversion), in der Travestie meistens die der Inkongruenz und im Pastiche allein die der Mechanisierung.

Besprochen werden in der Intertextualitätsforschung häufig ebenfalls mögliche Objekte der erörterten Hypertexte. Während der Pastiche sich im Verständnis Hempels und Genettes nicht auf das einzelne, sondern auf mehrere Texte bezieht, d.h. keine einzeltextreferenzielle Verfahren verwendet, können Parodie und Travestie sowohl ein konkretes Werk als auch eine Textklasse („die Texte eines Autors, einer Gruppe von Autoren einer Richtung, einer Gattung oder einer Epoche“²⁴⁶) zum Objekt haben. In diesem Sinne differenziert W. Dietze zwischen direkter Parodie (der Einzeltextreferenz zugrunde liegt), indirekter Parodie (die auf mehrere Texte gerichtet ist) und fiktiver Parodie (die sich durch Systemreferenz auszeichnet)²⁴⁷. B. Müller erstellt darüber hinaus eine Liste semantischer Merkmale der Vorlage, die für Parodien traditionell eine besondere Attraktivität besitzen. Oft parodiert werden z.B. ideologisch und didaktisch stark geprägte, triviale oder durch „Brüche zwischen der Ausdrucks- und der Inhaltsebene“ markante Texte.²⁴⁸ Die für Parodisten besonders attraktiven Charaktere zeichnen sich dadurch aus, daß sie häufig eine „strebende, zielgerichtete Kraft“²⁴⁹ verkörpern, z.B. das Genie (dessen Einzigartigkeit gerne ins Lächerliche gezogen wird), der Moralist (dem eine Diskrepanz zwischen dem Wort und der Tat „unterstellt“ wird), der Sentimentale (der naive und trottelhafte Züge gewinnt) oder der Held. Eine erhebliche Bedeutung „für die Parodierbarkeit eines Textes“²⁵⁰ hat ebenfalls der Bekanntheitsgrad der Vorlage – sowohl bei Einzeltext- als auch bei Systemreferenz. Im letzten Fall sind das beispielsweise Gattungen des Sonetts oder des Krimis oder literarische Schulen wie Romantik oder Naturalismus, die am häufigsten zur Zielscheibe der Parodie werden. Zur Handlung der typischsten Parodievorlagen bemerkt Müller ganz allgemein, daß sie „ein negativ dominiertes Geschehen aufweisen“²⁵¹. Schließlich gehören syntaktische und stilistische Qualitäten des Referenztextes zu den wichtigsten Motivationskriterien für die Erschaffung der parodistischen Nachahmung: Das stilistisch „Außergewöhnliche“ („sei es nun die Abweichung von einer ästhetischen Norm“ oder

²⁴⁴ „Bevorzugte Mittel“ der parodistischen Verzerrung sind, nach Freund, „die Reduktion, die Bagatellisierung und die Selektion inhaltlicher Elemente [...], die Kumulation und die hyperbolische Übersteigerung“. im Ganzen – „substitutive, diminutive und augmentative Verfahren“ (1981, S. 14)

²⁴⁵ Karrer 1977, S. 77.

²⁴⁶ Ibid. S. 76.

²⁴⁷ S. die Kommentare zu dieser Typologie bei B. Müller 1994, S. 230

²⁴⁸ Müller 1994, S. 101-108. Vgl. dazu die Aussage Friends, der unter beliebtesten „Angriffszielen“ der (seriösen) Parodie „Verengung des Blickwinkels, dogmatisch und doktrinar verhärtete Sichtweisen, monistische Weltanschauungen und ideologische Gruppeninteressen sowie jegliche Form intoleranter, autoritärer und fanatischer Beschränkung“ nennt (1981, S. 15)

²⁴⁹ Müller 1994, S. 108-109

²⁵⁰ Ibid. S. 129.

„vom Durchschnittston“²⁵²) sowie das syntaktisch Wiedererkennbare und dadurch Vorhersagbare (das der Leser auch „bei einer Veränderung des Inhalts und sogar bei einer gemäßigten Variation der Form“²⁵³ zu identifizieren vermag) schaffen Voraussetzungen für die gleichzeitige Nachbildung und Entstellung des Originals.

Sicher treffen die von Müller speziell für die Parodie beschriebenen Charakteristika der Vorlage in gewisser Weise auch für andere Arten der literarischen Ableitungen zu: gemeint ist dabei nicht nur die Travestie, die aus Sicht mancher Theoretiker nicht zufällig eine der vielen parodistischen Modifikationstechniken darstellt, sondern ebenfalls der Pastiche (um so mehr, je deutlicher es eine distanzierende Haltung gegenüber dem Prätext aufweist) und z.T. die Kontrafaktur.

2.2. Intertextuelle Beziehungen im Werk Čechovs als Gegenstand der Čechovforschung

Es muß vorweg angemerkt werden, daß eher wenige Arbeiten, die sich mit den Beziehungen der Werke Čechovs zu anderen Texten befaßt haben, die angeführten Konzepte der Intertextualitätstheorie in einem größeren Umfang heranziehen, wenn auch Begriffe wie „intertextuelle Bezüge bzw. Kontakte“ und „Intertextualität“ von Čechovforschern nicht selten benützt werden.

Im allgemeinen konzentriert sich ein Großteil der Čechovspezialisten tendenziell auf die inhaltlich-thematischen Aspekte der Text-Text-Beziehungen im Čechovschen Werk, mißt aber zugleich ihrer formalen Natur (für deren differenzierte Behandlung die oben skizzierten theoretischen Konzepte eine sichere Basis bieten), eine geringere Bedeutung bei. Es fehlen z.B. charakteristischerweise Untersuchungen werkübergreifender Intertextualität im Werk Čechovs, die gerade die formale Art der Kontakte, die die Theorie der Intertextualität herausarbeitet bzw. differenziert reflektiert, in den Mittelpunkt stellen, d.h. auch zum Titelthema machen (beispielsweise Typen des Zitats oder intertextuelle Paratexte im Werk Čechovs). Die in der einschlägigen Literatur traditionell bevorzugten *Prinzipien der Auswahl und der Gruppierung intertextueller Bezüge* heben vor allem die semantische und thematische Dimension des Intertextualitätsphänomens bei Vernachlässigung der formalen Seite hervor: u.a. können zahlreiche Analysen, die das Ziel verfolgen, die Spezifik der Beziehungen Čechovs zu Shakespeare oder Tolstoj (vgl. z.B. einen in der Čechovliteratur bereits zur Formel gewordenen Ausdruck „tolstovskie rasskazy Čechova“ (Tolstojanische Novellen Čechovs)) zu ermitteln, unsere Beobachtungen exemplarisch bestätigen.²⁵⁴

²⁵¹ Ibid. S. 98

²⁵² Ibid. S. 119

²⁵³ Ibid. S. 132.

²⁵⁴ Eher selten ist in der Čechovlandschaft auch Beiträgen zu begegnen, die im Rahmen einer Einzelanalyse die nach formalen Kriterien ausgewählten intertextuellen Erscheinungen in den Mittelpunkt stellen, also auch einen

Die Theorie der Intertextualität, die wir in einem größeren Masse in die Analyse miteinbeziehen möchten, bietet (das zeigt die Auswahl der Konzepte im Kap. 2.1.) nicht nur die Möglichkeit einer präziseren und differenzierteren Erforschung der Erscheinungsformen intertextueller Kontakte, konkreter der intertextuellen Signale, sie scheint auch für die Untersuchung von deren semantischer Stellung in den Werken Čechovs fruchtbar zu sein. Erst vor dem Hintergrund der von manchen Theoretikern herausgebildeten generellen – also für die Gesamtheit der Intertextualitätserscheinungen als Meßinstrument geeigneten – semantischen Kategorien tritt die Eigenart einer individuellen intertextuellen Poetik im notwendigen Maße hervor: Das im konkreten Text Verwirklichte wird nämlich als Ausformung eines der mehreren – auf der theoretischen Ebene gegebenen – semantischen intertextuellen Verfahren angesehen und dadurch im Rahmen eines breiteren Kontexts eingestuft. Dieser breitere Kontext hat unseres Erachtens in der Čechovforschung bisher gefehlt. Offensichtlich ist dabei jedoch, daß eine solche Einordnung eine bessere Orientierungsmöglichkeit bei der Bewertung eines intertextuellen Phänomens darstellt. Um einen transparenten Überblick über die aus unserer Sicht wesentlichsten Beiträge im Bereich der Čechovforschung zu verschaffen, haben wir versucht, sie in ein System zu bringen. Wir haben die einschlägigen Ansätze in folgende sechs Gruppen aufgeteilt:

1. Aussagen zur Eigenart der Čechovschen Intertextualität im allgemeinen;
2. Beiträge, die sich mit den intertextuell zu deutenden literarischen Typen und Figuren im Werk Čechovs (wie Hamlet, Faust, Don Juan, Manfred u.s.w.) befassen;
3. Ansätze, die die Übernahme und Transformation fremder Handlungsstrukturen bzw. fremder Sujets im Werk Čechovs zum Gegenstand ihrer Untersuchung machen;
4. Ansätze, die sich auf den Transfer und die Rezeption der aus fremden Texten stammenden Ideen, Ideologien bzw. Theorien in Čechovs Werk konzentrieren; zum Bezugsobjekt werden in diesem Fall entweder Texte aus dem Bereich Philosophie und Publizistik oder Texte der schönen Literatur, die von den Forschern als Medien bzw. Quelle bestimmter Ideen betrachtet werden (besondere Aufmerksamkeit finden dabei Referenztexte, die in Verbindung mit aktuellen Fragen einer Epoche wie z.B. Pessimismus oder Frauenemanzipation stehen oder die selbst Ideen, die zu solchen Fragen geworden sind – wie etwa die Tolstojische Lehre der Gewaltlosigkeit („непротивление злу насиліем“) – enthalten);

entsprechenden Titel tragen. s. z.B. Košny „Bedeutung und Funktion der literarischen Zitate in A. P. Čechovs 'Tri sestry' ('Drei Schwestern' – K. S.)“ (1971)

Wir wollen hier anmerken, daß wir ausgewählte Arbeiten über die intertextuellen Beziehungen im Werk Čechovs bereits besprochen haben (Smola 1998b, S. 509-517; 526-532), u.a. z.B. Peace 1986, Lauer 1990, Leithold 1989. Wir haben ebenfalls separat Arbeiten behandelt, die u.a. Ideen verschiedener Philosophen bei Čechov bzw. Ähnlichkeiten in ihrer Weltanschauung ermitteln (das überschneidet sich z.T. mit den Beiträgen der Gruppe 4 in unserer Arbeit, s. weiter, vgl. teilweise auch unsere Beurteilung der betreffenden Beiträge in der erwähnten Arbeit und hier (s. Smola 1998b, S. 513-514); jedoch erweisen sich für uns heute manche von unseren Urteilen und Formulierungen in bezug auf die einschlägige Literatur dort als unzutreffend)

5. Arbeiten, deren Verfasser Funktionen ausgewählter Intertextualitätsformen – nämlich der Zitate und Allusionen – in einzelnen Texten Čechovs ermitteln; die Forscher stellen in diesem Fall die Bezüge, denen ein bestimmter Typ des intertextuellen Signals – nämlich der für das Zitat und die Allusion spezifische – deutlicher als in anderen Untersuchungen in den Vordergrund, (jedoch sind auch die Beiträge der Gruppen 2, 3 und 4 dieser Gruppe zuzuordnen, wenn in ihnen die vergleichende Analyse der aktuellen und der evozierten Handlungsstrukturen und Protagonisten aus der Funktion konkreter intertextueller Signale entfaltet bzw. wenn sich auf solche „sichtbaren“ Spuren bei dem Vergleich gestützt wird);
6. Arbeiten, die das dialogische Verhältnis Čechovscher Texte zu den Textsystemen wie z.B. literarischen Gattungen und Epochen reflektieren.²⁵⁵

In unserer Typologie haben wir in den einschlägigen Untersuchungen verschiedene Aspekte des Intertextualitätsphänomens hervorgehoben: in den Beiträgen der Gruppe 2, 3 und 4 – bestimmte Ebenen des Referenztextes und entsprechend auch des manifesten Textes (sei es die Ebene der Charaktere, der Handlung oder der Ideen); in den Beiträgen der Gruppe 5 – ausgewählte Formen der intertextuellen Bezüge; in den Beiträgen der Gruppe 6 – die Wahl des Referenztexttyps (individueller Einzeltext vs. Textsystem).

Es ist nicht zu übersehen, daß zwischen den von uns aufgestellten Spektren der Čechovforschung keine scharfen Grenzen liegen: Die Gruppen überlappen sich nämlich gegenseitig in mehreren Gesichtspunkten, was auch als Vorbehalt bzw. Einschränkung unseres Schemas der Čechov-Forschungslandschaft betrachtet werden kann. Beispielsweise lassen sich Studien zur Form und Funktion der Zitate und Allusionen im Werk Čechovs nur sehr schwer von den Beiträgen abtrennen, die Text-Text-Beziehungen auf bestimmten Ebenen des Referenz- und des aktuellen Textes untersuchen: Kontakte, die auf einzelnen Ebenen eines literarischen Werkes vollzogen werden, werden erst dann zur Tatsache, wenn sie zumindest durch *einen* konkreten, im Text nachzuweisenden Bezug „bestätigt“ sind, und dieser Bezug kann seinerseits die Form eines Zitats oder einer Allusion annehmen. Das im manifesten Text präsente intertextuelle Signal wie ein Zitat oder eine Allusion schafft, mit anderen Worten, die Basis und die Voraussetzung für den Vergleich der Texte – von deren Figuren, Handlungsabläufe u.s.w. Und deshalb verschmelzen die Beiträge der Gruppe 2, 3, 4 mit denen der Gruppe 5 umsomehr, je deutlicher sie Parallelen auf bestimmten Ebenen der Texte mit der Funktion der Zitate/ Allusionen verknüpfen. In diesem Sinne können manche Ansätze durchaus gleichzeitig verschiedenen Gruppen zugeordnet werden. Noch problematischer erscheint eine gegenseitige Abgrenzung diverser Ebenen eines Bühnen- bzw. Erzählwerkes (d.h. auch der Gruppen 2, 3 und 4), da sie nur als Bestandteile eines integrativen Ganzen begriffen wer-

²⁵⁵ In unserer Dissertation gehen wir nicht auf die Arbeiten ein, die sich mit den Beziehungen der Werke Čechovs zu den biblischen und mythischen Prätexen beschäftigen (zu solchen gehört beispielsweise von den jüngeren Forschungen die Monographie V. Zubarevs (1997))

den können und isoliert voneinander nicht denkbar sind. Unzweifelhaft ist dennoch ebenfalls, daß diese Unterscheidung ihre Motivation bisweilen im realen Sachverhalt findet, d.h. sowohl literarische Fakten als auch das methodische Vorgehen und das Erkenntnisinteresse mancher betreffender Arbeiten widerspiegelt. So werden z.B. manche weltberühmten literarischen Gestalten wie Hamlet oder Don Juan in der russischen Literatur und folglich von ihren Interpreten als Verkörperung und Symbol für eine bestimmte Weltanschauung und eine spezifische Verhaltensweise interpretiert, die im Rahmen recht unterschiedlicher Handlungsabläufe zum Vorschein kommen können; in diesem Fall spielt das Sujet, die Handlung des Prätextes, dem diese fiktive Person entstammt, eher eine geringe Rolle, da sich die so rezipierte literarische Figur von ihrer ursprünglichen kontextuellen Umgebung zu einem gewissen Grad ablöst. In den Vordergrund der Untersuchung rücken also die aus den fremden Texten stammenden Charaktere, die in das neue Werk mehr oder weniger unabhängig von ihrer Geschichte „übergegangen“ sind. Andererseits betrachten viele Čechovforscher auch einige literarische Texte, auf die sich Čechov ihrer Ansicht nach bezieht, als Medien bestimmter Ideen bzw. als Stellungnahme zu einem bestimmten Problem (z.B. gerade zu aktuellen gesellschaftlichen Fragen der Zeit); dann werden auch Čechovs Werke in erster Linie als Antwort auf die durch den Prätext vermittelten Ideen oder als Äußerung zum im Prätext angesprochenen Problem angesehen (zu solchen Prätexten gehört z.B. klassischerweise „Krejcerova sonata“ („Kreuzersonate“)). In diesem Sinne haben wir die 4. Gruppe von den Gruppen 2 und 3 absondert. Trotz diesen Unterscheidungskriterien könnte man von den meisten Beiträgen behaupten, daß im Laufe der Analyse keine Textebene von der anderen unberührt bleibt, d.h. daß sie alle in die Interpretation einbezogen werden. Wenn eine Person Čechovs intertextuell – in bezug auf eine fremde Figur – gedeutet wird, wird in der Regel auch die Handlung des Referenztextes herangezogen. Wenn „Duel“ („Das Duell“) oder „Dama s sobačkoj“ („Die Dame mit dem Hündchen“) als Stellungnahme zu der in der „Kreuzersonate“ vermittelten Predigt der sexuellen Enthaltsamkeit ausgelegt wird, dann werden die Novellen auch auf der Ebene ihrer Sujets und ihrer Charaktere komparatistisch analysiert.

Manche Arbeiten über Čechov werden von uns manchmal in verschiedenen Gruppen erörtert bzw. erwähnt, falls ihr Erkenntnisinteresse – gerade wegen der Verschwommenheit der gesetzten Grenzen – zugleich mit einigen Gruppen zu verbinden ist (es werden aber gleichzeitig nicht alle Arbeiten, die aus verschiedenen Gründen unterschiedlichen Gruppen zugeordnet werden könnten, in jeder Gruppe erörtert).

1. In der Čechovforschung kann man gelegentlich Aussagen begegnen, die den allgemeinen Charakter sowie die Eigenart der Čechovschen Intertextualität betreffen. Dabei sind gewisse Übereinstimmungen der Forscher bezüglich ihrer Grundeigenschaften nicht zu übersehen. So vertreten einige Spezialisten die Meinung, daß intertextuelle Kontakte einen „unverbindlichen“ semantischen Hintergrund der Čechovschen Texte bilden, daß sie deren Interpretation zwar bereichern, aber für das Verständnis des Werks nicht unabdingbar sind. „Эхо литературных ассоциаций“ [...] не смолкая звучит в чеховской новеллистике, но

нигде не подчиняет себе сам изображаемый материал, который у Чехова всегда понятен и без обращения к авторитетам.“ („Das Echo der literarischen Assoziationen“ [...] hallt in Čechovs Novellistik stets wider, aber es ordnet nie den dargestellten Stoff unter, der bei Čechov auch ohne den Bezug zu den Autoritäten immer verständlich bleibt), – schreibt P. I. Ovčarova.²⁵⁶ Sie spricht im Allgemeinen von „leisen“ Verweisen auf Klassiker in Texten Čechovs („tichie“ napominanija o klassikach“²⁵⁷). Mit dieser Ansicht korrespondiert direkt die Aussage von V. B. Kataev: „Рядом, например, с [...] 'художественным филологизмом' произведений Лескова литературный слой чеховских произведений более тонок, не самодовлеющ, менее заметен“.²⁵⁸ (Neben dem, z.B. [...] 'künstlerischen Philologismus' der Werke Leskovs ist die literarische Schicht der Werke Čechovs dünner, sie ist nicht selbstgenügsam, weniger sichtbar). Čechov bezieht sich, nach Kataev, auf andere Autoren „вскользь, мимоходом“ (beiläufig, nebenbei)²⁵⁹.

2. „Intertextuelle“ Gestalten im Werk Čechovs sind bereits zum Objekt zahlreicher Forschungen geworden, wobei aus vielen fremden literarischen Figuren, die in bezug auf die Personen Čechovs jemals interpretiert wurden, u.a. die Gestalt Hamlets mit Sicherheit die größte Beachtung gefunden hat.

Viele Čechovspezialisten sind sich darin einig, daß Čechov nicht so sehr die unmittelbar aus der Tragödie Shakespeares stammende Figur zur Folie hatte, sondern vielmehr ihre eigenständige Rezeption in der russischen Literatur und Kritik. Im 1964 geschriebenen Aufsatz „Образ Гамлета и проблема 'гамлетизма' в русской литературе конца XIX в. (80-90 годы)“ (Die Gestalt Hamlets und das Problem des 'Hamletismus' in der russischen Literatur Ende des XIX Jahrhunderts (80-90 Jahre)) zeigt M. E. Elizarova, wie sich diese Rezeption entwickelte: Sie nimmt ihren Anfang in Turgenjovs Aufsatz „Гамлет и Дон-Кихот“ (Hamlet und Don-Quixote), in dem Hamlet in erster Linie als Skeptiker, als ein Mensch, der „für die Masse nutzlos“ ist, der eher die Fähigkeit zur Zerstörung, als die zum Schaffen, besitzt, begriffen wird, eine Akzentuierung, die die spätere Wahrnehmung dieser Gestalt in der russischen Kultur am stärksten beeinflußt hat. Gleichzeitig betont Turgenjev, wie Elizarova ausführt, daß Hamlet gegen die Lüge und so für die Wahrheit kämpft – für die Wahrheit, „an die er nicht ganz glauben kann“²⁶⁰. In den 1880er Jahren werden Hamlet solche Charakter- und Weltanschauungszüge zugewiesen wie „Kraftlosigkeit, Pessimismus und Nichtsnutzigkeit“:

В его толкование вносился значительный элемент субъективизма и произвольности. Всё более укреплялась традиция видеть в Гамлете только выражение бессилия, пессимизма и никчёмности, то есть творить его по образу и подобию людей 80-х годов. При этом Гамлет вовсе лишался какой-либо

²⁵⁶ Ovčarova 1985, S. 94

²⁵⁷ Ibid

²⁵⁸ Kataev 1989, S. 33

²⁵⁹ Ibid

целестремленности, действительности [...]. [...] „Восьмидесятнику“ был особенно созвучен именно такой герой – Гамлет, превращённый в нытика и чуть ли не в неврастеника. (In seine Deutung brachte man ein beträchtliches Element von Subjektivismus und Willkürlichkeit ein. Es setzte sich immer mehr die Tradition durch, in Hamlet ausschließlich den Ausdruck von Kraftlosigkeit, Pessimismus und Nichtsnutzigkeit zu sehen, d.h. ihn nach Vor- und Ebenbild der Menschen der 80er zu schaffen. Hamlet büßte dabei jegliche Zielstrebigkeit, Tatkraft ein [...] Dem „Achtziger-Menschen“ entsprach im besonderen Masse gerade ein solcher Held – Hamlet, der in einen Nörgler und Neurastheniker verwandelt wurde).²⁶¹

Die solchermaßen rezipierte Figur Hamlets wurde bald zum Objekt satirischer Angriffe – von der Seite der Schriftsteller des Kreises der „narodniki“ (народники, Volkstümler) („обличители лжегамлетов“, die Ankläger der falschen Hamlets)²⁶², aber auch bei Čechov. Im Feuilleton „V Moskve“ (In Moskau) (1891) bezeichnet sich der „Moskauer Hamlet“, in dem Čechov das Bild der modernen Intelligencija wiedergegeben hat, als „drjan“ („дрянь“, Lump) und „kisljatina“ („кислятина“, Miesmacher). Elizarova weist weiterhin darauf hin, daß Hamlet gleichzeitig – in der Literatur der 1880er Jahre und u.a. in Werken Čechovs – zum Symbol der modernen Generation, die ihre Ideale, Wünsche und Hoffnungen eingebüßt hat, geworden ist.²⁶³ Dadurch, daß er die Ratlosigkeit, Enttäuschung, zugleich aber die geistige Unruhe des russischen Intellektuellen der 1880er Jahre verkörpert, gewinnt er seine Würde und seine Tragik zurück. So entstehen auch die Hamletgestalten im Werk Čechovs: Platonov, Ivanov, Silin, Ivašin u.a. Dabei versteht Elizarova unter den Čechovschen Hamlets recht breit alle männlichen Personen, die einen inneren Kampf erleben und keine Kraft finden, Entscheidungen zu treffen, oder – noch breiter – als Menschen, „oderžimye bespokojstvom mysli“ (besessen von der Unruhe des Denkens).²⁶⁴ Um die Person Čechovs mit Hamlet zu vergleichen, benötigt Elizarova jedoch nicht unbedingt die Präsenz konkreter „materieller“ Verweise im aktuellen Text, sondern baut ihre Interpretation mitunter allein auf thematischen Analogien auf.

In einer umfangreichen Monographie „Šekspir i russkaja kul'tura“ (Shakespeare und die russische Kultur) (1965), herausgegeben von M. P. Alekseev, werden die Wege der russischen Shakespearerezeption verfolgt, dabei wird dem Aufsatz Turgenevs – ähnlich wie bei Elizarova – für die Darstellung und die Auslegung der Hamletfigur in der russischen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine zentrale Bedeutung beigemessen.²⁶⁵ Turgenev war der erste, der Hamlet (und Don Quijote) als menschlichen Archetyp betrachtet und seine

²⁶⁰ S. das Zitat aus dem Artikel von Turgenev bei Elizarova 1964, S. 47

²⁶¹ Elizarova 1964, S. 48

²⁶² Ibid S. 49

²⁶³ Vgl. darüber auch bei Šach-Azizova 1977

²⁶⁴ Elizarova 1964, S. 56.

²⁶⁵ S. das 6. Kapitel „Šestidesjatye gody“, verfaßt von J. D. Levin.

geistige „Verwandtschaft“ mit der russischen adeligen Intelligenz ins Bewußtsein gerufen hat. In den Novellen „Gamlet Ščigrovskogo uezda“ (Hamlet aus dem Ščigrovkreis) und „Dnevnik lišnego človeka“ (Tagebuch eines überflüssigen Menschen) verbindet er den „Hamletismus“ mit der Gestalt des überflüssigen Menschen, dem vor allem die Eigenschaften wie die Fähigkeit zur Selbstreflexion, Egoismus und Individualismus anhaften:

[...], русскому гегельянцу 40-х годов, уже присущи все черты гамлетовского характера, которые впоследствии были охарактеризованы в статье: эгоизм, безверие, всепоглощающая рефлексия, страсть к самоуничтожению, беспредметные разговоры о самоубийстве, неспособность к непосредственному чувству, к любви, [...]. ([...] dem russischen Hegelianer der 40er Jahre, sind bereits alle Charakterzüge von Hamlet eigen, die später im Artikel beschrieben wurden: Egoismus, Ungläubigkeit, verzerrende Reflexion, Neigung zur Selbsterniedrigung, grundlose Gespräche vom Selbstmord, Unfähigkeit zum unmittelbaren Gefühl, zur Liebe, [...].)²⁶⁶

Čechovsche Personen, z.B. Ivanov im gleichnamigen Drama, können im Rahmen dieser von Turgenjev angelegten Tradition gedeutet werden.²⁶⁷

Die Tatsache, daß Čechov sich in seiner Hamletinterpretation nicht auf die Tragödie Shakespeares, sondern vielmehr auf deren Rezeption orientiert hat, d.h. daß sein Erfassen dieses Prätextes durch viele Vermittler gelaufen ist, gehört zu den möglichen Gründen dafür, warum Čechovforscher häufiger auf die Gegensätzlichkeit seiner Personen zum Shakespeare-schen Helden aufmerksam werden. R. L. Jackson artikuliert diese Polarität in bezug auf einen der Čechovschen Hamlets – nämlich Treplev – folgendermaßen: „[...] he has nonetheless, like [...] Hamlet, the option of self-discovery in art of action. This opinion he rejects, for he lacks the courage to face himself, his talent [...]. Like so many Chekhovian heroes, his tragedy consists in his inability to rise to the level of tragedy. He is far from being a Hamlet.“²⁶⁸ Das Unvermögen der Personen Čechovs, die tragische Größe von Hamlet zu erreichen, wird in der einschlägigen Literatur immer wieder thematisiert. Nach F.-J. Leithold, zeichnen sich die Charaktere in der „Möwe“ durch die „Unfähigkeit zur Tragödie“ aus.²⁶⁹ Um zum tragischen Helden zu werden, fehlt es der Person Čechovs an „festen Wertvorstellungen“: „Vielmehr ist Treplev auf der Suche nach festen Handlungskriterien. [...] 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.“²⁷⁰ Für die Erklärung dieser Gestaltung zieht Leithold die von uns skizzierte Rezeptionsgeschichte der Hamletgestalt vor Čechov heran. Analog zu Elizarova und Levin kommt Leithold zum Schluß, daß der Čechovsche

²⁶⁶ Levin 1965, S. 464

²⁶⁷ S. *ibid.*, S. 467-468

²⁶⁸ Jackson 1981, S. 13

²⁶⁹ Leithold 1989, S. 118

Hamlet Treplev im wesentlichen der Hamletinterpretation Turgenevs in „Gamlet i Don-Ki-chot“ entspricht²⁷¹, während Nina nach Leithold Züge eines Don Quijote-Typs und der Arzt Dorn solche von Horatio tragen. Dennoch kopiert Čechov weder literarische Typen Shakespeares noch ihre Turgenevsche Deutung, sondern weicht von den gegebenen Vorlagen bewußt ab: so kämpft Treplev-Hamlet gegen Windmühlen und Dorn-Horatio „verfällt in Gleichgültigkeit“²⁷². Der Hamlet des Feuilletons „V Moskve“ ist nach Leithold dagegen nur vor dem Hintergrund der in den 1880er Jahren ausgelösten Hamletismuskonversation zu verstehen. Einerseits richtet Čechov seine satirische Botschaft auf die „modernen Kopien“ Hamlets, „verhamletisierte Ferkel“, die insbesondere Literaturkritiker der Narodniki angegriffen und demaskiert haben²⁷³, andererseits spielt er auf diese stark ideologisch geprägte Kritik selbst an: „Sein 'Moskauer Hamlet' urteilt über das moderne Theater und Drama nämlich: 'Aber wo sind denn die Ideen? Wo die Ideale?'“²⁷⁴. Schließlich findet Leithold in einigen Dramen Čechovs ebenfalls Hamlettypen, wobei er sich immer auf die im Text vorhandenen Anspielungen auf die Tragödie orientiert. Dabei entspricht die Entwicklung dieser Gestalt in den Bühnenwerken Čechovs den Phasen der Hamletismuskonversation Ende der 1870er bis Ende der 1890er Jahre: Von der noch durchaus positiven Bewertung der Hamletfigur durch die dramatis personae im „Platonov“ über ihre negative Umkehrung (ihre Bewertung durch Ivanov selbst) in „Ivanov“ zu der gesunkenen Aktualität dieses Verweises in der „Möwe“ (hier „wird schließlich kein direkter Bezug der Protagonisten zur literarischen Figur des Hamlet ausgesprochen“²⁷⁵). Im Ganzen stützt sich Leithold in seiner Untersuchung auf mehrere konkreten Zitate und Anspielungen auf die Prätexte im Stück, so daß gezeigt wird, wie konkrete Zitate und Allusionen „den Bedeutungsaufbau der 'Möwe' beeinflussen“²⁷⁶.

Die Auffassung, daß die Personen Čechovs als gescheiterte literarische Helden klassischer Werke konzipiert sind, greift als nächster R. Lauer auf. Für ihn stellt Platonov – die zentrale Figur des frühesten Dramas Čechovs – eine „Neufassung vorausgegangener Heldenmodelle“²⁷⁷ dar. Parallelen zwischen ihm und seinen literarischen Prototypen werden allerdings jedes Mal von den dramatis personae selbst thematisiert. Wie Čackij verspottet er die Gesellschaft im Salon von Anna Petrovna und wird für einen Wahnsinnigen gehalten. Platonov wird aber im Gegensatz zu Čackij „der billige Spaß an der Erniedrigung anderer unterstellt“²⁷⁸. Anna bezeichnet ihn weiterhin als „Дон-Жуан и жалкий трус в одном теле“ („Don Juan

²⁷⁰ Ibid S. 120

²⁷¹ Vgl. die Beschreibung des von Turgenev gegebenen Hamlet-Typs bei Leithold (1989, S. 129-131) mit der bei Elizarova und Levin (s. S. 46-48 dieser Arbeit)

²⁷² Leithold 1989, S. 136

²⁷³ Leithold stützt sich u.a. auf die Arbeit von Šach-Azizova (1977), die ebenfalls die russische Rezeption der Hamlet-Gestalt in der Čechovs Zeit schildert

²⁷⁴ Leithold 1989, S. 141.

²⁷⁵ Ibid S. 151

²⁷⁶ Ibid S. 109 Über die Funktion der Verweise auf „Hamlet“ in „Čajka“ s. ebenfalls bei Hübner 1971, S. 107-110

²⁷⁷ Lauer 1990, S. 611.

²⁷⁸ Ibid S. 612

und jämmerlicher Feigling in einem und demselben Körper²⁷⁹); eine Reihe von Übereinstimmungen mit der Handlungsstruktur sowie mit den einzelnen Details des Don-Juan-Sujets (u.a. Puškins „Kamennyj gost“) suggeriert ebenfalls die Ähnlichkeit Platonovs mit dem spanischen Helden. Die wichtigste Folie für die Darstellung der männlichen Hauptperson im Drama Čechovs ist jedoch nach Lauer Hamlet oder viel eher noch, wie auch Lauer seinerseits betont, seine Auslegung in Turgenevs „Gamlet i Don-Kichot“. Das Bild von Hamlet hängt hier weitgehend mit dem des „überflüssigen Menschen“ in der russischen Literatur vor Čechov, u.a. gerade im Konzept Turgenevs, zusammen. Diese Beobachtungen bekräftigt Lauer mit der Analyse der drei Bezüge, d.h. der drei expliziten Verweise auf „Hamlet“ in „Platonov“. Resümierend stellt er fest, daß Platonov lediglich der „schwächliche Nachfahre“ seiner Vorbilder ist: „Wo Čackij nach Wahrheit strebte, leistet sich Platonov schale Späße; wo Don Juan Leidenschaft und Kühnheit zeigte, erfassen Platonov Feigheit und Kleinmut; wo Hamlet Visionen und Traumgespinste schaute, jammert Platonov um sein Leben“.²⁸⁰

Auch Kluge kommt in seiner Charakteristik des Jugenddramas Čechovs zum Schluß: „Platonov erweist sich also im Vergleich zu allen Bezugsfiguren in den Prätexten als *unterlegen*.“²⁸¹ Er fügt hinzu: „Das mag als zeitkritische Intention Čechovs verstanden und gewertet werden. Es kann aber daneben ebensowohl als vorsichtiges Experiment Čechovs in der intertextuellen Begegnung, in der Selbsterprobung und im Sich-Messen mit großen, allgemeingültigen literarischen Leistungen eingeschätzt werden.“²⁸²

Die Idee der intertextuellen „Unterlegenheit“ Čechovscher Personen scheint bereits zum Gemeinplatz der Čechovliteratur geworden zu sein. In der 1966 erschienenen Monographie Th. Winners „Chekhov and his prose“ begegnet man z.B. dieser These in einigen Einzelanalysen vor allem der Novellen Čechovs. Als etwas lächerlich wird z.B. der Selbstvergleich Laevskijs mit den Helden der Weltliteratur begriffen: „Recurrent details serve to diminish Laevki's self-view as a romantic personality, a new Hamlet, a new version of Lermontov's Pechorin, Turgenev's Bazarov, and Byron's Cain“.²⁸³ In der Novelle „Černyj monach“ (Der schwarze Mönch) deutet, nach Winner, vieles auf die Similarität Kovrins mit Faust hin, doch wieder ist diese Ähnlichkeit mit ironischen Anführungszeichen versehen: „For, unlike Faust, Kovrin is a mediocre man who only masquerades as an intellectual giant“.²⁸⁴ Kovrin steht vielmehr in der Reihe der überflüssigen Menschen, „such as Pushkin's Eugene Onegin, Lermontov's Pechorin, and Turgenev's Rudin“.²⁸⁵

Für Ch. Saal-Losq stellen die meisten Personen Čechovs „Parodien“ oder „Travestien“ auf tragische Literaturgestalten dar: Laevskij travestiert die „überflüssigen Menschen“, Vasil'ev –

²⁷⁹ Čechov 1974, S. 136

²⁸⁰ Lauer 1990, S. 617.

²⁸¹ Kluge 1995, S. 31

²⁸² Ibid

²⁸³ Winner 1966, S. 101

²⁸⁴ Ibid S. 116

²⁸⁵ Ibid S. 119 Auf die Nahe Čechovscher Figuren zu den überflüssigen Menschen der russischen Literatur, den „Helden der Epoche“ wie Čackij, Rudin, Oblomov weist u.a. Peace hin – s. 1983, S. 8-14

„Prostituiertenretter“ aus den von ihm gelesenen literarischen Werken, Starcev – das lyrische „Ich“ der von ihm gesungenen Romanzen u.s.w.²⁸⁶ Dabei ist das Parodieren für Saal-Losq oft auf die literarische Selbst- und Realitätseinschätzung der Personen Čechovs und nicht auf die Prätexte selbst gerichtet: „The juxtaposition of texts which results as Chekhov’s characters refer to literary models serves to deflect the light of the characters themselves and not onto the figures of the background text“²⁸⁷ (die Inadequatheit der literarischen Selbstbewertung wird auch in den oben vorgestellten Beiträgen betont). Insofern ist für die Autorin die Perspektive der Figur, aus der die Geschichte erzählt wird, von erheblicher Bedeutung. So bedeutet für sie die Feststellung, daß die Gestalten Čechovs parodistische Varianten fremder Figuren sind, nicht (immer), daß die ersteren ein literarisches Diminutiv, eine Herabwürdigung der letzteren darstellen. Sie sind oft vielmehr als *neue, andere* Personen zu begreifen, die sich vom Erwarteten, mitunter dem literarisch Klischeehaften abheben. Insofern verwendet Saal-Losq den Begriff „Parodie“ anders, als wir ihn in unserer Arbeit (s. Kap. 2 und 3.2.) auslegen. Darüber hinaus sind für uns Parodien Čechovs immer mit der Absicht verbunden, Fremdtex te zu verspotten und so gesehen „anzugreifen“.

Nach Überzeugung Kataevs stellen viele Čechovschen Personen nicht so sehr „schwächliche Nachfahren“ solcher Gestalten wie Hamlet, Don Juan oder Faust, sie sind vielmehr ihre moderne – und damit auch eine „kleinere“, gewöhnlichere²⁸⁸, aber auch oft komplexere, an die russische Wirklichkeit der letzten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts adaptierte Version.²⁸⁹ Der Professor Nikolaj Stepanovič aus „Skučnaja istorija“ (Eine langweilige Geschichte) erlebt z.B. in einem anderen sozialen und geschichtlichen Kontext dieselbe geistige Krise wie sie Faust und noch früher der „Erzähler“ („повествователь“) in „Ekklesiastes“ erlebt haben. Čechov übernimmt, so Kataev, in seine Novelle die Ausgangssituation aus der Tragödie Goethes: hier korrespondieren nicht nur die Protagonisten am Anfang dieser zwei Werke (Faust – Wagner; Nikolaj Stepanovič – Pëtr Ignat’evič), sondern und vor allem der geistige Zustand beider Hauptpersonen.²⁹⁰ Die Motive dieses Zustandes finden ihren Ursprung in „Ekklesiastes“: „В указании на связь трагедии Гёте с книгой Екклезиаста (Čechov hat nämlich, wie Kataev ausführt, im Brief an Suvorin vom 4 Mai 1889 vermutet, daß Goethe beim Verfassen von „Faust“ von „Ekklesiastes“ inspiriert wurde – K. S.) заключено и своё понимание смысла 'Фауста', фаустовской ситуации. [...] Очевидно,

²⁸⁶ Saal-Losq 1978, S. 23-24

²⁸⁷ Ibid. S. 22

²⁸⁸ Vgl. auch bei Šach-Azizova 1977, S. 243.

²⁸⁹ Vgl. z.B. die Formulierung Kataevs in bezug auf die Personen von „Tri sestry“: „Чехов не столько создавал новые типы, сколько усложнял прежние, созданные его предшественниками“ (1989, S. 212) (Čechov schuf nicht so sehr neue Typen, er problematisierte vielmehr die alten, die von seinen Vorgängern geschaffen wurden).

²⁹⁰ Den Verweis auf diese Analyse von Kataev s. in unserem Aufsatz (Smola, 2001, S. 110) Kataev betont, daß Čechov lediglich die ersten vier Szenen aus „Faust“ „übernimmt“, d.h. es wird auf die Gestalt von Faust ausschließlich in der Ausgangssituation des Werkes von Goethe verwiesen (s. Kataev 1989, S. 87-88) Vgl. dazu auch Ch. Jeggale, der darauf hinweist, daß Nikolaj Stepanovič mit Faust *vor* seiner Evolution verglichen werden kann (s. 1996, S. 36)

общее для Чехова заключено в исходных ситуациях 'Фауста' и 'Екклезиаста'. Утомление, разочарование пройденными путями, в первую очередь 'путями мудрости'. Признание тщетой свершённых дел. [...] И одновременно – незатухающая работа мысли, [...]. [...] Но этой же соломоновской, фаустовской чертой, [...] Чехов наделил и героя своей 'Скучной истории'. Фаусту нужно понять 'всю мира внутреннюю связь', герою Чехова нужна 'общая идея'.“ (Der Hinweis auf die Verbindung zwischen der Tragödie von Goethe und dem Buch von Ekklesiastes verbirgt auch sein eigenes Verständnis des Sinns von „Faust“, von der Faustschen Situation. [...] Offensichtlich liegt das Gemeinsame für Čechov in der Ausgangssituation von „Faust“ und „Ekklesiastes“. Erschöpfung, Enttäuschung von den begangenen Wegen, in erster Linie von den „Wegen der Weisheit“. Erklärung der vollbrachten Taten als vergeblich. [...] Und gleichzeitig – eine unauslöschliche Gedankenarbeit, [...]. [...] Aber gerade mit dieser Salomonischen, Faustschen Eigenschaft, [...] stattete Čechov seinen Helden in „Skučnaja istorija“ aus. Faust muß verstehen, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, der Held Čechovs sucht eine „allgemeine Idee“.).²⁹¹ Čechov baut zwischen dem Professor und Faust bewußt Assoziationen auf – mit der Absicht, dem inneren Drama seines Helden und damit auch dem seiner Generation einen tieferen Sinn zu verleihen und es in einen breiteren Kontext des „ewigen Suchens der Menschheit“ zu stellen.

Wie der „russische Faust“ Nikolaj Stepanovič kann auch Gurov, so Kataev, als eine neue und keine „diminutive“ Variante eines literarischen Archetyps betrachtet werden. Im Gegensatz zu den zahlreichen „zweitklassigen Don Juans“ der früheren Werke Čechovs (wie Kamyšev, Panaurov, Anan'ev u.s.w.) teile Gurov die Würde und die Komplexität seines literarischen Prototyps – nämlich des Don Guan aus „Kamennyj gost“ von Puškin, eines Don Juan, der sich ernsthaft verliebt. Während aber der Puškinsche Held für seine Sünden bestraft wird und am Ende sterben muß, beginnt für Gurov gerade am Schluß der Novelle das wirkliche Leben, die Liebe selbst, „die Liebe im Alltag“ bringt für den Čechovschen Don Juan die ernstesten Probleme mit sich.²⁹²

3. Ebenso wie die Vorstellung, daß die Figuren Čechovs als „schwächliche Nachfahren“ ihrer intertextuellen Vorbilder gestaltet sind, von vielen Forschern geteilt wird, gehört u.a. auch die These, daß Čechovsche Werke eine ironische Inversion bekannter literarischer Sujets demonstrieren, zu den verbreitetsten Topoi in der Čechovforschung.

So weist nach Winner der allusive Name von Nikitins Pferd, „Graf Nulin“ (Der Graf Nulin) in „Učitel' slovesnosti“ (Der Literaturlehrer) auf eine ironische Umkehrung von Puškins Sujet hin: Nicht Nikitin, sondern Maša und ihre Familie sind diejenigen, die am Ende der Novelle die Rolle des Verführers übernehmen. Ähnlich verdreht auch „Anna na šee“ (Anna am Hals) Sujets von „Anna Karenina“ und „Madame Bovary“: Während die ungleiche Ehe und der Seitensprung bei Tolstoj und Flaubert tragische Konsequenzen haben, ziehen hier aus dieser Situation beide – sowohl Anna als auch ihr Mann – Nutzen und geben sich mit ihr zufried-

²⁹¹ Kataev 1989, S. 88-89

den. Je verblüffender, so Winner, die Parallelen zwischen den Handlungen von „Anna na šee“ und „Anna Karenina“ (die Position und das Verhalten des Ehemannes-Beamten, Eisenbahnszenen mit Vronskij/ Artynov u.s.w.) sind, desto offensichtlicher werden auch die Differenzen: Die moralische Botschaft des Toltojschen Romans wird bei Čechov aufgehoben.

Čechov greift in vielen seiner Prosawerke, so die These K. D. Kramers, literarische Produktionen seiner Vorläufer an, indem er mit den herkömmlichen literarischen Mustern experimentiert – sie z.B. umschreibt. Kramer interpretiert demzufolge „Smert' činovnika“ (Der Tod eines Beamten) als eine scherzhafte „Neu-schreibung“ (oder, wie es Kramer formuliert, „corrective rewriting“²⁹³) von Gogol's „Šinel“ (Der Mantel): Der kleine Beamte Gogol's eringt nach seinem Tod die Vergeltung, Čechov verzichtet auf die mystische Fortsetzung der Geschichte und verleiht ihr ein abruptes und groteskes Ende. In „Cvety zapozdalye“ (Verspätete Blumen) und in „Rasskaz neizvestnogo človeka“ spielt Čechov mit den Elementen des Sujets eines der Romane Turgenevs, nämlich „Nakanune“ (Vorabend²⁹⁴). Im Finale von „Cvety zapozdalye“ folgt nicht Marusja-, „Elena“ Toporkov-, „Insarov“, sondern umgekehrt – Toporkov folgt Marusja; die Hauptperson in „Rasskaz neizvestnogo človeka“ Zinaida hält zuerst Orlov, dann den Erzähler für Insarov, begreift aber später, daß ihre Vorstellungen illusorisch waren, und begeht Selbstmord; „the farce of mistaken identities“²⁹⁵ stellt das Finale des Turgenevschen Romans wieder auf den Kopf – der Erzähler-, „Insarov“ übernimmt die Rolle von Zinaida und wird zur „Mutter“ ihres Kindes.²⁹⁶ In diesen wie auch in manchen anderen Novellen Čechovs (z.B. in „Duél“²⁹⁷) kommt nach Kramer das Bestreben des Autors, im Rahmen traditioneller literarischer Sujets zu arbeiten, zum Ausdruck. Jedoch kann sich der Schriftsteller dabei vom Parodieren der Vorlagen kaum zurückhalten, deshalb oszillieren seine Geschichten zwischen Ernst und Parodie.

Als Parodie auf literarische Werke des 19. Jahrhunderts, genauer, deren Gestalten oder Sujetstrukturen (wobei der Begriff „Parodie“ hier ungewöhnlich breit und eher unkonventionell gefaßt ist, da er auf große spätere Novellen Čechovs übertragen wird) betrachtet Ch. Saal-Losq viele großen Novellen Čechovs. So übernimmt Čechov in „Dama s sobačkoj“ die wesentlichsten Handlungselemente eines herkömmlichen Ehebruchsujets („adultery plot“²⁹⁷), u.a. des Sujets von „Anna Karenina“, und schafft dadurch das Potential für die vom Leser erwartete Entwicklung eines dramatischen Konflikts. Die Lesererwartung wird dennoch nicht erfüllt, und die Geschichte erweist sich immer mehr als ironische Inversion des Tolstojschen Romans. In Kontrast zueinander stehen z.B. Szenen im Theater in beiden Werken – statt einen Skandal hervorzurufen, bleibt das Rendezvous von Gurov und Anna unbemerkt, wie ihre Beziehung im Ganzen unbemerkt und von der Gesellschaft „unbestraft“ bleibt. Čechov hat,

²⁹² S. Kataev 1989, S. 107-110. Vgl. über diese Schlußfolgerung von Kataev bei uns (Smola 1998b, S. 514)

²⁹³ Kramer 1970, S. 34.

²⁹⁴ Turgenjew 1973, S. 5.

²⁹⁵ Kramer 1970, S. 45.

²⁹⁶ S. *ibid.* S. 39-40; 43-46

²⁹⁷ Saal-Losq 1978, S. 30.

nach Saal-Losq, eine Novelle geschrieben, in der die außereheliche Liebe nicht tötet, sondern befreit; damit wird die moralische Botschaft von „Anna Karenina“ unmißverständlich konterkariert. In „Ionyč“ spielt Čechov weiterhin mit dem Sujetschema von „Evgenij Onegin“: In den ersten drei Kapiteln der Čechovschen Novelle, vor allem in der Szene, in der Starcev Kotik seine Liebe gesteht, übernimmt er die Rolle der Puškins Tat’jana, während Kotik, wie Onegin, seine Gefühle zurückweist. Im vierten Kapitel kommt es, analog zu dem Prätext, zum Rollentausch („Like Onegin, Ekaterina has found a responsive chord for her old suitor. Like Tat’iana Startsev rejects his admirer’s confessions of affection“²⁹⁸); jedoch stellt das Finale von „Ionyč“ eine Travestie auf die tragische Szene des verspäteten Liebesgeständnisses bei Puškin dar – Personen Čechovs sind durch keine äußeren Umstände getrennt, ihrer Vereinigung steht nichts im Wege: „There are no irreversible circumstances which stand between Chekhov’s characters“²⁹⁹. Es ist Starcev selbst, der zur Liebe nicht mehr fähig ist, vielmehr interessiert ihn jetzt die praktische Seite des Lebens. Durch die Verschiebung und Substitution der konventionellen Situations- und Rollenschemata schreibt Čechov einen ironischen Kommentar zu den auch in der russischen Literatur traditionell gewordenen Sujetstrukturen. In erster Linie vermeidet er aber dramatische Spannungen und tragische Konflikte, was von der Forscherin als eine bewußte Nichterfüllung der Lesererwartungen interpretiert wird. Wenn Laevskij Nadežda Fëdorovna mit Kirilin erwischt, tötet er sie nicht, wie das Pozdnyšev in „Krejcerova sonata“ getan hat. Das Duell zwischen Fon Koren und Laevskij endet ebenfalls nicht mit dem Tod von Laevskij, wie das in „Geroj našego vremeni“ (Der Held unserer Zeit) geschieht (Pečorin tötet Grušnickij). Schließlich führen die Beziehungen von Laevskij und Nadežda Fëdorovna, im Gegensatz zu denen von Anna und Vronskij, nicht zur Tragödie.³⁰⁰ Čechov bezieht sich also explizit auf Werke der russischen Literatur, so daß seine eigenen als eine offensichtliche Abweichung von der Tradition dem Leser ins Auge stechen.

Im Unterschied zu Saal-Losq, neigt Kataev dazu, die Werke Čechovs als eine durchaus *ernste* Auseinandersetzung („творческий спор“, kreative Auseinandersetzung)³⁰¹, als einen Dialog mit den „Klassikern“ zu begreifen. Gleich mit mehreren Novellen äußert sich Čechov beispielsweise zur „Krejcerova sonata“ Tolstojs; durch die Variierung des Handlungsablaufes von „Krejcerova sonata“ widerlegt er auch die moralischen Gebote, die Tolstoj in diesem Werk vermittelt hat. So verzichtet er in „Tri goda“ (Drei Jahre) auf das für das Sujet Tolstojs entscheidende Faktum des Seitensprungs, zeigt damit aber, wie auch formal sittliche eheliche Beziehungen unglücklich sein können: „И в этом содержится ответ Толстому: семейный покой, семейное счастье зависят отнюдь не от следования религиозной основе брака или уклонения от неё“. (Und darin besteht die Antwort an Tolstoj: die familiäre Harmonie,

²⁹⁸ Ibid S. 73.

²⁹⁹ Ibid S. 74.

³⁰⁰ Ibid S. 117.

³⁰¹ Kataev 1989, S. 71.

das Familienglück hängen nicht vom Befolgen den religiösen Grundlagen der Ehe oder von der Abweichung von ihnen ab).³⁰²

Da Kataev hier nicht nur Modifikationen der fremden Handlungsstrukturen bei Čechov untersucht, sondern dessen Texte als Polemik mit den vor allem am Ende von „Krejcerova sonata“ ausgesprochenen Ideen Tolstojs betrachtet, nähert sich sein Beitrag der nächsten – vierten – Gruppe von Ansätzen innerhalb der Čechovforschung.

4. Es wurde in der einschlägigen Literatur mehrmals darauf hingewiesen, daß Čechov in seine Werke in einem spürbaren Maße aktuelle Diskussionen und Fragen der Epoche einbezieht, nicht selten in Form fiktiver Gespräche und Auseinandersetzungen. Die Rezeption wichtiger sozialer und kultureller Probleme der Zeit, aber auch konkreter philosophischer Konzeptionen in den (v.a. Prosa-)Texten Čechovs wird in zahlreichen Analysen verfolgt. Frauenemanzipation, Pessimismus, gesellschaftliche Rolle der Kunst, Studentenbewegung, Möglichkeiten der moralischen Rechtfertigung der Gewalt, ärztliche Ethik, Ethik des Stoizismus, Sozialdarwinismus u.s.w. – diese Themen(blöcke) scheinen bei Čechov aufgegriffen und künstlerisch verarbeitet zu werden. Am anschaulichsten ist diese These bei É. Polockaja formuliert: „В годы, когда ясна стала бесперспективность прежней террористической тактики народников [...], появился 'Рассказ неизвестного человека'. Когда [...] встал вопрос о путях развития русской деревни, Чехов написал своих 'Мужиков' – [...]. На теорию 'малых дел' он откликнулся 'Домом с мезонином', на споры об эмансипации – 'Ариадной', на рост студенческого движения – 'Невестой' и 'Вишнёвым садом'.“ (In den Jahren, in denen die Perspektivenlosigkeit der früheren, terroristischen Taktik der Volkstümmler offensichtlich wurde [...], erschien „Rasskaz neizvestnogo človeka“. Als [...] die Frage nach den Entwicklungswegen des russischen Dorfes erhoben wurde, schrieb Čechov „Mužiki“ (Die Bauern – K. S.) – [...]. Zur Theorie der „kleinen Tate“ äußerte er sich mit „Dom s mezoninom“ (Das Haus mit dem Mezzanin – K. S.), zu den Diskussionen über die Emanzipation – mit „Ariadna“, zur anwachsenden Studentenbewegung – mit „Nevesta“ (Die Braut – K. S.) und „Višněvyj sad“ (Der Kirschgarten – K. S.).³⁰³ Solche Themen und Probleme sind, wie ersichtlich ist, mit den konkreten, vorwiegend publizistischen und philosophischen, Texten verknüpft, die entweder als Quelle oder als Echo bzw. Reaktion auf bestimmte Ideen fungieren.³⁰⁴

Noch A. P. Skaftymov hat in seinem bekannten Aufsatz „O povestjach Čechova 'Palata №6' i 'Moja žizn'“ (Über die Novellen Čechovs „Palata №6“ (Das Krankenzimmer №6 – K.

³⁰² Ibid. S. 76.

³⁰³ Polockaja 1979, S. 313

³⁰⁴ Vgl. die Anmerkung Ovčarovas: „Герои активно участвуют в публицистически-злободневных спорах, причём их взгляды 'перекликаются со взглядами писателей и философов, чьи произведения живо обсуждались в печати“ (1985, S. 95) (Die Protagonisten sind an den publizistisch-aktuellen Auseinandersetzungen aktiv beteiligt, dabei „korrespondieren ihre Ansichten mit den Ansichten der Schriftsteller und Philosophen, deren Werke in der Presse lebendig diskutiert wurden“). In unserem Aufsatz (s. Smola 2001, S. 105-108) zeigen wir ebenfalls auf, wie in einigen Texten Čechovs eine damals aktuelle Diskussion über die Rolle der Kunst und der Literatur, verknüpft mit dem Namen Goethes, in Form fiktiver Debatten widerspiegelt und reflektiert wird

S.) und „Moja žizn“ (Mein Leben – K. S.) (1958) versucht, die Reflexion bestimmter philosophischer Systeme in den Novellen Čechovs ans Licht zu bringen. Er beweist, daß die Weltanschauung des Arztes Ragin in „Palata №6“ nicht auf der Moralphilosophie des Stoikers Mark Aurel oder den ethischen Geboten Tolstojs, denen die Rechtfertigung der Gleichgültigkeit, der geistigen Passivität und der Nichteinmischung im Grunde fremd war, sondern auf der pessimistischen Philosophie Schopenhauers, genauer, der russischen Rezeption seiner Ende der 1890er Jahre populär gewordenen Ausgabe „Aforizmy i maksimy“ (Aphorismen und Maximen) (1892, übers. von F. V. Černigovec) fußt. Den Kern dieser Weltanschauung artikuliert Skaftymov folgendermaßen: „Для Рагина и шопенгауэровцев одинаково специфично сочетание пессимизма с призывами к интеллектуальной созерцательности, как единственно возможному источнику чистого 'наслаждения'. Ни у Толстого, ни у стоиков ничего подобного нет“.³⁰⁵ (Für Ragin und Schopenhauerianer ist gleichermaßen die Kombination des Pessimismus mit den Aufrufen zur *intellektuellen* Kontemplation als der einzig möglichen Quelle des reinen „Genusses“ spezifisch. Dies findet man weder bei Tolstoj noch bei den Stoikern). Čechov mißbilligt, so Skaftymov, die auf diese Weise rezipierten Ideen Schopenhauers und polemisiert mit ihnen dadurch, daß er sie zur Konfrontation mit dem realen Leben bringt und letztendlich scheitern läßt. Eine direkte Polemik mit den Ansichten Tolstojs – mit seiner Forderung der „oproščenije“ (dem Einfachwerden) und der physischen Arbeit für alle als Mittel der geistigen Vervollkommnung – läßt sich dagegen wesentlich deutlicher in „Moja žizn“ verfolgen. Hier demonstriert Čechov, daß der Verzicht auf Klassenprivilegien und die Übernahme harter körperlicher Arbeit noch keine tiefe geistige Befriedigung mit sich bringt und vor allem kein wirkliches Lebensziel darstellt. Erst die Verbindung physischer Tätigkeit, die eine moralische Rechtfertigung des Daseins vorbringt, mit den intellektuellen und geistigen Bestrebungen und Interessen können nach Čechov das Leben eines Menschen erfüllen: „Там, где речь идёт о содержании жизненного 'счастья', Чехов, не отменяя нравственных требований, [...], предусматривает необходимость удовлетворения всего богатства духовных стремлений человека, всей сферы общей культуры, красоты, науки и искусства.“ (Dort, wo es sich um den Inhalt des „Glücks“ des Lebens handelt, sieht Čechov, ohne die Moralforderungen aufzuheben, [...], die Notwendigkeit vor, das ganze Reichthum der geistigen Bestrebungen des Menschen, die ganze Sphäre der allgemeinen Kultur, der Schönheit, Wissenschaft und Kunst zu befriedigen.).³⁰⁶

Eine Polemik mit dem Tolstojschen Ideal des arbeitsreichen Lebens sieht in „Moja žizn“ u.a. auch I. P. Vidučekaja: immer deutlicher empfindet der Čechovsche Misail seine neue Betätigung als Arbeiter als Spiel, immer offensichtlicher wird für ihn die Unnatürlichkeit dieser Situation. In „Dom s mezoninom“ nimmt Čechov, wie Vidučekaja etwas vereinfacht ausführt, die Partei des Künstlers, der in der Auseinandersetzung mit der Anhängerin der „malye dela“-Theorie Lida zu beweisen sucht, daß das einzige effektive Mittel, die quälende Diskre-

³⁰⁵ Skaftymov 1958, S. 301

panz zwischen dem Volk und den höheren Gesellschaftsschichten zu überwinden, nicht in der Erschaffung einer besonderen „Volkskultur“ besteht, sondern im Versuch, die Bauern der Kultur und der Kunst der höheren Schichten teilhaft werden zu lassen. Nicht die Beschränkung von Interessen und die „Verbauerung“ der privilegierten Klassen in Rußland wäre das Richtige, sondern die Kultivierung der Interessen der Bauern.³⁰⁷

Im Gegensatz zu Skaftymov finden D. Rayfield und G. P. Berdnikov in „Palata №6“ Spuren der Gedanken sowohl Schopenhauers als auch Tolstojs und Mark Aurels. Rayfield setzt die Ideen Schopenhauers denjenigen von Tolstoj nicht entgegen, sondern verbindet sie: Pessimismus, eine tiefe Überzeugung, daß die materielle Welt von Grund auf böse und ungerecht ist, unüberwindbare Furcht vor dem Tod und vieles andere in der Philosophie Schopenhauers habe die Weltanschauung Tolstojs maßgeblich beeinflusst. Dennoch ist der Čechovsche Ragin viel eher ein provinzieller russischer Schopenhauer („a conceited and glib reciter of *Aphorismen zur Lebensweisheit*“³⁰⁸) als ein Tolstojanhänger. Nur die Keuschheit Ragins und der Verzicht auf den Kampf gegen soziale Mißstände könnten als Polemik mit der Tolstojischen Lehre verstanden werden. In seiner Passivität und Unachtsamkeit mißdeutet und karikiert Ragin gleichzeitig die Stoiker, denen – was Čechov zweifelsohne bekannt war – die Gleichgültigkeit gegenüber dem Leiden des Anderen vollkommen fremd war. Für Berdnikov birgt jedoch die stoische Philosophie selbst einige Widersprüche, die Čechov in seiner Novelle, wie er beweist, gerade erforscht und aufdeckt: „Проповедуя добрые дела и даже самоотверженность человека во имя общего блага, стойки в то же время исходили из мысли о фатальной предопределённости человеческого бытия [...]“ (Während sie gute Taten und sogar die Selbstlosigkeit des Menschen im Namen des Allgemeinwohls predigten, gingen Stoiker gleichzeitig vom Gedanken von einer fatalen Vorherbestimmung des menschlichen Seins aus [...]).³⁰⁹ Čechov führt in „Palata №6“ eine exakte Analyse der Gedanken Mark Aurels durch, der Altruismus und Demut nicht zu vereinbaren vermochte. Auch die Popularität sowie die Verflachung einzelner Thesen Schopenhauers und Tolstojs (s. oben) durch die russischen Intellektuellen in der Zeit Čechovs sind hier, so Berdnikov, widergespiegelt: „[...] ,рагинская философия – это попури на модные философские темы, [...]“ ([...], die Philosophie Ragins ist ein Potpourri aus den modischen philosophischen Themen, [...]).³¹⁰

Außer „Palata №6“ gehört u.a. die Novelle „Čěmyj monach“ zu den Werken, die in erster Linie in bezug auf ihre „philosophische“ Intertextualität wohl am stärksten das Interesse der Čechovforscher erweckt hat. So wurden in den Gesprächen Kovrins mit dem schwarzen Mönch Spuren der philosophischen Gedanken Schopenhauers, Nietzsches und Nordaus entdeckt. „А в чеховском рассказе [...] предугадываются отдельные высказывания М. Нордау о 'вырождении' и Ф. Ницше о новой морали и образе сверхчеловека“, – bemerkt

³⁰⁶ Ibid S 311

³⁰⁷ S. Vidueckaja 1980

³⁰⁸ Rayfield 1975, S. 129.

³⁰⁹ Berdnikov 1978, S. 306

P. Henry. (Und in der Novelle Čechovs [...] ahnt man einzelne Aussagen von M. Nordau über die „Entartung“ und von F. Nietzsche über die neue Moral und über die Gestalt des Übermenschlichen voraus).³¹¹ Nach A. Krinicyн entspricht die Konzeption der Gestalt Kovrins – vor allem die Beschreibung der Symptome seiner psychischen Erkrankung und deren Entwicklung – den Vorstellungen Nordaus über das krankhafte Genie, die in der berühmt gewordenen und in Rußland viel diskutierten Schrift „Entartung“ artikuliert wurden: „Мы без труда найдём у Коврина все описанные у Нордау симптомы: наследственную предрасположенность к чахотке, тяжёлое переутомление от чрезмерной умственной работы и нездорового образа жизни, болезненную впечатлительность и возбудимость [...]“. (Wir finden bei Kovrin ohne Mühe alle bei Nordau geschilderten Symptome: die geerbte Empfänglichkeit für Schwindsucht, schwere Übermüdung infolge einer übermäßigen geistigen Arbeit und der ungesunden Lebensweise, eine krankhafte Sensibilität und Erregbarkeit [...]).³¹² Das *romantische* Konzept des Genies, das in seinen krankhaften Phantasien eine Zuflucht vor der banalen Realität findet, wird nach der Auffassung anderer Čechovforscher in der Novelle Čechovs in Frage gestellt, wenn nicht sogar gänzlich negiert.³¹³

Auch Ideen Nietzsches werden in der Novelle Čechovs nach E. Sebina und M. Bykova in vulgarisierter und vereinfachter Version dargestellt. Wieder handelt es sich bei Čechov nicht um die Philosophie Nietzsches, sondern um ihre Rezeption – um „модное нищезанство“ (das modische Nietzscheanertum), „поверхностное увлечение модной философией“ (eine oberflächliche Begeisterung von der modischen Philosophie)³¹⁴, um Nietzsche „в 'массовом сознании' русского интеллигента“ (im „Massenbewußtsein“ des russischen Intellektuellen)³¹⁵. Die Bekanntschaft mit den Schriften Nietzsches „erlaubte“ den russischen Intellektuellen, gewisse Tabus und traditionelle ethische Werte zu ignorieren. Den Čechovschen „Pechvögeln“ („неудачники“³¹⁶), die keine Kraft in sich finden, sich mit der Welt zu konfrontieren, eigene Schwächen zu bekämpfen und die Verantwortung für ihre Nächsten zu übernehmen, paßt, so Bykova, die mit Nietzsche assoziierte Vorstellung von einem freien, den Pöbel und vor allem die traditionelle Moral verachtenden (Über)Menschen. Diese Rezeptionsweise ist von Čechov u.a. in der Figur Kovrins widergespiegelt worden.

Das Problem der Rezeption und der Bewertung ausgewählter Ideen Tolstojs in Werken Čechovs gehört im Ganzen zu den beliebtesten und am meisten untersuchten Themen in der

³¹⁰ Ibid S 308

³¹¹ Henry 1997, S 604

³¹² Krinicyн 1996, S 173

³¹³ S z.B die Arbeit von Nazirov „Čechov protiv romantičeskoj tradicii“ (Čechov gegen die romantische Tradition) (1975), wo überzeugend vorgeführt wird, daß Čechov in „Černyj monach“ gegen die romantische Tradition, in der Wahnsinnszustände als Anzeichen des Erhabenen und Auserwählenseins begriffen werden, „spricht“ Er lehnt die in solchen Werken der russischen Literatur wie „Sil'fida“ (Die Sylphide) von Vladimir Odoevskij oder „Štoss“ von Michail Lermontov artikuliert Asthetisierung des Wahnsinns entschieden ab, in den Gesprächen Kovrins mit dem Monch parodiert er nach Nazirov tiefsinnige Dialoge der geistig kranken Helden mit ihren Phantasiegestalten.

³¹⁴ Sebina 1996, S 132

³¹⁵ Bykova 1996, S 137

³¹⁶ Ibid

Čechovliteratur. Th. Winner und A. S. Melkova betrachten beispielsweise eine ganze Reihe von Čechovs Novellen als Antwort auf verschiedene Seiten der Tolstojschen Lehre. U.a. in „Chorošie ljudi“ (Gute Menschen), „Neprijatnost“ (Eine Unannehmlichkeit), „Vragi“ (Feinde) preist er, so Winner, die Idee der Abkehr von der Gewalt und der Notwendigkeit der physischen Arbeit an, zu der er in „Palata №6“ wieder Distanz nimmt (v.a. über die Gestalt Gromovs, der in der Diskussion mit Ragin diese Idee überzeugend negiert).³¹⁷ Melkova untersucht ihrerseits in einigen Novellen Čechovs der Jahre 1886-1887 nicht nur die Aufnahme bestimmter „Tolstojscher Fragen“, sondern ebenfalls die Widerspiegelung jener literarischen Polemik, die diese Fragen ausgelöst haben. Unter den Thesen Tolstojs, die in der russischen Öffentlichkeit am meisten Aufsehen erregt haben³¹⁸, nennt Melkova außer dem Gebot der Abkehr von der Gewalt die Forderung des Verzichtes auf materielle Privilegien sowie der physischen Arbeit für Männer und der Mutterschaft als Lebensaufgabe für Frauen; die Ablehnung des wissenschaftlichen und technischen Fortschrittes u.a. Die von solchen Kritikern wie N. K. Michajlovskij, A. M. Skabičevskij, L. Z. Slonimskij u.a. ausgesprochene heftige Kritik der Tolstojschen Ideen werde in Form einer fiktiven Diskussion, genauer: in den Argumenten und in dem Redestil einer der Hauptfiguren der Novelle „Sestra“ (Die Schwester) („Chorošie ljudi“) Ljadovskij ironisch wiedergegeben, so daß man dieses Werk Čechovs als direkte Polemik mit den „Verächtern“ Tolstojs betrachten kann. Čechov imitiert nämlich in den Monologen Ljadovskijs, die gegen die Predigt der Abkehr von der Gewalt gerichtet sind, die Ausdrucksweise sowie den Argumentationsgang einiger von den einflußreichen Kritikern und Publizisten der Zeit verfaßten Artikel: „Он высмеял грубость, резкость и высокомерность тона Скабичевского; самоуверенное фразёрство и отсутствие элементарного анализа в статьях Стукалича; присоединился к Оболенскому, упрекавшему Михайловского в нежелании уяснить себе предмет, о котором он судит так категорически.“ (Er hat die Grobheit, Schärfe und Überheblichkeit des Tons Skabičevskijs ausgelacht, die selbstsichere Phrasendrescherei und den Mangel an elementarer Analyse in den Aufsätzen Stukaličs; er hat sich Obolenskij angeschlossen, der Michajlovskij den Widerwillen vorwarf, für sich den Gegenstand zu klären, über den er so kategorisch urteilt)³¹⁹. Die Kritik und der Sarkasmus Ljadovskijs haben letzten Endes keine Wirkung auf die Entscheidungen seiner Schwester und halten sie nicht von der Abreise ab. Das Ziel der Novelle Čechovs war dennoch nicht so sehr die Verteidigung der Lehre Tolstojs, zu der Čechov in einem ambivalenten Verhältnis stand, sondern vielmehr der Appell, seinen Ideen Gehör zu schenken und sie auf einem höheren analytischen Niveau zu behandeln. Melkova erwähnt auch weitere Erzählungen Čechovs, die ihrer Meinung nach eine andere Antwort auf diesen Punkt des Tolstojschen „Programms“ geben: So setze er sich mit der Idee der Abkehr von der Gewalt – und zwar ähnlich wie in

³¹⁷ S. Winner 1966, S. 62-68.

³¹⁸ Diese Ansichten hat Tolstoj u.a. im Traktat „Tak čto že nam delat“? (Was müssen wir also tun?), dessen Teile 1882 und 1884-1885 in Rußland publiziert wurden und im Aufsatz „V čem sčastie“? (Worin besteht das Glück?) (1886) propagiert (s. Melkova 1977, S. 302).

„Sestra“ durch die Logik der Sujetentwicklung – in „Vstreča“ (Die Begegnung) eindeutig auseinander. Hier werde vorgeführt, wie ein milder und toleranter Umgang mit dem Verbrecher keine geistige Umwandlung bewirkt: „У Чехова после кратковременного испуга вор Кузьма, которого не наказывает обворованный им Ефрем, ведёт себя по-прежнему: лжёт, хвастает и т. п.“ (Bei Čechov verhält sich der Dieb Kuz'ma, den der von ihm bestohlene Efrem nicht bestraft, nach dem kurzen Schrecken wie früher: er lügt, prahlt u.s.w.).³²⁰ Die Novelle sollte also eine der in der russischen Öffentlichkeit bekannt gewordenen Thesen Tostojs widerlegen.

Nach Hahn polemisiert Čechov mit Tolstoj – mit seiner Idealisierung des Bauernlebens und der körperlichen Arbeit – in „Moja žizn“ und „Mužiki“, in der letzten Erzählung besonders effektiv durch eine detaillierte, emotionslose Darstellung der Mißstände im russischen Dorf.³²¹

Aus den in fremden Texten thematisierten und aktuell gewordenen Problemen der Zeit, die im Čechovschen Werk ihren Niederschlag gefunden haben, sei hier exemplarisch die Frage der Frauenemanzipation erwähnt. Mit der Čechovschen Auslegung der Frauenproblematik, die in direktem Zusammenhang mit den Aussagen Tolstojs und Nordaus zum Thema (v.a. in „Krejcerova sonata“ und in „Paradoksy“ (Paradoxe) und „Vyroždenie“ (Entartung)) steht, befaßt sich u.a. A. Krinicyň. Äußerungen Šamochins zu den Mängeln der weiblichen Natur in „Ariadna“ spiegeln, nach Krinicyň, Konzepte dieser zwei Denker wider, die z.B. eine natürliche mentale Unterlegenheit der Frau gegenüber dem Mann und die Überflüssigkeit der Ausbildung und der intellektuellen Entwicklung der Frauen, deren einziger Erfolg der bei Männern sei, postulieren sowie die Beschönigung und Idealisierung der Frauengestalt in der Literatur beklagen. Diese Ansichten werden in der Novelle Čechovs jedoch auf verschiedenen Ebenen der Geschichte (u.a. durch die Replik des Erzählers, der auf die Verallgemeinerungen Šamochins eher mißtrauisch reagiert) hinterfragt und sogar im Grunde widerlegt³²².

5. Als weniger typisch betrachten wir in der Čechovforschung die Arbeiten, die konkrete Formen des intertextuellen Signals im Text – des für das Zitat und die Allusion charakteristischen „markers“ – nicht nur explizit in den Mittelpunkt der Analyse stellen, sondern sie zum Titelthema machen. Hier wollen wir aber auch die Beiträge anführen, in denen die Untersuchung solcher punktuellen Verweise nicht unbedingt als Titelthema genannt wird (das kann z.B. in einem deutlicheren Maße nur einen bestimmten Teil der Arbeit berühren)³²³. Dabei geraten ins Blickfeld der Forscher, wie es sich versteht, in erster Linie die Werke, in denen die Menge solcher Referenzen auffällig ist und zum Nachdenken veranlaßt.

³¹⁹ Melkova 1977, S. 312

³²⁰ Ibid. S. 315.

³²¹ Hahn 1977, S. 146, 153-154

³²² S. Krinicyň 1996, S. 175-176

³²³ Obgleich offensichtlich ist, daß auch die Beiträge der Gruppen 2, 3, und 4, wie wir oben bemerkt haben, konkrete intertextuelle „marker“, wie wir sie im theoretischen Teil unserer Arbeit aufgelistet haben, berücksichtigen und im unterschiedlichen Masse zum Ausgangspunkt der Analyse haben

So befassen sich einige einschlägige Beiträge mit der Ermittlung der Zitatfunktionen in „Tri sestry“. Die Autoren versuchen allerdings manchmal, ohne auf die Erscheinungsform und die nähere kontextuelle Umgebung einzelner Zitate in Čechovs Drama besonders ausführlich einzugehen, deren intertextuelle Bedeutung interpretativ zu entschlüsseln. Kataev weist in diesem Sinne (im Kap. „Reminiscencii v Trěch sestrach“ (Reminiszenzen in „Tri sestry“) seiner Monographie (1989)) auf das Vorhandensein zahlreicher Zitate im Stück – aus Gogol’s „Povest’ o tom, kak possorilis’ Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem“ (Geschichte des großen Krakeels zwischen Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforowitsch³²⁴) und „Zapiski sumasšedšego“ (Aufzeichnungen eines Wahnsinnigen), Puškins „Cygany“ (Zigeuner) und „Ruslan i Ljudmila“ (Ruslan und Ljudmila), Tolstojs „Anna Karenina“ sowie lateinischer Aphorismen u.s.f. hin und fragt: „Почему столько цитат? И в чём заключалось своё, незаёмное?“ (Warum so viele Zitate? Und worin bestand das Eigene, das Nicht-Geliehene?).³²⁵ Das unaufhörliche Zitieren in „Tri sestry“ deute darauf hin, daß die Čechovschen Personen in einer alten, literarisch bereits hundertmal wiedergegebenen und darum längst banalisierten Welt, in der alles allen bekannt ist, leben: „То, что [...] происходит, давно известно, 'старые истории', 'скучные истории“ (Das, was [...] geschieht, ist längst bekannt, „alte Geschichten“, „langweilige Geschichten“)³²⁶. Čechov stelle damit die Frage, die für sein ganzes Werk von primärer Bedeutung war: Wie orientieren sich Menschen in dieser Realität, deren Traditionen, die in der Literatur propagierten „allgemeinen Ideen“ und gesellschaftlich anerkannte Meinungen sich als falsch oder für das Verständnis des Seins nicht ausreichend bzw. angesichts der Komplexität der Welt hilflos erweisen?

Die Funktion der ausgewählten Zitate und Allusionen in „Tri sestry“ legen R. Peace und N. Adati aus: Peace deutet den Sinn der von Mascha immer wieder ausgesprochenen Zeilen „U lukomorja dub zelěnyj...“ („Grün an der Meerbucht ragt die Eiche...“³²⁷) im psychologischen Kontext des Werkes (das Zitat suggeriere nämlich den Frust Maschas über ihre unglückliche Ehe, der nur so indirekt – allegorisch – zum Ausdruck kommen könne)³²⁸; Adati interpretiert auf eine ähnliche Weise Solěnyjs Zitate aus „Cygany“ sowie seinen Selbstvergleich mit Lermontov als Versuch der Flucht vor der sinnentleerten Wirklichkeit, als Versuch der Romantisierung des eigenen Daseins (wobei die Inkongruenz zwischen den durch intertextuelle Referenzen verbundenen Charakteren – Solěnyj/ Lermontov, Tuzenbach/ Aleko – auf die auktoriale Ironie schließen läßt)³²⁹.

Dem Beitrag W. Košnyš ist eine besonders differenzierte Behandlung der Zitatbezüge und ihrer Funktionen in demselben Drama nachzusagen, wobei manche Analyseergebnisse bei

³²⁴ Gogol Bd 2 (1952), S. 293

³²⁵ Kataev 1989, S. 217.

³²⁶ Ibid

³²⁷ Puškin Bd 2 (1952), S. 217 Alle hier verwendeten Übersetzungen russischer Zitate ins Deutsche sind mit dem Original verglichen und, wo erforderlich, korrigiert worden

³²⁸ Peace 1986, S. 170

³²⁹ S. Adati 1998.

ihm denen bei Peace und Adati ähnlich sind. Er unterscheidet zunächst auf theoretischer Ebene zwischen der pragmatischen und der semantischen Zeichenfunktion der Zitate im Text. Die erste dient bei Čechov primär der Charakterisierung der handelnden Personen, der Vermittlung ihrer Gefühle und Stimmungen; in diesem Fall erschließt sich die Bedeutung des Bezuges aus dem nächsten situativen Kontext und die Heranziehung des Referenztextes, d.h. eine Gegenüberstellung des aktuellen mit dem Prätext erweist sich als überflüssig („die Zitate gehen in der Situation auf, [...]. [...] die externe Information übersteigt nicht die interne Information, [...].“³³⁰). So deutet das Arien-Fragment „Ljubvi vse vozrasty pokorny...“ („Ein jedes Alter folgt der Liebe...“³³¹) im Munde Veršinins nur darauf hin, daß er sich in Maša verliebt hat und daß sein Gefühl erwidert wird (hier tritt v.a. die Symptomfunktion innerhalb der pragmatischen hervor), so wie die lateinischen Sentenzen Kulygins in ihrer pragmatischen Funktion auf eine „unangenehme Eigenschaft des Gymnasiallehrers“³³² hinweisen. Im Fall Kulygins wie auch in einigen anderen „überwiegt“³³³ darüber hinaus „die externe Information“ („die Kommunikation zwischen Autor und Rezipierendem“)³³⁴ nicht „die interne Information“ („die Kommunikation zwischen den Personen des Stückes“)³³⁵. Die semantische Funktion des Zitats kommt dagegen z.B. dann zum Ausdruck, wenn die Erinnerung an den Prätext sinnmäßig eine Bereicherung des aktuellen Textes mit sich bringt, z.B. eine vorausdeutende Aufgabe erfüllt. Wenn Solënyj Tuzenbach mit Aleko vergleicht, enthüllt sich sein Zitieren im Hinblick auf die Sujetentwicklung von „Cygany“ als eine bewußte und auf keinen Fall harmlose Täuschung seines Rivalen – Solënyj selbst tötet Tuzenbach aus Eifersucht. Auch das Gogol'-Zitat aus „Zapiski sumasšedšego“ erlaubt, nicht nur Mašas Trauer zu spüren, sondern ebenso ihre unglückliche Liebe und die darauf folgende Rückkehr ins alte Leben neben die unerwidert gebliebene Liebe Popriščins sowie sein endgültiges Verfallen in Wahnsinn zu stellen. Unter anderem das letzte Beispiel zeigt, so die Schlußfolgerung Košny, daß Zitate mit überwiegend semantischer Funktion in „Tri sestry“ bestimmte Textinformationen auf eine spezifische Art zu vermitteln vermögen – sie können z.B. das pessimistische Finale des Dramas verdeutlichen.

Die Funktion und Bedeutung der Zitate und Allusionen in Čechovs Dramen wurden bereits in mehreren Analysen interpretiert. Besonders häufig wird in der einschlägigen Literatur auf die Semantik der Shakespeare- und Maupassant-Zitate in „Čajka“ (Die Möwe) eingegangen, dabei werden zwischen dem Prä- und Posttext üblicherweise Parallelen gezogen, Ähnlichkeiten und Gegensätze festgestellt.³³⁶ Da der interpretative Vorgang in diesen Beiträgen dem

³³⁰ Košny 1971, S. 132

³³¹ Puschkin Bd 2 (1952), S. 200.

³³² Košny 1971, S. 134 Lateinische Zitate Kulygins gewinnen aber nach Košny auch „neue semantische Inhalte“ (ibid., S. 135) „Im Jagd nach Zitaten schlägt sich Kulygins Glaube nieder, die Komplexität des Lebens bannen zu können“ (ibid.)

³³³ Ibid. S. 129

³³⁴ Ibid. S. 128

³³⁵ Ibid.

³³⁶ S. z.B. Papernyj 1980, S. 58-67

in den oben präsentierten im Grunde ähnelt, gehen wir zu den Arbeiten über, die sich mit dem Zitieren bzw. Alludieren in der Prosa Čechovs befassen.

Die Funktion der Zitate und Allusionen aus der Lyrik der russischen Romantiker für die Gestaltung der fiktiven Personen in einigen Novellen Čechovs ermitteln Z. S. Papernyj (der seinen Beitrag dem Thema der Tradition Lermontovs bei Čechov in allgemeinen widmet) und A. A. Smirnov. Daß Jarcev beim Gespräch mit Laptev („Tri goda“) das Gedicht Lermontovs „Son“ (Der Traum) in den Sinn kommt, zeugt nach Papernyj von seiner tief verborgenen Sehnsucht nach dem Höheren und Nicht-alltäglichen, vom Unzufriedensein mit seinem Gefühl gegenüber Polina Nikolaevna, das sich von dem bei Lermontov vermittelten Liebeskummer viel zu sehr unterscheidet³³⁷. Auch Zitate aus den romantischen Gedichten Del'vigs („Kogda, duša, prosilas' ty...“ (Als du, Seele, darum batest...)) und Puškins („Noč“ (Die Nacht)) in „Ionyč“ weisen, so Smirnov, auf „die Perspektive der gehobenen Gefühle“ eines Verliebten hin („оба текста призваны намекнуть на перспективу возвышенных чувств героя“ (beide Texte sind dazu berufen, auf die Perspektive der erhabenen Gefühle des Helden anzudeuten)³³⁸); das erstere vermittelt den euphorischen Zustand des liebenden Starcev, das zweite bereitet zugleich das später eintretende und unvermeidliche Erlöschen der Gefühle vor (der seelische Vorgang, der in der Elegie von Del'vig thematisiert wird)³³⁹. Papernyj und Smirnov versuchen darüber hinaus, die intertextuelle Analyse über die Ebene der Figuren hinauszuführen und die Aussage Čechovs über den Prätext zu entschlüsseln. Dabei kommen die Kritiker zu folgenden Schlüssen: Während Papernyj die in der romantischen Lyrik dargestellte Welt und manifestierte Ideale als eine in Čechovs Wahrnehmung unerreichbare Größe („liričeskaja točka otsčeta“ (der lyrische Ausgangspunkt)³⁴⁰) betrachtet, deutet Smirnov das romantische Lebenskonzept als in Čechovs Sicht lebensfremd und dadurch lebensunfähig: „[...] любой романтический образ осознаётся как изначальный стереотип и как таковой должен быть нарушен.“ ([...] jede romantische Gestalt wird von Anfang an als Stereotyp bewertet und als solcher muß sie destruiert werden.)³⁴¹ Der Forscher schreibt dazu: „[...] любые ценности теряют свою актуальность в пошлой среде.“ ([...] alle Werte verlieren ihre Aktualität in einem abgeschmackten Milieu).³⁴²

Das insbesondere für die zwei letzten Beiträge charakteristische Ziel, nicht nur die Funktion und die Stellung der intertextuellen Referenzen im geschlossenen Ganzen des Werkes zu bestimmen, sondern die Einstellung Čechovs zum fremden Text zu erfassen (die Analyse, die nicht (ausschließlich) auf die Rolle des Prätextes im Posttext, sondern auf die Rezeption des Prätextes im Posttext abzielt), verfolgt V. A. Košelev im Aufsatz „Oneginskij 'mif' v proze Čechova“ (Der Onegin-„Mythos“ in der Prosa Čechovs). Er führt zahlreiche Zitate und Allu-

³³⁷ Ibid 1994, S 148

³³⁸ Smirnov 1998, S 97

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ Papernyj 1994, S. 148.

³⁴¹ Smirnov 1998, S. 100.

³⁴² Ibid S. 99.

sionen zu „Evgenij Onegin“ (Eugen Onegin) aus den Kurzgeschichten und Novellen Čechovs an, um seine These zu bestätigen, daß es sich in erster Linie um eine ironische Darstellung der „Onegin“-Rezeption beim russischen Publikum und in der russischen Kritik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts handelt. Zu den fiktiven Rezeptionsphänomenen gehören beispielsweise „prosaisierende“ und platte Kommentare zum Puškinschen Text sowie eine semantische Verflachung einzelner zitierter Textstellen, deren poetischer Gehalt durch das alltägliche Verwenden oder eine naive Interpretation aufgehoben bzw. deren Sinn entstellt wird, und die Selbstvergleiche der Čechovschen Personen mit den Gestalten Puškins (besonders häufig mit der des überflüssigen Menschen Onegin), wodurch letztere parodiert werden.³⁴³ Auf die Analyse konkreter Erscheinungsformen der Zitate und Allusionen wird im Aufsatz nicht ausführlicher eingegangen, dem Autor geht es vor allem darum, das Phänomen des „Onegin“-Mythos im Werk Čechovs im allgemeinen zu demonstrieren und seinen inhaltlichen Charakter aufzudecken.



Manche Čechovforscher analysieren weiterhin die Allusionen *in den Titeln* der Prosastücke Čechovs. So untersucht D. J. Clayton die Novelle „Poprygun'ja“ (Flattergeist³⁴⁴) im Lichte ihres allusiven Titels, der auf die russische Version der Fabel von La Fontaine „La Cigale et la fourmi“ (I. A. Krylov: „Strekoza i muravej“ (Die Libelle und die Ameise)) verweist. Čechov legt, nach Clayton, die Analogie auf der Ebene der Figuren (die Libelle/Ol'ga Ivanovna; die Ameise/Dymov) nahe, um sie dann in Frage zu stellen und letzten Endes die moralistische Botschaft der Fabel Krylovs aufzuheben. Es ist nicht die „Ameise“-Dymov, die in der Erzählung Čechovs für ihren Fleiß belohnt wird und „überlebt“. Es überleben dagegen die Libellen Ol'ga Ivanovna und Rjabovskij, Dymov aber stirbt. Dennoch beinhaltet dieser Handlungsablauf kein moralisches Urteil über Ol'ga Ivanovna: „Instead it is a story of two characters, who are [...] unable to establish any real contact with each other“³⁴⁵. Čechov erzeugt damit eine bewußte Anknüpfung an den fremden Text und relativiert ihn zugleich.

M. Kanevskaja³⁴⁶ stützt sich in ihrer Analyse des Titelzitats in der Geschichte „Nevidimye miru slězy“ (Die für die Welt unsichtbaren Tränen) auf manche Aussagen der Intertextualitätstheoretiker (wie M. Riffaterre und G. Genette) und verwendet Begriffe, die der Intertextualitätstheorie entstammen. Sie konzentriert sich zunächst auf den Grad und den Charakter der formalen Veränderung des zitierten Segments aus Gogol's „Měrtvyje dušy“ (Die toten Seelen) im neuen Kontext und gelangt dabei zum Schluß, daß Čechov durch das falsche Zitieren den alltäglichen Gebrauch des entsprechenden populären Fragments wiedergibt. Das Zitat demonstriert also u.a. einen trivialen Umgang der Leser mit der pathetischen Rhetorik Gogol's (statt „nevedomye“ (unbekannt) heißt es bei Čechov „nevidimye“ (unsichtbar)). Čechov reduziert mit Hilfe der formalen Verzerrung die Semantik des dem fremden Text ent-

³⁴³ S. Košelev 1998, S. 148-154

³⁴⁴ Tschechow 1966, S. 58

³⁴⁵ Clayton 1990, S. 603

³⁴⁶ S. Kanevskaja 1994

nommenen Fragments und setzt sie auf das Niveau der naiven oder verbreiteten Rezeption herab. In einer semantischen Reduktion besteht in diesem Fall auch die konkrete Methode der Čechovschen Arbeit mit dem Prätext Gogol's, mit dem so auch polemisiert wird. Kanevskaja führt weiterhin eine feine und detaillierte Analyse durch, in der sie den ursprünglichen und den neuen Kontext des Zitats sowohl auf der stilistischen als auch auf der semantischen Ebene vergleicht und so den Sinn der intertextuellen Referenz entschlüsselt. Čechov bezieht z.B. „die Tränen“, die Gogol' kontextuell mit der hohen moralischen Aufgabe des Schriftstellers verknüpft, ausschließlich auf die banale Situation eines familiären Streites. Einen komischen Effekt erzeugt ebenfalls die Nebeneinanderstellung solcher Gattungen wie Kurzgeschichte und Roman, das heißt, die ironische Intertextualität spielt sich auch auf der architextuellen Ebene (Genette) ab. Was die Aussage des Textes Čechovs über den Referenztext anbelangt, so betrachtet Kanevskaja den ersten als Hinweis auf eine bestimmte Rezeptionsgeschichte von „Měrtvyje dušy“, u.a. in der russischen Kritik.

Im Ganzen zeichnet sich der Beitrag Kanevskajas nicht nur durch eine Zuwendung zu den theoretischen Grundlagen des intertextuellen Phänomens aus, sondern ebenfalls durch seine sehr präzise und scharfsinnige formale und semantische Analyse.

6. Ähnlich wie der von Genette eingeführte Begriff „Text zweiten Grades“ (bzw. „literarische Ableitung“) benennt auch die bei Pfister und Broich erörterte Bezeichnung „Systemreferenz“³⁴⁷ eine Reihe der intertextuellen Erscheinungen, denen ein bestimmtes Merkmal gemeinsam ist. Als Kriterium, das den betreffenden Verweisen Homogenität verleiht, fungiert in dem Fall der Typ des Prätextes. Systemreferenzielles Verfahren – Verweisung auf Textsysteme wie literarische Gattungen, stilistische Normen bestimmter literarischer Epochen, Diskurstypen u.s.w. und nicht (nur) auf konkrete Fremdtex-te – stellt eine intertextuelle Strategie dar, die insbesondere für das frühere prosaische Werk Čechovs charakteristisch ist und insofern auch des Öfteren die Aufmerksamkeit der Čechovforscher auf sich gezogen hat.

In erster Linie wird der spielerisch-humoristische Umgang des experimentierfreudigen Antoša Čechonte mit ausgewählten – vor allem populären bzw. in der zeitgenössischen Literatur bereits zum Klischee gewordenen – Motiven, Sujetmerkmalen, Charakteren und stilistischen Details, die nicht mehr auf konkrete Referenztexte zurückzuführen sind, sondern sich vielmehr auf Gattungen und Literaturepochen im allgemeinen beziehen, in der Fachliteratur immer wieder zum Thema. Das Spiel mit den literarischen Schablonen in Čechovs Kurzgeschichten der ersten Hälfte der 1880er Jahre analysiert im ersten Kapitel seiner Čechov gewidmeten Monographie Th. Winner. Er betont z.B. die parodistische Behandlung solcher Gattungen wie „comic sketches of the humor journals, popular ghost and melodramatic adventure stories, crime novels, and romantic fiction“³⁴⁸. Winner untersucht hauptsächlich die Techniken, die bei Čechov zu parodistischer Verzerrung des Altbekannten führen: „In parody,

³⁴⁷ Vgl. S. 30 dieser Arbeit

clishés, traditional styles or themes may be exaggerated and thus caricatured or [...] they may be presented in a new and unaccustomed environment, which renders them absurd“³⁴⁹. Übertriebene Metaphorizität, ungeschickte Pleonasmen und Stilbrüche, aufdringliche Lautwiederholungen und Kombination des Romantisch-Gehobenen mit dem Alltäglich-Realistischen sowie die Unglaubwürdigkeit des Geschehens kennzeichnen die Parodien auf die romantische Prosa und die Gespenstergeschichten; mit Hilfe bewußter Handlungskomplikationen, falscher Mutmaßungen und verwirrender Indizien, die das Ermittlungsverfahren begleiten und dem überraschenden Finale vorangehen, schafft Čechov eine treffende Karikatur der weit verbreiteten Kriminalgeschichten.³⁵⁰

V. Turbin deklariert anhand nicht nur der frühen parodistischen Prosa die ironisch-mißtrauische Einstellung Čechovs zu konkreten literarischen und publizistischen Gattungen, gegen deren Normen seine Werke nicht zufällig verstoßen: „Можно смело настаивать на том, что диалог живого, жанрово неоформленного, атипичного со ставшим, застывшим, завершённым – есть основная закономерность новеллистического творчества Чехова.“ (Man kann darauf ohne Zögern bestehen, daß der Dialog des Lebendigen, von seiner Gattung her Unausgestalteten, Untypischen mit dem Gewordenen, Erstarrten, Abgeschlossenen die wichtigste Gesetzmäßigkeit der Novellistik Čechovs ist.)³⁵¹ Sei es die Gattung des Zeitungsartikels oder der Fabel (die Auseinandersetzung Čechovs mit dieser demonstriert Turbin am Beispiel von „Dom s mezoninom“ und „Tri sestry“), sie gerät jedes Mal mit der „lebendigen“ Wirklichkeit in Konflikt, die ihre Rahmen und Regeln letztendlich zerstört.

Den Begriff „Dialog“ in bezug auf systemreferenzielle Praxis in der Prosa Čechovs verwendet ebenfalls K. D. Kramer, wobei es wieder um den Dialog Čechovs mit einer stabilen und „abgeschlossenen“ („завершённый“) literarischen Gattung – nämlich der des Melodrams – geht. In diesem Sinne hält Kramer den literarischen Dialog mit einem bestimmten Textsystem einerseits und die Parodien auf ein solches offenbar auseinander: Während in seinen Parodien der Schriftsteller eine offen distanzierende und spielerische Haltung gegenüber dem literarisch Vorgefundenen („distaste for what he apparantly feels is the literary artificiality“³⁵²) zeigt (genannt werden solche Systeme wie „traditional novella and novel“, „foreign literature“ oder „the canonized masters of nineteenth-century Russian literature“, aber auch Gattungen wie „official report“, „historical novel“, „tale of revenge“, „detective story“, „fantasies of the future“ oder das Gesamtwerk eines Autors („rhetorical style of a Victor Hugo“)³⁵³), schwankt er beim Dialog mit ihm zwischen Distanz und Aneignung. Eine Reihe von späteren Novellen Čechovs, geschrieben vor 1893, weist nach Kramer eine deutliche Af-

³⁴⁸ Winner 1966, S. 6. S. auch Hielscher 1987, S. 29

³⁴⁹ Winner 1966, S. 5-6

³⁵⁰ S. die Aufzählung der Parodien Čechovs auf bestimmte Textsysteme auch in unserem Aufsatz (Smola 2001, S. 102)

³⁵¹ Turbin 1973, S. 213.

³⁵² Kramer 1970, S. 28

³⁵³ Ibid. S. 28-31

finität zum Melodramatischen mit den für diese Gattung charakteristischen Merkmalen – heftige und ereignisreiche Handlung, das Motiv des Ehebruchs und des Mordes als Rache („Baby“ (Die Weiber)), hysterische Ausbrüche der Liebenden („Poprygun’ja“), politischer Terrorismus („Rasskaz neizvestnogo človeka“), Schwarz-Weiß-Malerei in Form einer Dichotomie zwischen dem Bösen und dem Guten bzw. dem Gegensatz „Held – Bösewicht“ (geistige Umkehr Laevskijs in „Duel“) u.s.w. Čechov, so die Schlußfolgerung Kramers, führt in dieser Periode seines Schaffens einen Dialog mit dem Melodram, um eigene moralische Werte auszuarbeiten und zu bestimmen, ein Versuch, die Existenz konstanter, klar erkennbarer Werte künstlerisch zu beweisen. Interessant ist, daß P. Bicilli, der in seiner Monographie in manchen Erzählungen Čechovs, z.B. in „Rasskaz neizvestnogo človeka“, ebenfalls schablonenhafte und für Čechov sonst „wesensfremde“ Elemente feststellen muß, halbwegs zu denselben Schlüssen wie Kramer kommt. Er vermutet bei Čechov während dieser Periode in ähnlicher Weise ein künstlerisches Schwanken, besonders in formaler Hinsicht, in Bezug auf eine andere Gattung: Čechov „zwang seine Natur“ und „versuchte, etwas zu schaffen, was seiner *inneren* Form nach mit dem klassischen Roman identisch war“³⁵⁴.

Eine andere Dynamik im Umgang mit dem Melodram verfolgt Kuznecov im Bühnenwerk Čechovs: nicht mehr die Entwicklung von einer humoristischen Distanznahme zur Aneignung, sondern umgekehrt von der unkritischen Übernahme melodramatischer Effekte in den früheren Stücken zu ihrer ironisch-verfremdenden Funktion in den späten Dramen: „В ранний период драматургического творчества Чехова (до второй редакции 'Иванова' включительно) [...] мелодраматическое понимается как квинтэссенция сценичного, сценически эффектного [...]. [...] В поздней же драматургии Чехов использует мелодраматическое клише как сильный отстраняющий приём“ (In der früheren Periode des dramatischen Schaffens von Čechov (bis einschließlich die zweite Redaktion von „Ivanov“) [...] wird das Melodramatische als Quintessenz des Bühnenwirksamen, des szenisch Effektivollen begriffen [...]. [...] In seinem späten Bühnenwerk verwendet Čechov das melodramatische Klischee dagegen als ein stark befremdendes Verfahren)³⁵⁵.

Als Beispiele der für die hier besprochene Gruppe repräsentativen Beiträge seien noch Arbeiten erwähnt, in denen die Beziehungen Čechovscher Werke zur Gattung der Pastorale thematisiert werden. So faßt B. Hahn das Drama „Višněvyj sad“ als eine moderne Ausformung bzw. Version der pastoralen Tradition auf. Allerdings definiert er diese Gattung nicht so sehr im streng literaturhistorischen Sinne, als in allgemein-ideellen typologischen Beschreibungskategorien, wonach beispielsweise auch „Wordsworth’s 'nature' poetry“ und „Corot’s landscapes“³⁵⁶, obgleich sie im klassischen Verständnis nicht dazu gehören, von der Botschaft her, die das Kunstwerk beinhaltet, sich durchaus der Tradition anschließen. Diese Botschaft, die das letzte Stück Čechovs der Pastoralgattung typologisch verwandt macht, bestehe

³⁵⁴ Bicilli 1966, S. 131.

³⁵⁵ Kuznecov 1996, S. 69.

³⁵⁶ Hahn 1977, S. 20.

im wesentlichen in einer künstlerischen Idealisierung des Ländlichen („images of rural contentment“³⁵⁷), in der wenn auch komplexe Formen annehmenden Opposition zwischen den simplen alten Werten und der Hastigkeit moderner Welt. Solche Inhalte kommen in der Kunst, so Hahn, in Zeiten des raschen sozialen Wandels zum Ausdruck. Details wie das Schäferhorn deuten in „Višněvyj sad“ auf die Sehnsucht nach verlorener Unschuld hin, die insbesondere in der Gestalt Ranevskajas vermittelt wird. R. Peace betont jedoch die Abweichungen vom pastoralen Thema in demselben Drama Čechovs, die sich vor allem in der Trübung idyllischer Naturbilder äußern, wobei wiederum ein Detail – der Klang der reibenden Saite – in der „antipastoralen“ Gestaltung des Bühnenwerkes nicht die geringste Rolle spiele.³⁵⁸

Andrew R. Durkin begreift zwar das Pastorale ebenfalls recht breit, d.h. nicht als literaturhistorisch lokalisierte Gattung, sondern eher als ein weltanschauliches Gebilde, das einer solchen Gattung genetisch entspringt, grenzt aber den Wirkungsraum des Pastoralen, auf den sich Čechov orientiert, im Unterschied zu Hahn und Peace deutlicher ab. Er spricht nämlich von *der pastoralen Tradition* in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, mit der sich Čechovs Werke in erster Linie auseinandersetzen: „In broadest terms, pastoral involves an orientation toward an at least apparent simplification, of life, of style, and of structure. Nature, in its pre-Darwinian perception as changeless, harmonious, [...] is taken as a model or norm, a separate, special, and truer reality.“³⁵⁹ Diese Tradition komme exemplarisch in Werken Aksakovs und Tolstoj zum Vorschein, in denen die autonome und abgeschlossene Naturwelt dem Individuum vor allem durch den Akt der Jagd, wenn auch nur für einige Augenblicke zugänglich wird. Weiterhin gibt es, so führt Durkin aus, das soziale und politische Pastorale, in dem soziale Gruppen mit ihren Lebenswelten eine Werteopposition bilden: Dies findet man in der Idealisierung des „narod“ (das Volk) bei Tolstoj und Dostoevskij sowie in der Gegenüberstellung des Landlebens dem korrupten Stadtleben bei Turgenev, Tolstoj und teilweise bei Gončarov. Schließlich erwähnt der Forscher das psychologische Pastorale, in dem das Positive, das Einfache und das Idealisierte mit der Welt der Kindheit verbunden und durch Erinnerung erreicht wird (wieder bei Aksakov, Tolstoj, Gončarov). Für die pastorale Weltanschauung insgesamt seien ein struktureller Binarismus und eine latente Didaktik charakteristisch, auf die Čechov in einigen seinen Texten geantwortet habe. Im Rahmen der Einzelanalysen demonstriert Durkin, wie Čechov die in der russischen Literatur vor ihm häufig idyllisch dargestellte Jagdthematik ironisch umdeutet und destruiert (Novelle „Petrov den“ (Der Peter's Tag)); das Bild der glücklichen Kindheit wird durch die Begegnung der Kinder mit dem Ungeheuer des Todes zerstört („Sobytie“ (Das Ereignis), „Proisšestvie“ (Der Vorfall), „V sarae“ (Im Schuppen), „Beglec“ (Der Flüchtling)), so daß die Beschränktheit und die Verwundbarkeit der pastoralen Kinderwelt hier zum Hauptthema wird. Das soziale Pastorale

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Peace 1983, S. 145

³⁵⁹ Durkin 1990, S. 676

lehne Čechov in mehreren seinen späteren Novellen ab, indem er kein einseitig positives Bauernbild gibt (bereits in „Step“ (Die Steppe)) und das Scheitern der pastoralen Illusionen der Intelligencija schildert („Novaja dača“ (Die neue Datsche)).

Manche Beiträge, die sich mit den systemreferenziellen Bezügen im Čechovschen Werk befassen, ziehen auch einzelne Prätexte heran, in manchen fehlt dagegen die Analyse konkreter – für das angesprochene Textsystem repräsentativer – Referenztexte. Kuznecov gründet z.B. seine Untersuchung der melodramatischen Elemente in den Theaterstücken Čechovs auf dem Vergleich der letzten mit den Stücken Sudermanns, in denen die Merkmale des Melodrams gerade präsent sind.³⁶⁰ In manchen Fällen werden zwar typische allgemeine Erkennungszeichen eines konkreten Textsystems – einer Gattung, einer Literaturepoche u.s.w. – genannt und ihre Bearbeitung und Funktion im manifesten Text untersucht, auf die vergleichende Analyse mit Heranziehung individueller Referenztexte wird aber verzichtet (obwohl die letzten mitunter genannt werden)³⁶¹.

Wir haben in diesem Kapitel versucht, Beiträge im Bereich der Čechovforschung zu reflektieren und – je nach Aspekten, die wir in ihnen hervorgehoben haben, – einzuordnen, woraus sich sechs Gruppen einschlägiger Arbeiten ergeben haben (6 Gruppen der Beiträge und nicht der Arbeiten, weil häufig eine und dieselbe Arbeit verschiedenen Gruppen zugeordnet wird bzw. werden könnte). Tendenzen, die sich auf diesem Gebiet beobachten lassen, haben wir am Anfang dieses Unterkapitels bereits erörtert: Es sei hier z.B. eine deutliche Hervorhebung inhaltlich-thematischer Aspekte der Intertextualität im Werk Čechovs und ein eher mangelndes Interesse für die formalen Seiten des Phänomens erwähnt, was sich in den Prinzipien der für die Analyse getroffenen Auswahl intertextueller Verweise äußert (das ist nämlich eine geringere Zahl der – u.a. werkübergreifenden – Untersuchungen, die bestimmte *Formen* der Intertextualität bei Čechov (wie z.B. Zitate) zum Titelthema hätten³⁶²). Wenn man das Bild zu verallgemeinern sucht, fehlt bei vielen Forschern auch das Interesse an einer differenzierten Analyse konkreter intertextueller Signale, die als Ausgangspunkt für eine vergleichende Analyse aufzufassen sind. Eine Ausnahme bilden für uns in dieser Hinsicht vor allem die Aufsätze von W. Košny und M. Kanevskaja – Beiträge, in denen eine sehr differenzierte formale und/oder semantische Behandlung einzelner Intertextualitätsverweise präsent ist.

³⁶⁰ S. Kuznecov 1996.

³⁶¹ Das zeichnet beispielsweise auch den Beitrag von Conrad aus, der die romantische Tradition in den einzelnen Novellen Čechovs ermittelt und dabei solche allgemeine „romantische“ Merkmale wie die Betonung des Übernatürlichen, Musik, Wahnsinn, existentielle Verzweiflung, geheimnisvolle Landschaften u.s.w. nennt, ohne auf konkrete Prätexte der Romantik im einzelnen näher einzugehen (Conrad 1989).

³⁶² Zu solchen Untersuchungen gehören jedoch z.B. Arbeiten zu Čechovschen Parodien

³⁶³ Dazu zählen wir allerdings auch die eher impliziten Bezüge, die zwar von einer Person Čechovs stammen, ihr aber nicht immer im gleichen Maße bewußt sind.

Unabhängig von den methodischen Aspekten der angeführten Arbeiten bieten sie interessante und für weitere Intertextualitätsstudien hilfreiche Beobachtungen zum Phänomen der Čechovschen Intertextualität. Insofern werden wir im Weiteren einige von den oben vorgestellten Ansätzen für die in den nächsten Kapiteln speziell zu bearbeitende Problematik heranziehen.

2.3. Das Erkenntnisinteresse der Arbeit

In unserem Vorhaben verfolgen wir insgesamt das Ziel (nicht zuletzt unter Zuhilfenahme der Intertextualitätstheorie), eine differenzierte formal-semantische Analyse ausgewählter intertextueller Erscheinungen in Čechovs Texten durchzuführen. Dabei stellen wir – in Anlehnung v.a. an die Beiträge der Gruppe 5 – bestimmte Formen der intertextuellen Kontakte in den Mittelpunkt unserer Untersuchung, nämlich punktuelle Verweise, wie sie in Form eines Zitats oder einer Allusion an der Oberfläche des Textes erscheinen können. Wir wollen also die Ermittlung der Formen und Funktionen der Zitate/ Allusionen in Čechovs Werk zum primären Ziel unserer Arbeit machen und somit als Grundlage für die Benennung deren einzelner Teile benutzen. Wir lehnen uns ebenfalls an diejenigen Beiträge der Gruppen 2, 3 und 4 an, die die vergleichende Analyse (z.B. auf den Ebenen der Handlung und der Protagonisten) in einem deutlicheren Maße aus der Präsenz und der Funktion konkreter Zitate und Allusionen entfalten.

Es werden zum einen punktuelle Verweise im Rahmen einzelner Typen der (hypertextuellen, nach Genette) *literarischen Ableitungen* wie ernste Nachahmungen, Parodien und Kontrafakturen in den frühen, zum anderen – punktuelle Verweise *im inneren Kommunikationssystem* (im Bewußtseinshorizont der fiktiven Personen)³⁶³ der späteren, von uns als nicht abgeleitet begriffenen Texte Čechovs das Thema sein. Somit werden einzelne „materielle“ Bezüge in verschiedenen Kontexten und so in ihren verschiedenen Funktionen untersucht. Die zwei genannten intertextuellen Verfahren – Zitate und Allusionen innerhalb der frühen „zweitgradigen“ Texte und dieselben im Bewußtseinshorizont der fiktiven Personen späterer Prosawerke werden also zum Thema dieses Vorhabens. Das Phänomen der literarischen Ableitung ist bekanntlich für das frühe Werk – häufiger im Kontext der spielerischen Intertextualität von Antoša Čechonte – charakteristisch.³⁶⁴ Beim früheren Čechov ist im allgemeinen

³⁶⁴ „Bekanntlich“ und traditionell wird das Phänomen einer literarischen Ableitung dem frühen Schaffen Čechovs zugeordnet, wenn man nämlich z.B. seine Parodien erforscht, die üblicherweise gerade mit seinen Kurzgeschichten Anfang – Mitte der 1880er verbunden werden. Da wir aber den Begriff von Genette verwenden, müssen wir anmerken, daß er unter anderem späte große Werke verschiedener Autoren wie beispielsweise „Doktor Faustus“ als literarische Ableitungen bzw. Hypertexte, im gegebenen Fall als ernste Transformationen der Vorlage bezeichnet. Wir wollen hier insofern feststellen, daß wir diesen Genetteschen Begriff auf das früh(er)e, meistens spielerische Werk Čechovs beschränken, von dessen Charakter im Folgenden gesprochen wird. Spätere große Novellen, die eventuell ebenfalls als Werke betrachtet werden können (und betrachtet werden), die bestimmte Fremdtex te transformieren (über die Möglichkeit, potentiell alle Werke als Hypertexte zu betrachten, s. bei Genette selbst. „Es

die Absicht nicht verborgen, andere Texte (bzw. deren Fragmente) – ob affirmativ, ernst (was wesentlich seltener der Fall ist, ein Beispiel – „Za jabločki“) oder spielerisch – nachzuahmen, oft spielerisch zu transformieren, umzuschreiben (herabsetzend, auf-den-Kopf-stellend, „korrigierend“ oder in einen modernen Kontext versetzend). Beim späteren Čechov wird Literatur nicht mehr zum Objekt des Experimentes oder eines affirmativen Nachbildens, sondern der Reflexion – mit dem literarischen Erbe wird in den späteren großen Novellen Čechovs tendenziell ein fiktiver Dialog geführt (intertextuelle Referenzen im inneren Kommunikationssystem kommen selbstverständlich auch *in den frühen, nicht-abgeleiteten* Texten Čechovs, seinen „nicht-zweitgradigen“ Kurzgeschichten vor, sie werden demzufolge speziell nicht zum Objekt der gegenwärtigen Untersuchung). In diesem Sinne unterscheiden jedoch viele Čechovforscher (z.B.) Parodien im frühen Werk von Čechovs von der Intertextualität späterer Texte, das Experiment, Spiel mit dem Fremden – von seiner späteren und öfter in einem höheren Grade „ernsten“ Reflexion (die natürlich ironische Elemente nicht ausschließt).³⁶⁵ Wir wollen eine derartige Differenzierung jedoch auf bestimmte Texte und Textarten anwenden, die weniger untersucht wurden, sie z.B. mit unserer Verwendung des Begriffs „Kontrafaktur“ verknüpfen.

Selbstverständlich wurden sowohl Zitate als auch Allusionen im Rahmen der „abgewandelten“ Texte Čechovs (v.a. der Parodien) als auch der späteren Texte mehrmals untersucht. Innerhalb größerer Monographien werden sogar üblicherweise zunächst die ersten (wie z.B. Parodien) und danach die zweiten in den Einzelanalysen erforscht. Wir wollen hier demzufolge diejenigen Zitate und Allusionen unter die Lupe nehmen, die in diesen zwei Kontexten bei Čechov, um es zu bekräftigen, noch nicht oder weniger erforscht wurden.

Die Auffassung des Intertextualitätsphänomens, formuliert von manchen Intertextualitätstheoretikern, als in ihrer Gesamtheit begriffene Text-Text-Kontakte, die durch die Präsenz ei-

gibt kein literarisches Werk, das nicht, in einem bestimmten Maß und je nach Lektüre, an ein anderes erinnert; in diesem Sinn sind alle Werke Hypertexte. Aber [...] sind es manche mehr (oder offensichtlicher, massiver und expliziter) als andere [...] Je weniger massiv und deklariert die Hypertextualität eines Werkes ist, desto starker hängt seine Analyse vom grundlegenden Urteil oder Interpretationsentscheidung des Lesers ab: [...]“ (1993, S. 20)), werden wir als „abgeleitete“ Texte nicht bezeichnen. In diesem Sinne geht es bei uns in bezug auf diesen Begriff um einen anderen, in gewisser Weise um einen engeren Anwendungsbereich als bei Genette. Andererseits verzichtet auch Genette ausdrücklich darauf, den hypertextuellen Bereich in seiner Untersuchung zu entgrenzen: „Von einigen Ausnahmen abgesehen, werden wir uns hier der Hypertextualität von ihrer sonnigsten Seite her nähern, nämlich jener, bei der die Ableitung des Hypertexts vom Hypotext zugleich massiv [...] deklariert wird und mehr oder weniger offiziell erfolgt.“ (ibid.)

³⁶⁵ Vgl. in: Smola 2001, S. 101-102; 110. Nicht zufällig haben wir in diesem Aufsatz als ersten Typ/ Modus/ Etappe der Intertextualität im Werk Čechovs „spielerische Intertextualität“ (wobei zu solchen ganz allgemein Parodien, Imitationen, Kontrafakturen, humoristische Zitate und Allusionen u.s.w. zählen) und als zweiten „intertextuelle Diskussion“ (wenn Figuren Čechovs über oder in Verbindung mit bestimmten Fremdwerken oder Autoren Diskussionen führen) herausgebildet (insgesamt schließt die Typologie drei Typen/ Etappen ein). Obgleich diese Klassifikation mit der im gegenwärtigen Vorhaben einiges gemeinsam hat (so wollen wir hier u.a. zunächst einen Teil der „spielerischen“ Bezüge in der Prosa Čechovs und danach die Bezüge im Bewußtsein seiner fiktiven Personen in den späteren Texten, von denen „Diskussion“ wiederum einen Teil darstellt, erforschen), verzichten wir auf sie aufgrund der unspezifischen Kriterien bzw. Bezeichnungen, die ihr zugrunde liegen. Hier wollen wir für die Aufteilung der intertextuellen Kontakte dagegen strengere *formale* Kriterien aufstellen, was für unsere Fragestellung auch von primärer Bedeutung ist.

nes textuellen „Fremdkörpers“ (sei er „intertextuelles Signal“, „intertextuelle Spur“³⁶⁶, „marker“ oder „connector“ genannt), der die Interaktion der Texte „verrät“, zustande kommt³⁶⁷, entspricht dem methodischen Vorgehen unserer Arbeit. *Dabei sei hier sofort bemerkt, daß wir den Begriff „Intertextualitätssignal“ bzw. „Referenzsignal“ in unserer Arbeit als Bezeichnung für einen punktuellen „materiellen“ Verweis wie Zitat oder Allusion verwenden, also für ein oder einige Wörter, die den Prätext evozieren, ihn ins Gedächtnis rufen, benützen – unabhängig davon, wie und ob dieser Verweis im Text graphisch, stilistisch oder auf eine andere Weise markiert ist (s. die Einleitung).* Die im Rahmen der Theorie angestellte Reflexion, die eine bewußte Scheidung und gleichzeitige Verknüpfung des „materiellen“ und „strukturellen“ Intertextes³⁶⁸ herbeiführt und darüber hinaus diverse Arten der Markierung einzelner punktueller Verweise reflektiert, stellt für uns den Stützpunkt und die Grundlage für eine präzise und bedachte intertextuelle Analyse bereit. Darüber hinaus bieten uns die der Theorie entstammenden Begriffe und Typologien ein geeignetes *Hilfsmittel* an, um eine individuelle intertextuelle Praxis – in unserem Fall die Čechovs – systematisch und mit genügender Beachtung der formalen Qualitäten zu erforschen (gemeint sind hier z.B. Begriffe und begriffliche Oppositionen wie „Texte zweiten Grades“, „Paratexte“ („Nebentexte“) vs. „eigentlicher Text“, „Einzel-“ vs. „Systemreferenz“ u.s.w., die bestimmte intertextuelle Phänomene generalisieren, sowie insgesamt systematisierende Überlegungen zu den Formen der Bezüge, den Typen des Prätextes oder den Textstellen, an denen sich die Interaktion vollzieht). *Kurz gefaßt, beschäftigt sich die Intertextualitätstheorie systematisch mit den Bereichen, die bei einer differenzierten intertextuellen Untersuchung berücksichtigt werden müssen, und fertigt dafür angemessene Modelle vor* (man denke hier z.B. an den Skalierungsversuch Manfred Pfisters, der Intertextualitätsaspekte plausibel begrifflich faßt, s. seine Bezeichnungen wie Autoreflexivität, Strukturalität oder die Dialogizität).

Die Beschäftigung mit den theoretischen Ansätzen im Bereich der Texte zweiten Grades hat uns geholfen, einige Phänomene im Werk Čechovs, die in der einschlägigen Literatur bisher übersehen worden sind (wie z.B. manche nicht parodistische literarische Ableitungen), ans Licht zu bringen; die Zitat- und Allusionsforschung hat uns erlaubt, punktuelle Verweise auf Fremdtex te in der Prosa Čechovs differenzierter und exakter zu behandeln.

Die Beschreibungsmodelle und -kategorien, auf die wir uns im weiteren Verlauf der Arbeit stützen werden, entstammen zum großen Teil, wie aus dem Überblick im Kapitel 2.1. folgt, der „eingrenzenden“ und „analytischen“ Gruppe der theoretischen Beiträge.

³⁶⁶ Der Ausdruck von M. Riffaterre (s. darüber z.B. bei Greber 1989, S. 7)

³⁶⁷ Vgl. S. 23-24 dieser Arbeit

³⁶⁸ Vgl. S. 28-29 dieser Arbeit

3. Punktuelle Verweise im Kontext der literarischen Ableitungen in der Prosa Čechovs

Die Texte Čechovs, die wir als Gegenstand des gegenwärtigen Kapitels ausgewählt haben, haben unseres Erachtens vom Charakter ihrer Intertextualität her ein Merkmal gemeinsam. Auf theoretischer Ebene ist, wie am Anfang des Kapitels 2.1.2. angeführt, zwischen den hier zu besprechenden und den anderen Intertextualitätserscheinungen von Lachmann (im Vorwort zum Sammelband „Dialogizität“) und Genette eine Grenze gezogen worden. Wir berufen uns noch mal auf diese Differenzierungsansätze. So heißt es bei Lachmann, es gebe Doppelstrukturen, die sich auf den Text in seiner Ganzheit beziehen, wie Parodie oder Stilisierung, und solche, die nur einzelne Textelemente bezeichnen, z.B. ein Zitat. Genette legt die ersteren begrifflich fest, indem er diese den Text als Ganzes umfassenden Doppelstrukturen zu den „Texten zweiten Grades“ zählt. „Wir gehen vom allgemeinen Begriff eines Textes zweiten Grades [...], d.h. eines Textes aus, der von einem anderen, früheren Text abgeleitet ist.“³⁶⁹ Im Unterschied zur metatextuellen Ableitung stellt die hypertextuelle nach Genette aber keinen Kommentar zum Prätext dar, sondern entsteht aus ihm durch gewisse Transformationen. Mit solchen Hypertexten bei Čechov wollen wir uns in diesem Kapitel beschäftigen.

Allerdings treten die zwei genannten Typen der intertextuellen Verweisung – der „globale“ und der „partielle“³⁷⁰ – kaum getrennt voneinander auf. Wie in unserem Überblick bereits thematisiert wurde, werden analoge Textstrukturen (z.B. Handlung, Figuren) – deren Aufbau im Rahmen einer hypertextuellen literarischen Ableitung, d.h. auch der Doppelstrukturen des ersten Typs bei Lachmann wie z.B. Parodie, konstitutiv ist – mit der Übernahme einzelner Segmente der Vorlage, wie das beim Zitieren geschieht, kombiniert.³⁷¹ Wir werden im Weiteren die Existenz einer literarischen Ableitung in jedem konkreten Fall bei Čechov mit der Hilfe „wörtlicher Intertextualität“, d.h. partieller Übernahme des Referenztextes nachzuweisen versuchen. Das für eine literarische Ableitung meistens konstitutive Merkmal – Wiederholung der dem Prätext anhaftenden Regeln, „Aufbau von analogen Strategien“³⁷² – bestätigt sich im Werk Čechovs meistens zusätzlich durch einen „materiellen“ Intertext. Die intertextuelle Spur (in unserer Arbeit also ein Zitat oder eine Allusion) macht die Kopräsenz zweier Texte („Doppelkodierung“) erst sichtbar und „verrät“ die semantische „Polyvalenz“ (Intersemantizität, nach Schmid) des manifesten Werkes.³⁷³ Wie sich die Kontiguitäts- und die

³⁶⁹ Genette 1993, S. 15.

³⁷⁰ Vgl. die Bezeichnungen „partielle“ und „totale“ Metafiktion bei Wolf (1993, S. 250)

³⁷¹ Vgl. die „materiell-strukturelle“ Intertextualität bei Plett (S. 28 dieser Arbeit)

³⁷² Vgl. auf S. 28 dieser Arbeit.

³⁷³ S. Lachmann auf S. 24 dieser Arbeit.

Similaritätsbeziehungen des Lachmannschen Modells – wie wir es verwenden³⁷⁴ – innerhalb eines „zweitgradigen Textes“ ergänzen, läßt sich im Weiteren demonstrieren.

Ob allerdings der manifeste literarische Text als vom anderen abgeleitet verstanden werden kann, kommt auf die Funktion dieser wörtlichen punktuellen Verweise an, die ihrerseits nur interpretativ zu bestimmen ist. Ob diese oder jene Kurzgeschichte Čechovs eine Kontrafaktur oder Travestie des fremden Textes mit den in ihr eingestreuten Zitaten bzw. Allusionen auf diesen Text darstellt oder ob sie ein „selbständiges“ Werk ist, in dem das Zitieren/Alludieren eines Fremdtextes *nicht* dem Aufbau einer literarischen Ableitung dient, kann insofern anhand konkreter Werke ausgelegt werden. Die Entscheidung hängt selbstverständlich v.a. davon ab, wie man den Begriff „abgeleitet“ versteht, auf welche Texttypen man ihn anwendet.³⁷⁵

Wie aus dem Überblick im Kapitel 2.2. (v.a. den Beiträgen der Gruppe 6) teilweise ersichtlich ist, wurde in der Čechovforschung in erster Linie der parodistische Umgang Čechovs mit einzelnen Gattungen und Autoren zum Thema. Wir wollen dagegen sowohl eine weniger erforschte parodistische Ableitung im Werk des Schriftstellers untersuchen als auch weitere „Texte zweiten Grades“ bei Čechov aufdecken. Damit beabsichtigen wir weiterhin, die Gattung der „literarischen Ableitung“ im Rahmen des Prosawerkes Čechovs zu differenzieren und die nicht-parodistischen Čechovschen Hypertexte, wie z.B. Kontrafakturen ans Licht zu bringen. Es gilt hier in bezug auf Kontrafakturen aufzuzeigen, daß Čechov in seiner frühen Schaffensphase mit dem literarischen Erbe zwar oft spielerisch und experimentierend, aber nicht ausschließlich parodistisch umgegangen ist. Als Stütze für unsere Analyse benützen wir die im Kapitel 2.1.2. ausgewählten theoretischen Ansätze, in denen die Unterschiede zwischen diversen Hypertexten reflektiert sowie die Spezifik einiger von ihnen festgelegt wird. Bei der Analyse der nicht-parodistischen Texte wie Kontrafakturen leisten uns diese theoretischen Grundlagen jedoch erst dann Beistand, wenn wir bereits auf interpretativem Wege Abweichungen von den bei Čechov gewohnten, in der Čechovforschung mehrmals geschilderten parodistischen Techniken und Zielen festgestellt haben; für solche textuellen Fälle bieten sie mitunter geeignete Benennungen.

Es geht nicht nur und weniger um die Prätexte, die literaturgeschichtlich, systemreferenziell (z.B. gattungsmäßig) und stilistisch einen augenfälligen Unterschied, nicht selten einen Gegensatz zu den Čechovschen späteren nicht abgeleiteten Texten aufweisen (zu solchen Bezugstexten zählen Romane von Hugo, Verne, de Teraille, Jókai u.a.³⁷⁶), sondern um diejeni-

³⁷⁴ S. Fußn. 152

³⁷⁵ S. dazu in der Fußn. 364. Was die Unterscheidung von zwei Typen der „Doppelstrukturen“ bei Lachmann betrifft, so berufen wir uns hier auf den erwähnten Satz in ihrem Vorwort, in diesem Fall nennt sie als Beispiele des ersteren die Texttypen, die auch wir in bezug auf die Poetik Čechovs zu den „abgewandelten“ Texten zählen (z.B. Parodie, Stilisierung) – natürlich beim gleichen Verständnis solcher Texttypen

³⁷⁶ Auf die hier aufgezählten u.a. Autoren bezieht sich Čechonte in seinen berühmten Parodien wie „Tysjača i odna strast', ili strašna noć' (roman v odnoj časti s epilogom)“ (Tausend und eine Leidenschaft, oder eine furchtbare Nacht (Roman in einem Teil mit Epilog)). „Letajušće ostrva (Soč. Žjulja Verna. Pervod A Čechonte)“ (Fliegende Insel (ein Werk von Jules Verne. Übersetzt von A. Čechonte)), „Grešnik iz Toledo (pe-

gen, denen Čechovs eigene Poetik in mehreren Beziehungen (z.B. stilistisch) wesentlich näher stand. Zu solchen Vorlagen gehören beispielsweise Texte von Turgenev oder Gogol'. Schwerer zu ermitteln (vermutlich aus diesem Grund blieben diese Texte in der einschlägigen Literatur weniger beachtet) sind literarische Ableitungen, die nicht auf thematisch-stilistischer Nachahmung der Vorlage basieren, sondern vorzugsweise und vor allem auf ihr Thema und Sujetschema abzielen (wie Kontrafakturen in unserer Auslegung und so mit Erweiterung des Begriffs im Vergleich zu Verweyen und Witting (s. Kap. „Kontrafakturen“)) und insofern einen höheren Unabhängigkeitsgrad gegenüber dem Prätext besitzen. In letzteren Fällen ist der von Bachtin gerade in bezug auf literarische Ableitungen erwähnte „zweite Kontext“³⁷⁷ in der Čechovforschung häufig übersehen worden.

3.1. „Za jabločki“ – eine bejahende Nachahmung der Prätexte

Die im Jahre 1880 verfaßte Kurzgeschichte „Za jabločki“ stellt unseres Erachtens das Beispiel einer positiven, sprich nicht parodistischen Nachahmung und somit einer ernstesten Aneignung bestimmter literarischer Werke (oder ihrer einzelner Episoden) und Werksysteme dar. Im Unterschied zu den Pastiches im frühen Werk Čechovs, die zwischen der ernstesten und der ironischen Einstellung zum Referenztext oszillieren (s. darüber Kap. 3.2.), weist diese Geschichte eine eindeutig affirmative³⁷⁸ intertextuelle Poetik auf.³⁷⁹

In „Za jabločki“ schildert der Erzähler eine Episode aus dem Leben seines guten Bekannten – des Gutsbesitzers Trifon Seměnovič. Der Episode geht eine kurze Charakteristik der Hauptfigur voraus, die sich im Wesentlichen auf die Aufzählung ihrer „Tugenden“ („dobrodeteli“, „добродетели“) beschränkt:

Описывать все добродетели Трифона Семёновича я не стану: материя длинная. [...] Я не коснусь ни его плутней в преферансе, ни политики его, в силу которой он не платит ни долгов, ни процентов, ни его проделок над батюшкой и дьячком, ниже прогулок его верхом по деревне в костюме времён Каина и Авеля [...].“ (Alle Tugenden von Trifon Seměnovič werde ich nicht beschreiben: das ist eine lange Geschichte. [...] Ich werde seine Gaunerei beim Preferencespiel, seine Politik, derzufolge

revod s ispanskogo)“ (Der Sünder aus Toledo (Übersetzung aus dem Spanischen)) oder auch in seinen Pastiches wie „Nenužnaja pobeda“ (Der unnötige Sieg) Gerade solche parodistischen Texte – auch diejenigen, die Diskurse, Gattungen und literarische Schulen im Ganzen parodieren – sind in der Fachliteratur besonders beliebt, parodistische Techniken des frühen Čechov werden in den zahlreichen Arbeiten anhand dieser Texte demonstriert (s. dazu exemplarisch Winner 1966, S. 7-16, 237-239, auch in unserem Literaturbericht auf S. 65)

³⁷⁷ Vgl. S. 15 dieser Arbeit.

³⁷⁸ Vgl. affirmative Intertextualität in der Liste der „evaluative attitudes“ bei Plett (s. S. 29 dieser Arbeit)

³⁷⁹ In diesem Sinne ist der aktuelle Text hier eher weniger als Beispiel der Intertextualität anzusehen, die u.a. Schmid und Peters (s. S. 22 dieser Arbeit) deklarieren; die „Intersemantizität“ im Sinne von Schmid kommt hier unter den bei uns zu analysierenden Werken Čechovs am wenigsten zum Vorschein

er weder Schulden noch Zinsen zahlt, seine Streiche mit dem Priester und dem Kirchendiener, seine Spazierritte durch das Dorf im Kostüm aus den Zeiten von Kain und Abel nicht erwähnen [...]) (1, 39–40).³⁸⁰

Das im Folgenden dargestellte Ereignis soll, nach der Absicht des Erzählers, das grausame Verhalten und die Gewohnheiten des Gutsbesitzers veranschaulichen. Trifon Seměnovič macht an einem schönen Morgen einen Spaziergang durch seinen Garten; ihn begleitet sein Arbeiter und treuer Komplize Karpuška. In einem entlegenen Gartenwinkel unter einem alten Apfelbaum ertappen sie ein junges Bauernpaar, wobei der junge Mann die vom Wind abgerissenen Äpfel sammelt und seiner Freundin schenkt. Der Gutsbesitzer und sein Gehilfe erwischen die Verliebten in dem Augenblick, in dem der junge Bauer sich seiner übermütigen Geliebten zuliebe entschließt, einen Apfel vom Baum zu pflücken. Trifon Seměnovič beginnt ein höhnisches Gespräch mit den Schuldigen, denen es vor Angst die Sprache verschlägt. Unter anderem befiehlt er dem jungen Bauern, den Anwesenden ein Märchen zu erzählen, während Karpuška für eine Rute eifrig Brenn-Nesseln pflückt. Die Unterhaltung endet damit, daß auf Befehl von Trifon Seměnovič und aus Furcht vor der Bestrafung zunächst die Bäuerin ihren Freund, dann dieser sie kräftig verprügelt. Nach den gegenseitigen Schlägen wollen die vor kurzem noch Verliebten nichts mehr voneinander wissen: Er geht nach rechts, sie nach links.

Die Kurzgeschichte ruft einzelne Figuren, Episoden, Szenen und die Darstellungsweise eines bestimmten Textsystems – nämlich zahlreiche Werke der russischen Literatur, die das Thema der Mißhandlung der Bauern durch die Gutsbesitzer aufgreifen, Werke der „antikrepostničeskaja proza“³⁸¹ (leibeigenschaftskritische Prosa), auf, sie bezieht sich gleichzeitig auch auf konkrete Texte innerhalb dieses Systems. Čechov greift hier das in einer ganzen Reihe von Texten der russischen Literatur offen oder auch verborgen-ironisch (wie in „Zapiski o chothika“ (Die Aufzeichnungen eines Jägers) Turgenevs) zum Ausdruck kommende Pathos des Protestes gegen die Willkür des „pomeščik“ gegenüber dem Bauern – „narod“ – auf³⁸² und schafft die ernste Imitation eines bekannten literarischen Musters, bezogen auf die für ihn moderne Zeit (nach der Aufhebung der Leibeigenschaft). Es handelt sich hier demzufolge um einen Zusammenhang zwischen System- und Einzeltextreferenz.

³⁸⁰ Wir werden Verweise auf das russische Original der Texte Čechovs und auf die Anmerkungen zu ihnen künftig folgendermaßen gestalten: in Klammern wird zuerst der Band (aus der Gesamtausgabe, s. das Literaturverzeichnis) und danach die Seite angegeben. Diese Verweise werden wir im Unterschied zu allen anderen nicht in den Fußnoten, sondern im Text nach den entsprechenden Zitaten anführen.

³⁸¹ Vgl. Катаев „Ч откликается на 'деревенскую тему', одну из главных в русской литературе 80 гг. (рассказ 'За яблочки', связанный с традициями еще антикрепостнической сатиры [..]) [..]“ (Čechov antwortet auf das „DorftHEMA“, eines der wichtigsten in der russischen Literatur der 80er Jahre (die Geschichte „Za jabločki“, die noch mit den Traditionen der gegen die Leibeigenschaft gerichteten Satire verbunden ist [..]) [..]) (1990, S. 382).

³⁸² Vgl. dazu die Meinung von Kramer: „A classic instance of fairly crude pathos appears in „Because of Little Apples“ (Za jabločki, 1880). [..] [..] The outer frame of the story involves a narrator who is describing the

Für die Analyse sinnvoll erscheint uns eine Lektüre, die die an der Oberfläche des Textes verstreuten intertextuellen Signale nach und nach aufspürt und ihre Funktion für den Aufbau dieser literarischen Ableitung erschließt. Dabei ist zu zeigen, wie die durch intertextuelle „markers“ – in unserem Verständnis also durch Allusionen und Zitate – evozierten Prätexte innerhalb des semantischen Ganzen des Werkes koexistieren und, sich gegenseitig ergänzend, den intertextuellen Hintergrund des aktuellen Textes bilden.

Wohl am auffälligsten sind einige Allusionen, die „Za jabločki“ mit der Skizze Ivan Turgenjews „Dva pomeščika“ (Zwei Gutsbesitzer) (1852) aus dem Zyklus „Zapiski ochotnika“ verbinden. Es geht vor allem um „significant words“ (Perri) bzw. „lexikalische Motive“ oder „markante Handlungsdetails“ (Schmid), die dem Text Turgenjews „entnommen“ sind und die auf bestimmte Satzstrukturen oder Episoden dieses Werkes verweisen.

Schon das an einer, nach dem Ausdruck Fügers, intertextuell „privilegierten“³⁸³ Stelle des manifesten Textes – im ersten Satz der Geschichte – auftauchende Wort „pomeščiček“ (Gutsherrchen) ruft in Kombination mit der in Form des Ich-Erzählens durchgeführten ironischen Charakteristik eines (dem Erzähler gut bekannten) Gutsbesitzers den Titel dieses Referenztextes und ebenfalls seinen ersten Satz („[...] позвольте же мне теперь, кстати (для нашего брата писателя всё кстати), познакомить вас ещё с двумя помещиками [...]“ („[...] gestatten Sie mir jetzt, bei dieser günstigen Gelegenheit (für uns Schriftsteller ist jede Gelegenheit günstig), Sie mit noch zwei Gutsbesitzern bekannt zu machen [...]“³⁸⁴)³⁸⁵) ins Gedächtnis (vgl. bei Čechov: „Между Понтом Эвксинским и Соловками, [...] на своём чернозёме с давних пор обитает помещичек Трифон Семёнович.“ (Zwischen Pontos Euxeinos und den Solovki-Inseln [...] haust von alters her auf seiner eigenen Schwarzerde das Gutsherrchen Trifon Semënovič.) (1, 39)). Die bei Turgenjev in der eingeklammerten Schlußfolgerung, bei Čechov im Diminutiv „pomeščiček“ manifestierte Ironie des Erzählers gegenüber den zu schildernden Personen markiert den entlarvend-kritischen Diskurs beider Texte. Die in der Aufzählung von „Tugenden“ Trifon Semënovičs erwähnten Streiche mit den Geistlichen („проделки над батюшкою и дьячком“) verweisen weiterhin auf die Episode, in der der zweite Turgenjewsche Gutsbesitzer Mardarij Apollonyč Stegunov den jungen und schüchternen Priester – auch „batjuška“ genannt – dazu zwingt, ein Glas Wodka bei ihm zu trinken. Das im ersten Fall als kurze Szene Dargestellte wird im zweiten zu einem Satzteil zusammengerafft. Der von Trifon Semënovič stammende „Zungenbrecher“ „Мужички, простачки, чудачки, дурачки проигрались в дурачки“ (etwa wie „Bäuerchen, Einfaltspinselchen, verschrobene Kerlchen, Schafsköpfchen haben bei 'Schafsköpfchen'-Spiel den letzten Heller verspielt“) evoziert dagegen die Charakteristik des ersten Gutsbesitzers aus „Dva pomeščika“ Vjačeslav Illarionovič Chvalynskij: „В карты играть он любит, но только с

moral depths to which human nature can sink the landowner is his *prima facie* evidence, and thus, it is made explicitly clear, who the villain is.“ (1970, S. 60).

³⁸³ Vgl. S. 31 unserer Arbeit

³⁸⁴ Turgenjev 1971, S. 217.

людьми звания низшего; они-то ему: 'Ваше превосходительство', а он-то их пушит и распекает, сколько душе его угодно.“ („Er spielt gerne Karten, jedoch nur mit Leuten niedrigeren Standes; sie sagen zu ihm 'Euer Exzellenz', er aber schimpft sie aus und putzt sie herunter, soviel sein Herz begehrt.“³⁸⁶)³⁸⁷.

Aus dem Prätext übernommen und etwas modifiziert scheint ebenfalls ein „markantes Handlungsdetail“ zu sein: Das „Vergehen“ der Bauern, das den Zorn des Gutsbesitzers (bei Turgenev von Mardarij Apollonyč) hervorruft. Bei Turgenev sind das aufs Territorium des herrschaftlichen Gartens geratene Hühner, bei Čechov die aus dem herrschaftlichen Garten gestohlenen Äpfel. In beiden Fällen löst die kleine Schuld eine unangemessen schwere Strafe aus. Wie der Anfang, ist auch das Ende der Čechovschen Kurzgeschichte in bezug auf den genannten Referenztext intertextuell markiert. Ihr letzter Satz variiert den ironisch-mißbilligenden Ausruf des Erzählers im Finale der Novelle Turgenevs: „Вот она, старая-то Русь! – думал я на возвратном пути.“ („Da haben wir es, das alte Rußland! dachte ich auf dem Heimweg.“³⁸⁸) („Dva pomeščika“)³⁸⁹ – „Называй после этого Трифона Семёновича – Трифоном Семёновичем!“ (Nenne danach diesen Trifon Semënovič noch „Trifon Semënovič“!) („Za jabločki“)(1, 45).³⁹⁰

Die vielen intertextuellen Spuren, die „Za jabločki“ mit der Novelle „Dva pomeščika“ verknüpfen, legen Analogien auf verschiedenen textuellen Ebenen dieser Werke bloß. Analogien betreffen den Handlungsablauf bzw. das Sujetschema der Geschichten (das Vergehen der Bauern – ihre Bestrafung durch den Gutsbesitzer – Belustigung desselben), die Personenkonstellation (der Erzähler, sein bekannter Gutsbesitzer, Schuldige bäuerlicher Herkunft und der Vollstrecker der Strafe (Juška³⁹¹ – Karpuška))³⁹², das im den Text abschließenden Ausruf artikulierte Pathos des empörten Erzählers.

„Za jabločki“ enthält ebenfalls eine Reihe von Allusionen auf weitere Werke innerhalb des genannten Textsystems – auf den Reisebericht Aleksandr Radiščevs „Putešestvie iz Peterburga v Moskvu“ (Die Reise von Petersburg nach Moskau) (1790), auf das zweite Kapitel aus dem Sergej Aksakovs Roman „Semejnaja chronika“ (Familienchronik) (1856) („Michajla

³⁸⁵ Turgenev Bd 4 (1963), S 176

³⁸⁶ Turgenjew 1971, S 219.

³⁸⁷ Turgenev Bd. 4 (1963), S. 178.

³⁸⁸ Turgenjew 1971, S. 228

³⁸⁹ Turgenev Bd 4 (1963), S 185

³⁹⁰ Ein anderer Satz im Text Čechovs, der ebenfalls die bewertende Haltung des Erzählers gegenüber dem Verhalten des Gutsbesitzers offenbart, alludiert den Ausruf des Erzählers aus der Novelle von Aleksandr Puškin „Dubrovskij“ (1832-33) In der Episode, in der die grausamen Scherze des russischen „barin“ (des Herren) mit den von seiner Macht Abhängigen (wenn auch nichtbäuerlicher Herkunft) geschildert werden. „Таковы были благородные увеселения русского барина!“ (Puškin Bd. 8 (1948), S 189) („Das waren so die vornehmen Vergnügungen eines russischen hohen Herrn“ (Puschkin Bd 3 (1952), S. 137)) – „Вот как забавляет себя на старости лет Трифон Семенович“ (Čechov) (So vergnügt sich also Trifon Semënovič auf seine alten Tage) (1, 44) Damit wird das noch breitere Thema des Despotismus russischer Gutsbesitzer (mit der Auslassung des Motivs „Leiden der Bauern“) in bezug auf ein weiteres literarisches Werk intertextuell artikuliert

³⁹¹ Juška wird allerdings nur beauftragt, Nataalka zu bestrafen

³⁹² Diese Parallelen beziehen sich ausschließlich auf den zweiten Teil der Novelle Turgenevs, also auf die Episode mit Mardarij Apollonyč

Maksimovič Kurolesov“); in der Kurzgeschichte sind auch Korrespondenzen der Motive bzw. konkrete Verweise auf andere Skizzen aus Ivan Turgenevs Zyklus „Zapiski ochotnika“ und die Novelle „Razveseloe žit'e“ (Ein heiteres Leben) aus dem Zyklus „Nevinnye rasskazy“ (Unschuldige Geschichten) (1857-63) von Michail Saltykov-Ščedrin zu finden.

So wiederholt die „Einführung“ in die zu erzählende Episode bei Čechov – das Verfahren des bedeutungsvollen Nichterwährens aller grausamen Gewohnheiten des Gutsbesitzers – fast wortwörtlich Passagen aus dem Kapitel „Zajcovo“ („Putešestvie iz Peterburga v Moskvu“) und aus „Michajla Maksimovič Kurolesov“ (bei beiden Texten handelt es sich um die grausamen Taten eines Gutsherrn gegen seine Bauern). Vergleichen wir die entsprechenden Textstellen: „Много бы мог я тебе рассказать его мудрых распоряжений; но сего довольно для познания моего ироя.“ („Viel könnte ich dir von seinen weisen Anordnungen erzählen, aber das Gesagte mag genügen, um meinen Helden zu charakterisieren.“³⁹³) (Radiščev)³⁹⁴ – „Я не стану рассказывать подробно, какую жизнь вёл он в своих деревнях, [...] это была бы самая отвратительная повесть. Я скажу только то, что необходимо для получения настоящего понятия об этом страшном человеке.“ („Ich will hier nicht das Leben ausführlich beschreiben, das er auf seinen Gütern [...] führte; es wäre ein zu ekelhaftes Bild. Ich will nur das erzählen, was notwendig ist, um dem Leser eine Idee von diesem schrecklichen Manne zu geben.“³⁹⁵) (Aksakov)³⁹⁶ – „Описывать все добродетели Трифона Семёновича я не стану: материя длинная. [...] ограничусь одной только сценкой, характеризующей его отношения к людям [...]“ (Alle Tugenden von Trifon Semënovič werde ich nicht beschreiben: das ist eine lange Geschichte. [...] ich beschränke mich nur auf eine kleine Szene, die seine Haltung gegenüber den Menschen charakterisiert [...]). (Čechov I, 39-40)). Die Passage Čechovs kann man als modifiziertes Zitat aus den erwähnten Werken von Radiščev und Aksakov deuten. In allen drei zitierten Texten kommt das für den entlarvenden Diskurs charakteristische Pathos des vieldeutigen Verschweigens zum Ausdruck; das unbarmherzige Verhalten der Figur wird vom Erzähler³⁹⁷ dadurch auf eine besondere Art betont und verurteilt. Dieses Verfahren wird jedoch ebenfalls in allen drei Fällen mit der „deskriptiven“ Charakteristik, d.h. der Aufzählung *mancher* der eigenwilligen Strafmethode des Gutsbesitzers kombiniert: „Если кто из крестьян что-нибудь украл у него, того он сёк, [...] но сверх того надевал на ноги колодки, кандалы, а на шею рогатку.“ („Wenn einer seiner Bauern bei ihm etwas gestohlen hatte, lies er ihn prügeln [...], außerdem aber legte er die Füße des Missetäters [seine Füße]³⁹⁸ in Block und Ketten und seinen Hals in eine Gabel.“³⁹⁹)

³⁹³ Radistschew 1952, S. 114

³⁹⁴ Radiščev 1959, S. 110.

³⁹⁵ Aksakov 1919, S. 69.

³⁹⁶ Aksakov Bd 1 (1955), S. 120.

³⁹⁷ In der betreffenden Episode bei Radiščev fungiert als Erzähler ein Freund des eigentlichen Erzählers – „predsedatel' ugolovnoj palaty“ („der Vorsitzende des Kriminalgerichts“ (Radistschew 1952, S. 114)) Krest'jankin. Seine Stimme und Pathos „verschmelzen“ jedoch im Ganzen mit denen vom Erzähler.

³⁹⁸ Korrekturen der Verf. sind hier und im Weiteren in eckigen Klammern angeführt (vgl. Fußn. 327).

³⁹⁹ Radistschew 1952, S. 114.

(Radiščev)⁴⁰⁰ – „Досаждал ли кто Михайлу Максимовичу [...] сейчас, по знаку своего барина, скакали они (gemeint sind die treuen Knechte des „barin“ – K. S.) к провинившемуся, хватали его [...] привозили к Михайлу Максимовичу, позорили, сажали в подвал в кандалы или секли по его приказанию.“ („Hatte jemand [...] Michail Maximowitsch geärgert [...] so brauchte er nur zu winken, und seine Getreuen machten sich auf den Weg, packten den Delinquenten [...] und schleppten ihn zu ihrem Herrn, wo er gemißhandelt, in den Keller gesperrt, gefesselt, oft durchgeprügelt wurde [und sie ritten zum Delinquenten, packten ihn [...] brachten ihn zu Michajla Maksimovič, schändeten ihn, sperrten ihn gefesselt in den Keller oder prügelten ihn auf dessen Befehl].“⁴⁰¹) (Aksakov)⁴⁰² – „Вора он или запирает на сутки в погреб, или сечёт крапивой, или же отпускает на свою волю, предварительно только раздев его донага...“ (Den Dieb sperrt er entweder in den Keller oder verprügelt ihn mit Brenn-Nessel, oder er läßt ihn nach Hause gehen, wovor er ihn aber ganz entkleidet...) (Čechov 1, 43). Der Komplize bzw. die Komplizen an der Seite des Gutsbesitzers – hörige Vollstrecker seines Willens – gehören zu den typischen Protagonisten der hier bezeichneten fiktiven Situation (Mißbrauch der Bauern durch den grausamen „pomeščik“) – eine Personenkonstellation, die Čechov in „Za jabločki“ ebenfalls aufgreift. Vgl.: „Он выбрал себе из дворовых и даже из крестьян десятка полтора головорезов, достойных исполнителей его воли [...]. [...] они [...] охотно и смело исполняли все его безумные приказания.“ („Er hatte sich unter seinem Gesinde und sogar unter den Bauern ein paar Dutzend verruchter Gesellen zusammengesucht und diese würdigen Vollzieher seiner Einfälle [...] vollstreckten [...] willig und dreist seine wahnsinnigen Befehle.“⁴⁰³) (Aksakov)⁴⁰⁴ – „Позади Трифона Семёновича шествовал его верный вольнонаёмник, [...]. Этот Карпушка своими добродетелями чуть ли не превосходил самого Трифона Семёновича.“ (Hinter Trifon Seměnovič stolzierte sein treuer Vertragsarbeiter, [...]. Dieser Karpuška übertraf durch seine Tugenden beinahe selbst Trifon Seměnovič.) (Čechov 1, 40).⁴⁰⁵ Darüber hinaus ist die Schlüsselszene der Čechovschen Kurzgeschichte – die Bestra-

⁴⁰⁰ Radiščev 1959, S. 110

⁴⁰¹ Aksakov 1919, S. 70.

⁴⁰² Aksakov Bd. 1 (1955), S. 121.

⁴⁰³ Aksakov 1919, S. 73

⁴⁰⁴ Aksakov Bd. 1 (1955), S. 121.

⁴⁰⁵ Das Wort „dobrodeteli“ (Tugenden) – das vor dem Hintergrund des nüchtern-ironischen Stils der Čechovschen Geschichte zweifelsohne ein lexikalischer Fremdkörper ist – verweist in Kombination mit den weiteren erwähnten Bezügen zu diesem Prätext auf die nicht selten didaktisch-pathetische Rhetorik des Werkes Aleksandr Radiščevs – eines Textes der russischen Literatur, in dem das Thema der Mißhandlung der Bauern durch die Gutsbesitzer offen und mit großer Empörung angesprochen wurde. Dieses bei Čechov in bezug auf einen grausamen Gutsherren ironisch verwendete Wort spielt eine bedeutende Rolle im moralischen Aufbau von „Putešestvie iz Peterburga v Moskvu“ und steht in Zusammenhang mit dem ersehnten Ideal der Gerechtigkeit und Humanität. Vgl. z.B. Worte eines weisen Adligen, die er an seine Kinder richtet: „Понеже добродетель есть вершина деяний человеческих, то исполнение ее ничем не долженствует быть препинаемо“ (1959, S. 131) („Nichts Höheres gibt es für den Menschen als die Übung der Tugend, sie darf also durch nichts gehemmt werden.“ (1952, S. 145)) Hier erkennt man also den intertextuellen Verweis als die von Riffaterre manifestierte „Agrammatikalität“, als ein in die kontextuelle Umgebung nicht passendes Element, dabei vollzieht sich der von Plett (primär für Zitate) beschriebene Kodewechsel, in diesem Fall von einem Sprachregister zum anderen („diatypische Interferenz“) (s. S.

fung des Bauernpaares – auf eine Weise gestaltet, die bestimmte Texte des „antikrepostničeskij“ Diskurses in der russischen Literatur in ihren einzelnen Fragmenten vergegenwärtigt. Dabei werden die Beziehungen zu den Fremdtexten wiederum durch Allusionen verschiedener Art wie auffällige Handlungsdetails, Namen oder Sprechweise der Figuren markiert. „– Здравствуйте, голубчики! – сказал Трифон Семёнович, подходя к ним. – Что, яблочки кушаете? Я, бывает, вам не помешал? [...] – Ну, как твоё здоровье, Григорий? [...] Как живёшь-можешь, паренёк?“ („Ich grüße euch, meine Lieben!“ – sagte Trifon Semënovič, sich ihnen nähernd. – „Was, eßt ihr Äpfelchen? Habe ich euch nicht zufällig gestört?“ [...] „Nun, wie ist dein Befinden, Grigorij? [...] Wie meisterst du dein Leben, Bürschchen?“) (1, 41-42).

Die angeführte Szene enthält weitere Bezüge zur „Semejnaja chronika“ Aksakovs, nämlich die „zärtliche“ Anrede der Schuldigen durch den Gutsbesitzer einschließlich der benützten Diminutivformen und zusätzlich eine onomastische Allusion – den Namen des Bauern:

Замечательно, что когда Михайла Максимович [...] добирался до человека с намерением потешиться его муками, он говорил тихо и даже ласково: „Ну, любезный друг, Григорий Кузьмич (вместо обыкновенного Гришки), [...]“ [...] „Пощарапайте его кошечками“, – говорил с улыбкой Михайла Максимович [...]. („Merkwürdig war, daß Michail Maximowitsch [...] wenn er seine Grausamkeit an jemand auslassen wollte [wenn er die Absicht hatte, sich an den Qualen des Menschen zu erfreuen], sprach [er] mit ruhiger, sogar sanfter Stimme etwa folgendes: Nun, lieber Freund, Grigori Kusmitsch [(statt des gewöhnlichen 'Griška') – K. S.⁴⁰⁶] [...] 'Kratzt ihn mit den Kätzchen!' sagte er [sagte Michajla Maksimovič] lächelnd [...].“⁴⁰⁷⁴⁰⁸

Čechov bezieht sich hier auf das höhnische Verhalten des Aksakovschen „pomeščik“, das die Grausamkeit und den Zynismus der Hauptperson noch hervorheben soll. In derselben Reihe steht auch das markante Sujetelement in „Za jabločki“: der Befehl von Trifon Semënovič, nach dem der vor Angst zitternde Grigorij ein Märchen erzählen muß, sowie der Rat Karpuškas, er solle lieber ein Lied singen; beides Verweise auf die Novelle „Odnodvorec Ovsjanikov“ (Der Freisasse Owsjanikow⁴⁰⁹) aus Ivan Turgenevs „Zapiski ochotnika“, in der ein Gutsbesitzer seine bereits erschöpften Leibeigenen zwingt, vor ihm zu tanzen und zu singen: „– [...] Девоч своих крепостных вовсе замучил. Бывало, всю ночь как есть, до утра хором поют [...]. А станут уставать – [...] Конюха тотчас девочек и прибодрят.“ („[...]

35 unserer Arbeit). Vgl. dazu auch die Verwendung des Wortes „dobrodeteli“ im Gedicht von Nikolaj Nekrasov „Sovremennaja oda“ (Die zeitgemäße Ode) – hier gewinnt es ebenfalls ironische, ja sarkastische Konnotationen, hier wird ebenso das Thema der schlechten Behandlung der Bauern angesprochen

⁴⁰⁶ S. im Original des Textes von Aksakov Bd. 1 (1955).

⁴⁰⁷ Aksakov 1919, S. 73

⁴⁰⁸ Aksakov Bd. 1 (1955), S. 123-124.

⁴⁰⁹ Turgenjew 1971, S. 75.

Seine leibeigenen Mägde hat er bis aufs Blut gepeinigt. Die ganze Nacht durch mußten sie manchmal im Chor singen [...]. Wurden sie aber müde [...] Dann machten seine Pferdeknechte die Mägde sogleich wieder munter [...]“⁴¹⁰). (aus der Erzählung Ovsjanikovs)⁴¹¹.

Es sei hier noch ein Motiv erwähnt, das „Za jabločki“ mit einigen – u.a. den oben bereits erwähnten – Texten des genannten literarischen Diskurses korrelieren läßt, und zwar das Motiv der infolge der brutalen Einmischung des Gutsbesitzers nicht stattfindenden Hochzeit des jungen Bauernpaares. So wird in „Putešestvie iz Peterburga v Moskvu“ (dasselbe Kapitel „Zajcovo“) u.a. eine Geschichte erzählt, in der die Braut eines Bauern vom Sohn seines Herrn beinahe vergewaltigt wird. Die Episode endet tragisch: der Bauer lehnt sich gegen die herrschaftliche Gewalt auf, wird ausgepeitscht, versucht dann noch, seine Braut zu entführen und tötet mit anderen empörten Bauern seine Herren.⁴¹² In die Novelle „Ermolaj i mel’ničicha“ (Ermolaj und die Müllerin⁴¹³) aus dem Zyklus „Zapiski ochotnika“ ist ebenfalls eine Geschichte eingebaut, in der die Hochzeit einer Leibeigenen Arina, die im Haus als Gouvernante dient, mit dem Lakaien Petruška von ihren Herren nicht gestattet wird; Arina wird zum Schluß wegen ihrer Liebe zu Petruška ins Dorf verbannt.⁴¹⁴ In Saltykov-Ščedrins Novelle „Razvesěloe žit’ě“ aus dem Zyklus „Nevinnye rasskazy“ werden zwei Leibeigene von dem eifersüchtigen Gutsbesitzer aufgrund ihrer Liebe bestraft, das Ende der Geschichte ist ebenfalls trostlos: Die Bäuerin wird auf den Viehhof geschickt und mit einem Witwer verheiratet, der Bauer bricht das Gesetz, indem er flüchtet.⁴¹⁵ In „Za jabločki“ ist der Gutsbesitzer an den Hochzeitsplänen der jungen Bauern nicht interessiert, er bringt sie jedoch aus Langeweile und Vernichtungslust zum Scheitern.

Von den Referenztexten, die wir hier angesprochen haben, kann man jedoch in erster Linie in bezug auf Turgenjews „Dva pomeščika“ von einer durch mehrere Allusionen zustandekommenen Evokation des ganzen Vorgangs sprechen.

Čechov schreibt demzufolge eine Geschichte im Geiste seiner Vorgänger, indem er eine thematisch-stilistische Nachahmung bestimmter Szenen aus ihren Werken vornimmt. Konkrete „wörtliche“ Bezüge zu den Referenztexten werden dabei durch analoge Personen- und Handlungsstrukturen ergänzt. In einer neuen sozialen Situation in Rußland wendet er sich gegen dasselbe soziale Phänomen. Es läßt sich hier, wie wir meinen, vom ersten Modell der Intertextualität in der Typologie von Lachmann sprechen – dem der Partizipation⁴¹⁶.

⁴¹⁰ Turgenjew 1971, S. 80

⁴¹¹ Turgenjev Bd 4 (1963), S. 65

⁴¹² Radiščev 1959, S. 110-112

⁴¹³ Turgenjew 1971, S. 22

⁴¹⁴ Turgenjev Bd 4 (1963), S. 29-32

⁴¹⁵ Saltykov-Ščedrin Bd 3 (1965), S. 162-173

⁴¹⁶ Vgl. S. 27 dieser Arbeit. Jedoch müssen wir hier anmerken, daß wir das Konzept Lachmanns – die drei Modelle der Intertextualität – (auch weiterhin) in unserem Sinne verwenden, dadurch, daß wir sie auf die betreffenden Texte Čechovs beziehen, interpretieren wir dieses Konzept auf unsere Weise, was von seiner Auslegung bei Lachmann in einigem abweichen kann. Im wesentlichen „interpretieren“ wir die von uns auf S. 27-28 zitierten Formulierungen von Lachmann

Die Intertextualität der Geschichte „Za jabločki“ wird durch ein Zitat ergänzt, das aus dem romantischen Gedicht „Poët“ (Der Dichter⁴¹⁷) Aleksandr Puškins stammt. Das Zitat ist am Anfang der Episode, nämlich in der Szene, in der der sich langweilende Trifon Semënovič in seinem Garten einen Spaziergang macht und die Schönheit der Natur übersieht, „versteckt“: „Но Трифон Семёнович не наслаждался, потому что он далеко не поэт, да и к тому же в это утро душа его с особенною жадностью вкушала хладный сон [...]“ (Trifon Semënovič genoß jedoch nicht, weil er bei weitem kein Poet ist, hinzu kam noch, daß seine Seele an diesem Morgen den kalten Schlaf mit besonderer Gier empfing [...]) (1, 40).⁴¹⁸ Der intertextuelle Bezug ist explizit nicht markiert, es fehlen auch jegliche, u.a. graphische Marker, die ihn als Zitat erkennbar machen würden; formal ist das zitierte Segment in den aktuellen Text nahtlos eingebunden.⁴¹⁹ Dennoch ragt es aus seiner kontextuellen Umgebung stilistisch eindeutig heraus: Die von Lachmann formulierte „Kreuzung zweier Kodes“ bzw. die „Überschneidung von präsentem und absentem Text“⁴²⁰ artikuliert sich hier sowohl im diachronen als auch im daraus resultierenden diatypischen Kontrast (s. die Typologie Pletts⁴²¹). Der mit dem Zitieren verknüpfte Kodewechsel betrifft also die Sprachstufe (die literarische, zusätzlich noch poetische Sprache des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts, die sich intensiv der altkirchenslavischen und damit einer denkbar gehobenen Lexik bedient, gerät in Konflikt mit der literarischen Norm des letzten Drittels des Jahrhunderts) und das Sprachregister (die erhabene, metaphorische Sprache des Puškinschen Gedichtes vor dem Hintergrund einer nüchtern-ironischen Sprache des Čechovschen Erzählers)⁴²². Das Wort „poët“, verknüpft mit diesem Zitat, stellt eine Allusion auf die zentrale lyrische Gestalt aus demselben Referenztext dar. Die Funktion der Verweise erschließt sich aus der Gegenüberstellung beider Texte. Dem Gedicht „Poët“ liegt das romantische Konzept des Auserwähltseins des Dichters zugrunde. Es besteht aus zwei Teilen, was kompositionell die geistige Gespaltenheit bzw. die doppelte Natur des Künstlers wiedergeben muß: In der ersten Hälfte figuriert er als Mensch unter anderen, der sich mit den wichtigsten Dingen beschäftigt und dem der Kleinmut nicht unbekannt ist. Aus diesem Teil des Gedichtes stammt das von Čechov aufgenommene Zitat:

Молчит его святая лира;
 Душа вкушает хладный сон [...]
 (Seine heilige Lyra schweigt;
 Die Seele kostet kalten Schlaf, [...])⁴²³

⁴¹⁷ In der im Weiteren zitierten Übersetzung (Puschkin Bd 1 (1952), S. 286) unter dem Titel „Der Poet“

⁴¹⁸ S. darüber in den Anmerkungen zum Text (1, 564).

⁴¹⁹ Jedoch betrachten wir diesen Bezug v.a. wegen der Länge des dem Prätexst entnommenen Materials als ein Zitat (s. die Kriterien, die wir für die Unterscheidung der Zitate von den Allusionen aufgestellt haben)

⁴²⁰ Vgl. S. 24 dieser Arbeit.

⁴²¹ Vgl. S. 35 dieser Arbeit.

⁴²² S. dazu noch die Oppositionen „natürlich – kunstlich“, „niedrig – hoch“, „alt – neu“ bei Plett (1985, S. 91)

In der zweiten Hälfte – der lyrischen Gegenthese zu der ersten – wird der geistige Wandel des Dichters dargestellt: Vom „göttlichen Wort“ („божественный глагол“) inspiriert, wacht er auf, er zieht sich von der Welt zurück und kennt keine Furcht und keinen Zweifel mehr, er wird zum Schöpfer:

Но лишь божественный глагол
 До слуха чуткого коснётся,
 Душа поэта вострепнётся, [...]
 („Doch kaum vernimmt sein feines Ohr
 Des Gottes Ruf, vor ihn zu treten,
 Erwacht die Seele des Poeten [...])“⁴²⁴⁴²⁵.

Denkbar polare Gestalten – der grausame und unnoble Gutsbesitzer und der Puškinsche „poët“ werden ironisch verglichen. Das Zitat erfüllt jedoch nicht nur die pragmatische Funktion, die sich aus dem nächsten situativen Kontext erschließt und ausschließlich den ersten Teil des Gedichtes ins Gedächtnis ruft; es dient nicht nur der Vermittlung der Stimmung von Trifon Semënovič, sondern auch eine semantische Funktion (wir berufen uns hier auf die Typologie der Zeichenfunktion der Zitate Košny⁴²⁶). Es evoziert den ganzen Prätext, d.h. auch dessen zweiten Teil, und übernimmt eine ironisch-vorausdeutende Aufgabe: wie der Dichter, berührt von der göttlichen Eingebung, wird sich auch Trifon Semënovič verwandeln, wenn er begreift, daß er sich wieder einmal gut unterhalten kann: „Трифон Семёнович, предчувствуя скандалчик, вострепнулся, [...] и побежал за Карпушкой“ (Trifon Semënovič erwachte, sobald er ein Skandalchen witterte, [...] und lief Karpuška hinterher.) (1, 41). Das Verb „vstrepenulsja“ (erwachte, fuhr auf) verweist noch einmal deutlich auf den Puškinschen Text (s. das Zitat oben) und bestätigt seine „strukturierende“ Wirkung auf die Kurzgeschichte „Za jabločki“. Die Komposition des Gedichtes wird ironisch verdreht; während der Puškinsche Dichter geistig erwacht, um sich von seiner „Nichtigkeit“ zeitweilig zu befreien, wacht Trifon Semënovič gerade dann auf, wenn er zum nichtigsten unter den Menschen wird. Der intertextuelle Bezug zu Puškins „Poët“, mit dessen Hilfe das Unvergleichbare

⁴²³ Puškin Bd 3 (1948), S. 65.

⁴²⁴ Puškin Bd 1 (1952), S. 286.

⁴²⁵ Puškin Bd 3 (1948), S. 65. S. die Charakteristik dieses Gedichts von Puškin u.a. bei Stender-Petersen (1978, S. 110-111).

⁴²⁶ Vgl. S. 61-62 dieser Arbeit. Während jedoch Košny (da er seine Typologie der Zitatfunktion in bezug auf ein *Drama* Čechovs entfaltet) zwischen den pragmatischen und den semantischen „Inhalten“ der Zitate unterscheidet, die handelnde Personen selbst aussprechen und die also zur Charakteristik ihrer Kommunikation miteinander oder auch dessen, was über deren Grenzen hinausgeht, dienen, übertragen wir seine Differenzierung auch auf die Bezüge, die außerhalb ihrer Wahrnehmung liegen, d.h. z.B. nur dem Autor oder dem Erzähler und dem Leser „bemerkbar“ sind (hier meinen wir *die Bezüge selbst* und nicht ihre – ob eine pragmatische oder eine semantische – Funktion). So verwenden wir das Schema Košny auf unsere Art, wir nehmen nur bestimmte Punkte seiner Differenzierung in Anspruch und beziehen sie auf unser Anliegen.

zusammen gebracht wird, verdeutlicht den kritisch-entlarvenden Charakter des Textes Čechovs: Er dient zur Verspottung und Demaskierung des grausamen Gutsbesitzers.⁴²⁷

3.2. Parodien

Wir wollen unsere Analyse mit der Ermittlung einer literarischen Ableitung im Werk Čechovs fortsetzen, die wir diesmal als Parodie auffassen. Bevor wir zur Textanalyse übergehen, ist es sinnvoll, die im Kapitel 2.1.2. angeführten Überlegungen der Theoretiker zur Abgrenzung der Parodien von anderen Texten zweiten Grades heranzuziehen.

Im Hinblick auf die Eigenart Čechovscher Hypertextualität ist es unseres Erachtens wichtig, Parodien in erster Linie von Pastiches einerseits und den in Beiträgen von Verweyen und Witting herausgebildeten Arten der literarischen Ableitung – d.h. v.a. der Kontrafaktur – andererseits zu unterscheiden. Transformationstechniken, die üblicherweise der Travestie zugeschrieben werden, sind dagegen im Rahmen des literarischen Werkes Čechovs im wesentlichen auch für die parodistischen Texte charakteristisch. Die für die Parodie als spezifisch aufgefaßten Merkmale – Diskrepanz zwischen der erhabenen Form und dem nichtigen Inhalt (Frejdenberg); Unvermeidlichkeit der *sprachlichen* Nachahmung/Verzerrung der Vorlage, in Prosaparodien einer verzerrenden Reproduktion des vorliegenden *Stilsystems* (Müller); Bedeutungsänderung des Prätextes (Genette) bzw. Komisierung des Prätextes unter Beibehaltung seiner stilistischen Eigenschaften (Stauder) – werden bei Čechov fast immer mit den im strengen Sinne mit der Travestie verknüpften Textverfahren frei kombiniert. Die letzteren bestehen im wesentlichen in der partiellen *stilistischen Herabsetzung* des Originals (Genette, Stauder). Genau gesprochen sind parodistische sowie travestierende Texte in ihrer reinen Form (d.h. in den im Kap. 2.1.2. angeführten Formulierungen Frejdenbergs, Genettes und Stauders) im Werk von Čechov kaum zu finden. Vielmehr trifft auf seine Texte die Auffassung Hempels zu, der die Travestie als eine von mehreren Möglichkeiten der parodistischen Gestaltung definiert und dadurch herkömmliche Differenzen zwischen beiden Textarten aufhebt. Tatsächlich gehören die in den Studien zu den Čechovschen Parodien des Öfteren beschriebenen Stil- und thematischen Brüche (wie die Verbindung des Romantisch-Gehobenen mit dem Alltäglich-Platten, die verschiedene Textebenen berührt) zu den typischen Verfahren solcher hypertextuellen Mischfälle, d.h. parodistischer Fälle, die das Travestieren einschlie-

⁴²⁷ Vgl. die Bemerkung von Kuzičeva. „В ранних произведениях Чехова часто с помощью цитаты из Пушкина, нелепо, неуместно вспыхивающей в сознании персонажа или всплывающей в речи рассказчика, оттенятся по контрасту пошлость, жестокость ситуации, невежество героя или героини („За яблочki“, „Не в духе“, „Дачница“, „Нарвался“)“ (1998, S. 58). (In den frühen Werken Čechovs werden die Abgeschmacktheit, Grausamkeit der Situation, Ignoranz des Helden oder der Heldin häufig nach einem Kontrastprinzip durch ein Zitat aus Puškin hervorgehoben, das plump, unangebracht im Bewußtsein des Protagonisten auftaucht oder in der Rede des Erzählers erscheint („Za jabločki“, „Ne v duče“ (Schlechte Laune – K. S.), „Dačnica“ (Sommerfrischlerin – K. S.), „Narvalsja“ (Angerannt – K. S.)))

ßen.⁴²⁸ Darüber hinaus basieren viele parodistische Ableitungen Čechovs nicht so sehr auf der Spannung zwischen der stilistischen und der thematischen Ebene des Textes (Müller), sondern primär auf der Entstellung seines stilistischen Bildes (z.B. den „übertreibenden Häufungen“ von Metaphern, Details u.s.w.⁴²⁹) oder der extremen Raffung der Romanereignisse im Rahmen einer Kurzgeschichte (Verfahren, die in der einschlägigen Forschung in bezug auf parodistische Texte Čechovs mehrmals analysiert wurden).

Im Gegensatz dazu steht das unter den „Hypertexten“ Čechovs ebenfalls präsenste Pastiche, das eine Stilimitation darstellt, in der jedoch keine Inkongruenz zwischen Inhalt und Form vorhanden ist und keine satirische Absicht zum Ausdruck kommt (Hempel, Karrer, Genette). Als Pastiche fassen wir z.B. solche Werke Čechovs wie „Nenužnaja pobeda“, „Cvety zapozdalye“, „Drama na ochote“ (Das Drama auf der Jagd) auf – Novellen, die in der Čechovforschung im einzelnen „Stilisierungen“⁴³⁰, „parodii-stilizacii“⁴³¹ („пародии-стилизации“, Parodien als Stilisierungen), „farce“⁴³² und einfach „parodies“⁴³³ genannt wurden und im Grunde von einem literarischen Orientierungsprozeß beim frühen Čechov zeugen.⁴³⁴ Čudakov sieht in solchen für das frühe parodistische Werk Čechovs weniger typischen Texten eine Schwankung zwischen der ernststen Aneignung literarischer Tradition und ihrer ironischen Verarbeitung:

„Живой товар“, как и другие относительно крупные повествовательные произведения Чехова этого времени [...] отразили колебания и противоречивые тенденции в поэтике раннего Чехова. [...] Ирония не окрашивает произведение в целом, но включается своеобразными „квантами“. („Živoj tovar“ (Lebendige Ware – K. S.), wie ebenfalls andere verhältnismäßig große Erzählwerke Čechovs aus dieser Zeit [...] spiegelten Schwankungen und widersprüchliche Tendenzen in der Poetik des frühen Čechov wider. [...] Die Ironie färbt das Werk nicht im Ganzen, sondern wird „quantenweise“ einbezogen.)⁴³⁵

⁴²⁸ Als Beispiel für dieses Verfahren konnte eine vielzitierte Stelle aus Čechovs Parodie „Tysjača odna strast', ili strašnja noč“ zitiert werden, ein Satz, der den nachgeahmten metaphorisch-pathetischen Stil von Hugo bricht („Dožd' i sneg – eti mokrye brat'ja – strašno bili v naši fizionomii“) (Regen und Schnee – diese nassen Bruder schlugen stark in unsere Physiognomien) (Čechov 1, 35). Dieses Zitat und über die Parodien Čechovs s. u. a. bei Damjanova-Dolmova 1980 und Fortunatov 1996 (das genannte Zitat s. ibid., S. 82).

⁴²⁹ S. auf S. 37 dieser Arbeit

⁴³⁰ Hielscher 1987, S. 28-29

⁴³¹ Fortunatov 1996, S. 76.

⁴³² Kramer 1970, S. 31

⁴³³ Winner 1966, S. 8 Zur Gattungsspezifik von „Drama na ochote“ und über die Forschung, in der dieser Text u. a. als Parodie interpretiert wird, s. bei Franz 1990, S. 6-7

⁴³⁴ In unserem Aufsatz (Smola 2001) bezeichnen wir solche Werke wie „Nenužnaja pobeda“ noch als ironische Stilisierung, oder „ironisches Plagiat“ (s. S. 103-104, oder Smola 1998a, S. 15). S. den Begriff „ironisches Plagiat“ in bezug auf bestimmte Elemente in den Romanen Nabokovs bei Lachmann (1990, S. 480)

⁴³⁵ Čudakov 1986, S. 59-60 Diese Poetik beschreiben auch wir in bezug auf „Nenužnaja pobeda“ in Smola 2001, S. 103-104.

Für die genannten Texte gilt unserer Ansicht nach die über das Pastiche gemachte Bemerkung Hempels, für den eine stilistische Affinität zum Prätext in dieser Gattung auf keine Weise ihre ironischen Absichten und die Distanz zur Vorlage ausschließt⁴³⁶. Wir werden jedoch auf die Untersuchung dieser ebenfalls eher weniger erforschten Hypertexte Čechovs in unserer Arbeit nicht eingehen.

Wichtiger erscheinen uns Differenzen, die zwischen Čechovschen Parodien auf der einen und den in der einschlägigen Literatur übersehenen anderen abgeleiteten Texten in seinem Werk – wie solche, die wir als Kontrafakturen bezeichnen – auf der anderen Seite gezogen werden können. Ohne die letzteren in diesem Kapitel näher zu erörtern, wollen wir die für Čechovs Parodien spezifischen Merkmale vor deren Hintergrund markieren. Die Auffassung Verweyens und Wittings scheint uns dabei am hilfreichsten zu sein. In dieser Auffassung hebt sich Parodie von den „Adaptionsformen“ wie Palinodie, Kontradiktio oder Kontrafaktur vor allem dadurch ab, daß sie das Original komisierend herabwürdigt. Die wichtigste Textverarbeitungsstrategie und die Botschaft der Parodie bestehen demzufolge darin, durch bestimmte Veränderungen der Vorlage eine Aussage *über sie* zu bilden. In der Parodie liegt insofern keine „eigene Äußerungsabsicht“ vor: Sie ist auf den anderen Text fixiert.

Unter den im Kap. 2.1. aufgezählten Funktionen der Verweisung auf den fremden Text geht es in den meisten Parodien Čechovs, unserer Ansicht nach, in erster Linie um Überbietung, Dekonstruktion fremder Zeichen (Stierle, Lachmann), um das Modell der Tropik (Lachmann).⁴³⁷ In der Parodie wird manchmal nicht nur der Fremdtext selbst, sondern auch seine Rezeption verspottet.⁴³⁸

Wenn diese Definition auch eine gewisse Einschränkung des parodistischen Begriffs enthält⁴³⁹, erfaßt sie jedoch die Eigenart Čechovscher Parodien vor dem Hintergrund anderer literarischer Ableitungen in seinem Werk und erlaubt deshalb eine bisher noch nicht durchgeführte Differenzierung mancher seiner „zweitgradigen“ Texte.

⁴³⁶ Vgl. S. 38 dieser Arbeit.

⁴³⁷ Und hier distanzieren wir uns bis zu einem gewissen Grade vom Parodieverständnis Genettes: Parodie (wie auch Pastiche) „will“ nach Genette „als Zerstreuung ohne aggressive oder spöttische Absicht lediglich unterhalten [...]“ (1993, S. 43). Zur Anwendung des Konzepts von Lachmann s. Fußn. 416; in den Parodien finden wir z. B. keinen „tragischen Kampf gegen die sich in den eigenen Text notwendig einschreibenden fremden Texte“, den Lachmann dem Modell der Tropik zuschreibt (1990, S. 39). Manche Merkmale, die Lachmann mit dem Modell der Transformation verbindet (z. B. „Ludismus“ (ibid.)), sind gerade auch für Parodien typisch. Dementsprechend meinen wir hier jedes Mal einzelne Charakteristika der genannten drei Modelle Lachmanns.

⁴³⁸ Vgl. bei Karrer 1977, S. 50

⁴³⁹ Verwey und Witting schreiben, daß die „Erweiterung“ des „Begriffsumfangs“ der Kontrafaktur „die gleichzeitige Einschränkung des Begriffsumfangs von ‚Parodie‘ zur Folge hat (s. 1987, S. 48)

3.2.1. „Zagadočnaja natura“

Als eine *parodistische* Ableitung, die mehrere literarische und literaturkritische Texte zugleich aufruft, betrachten wir die 1883 geschriebene Kurzgeschichte „Zagadočnaja natura“. Das Sujet dieser Geschichte ist folgendes: Eine junge Dame fährt im Abteil erster Klasse und erzählt dem ihr gegenüberstehenden angehenden Schriftsteller von ihrem Leben, das voll Leiden ist: Not, enttäuschte Hoffnungen, Kampf mit der Umgebung, Unglauben an das Leben und an sich selbst, schließlich die Heirat mit einem alten reichen General: „– [...] Я обогатила семью, стала путешествовать, делать добро...“ („[...] Meine Angehörigen wurden dadurch wohlhabend, ich machte viele Reisen und konnte Gutes tun... [...]“⁴⁴⁰) (2, 91). Der Gedanke an den baldmöglichen Tod des Generals hilft ihr jedoch, solch eine qualvolle Existenz auszuhalten. Der General stirbt: „– [...] Теперь-то и жить мне счастливо... Не правда ли, Вольдемар?“ („[...] Jetzt wäre der Augenblick gekommen, glücklich zu werden... Nicht wahr, Wolodja [Waldemar]? [...]“⁴⁴¹) (2, 91) – fragt die „Märtyrerin“. Das Glück bleibt der Verzweifelten aber versagt; auf die Frage des Schriftstellers, welche Hindernisse ihr dieses Mal im Wege gestanden haben, antwortet sie: „Другой богатый старик...“ („Ein zweiter [anderer] reicher Greis...“⁴⁴²) (2, 92).

„Zagadočnaja natura“ verfügt über eine vielschichtige Intertextualität, die vor allem in den im Text verstreuten Allusionen – mehr oder weniger direkten wie auch einen unterschiedlichen Grad an Konkretheit und Deutlichkeit aufweisenden Bezügen zu den Fremdtexthen – ihren Ausdruck findet. Wir beginnen die Analyse mit den Verweisen, die bei der ersten Lektüre unmittelbar auffallen, im weiteren sind Referenzen aufzuschlüsseln, die aus verschiedenen Gründen (die im wesentlichen auf ihren impliziten Charakter zurückzuführen sind: So ist z.B. eine direkte Benennung des Autoren- oder Protagonistennamens als Intertextualitätssignal für den Rezipienten einfacher zu erkennen als die Übernahme bestimmter Sprachmerkmale des Prätextes) latent bleiben. Wie in „Za jabločki“ bilden auch die meisten in „Zagadočnaja natura“ alludierten Texte ein System, d.h. sie werden im Rahmen der Parodie Čechovs nicht zufällig zusammengebracht, sondern gehören zu *emer* bestimmten literarischen Tradition bzw. zu einem bestimmten – wenn auch sehr breit aufgefaßten – literarischen (und literaturkritischen) Diskurs, zu dem Čechov hier künstlerisch Stellung nimmt.

Zwei Allusionen – die erste auf das Werk Fëdor Dostoevskijs als solches, die zweite, komplexere, auf seinen Roman „Prestuplenie i nakazanie“ (Verbrechen und Strafe⁴⁴³) (1866) – gehören in „Zagadočnaja natura“ zu den Verweisen, auf die man beim Lesen stößt, die also infolge ihrer Deutlichkeit und Explizitheit nicht zu übersehen sind. So definiert sich die Dame zunächst als „Märtyrerin im Geschmack Dostoevskijs“: „– [...] Я страдальница во вкусе

⁴⁴⁰ Tschechow Bd. 1 (1949), S. 121

⁴⁴¹ Tschechow Bd. 1 (1949), S. 121

⁴⁴² Ibid. S. 122

⁴⁴³ In der im Weiteren zitierten Übersetzung (Dostojewski 1971) unter dem Titel „Schuld und Sühne“

Dostoevskogo... Покажите миру мою душу, Вольдемар, покажите эту бедную душу!“ („[...] Ich bin eine Märtyrerin im Geschmack Dostojewskijs... Zeigen Sie der Welt meine Seele, Wolodja [Waldemar], zeigen Sie ihr diese arme Seele. [...]“⁴⁴⁴) (2, 90). Etwas später „konkretisiert“ ihr verzückter Zuhörer den Bezug: „– Чудная! – лепечет писатель, целуя руку около браслета. – Не вас целую, дивная, а страдание человеческое! Помните Раскольникова? Он так целовал.“⁴⁴⁵ („'Sie wunderbare Frau!' stammelt der Schriftsteller, indem er wiederum ihre Hand küßt, wo das Armband sitzt. 'Ich küsse nicht Sie, obwohl Sie so hinreißend sind [Sie hinreißende Frau], sondern das Leid der Menschheit [das menschliche Leid]! Erinnern Sie sich an Raskolnikow? Er hat auf die gleiche Art geküßt.“⁴⁴⁶) (2, 91).

Hier (im zweiten Fall), mittels dreifacher Verweisung (ein modifiziertes Zitat, eine onomastische Allusion und die „erinnernde“ Benennung der Handlung durch den Protagonisten), wird die Szene aus dem 4. Kapitel des 4. Teils von „Prestuplenie i nakazanie“ evoziert⁴⁴⁷, in der Raskol'nikov den Fuß von Sonja Marmeladova küßt und sagt: „– Я не тебе поклонился, а всему страданию человеческому поклонился, [...].“ („Ich habe mich nicht vor dir verbeugt, ich habe mich vor dem ganzen Menschenleid verbeugt, [...]“).⁴⁴⁸ Diese Referenzen rufen bestimmte Sujetelemente des Romans ins Gedächtnis, nämlich das Schicksal von Sonja, die sich aus Verzweiflung, in einem Akt der Selbstaufopferung prostituiert, um ihre Familie vor der äußersten Not zu retten. Sie erfüllen im Rahmen der Kurzgeschichte nicht nur eine pragmatische Funktion (hier eine emotionale, die das Mitleid von Raskol'nikov mit Sonja neben das Vol'demars mit der jungen Dame stellt), sondern auch eine semantische – vorausdeutende⁴⁴⁹. Am Ende der Kurzgeschichte stellt es sich heraus, daß die Dame sich durch ihre Ehen ebenfalls für Geld „opfert“, nur nicht aus äußerster Not, Verzweiflung und Nächstenliebe, sondern aus Habgier. Das Tragische Dostoevskijs wird ins Triviale herabgezogen. Gleichzeitig banalisiert Čechov auch die Gefühle der alludierten Personen: Während sie bei Dostoevskij durch ein großes gemeinsames Leiden und qualvolle Glaubensfragen verbunden sind, handelt es sich bei den Čechovschen Personen um ein leichtes erotisches Abenteuer, einen „im Geschmack Dostoevskijs“ stilisierten Flirt. Der Text zielt einerseits auf den „Mißbrauch“ der Werke Dostoevskijs von Seiten der lesenden Philister ab, beinhaltet womöglich aber auch eine kritische Aussage über die literarische Produktion Dostoevskijs selbst, nämlich über die bis zum äußersten gespannten Gefühle und die Exaltation seiner

⁴⁴⁴ Tschechow Bd 1 (1949), S. 120.

⁴⁴⁵ Dieses Zitat erwähnen u. a. Bjalyj (1956, S. 358), Gromov (1977, S. 42) und Berdnikov (1984, S. 107-108). Vgl. auch Johnson „The parody of „An Enigmatic Nature“ (Garnett) is primarily aimed at the admirers of the Dostoevskian heroine of suffering“ (1993, S. 12).

⁴⁴⁶ Tschechow Bd 1 (1949), S. 120.

⁴⁴⁷ S. den Hinweis auf diesen Bezug in den Anmerkungen zu „Zagadočnaja natura“ (2, 408).

⁴⁴⁸ Dostoevskij Bd 6 (1973), S. 246.

⁴⁴⁹ Wir werden uns auch im weiteren der Terminologie Košnyš, bei dem zwischen der pragmatischen und der semantischen Zeichenfunktion unterschieden wird, bedienen.

Figuren⁴⁵⁰ – in den Werken, die Čechov einmal später als „lang und unbescheiden“ bezeichnet hat⁴⁵¹.

Mit einer parodistischen Entstellung der genannten Sujetlinie von „Prestuplenie i nakazanie“ erschöpft sich die Intertextualität der „Zagadočnaja natura“ jedoch nicht. Eine der intertextuell „privilegiertesten“ Textstellen, nämlich der Titel, verbirgt eine weitere Allusion: Der Titel der Kurzgeschichte gibt mit minimaler Veränderung den des in Rußland in den Jahren 1860-70 weit bekannten Romans „Problematische Naturen“ (1861/ 62) Friedrich Spielhagens wieder – den Titel, wie er in der Übersetzung in der Zeitschrift „Èpocha“ (1864) hieß („Zagadočnye natury“ (*Rätselhafte Naturen*)).⁴⁵² Dieser Bezug, der im Paratext wie im Titel markiert ist⁴⁵³ und darüber hinaus einen Fremdtitel evoziert und sogar fast wiederholt, gibt den Anlaß, den manifesten Text als eine Ableitung, als eine verkürzte Version eines anderen Textes⁴⁵⁴ – in dem Fall eines seiner typischen Ausschnitte – zu betrachten.⁴⁵⁵

In Spielhagens erstem Roman „Problematische Naturen“ treten hoch gebildete, intellektuell und geistig begabte, gleichzeitig aber vom Leben tief enttäuschte Menschen auf – wie Oswald Stein oder der Universitätslehrer Berger, die des Milieus, in dem sie verkehren, überdrüssig sind und sich nach großen Taten sehnen: „Und eben dieses furchtbar peinigende Gefühl der [...] Unausgefülltheit, Tatenlosigkeit, [...] Sehnsucht nach volleren, bedeutenderem, menschenwürdigerem Leben [...], eben dies Bezeichnende also im Gemütszustande der vormärzlichen Jugend findet sich in Spielhagens erstem Roman.“⁴⁵⁶ Im Finale kommen Spielhagens Helden auf den Barrikaden um, sie opfern ihr Leben für die Ideale der Freiheit und der Demokratie.⁴⁵⁷

In seiner Kurzgeschichte greift Čechov sowohl die für die Romane Spielhagens im allgemeinen, exemplarisch aber für „Problematische Naturen“ typischen Schicksale und Gestalten, ihre häufig ebenfalls einem Gesinnungsgenossen erzählten Biographien als auch deren cha-

⁴⁵⁰ Vgl. eine ähnliche Deutung der Dostoevskij-Intertextualität in „Zagadočnaja natura“ bei Berdnikov 1984, S. 112-113. Berdnikov nennt diese Geschichte „dovol'no zлая parodija na maneru Dostoevskogo“ (ibid., S. 140) („довольно злая пародия на манеру Достоевского“, eine ziemlich böse Parodie auf die Art Dostoevskijs)

⁴⁵¹ Brief an A. S. Suvorin vom 5. März 1889 (Pis'ma 3, 169), s. darüber auch bei Berdnikov 1984, S. 108

⁴⁵² S. über diese Allusion bei Kataev 1995, S. 8. Kataev bezeichnet diesen Verweis wie ebenfalls den auf Schiller in „Toržestvo pobeditelja“ (über diese Kurzgeschichte s. in Kap. 3.3.1) als Beispiel für „пародийное испол'зование известных заглавий“ (*parodistische Verwendung der bekannten Titel*) beim Humoristen Čechov (Hervorh. von uns)

⁴⁵³ Zur Markierung der Intertextualität in Titeln vgl. bei Helbig 1996, S. 108. Vgl. ebenfalls bei Kanevskaja, die sich in ihrer Analyse der Titelallusion in der Kurzgeschichte „Nedidimye miru slëzy“ auf den Begriff „Paratextualität“ von Genette beruft (1994, S. 166)

⁴⁵⁴ s. bei Genette: „[...] und wie alle Gattungskategorien deklariert sich auch die Hypertextualität sehr häufig mittels eines paratextuellen Hinweises, der Vertragswert hat []. Ulysses ist, als Anspielung, ein impliziter Vertrag, der den Leser zumindest darauf aufmerksam machen kann, daß es zwischen dem Roman und der Olyssée eine Beziehung geben konnte []“ (1993, S. 19)

⁴⁵⁵ Die folgende Analyse der Spielhagen-Intertextualität in „Zagadočnaja natura“ stellt eine veränderte, erweiterte und präziserte Variante der Analyse in unserem Aufsatz „Čechov i Fridrich Špil'gagen schodstva v teorii, različija v praktike“ (Čechov und Friedrich Spielhagen Ähnlichkeiten in Theorie, Unterschiede in Praxis) (Smola 1996, S. 44-47). In diesem Aufsatz benutzen wir jedoch eine andere russische Ausgabe des Romans Spielhagens („Zagadočnye natury“ S.-Peterburg 1874) und beziehen uns dort auch auf die anderen Stellen aus diesem Werk

⁴⁵⁶ Klemperer 1913, S. 69

⁴⁵⁷ Vgl. auch in Smola 1996, S. 47

rakteristische Ausdrucksweise (d.h. den Stil der Werke Spielhagens in der russischen Übertragung) auf. Es versteht sich, daß Čechov nicht die Ideale der Spielhagenschen Naturen an sich, sondern ihre gehobenen, schließlich unkompliziert-positiven, tragisch-heldenhaften Figuren, ihre pathetische, gehobene Sprache angreift – das, was er vermutlich unglaubwürdig schien.⁴⁵⁸ Ebenfalls wird hier die Rezeption Spielhagens durch manche russischen LeserInnen, die das Große der literarischen Vorbilder auf das Eigene, „Kleine“ beziehen, verlacht.

Vergleichen wir die Beichte der Čechovschen Dame mit dem selbsterzählten Lebenslauf einer der zentralen Figuren in „Problematischen Naturen“ – der von Professor Berger; eine Episode des Romans, die durchaus zur Vorlage für die Parodie „Zagadočnaja natura“ hat werden können.⁴⁵⁹ In dieser Episode kommt es zum offenen Gespräch zwischen den Gesinnungs- und Leidensgenossen Professor Berger und Baron Oldenburg. Der „Autobiographie“ Bergers geht die folgende Überlegung des Erzählers voraus:

Для мыслителя – [...] неоценённое счастье встретить человека, который, вследствие-ли таинственного духовного сродства, или-же вследствие сходной судьбы и опытности, дошёл до мирозерцания [...] основанного на базисе общих им принципов. Такое счастье выпало на долю этим людям, которые с ранней юности искали истины, – [...], оба долгое время носили отчаяние в сердце [...]. (Für einen Denker – [...] ist es ein unschätzbares Glück, einem Menschen zu begegnen, der, ob infolge einer geheimnisvollen geistigen Verwandtschaft oder aufgrund eines ähnlichen Schicksals, eine Weltanschauung erreicht hat, [...] die auf der Basis der von ihnen geteilten Prinzipien ruht. Ein solches Glück wurde diesen Menschen zuteil, die seit ihrer frühen Jugend die Wahrheit suchten, – [...], beide trugen lange Zeit Verzweiflung in ihrem Herzen [...]).^{460,461}

Nachdem Berger von seinem Leben erzählt hat, stellt Oldenburg eine eingehende Analyse seines Charakters und seiner Probleme an, er durchschaut die Psychologie seines Freundes, bewahrt zugleich einen großen Respekt vor ihm:

⁴⁵⁸ S. auch in: *ibid.* S. 45

⁴⁵⁹ Wir beziehen uns auf die russische Übersetzung des Romans „Problematische Naturen“ (Teil 2), die Čechov bekannt sein konnte: F. Špil'gagen *Iz mraka k svetu*. Sankt-Peterburg 1871 (F. Spielhagen *Durch Nacht zum Licht*. Sankt-Peterburg 1871). Die Originalvorlage dieser russischen Übersetzung konnte nicht ermittelt werden, bis 1871 lagen die deutsche Erstausgabe 1861 und mindestens drei weitere Ausgaben in den gesammelten Werken Spielhagens 1866–67, 1870–72 und 1871–74 vor. Im Augenblick kann das Exemplar, das wir in Moskau benutzt haben, wegen der Schließung der Bibliothek nicht eingesehen werden (wir können aus diesem Grund auch nicht belegen, ob es in dieser russischen Ausgabe nicht eine schon früher erschienene Übersetzung erneut publiziert wurde).

⁴⁶⁰ Zitate aus der vorliegenden Übersetzung sind hier und im Weiteren von uns ins Deutsche „zurückübersetzt“, da das Original nicht gefunden werden konnte (s. Fußn. 459).

⁴⁶¹ Špil'gagen 1871, S. 325

– [...] Так и очерк вашей жизни заинтересовал меня не только как история одного замечательного человека, [...] вы кажетесь мне [...] типом для целого ряда современных существований, натуру которых я изучал тем усерднее, [...] и для которых маэстро Гёте изобрёл классическое название „загадочных натур“. (So hat auch der Grundriß Ihres Lebens mein Interesse nicht allein als Laufbahn eines herausragenden Menschen geweckt, [...] Sie erscheinen für mich [...] als ein Typus für eine ganze Reihe der modernen Existenzen, deren Natur ich um so fleißiger studierte, [...] und für die der Maestro Goethe die klassische Bezeichnung „rätselhafte Naturen“ erfunden hat.)⁴⁶²

Hier wird also schon die charakteristische Personenkonstellation gestaltet, die Čechov in seiner Geschichte darstellt – der/die Beichtende und der verständnisvolle, bewundernde, analysierende Gesprächspartner, die offenbar gemeinsame Ideale haben und von denen zumindest einer bereits Verzweiflung erfahren hat. Vgl. bei Čechov:

Он глядит ей в лицо, глядит в упор, с видом знатока. Он наблюдает, изучает, улавливает эту эксцентрическую загадочную натуру, понимает её, постигает... Душа её, вся её психология у него как на ладони.

– О, я постигаю вас! – говорит чиновник особых поручений, целуя её руку около браслета. („Er sieht ihr mit der Miene eines Kenners ins Gesicht und wendet keinen Blick von ihr. Er beobachtet, er studiert sie, er versucht ihre exzentrische, rätselhafte Natur kennenzulernen, er versteht sie bereits, ja er erfäßt sie ganz... Ihre Seele, ihre [ganze] Psychologie liegen vor ihm [wie] offen auf der Hand.

'O, ich verstehe Sie!' sagt der Beamte für besondere Aufträge und küßt ihre Hand dort, wo sie das Armband trägt.“⁴⁶³) (2, 90)

Auch bei Čechov wird im Weiteren von der Suche nach Idealen und von der Verzweiflung geredet: „– [...] А сомнения? А муки зарождающегося неверия в жизнь, в себя?.. [...] Я жаждала быть человеком! [...] Я жаждала чего-то необыкновенного... не женского!“ („[...]Und erst meine Zweifel! [Und die Zweifel?] Und dann die Qualen des immer größer werdenden [des aufkommenden] Unglaubens an das Leben und an mich selber!.. [...] Ich sehnte mich [dürstete] danach, Mensch sein zu dürfen [Mensch zu sein]! [...] Ich dürstete nach etwas Ungewöhnlichem... nicht etwa Weiblichem [nicht Weiblichem]! [...]“⁴⁶⁴) (2, 91). In beiden Texten ist der Beichtende von der Analyse seines Gesprächspartners begeistert:

⁴⁶² Ibid., S. 329-330.

⁴⁶³ Tschchow Bd 1 (1949), S. 120-121

⁴⁶⁴ Ibid.

– [...] Не знаю, г-н профессор, на столько-ли удачен мой эскиз, чтобы вы могли узнать в нём оригиналы?

– Совершенно! совершенно! отвечал Бергер, слушавший собеседника с напряжённым участием. (Spielhagen) („[...] Ich weiß nicht, Herr Professor, wie zutreffend mein Entwurf ist, ob Sie darin Originale erkennen können?“

„Durchaus! Durchaus! antwortete Berger, der seinem Gesprächspartner mit gespannter Teilnahme zuhörte.)⁴⁶⁵

– „– [...] Не прошло и часа, как мы сидим в купе и говорим, а вы уже постигли меня всю, всю!“ („[...] Es ist noch keine Stunde vergangen, daß wir beide hier im Abteil sitzen und miteinander sprechen, und doch haben Sie mich bereits ganz erfaßt, ganz und gar!“⁴⁶⁶) (Čechov: 2, 90). Zweifelsohne übernimmt Čechov in der Erzählung der Dame ebenfalls manche wesentlichen Inhalte der Autobiographie von Professor Berger:

– Досада на жизнь, [...] которая, [...] как болото с мутным дном и негодной травой, [...] должна-же была наконец привести к безумию, [...]. [...] Тюрьма на долгие годы уничтожила во мне любовь и доверие к жизни. [...] Всё вокруг показалось мне очень противно. [...] я и весь свет считал большим сумасшедшим домом. (Der Verdruß am Leben, [...] das, [...] wie ein Sumpf mit dem trüben Boden und unbrauchbarem Tang, [...] mich zum Wahnsinn treiben mußte, [...]. [...] Das Gefängnis tilgte in mir für lange Jahre Liebe und Vertrauen zum Leben. [...] Alles um mich herum schien mir sehr unerträglich. [...] ich hielt auch die ganze Welt für eine große Irrenanstalt.)⁴⁶⁷

Schließlich findet er sein Ideal und somit den Lebenssinn: „– [...] Я поклялся, что те годы, которые мне суждено ещё прожить, будут употреблены на исправление моих заблуждений и я вполне посвящу себя делу народа. [...] и отныне все бедные, больные и угнетённые будут моими детьми.“ (Ich habe geschworen, daß die Jahre, die mir noch bleiben sollen, für die Berichtigung meiner Irrtümer verwendet werden und ich mich ganz der Sache des Volkes widme. [...] und von heute an werden alle, die arm, krank und unterdrückt sind, meine Kinder.) (Spielhagen)⁴⁶⁸. Čechov zielt in „Zagadočnaja natura“ auf das Pathetische und das unverborgene Belehrende der Beichte Bergers ab: In erster Linie sieht er auf das „hohe“ Leiden der Figur Spielhagens, die, über ihrer Umgebung stehend, die Stumpfsinnigkeit und Grausamkeit dieser Welt über sich hat ergehen lassen müssen (was Berger in seiner ersten Beichte vor Oswald Stein schildert) und deswegen zutiefst verbittert war⁴⁶⁹, deutet aber auch auf ihre schwierige geistige Entwicklung, u.a. auf die in der Vergangenheit begangenen

⁴⁶⁵ Špil'gagen 1871, S. 331

⁴⁶⁶ Tschschow Bd 1 (1949), S. 120.

⁴⁶⁷ Špil'gagen 1871, S. 325-327

⁴⁶⁸ Špil'gagen 1871, S. 325-329

Fehler hin (allerdings ohne, wie Berger, darauf ausführlich einzugehen): „– [...] Ах, не заставляйте меня вспоминать! [...] Уродливое институтское воспитание, чтение глупых романов, ошибки молодости, [...]... А борьба со средой? Ужасно!“ („[...] Ach, zwingen Sie mich nicht, daran zu denken! [...] Die abscheuliche Erziehung im Institut, die Lektüre dummer Romane, die Fehler der Jugend, [...]... Und dabei Kampf mit meiner Umgebung [mit dem Milieu?]: Entsetzlich! [...]“⁴⁷⁰) (2, 91). Die Selbstaufopferung und die Heldentaten, zu denen die typische Spielhagensche Person fähig und bereit ist, sind auch für die Čechovsche Dame ganz natürlich: Diese Taten vollbringt sie jedoch nicht auf der Barrikade, wie Professor Berger im Finale des Romans, sondern in den Armen ihres betagten Ehegatten: „– [...] Ведь это было самопожертвование, самоотречение, поймите вы! [...] А как я страдала, как невыносимы, низменно-пошлы были для меня объятия этого генерала [...]. Бывали минуты... ужасные минуты!“ („[...] Es war nichts als Selbstaufopferung [Es war doch eine Selbstaufopferung], Selbstentsagung war es, Sie werden mich verstehen [verstehen Sie]! [...] Allein wie litt ich, unerträglich! Wie abscheulich ekelhaft [Allein wie litt ich, wie unerträglich, niedrig] waren für mich die Umarmungen dieses Generals [...]. Es gab Minuten... schauerhafte Minuten! [...]“⁴⁷¹) (2, 91).

Es läßt sich vermuten, daß Čechov in seiner Kurzgeschichte eine „Sammelgestalt“ geschaffen hat, die die noblen, getragenen Hauptpersonen der „Problematischen Naturen“ (wie Professor Berger, Oswald Stein, Baron Oldenburg u.a.), aber vielleicht auch die der anderen unter den russischen Lesern äußerst populären Romanen Friedrich Spielhagens parodiert – die an ihrer Umgebung leidenden, zum Höheren strebenden und auf ihrem schweren, aber edlen geistigen Wege viele Hindernisse in Kauf nehmenden Charaktere.⁴⁷² Profanisiert und verspottet werden – mit Hilfe einiger Allusionen – nämlich Szenen der häufig pathetischen autobiographischen Bekenntnisse dieser Figuren im Gespräch mit einem Gesinnungsfreund – Szenen, die für Romane Spielhagens durchaus typisch sind (in den „Problematischen Naturen“ beichten auf diese Weise viele zentralen Figuren). Wie schon aus den zitierten Textstellen ersichtlich, werden hier ebenfalls typische stilistische Merkmale des Prätextes, wie er ins Russische übertragen wurde, nachgeahmt. Die Dame bedient sich einer ähnlich „romanhaften“, pathetisch-schwülstigen, sich vor keinerlei Übertreibungen scheuenden Sprache, wie die Helden Spielhagens.⁴⁷³ Spielhagensche Personen „искали истины“ (suchten die Wahrheit), „носили

⁴⁶⁹ Vgl. in: Smola 1996, S. 48

⁴⁷⁰ Tschechow Bd 1 (1949), S. 120

⁴⁷¹ Tschechow Bd 1 (1949), S. 121

⁴⁷² Fedor Dostoevskij hat sich in einem Brief an seinen Bruder Michail über diese Charaktere und über den Roman im Ganzen folgendermaßen geäußert „Прочел половину 'Загадочных натур' По-моему, ничего необыкновенного Натуры совсем-таки не загадочные, слишком обыкновенные [...] Много истинной поэзии, но какое же и колбасничество“ (Ich habe die Hälfte von „Zagadočnye natury“ gelesen. Meiner Meinung nach nichts Außergewöhnliches. Die Naturen sind überhaupt nicht rätselhaft, sondern allzu gewöhnlich [...]. Viel wahre Poesie, aber gleichzeitig was für eine Wurstelei.) (1985, S. 78).

Über die vermutliche Distanz Čechovs als Schriftsteller gegenüber dem Finale des Romans Spielhagens und gegenüber den Helden, die als Sprachrohr der auktorialen Ideen dienen, s. bei uns (Smola 1996, S. 49)

⁴⁷³ S. darüber auch in unserem Aufsatz (Smola 1996, S. 46)

отчаяние в сердце“ (trugen Verzweiflung im Herzen), „каялись перед гением человечества“ (empfanden Reue vor dem Genie der Menschheit), sie wollen „посвятить себя делу народа“ (sich der Sache des Volkes widmen), reden von den vernichteten „любовь и доверие к жизни“ (Liebe und Vertrauen zum Leben), von „благороднейшие цветы человеческой души“ (edelsten Blüten der menschlichen Seele), „гений, ум и острота“ (Genie, Verstand und Scharfsinn), die „пробиваются к свету сквозь все препятствия“ (sich zum Licht durch alle Hindernisse durchringen), von „грех против святого духа истины“ (Sünde am heiligen Geist der Wahrheit)⁴⁷⁴. Vgl. bei Čechov: „– Ваша чуткая, отзывчивая душа ищет выхода из лабиринта... Да! Борьба страшная, чудовищная, но... [...]! Вы будете победительницей!“ („Ihre sensible, empfängliche Seele sucht den Ausweg aus dem Labyrinth... Ja! Es ist ein furchtbarer Kampf, ein ungeheuerlicher, aber... [...]! Sie werden siegen [Siegerin sein]! [...]“); „ошибки молодости, первая робкая любовь“ („die Fehler der Jugend, die erste schüchterne Liebe“); „муки зарождающегося неверия в жизнь, в себя“⁴⁷⁵; „Быть человеком – в этом я видела своё счастье!“ („Mensch sein zu dürfen [Mensch zu sein] – darin sah ich mein höchstes Glück [mein Glück]!“); „теперь-то и отдаться любимому человеку, сделаться [...] носительницей его идеалов“ („Jetzt sich dem Geliebten hingeben [...] die Trägerin seiner Ideale [...] sein [werden]“⁴⁷⁶) u.s.w. (2, 90-91).

Čechov verweist hier demzufolge mehrfach auf den Text (die Texte) Spielhagens – durch eine Allusion auf ihn im Nebentext wie Titel und die Wiederholung des allusiven Ausdrucks im eigentlichen Text, durch Übernahme der Personenkonstellation aus einer seiner typischen Szenen, durch Nachahmung der fiktiven Situation dieser Szene (fiktive Autobiographie) sowie die allusive Übernahme mancher inhaltlichen Elemente des fiktiv Erzählten, durch die Imitation wesentlicher stilistischer Eigenschaften des Referenzwerkes.

Welche parodistischen Transformationen der Vorlage sind in „Zagadočnaja natura“ eingesetzt? Das Parodieren umfaßt die Kurzgeschichte als Ganze, d.h. berührt textuelle Ebenen wie Handlung (v.a. den Inhalt der von der Dame erzählten Geschichte), Personenkonstellation und Stil. Die Inkongruenz auf der Ebene des Sujets entsteht bereits am Anfang des Textes: Sie äußert sich im humoristischen Widerspruch zwischen dem vermeintlichen Leiden der Dame, die von ihrer qualvollen geistigen Suche berichtet, und ihrer luxuriösen Toilette bzw. der luxuriösen Umgebung, was in kleinen Details zum Ausdruck gebracht wird:

Купе первого класса.

На диване, обитом малиновым бархатом, полулежит хорошенькая дамочка. Дорогой бахромчатый веер трещит в её судорожно сжатой руке, [...] брошка на груди то поднимается, то опускается, [...]. („Ein Abteil erster Klasse.

⁴⁷⁴ Spil'gagen 1871, S. 325-331

⁴⁷⁵ Übers s auf S. 92 dieser Arbeit

⁴⁷⁶ Die Übersetzungen s. in: Tschchow Bd. 1 (1949), S. 119-121.

Auf dem mit himbeerroten Sammet gepolsterten Diwan liegt in halbsitzender Stellung ein hübsches Dämchen. Ein teurer Spitzenfächer flattert, krampfhaft von ihren Händchen gehalten, auf und ab [knistert in ihrer krampfhaft geschlossenen Hand], [...] die Brosche auf ihrer Brust hebt sich bald in die Höhe, bald senkt sie sich [...].⁴⁷⁷) (2, 90)

Der junge Schriftsteller spricht vom „fürchterlichen, ungeheuren Kampf“, der seiner Bekannten bevorsteht, und küßt ihre Hand „dort, wo sie das Armband trägt“⁴⁷⁸. Auf den eher pikanten Charakter der Bekenntnisse deutet ebenfalls die Bemerkung des Erzählers hin, daß der angehende Autor sich auf Novellen aus dem Leben der höheren Gesellschaft spezialisiert: „[...] как сам он называет, 'новэллы' – из великосветской жизни“ („[...] wie er sie selber bezeichnet, 'Novellen' aus dem Leben der höheren Gesellschaft“⁴⁷⁹) (2, 90). Die nicht ganz edlen Motive der Beichte der „rätselhaften Natur“ – nämlich Narzißmus und Ruhmsucht – kommen weiterhin in der Aufforderung zum Ausdruck, er solle ihre „arme Seele“ der Welt zeigen: „– [...] Покажите миру мою душу, Вольдемар, покажите эту бедную душу!“ (2, 90)⁴⁸⁰. In der Autobiographie der Dame werden im weiteren gehobene Inhalte und pathetische Rhetorik unablässig mit den Bemerkungen und Tatsachen kombiniert, die mit dem Gehobenen brechen, das Pathetische herabsetzen, die vor allem eine komische Abweichung der Motive und Interessen der Čechovschen Person von den würdigen Bestrebungen der „problematischen Naturen“ Spielhagens demonstrieren (dazu gehören auch die selbstgefälligen Bemerkungen wie: „К несчастью, я одарена широкой натурой“ („Zu allem Unglück ist mir eine großzügige Natur beschieden“⁴⁸¹) (2, 91)): „– [...] Мне нужна была слава... шум, блеск, как для всякой – к чему скромничать? – недюжинной натуры. [...] И вот... подвернулся на моём пути богатый старик-генерал... [...] Но меня подкрепляла мысль, что старик не сегодня-завтра умрёт [...]...“ („[...] Ich sehnte mich nach dem Ruhm... nach Musik und Glanz [Ich brauchte den Ruhm... Lärm, Glanz], wie es eine jede – wozu soll ich bescheiden sein? – nicht alltägliche [außergewöhnliche] Natur tut. [...] Und da... da begegnete mir auf meinem Pfade [war da auf einmal] ein reicher Greis, ein General... [...] Und nur der Gedanke hielt mich aufrecht, daß der Greis jeden Tag sterben könnte [...]... [...]“⁴⁸²) (2, 91). Das Verb „podvernut'sja“⁴⁸³ – das aus einem niedrigen Sprachregister stammt und als solches einen stilistischen Bruch mit seinem Kontext darstellt – „verrät“ auf einer lexikalischen Ebene die Diskrepanz zwischen der Form (hoch, edel) und dem Inhalt (niedrig, zynisch) des von der Dame Erzählten.

⁴⁷⁷ Tschechow Bd. I (1949), S. 119

⁴⁷⁸ Ibid.

⁴⁷⁹ Ibid.

⁴⁸⁰ S. die Übersetzung auf S. 89 dieser Arbeit

⁴⁸¹ Tschechow Bd. I (1949), S. 119

⁴⁸² Ibid. S. 121.

⁴⁸³ Seine oben angeführte Übersetzung als „begegnen“ vermittelt jedoch nicht den deutlich abwertenden Beigeschmack, den dieses Wort enthält

Stilistisches Parodieren vollzieht sich einerseits durch die auf die Dame bezogenen Diminutivformen („хорошенькая дамочка“ („hübsches Dämchen“), „хорошенький носик“ („hübsches Näschen“), „хорошенькое личико“ („das hübsche Gesichtchen“⁴⁸⁴)), die einen Gegensatz zur pathetischen Rhetorik der beiden Personen Čechovs bilden, andererseits gerade durch die maßlos übertriebene Pathetik ihrer Sprache sowie durch die übertriebene Dramatik und Verstiegtheit der ganzen Szene:

Дорогой бахромчатый веер трещит в её судорожно сжатой руке, pince-nez то и дело спадает с её хорошенького носика, брошка на груди то поднимается, то опускается, точно ладья среди волн. [...] Он глядит её в лицо, глядит в упор, [...]. [...] – [...] Борьба страшная, чудовищная, [...]! [...] – [...] Ах, сколько мук, если бы вы знали! Сколько мук! u.s.w. („Ein teurer Spitzenfächer flattert, krampfhaft von ihren Händchen gehalten, das Pincenez fällt unablässig von ihrem hübschen Näschen, und die Brosche auf ihrer Brust hebt sich bald in die Höhe, bald wieder senkt sie sich, wie ein Kahn im aufgerührten Element [wie ein Kahn, getragen von Wellen]. [...] Er sieht ihr [...] ins Gesicht und wendet keinen Blick von ihr. [...] '[...] Es ist ein furchtbarer Kampf, ein ungeheuerlicher, [...]! [...] '[...] Ach, welche [wie viele] Qualen, wenn Sie das nur wüßten! Welche [wie viele] Qualen!“⁴⁸⁵) (2, 90-92)

Čechov nimmt charakteristische sprachliche Merkmale des Originals in seine Parodie auf (s. die Zitate aus den „Problematischen Naturen“ oben) und steigert sie zugleich bis zu einem Grade, der die stilistische Gestalt der Prosa Spielhagens ins Lächerliche und Unnatürliche umschlagen läßt, deren Unnatürlichkeit bzw. angesichts der mit ihr verbundenen nichtigen Inhalte zum Vorschein kommt.

„Zagadočnaja natura“ enthält weitere Bezüge zu der oben angeführten Episode des Romans, also dem Gespräch des Barons Oldenburg mit dem Professor Berger, die eine parodistische Inkongruenz zwischen den Inhalten beider Texte offen legen. Dabei wird wiederum möglicherweise die Rezeption dieser Inhalte durch die Dame verspottet, aber auch die Poetik, bei der die Worte einer literarischen Figur zum direkten Sprachrohr der auktorialen Ideen werden. So liegen die Sympathien der Spielhagenschen Helden auf der Seite „der Armen und Unterdrückten“⁴⁸⁶, sie verachten den Adel und erstreben die Vereinigung mit den einfachen Menschen, dem Volk. Berger, dem früher im Leben nichts wert gewesen ist, der das Menschengeschlecht verabscheut und beinahe endgültig aufgegeben hat, zeigt in seiner Beichte vor Oldenburg eine große Reue; jetzt, nachdem er seine Fehler eingesehen hat, will er

⁴⁸⁴ Tschechow Bd 1 (1949), S 119-122

⁴⁸⁵ Ibid S 119-121 Die (an einigen Stellen korrigierte) Übersetzung einzelner Teile dieses Zitats ist bereits auf S. 92 dieser Arbeit angeführt

⁴⁸⁶ Klemperer 1913, S. 71

sich den Armen anschließen. Er bezeichnet seine frühere Weltanschauung als Krankheit der Aristokraten „im Geiste“:

Это нравственное пресыщение – болезнь аристократов мысли, [...]. Настоящий труженик незнаком с нею, [...]... [...] Так отказался я [...] от всякой роскоши, к которой был страшно привязан, [...]. [...] я узнал, какая бездна жизненной силы заключается [...] в низших слоях общества [...]. (Diese moralische Übersättigung – die Krankheit der Aristokraten im Geiste, [...]. Einem echten Arbeiter ist sie unbekannt, [...]... [...] So verzichtete ich [...] auf jeglichen Luxus, an dem ich sehr hing, [...]. [...] ich habe erfahren, welche Unmenge an Lebenskraft [...] die niedrigen sozialen Schichten in sich bergen [...].)⁴⁸⁷

Die Dame aus „Zagadočnaja natura“ bricht auch mit ihrem Kreis – nur strebt sie einen Aufstieg von etwas anderer Art an: „– [...] Родилась я в бедной чиновничьей семье. [...] Нужда, борьба за кусок хлеба, сознание ничтожества... [...] Мне нужно было самой пробивать себе путь... [...] Мне нужна была слава... шум, блеск [...]“ („[...] Ich stamme aus einer armen Beamtenfamilie. [...] Die Not, der Kampf um das tägliche Brot [um ein Stück Brot], die Erkenntnis [das Bewußtsein] der eigenen Nichtigkeit.. [...] Ich mußte mir selber meinen Weg bahnen... [...] Ich sehnte mich nach dem Ruhm... nach Musik und Glanz, [...]. [...]“⁴⁸⁸) (2, 90-91).

Die Werte, die bei Spielhagen abgelehnt und verschmäht werden, – Luxus, Bekanntheit und das Glänzen in höheren Kreisen – werden von der Dame Čechovs ersehnt. Čechov bewahrt die Pathetik, durch welche sich die Sprache der Figur(en) aus dem Prätext auszeichnet, übernimmt weiterhin das autobiographische Schema, das ihrer Erzählung zugrunde liegt, verdreht aber deren Inhalt, tauscht Motive und Fakten aus, so daß sich eine Diskrepanz einerseits zwischen der stilistischen und der inhaltlichen Ebenen im parodierenden Werk⁴⁸⁹, andererseits zwischen den inhaltlichen Ebenen des parodierenden und des parodierten Werkes bildet.

Semantische Reduzierung und Komisierung des genannten Referenztextes vollzieht sich in „Zagadočnaja natura“ darüber hinaus architextuell (s. den fünften Typ „transtextueller“ Beziehungen in der Typologie Genettes), d.h. durch die Gegenüberstellung solcher Gattungen wie Roman und Kurzgeschichte – ein charakteristisches intertextuelles Phänomen im frühen Prosaschaffen Čechovs, auf das bereits Kanevskaja in Anlehnung an Genette aufmerksam gemacht hat.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ F Spil'gagen 1871, S. 326-329.

⁴⁸⁸ Tschechow Bd 1 (1949), S. 120-121 S die korrigierte Übersetzung einzelner Teile dieses Zitats auf S 96 dieser Arbeit

⁴⁸⁹ Vgl die Formulierung Pletts in bezug auf die Parodie die letzte ist „durch das *indecorum* von hoher Stillage [] und Trivialität der Themen, Figuren und Handlungen definiert“ (1985, S 93)

⁴⁹⁰ S S 65 dieser Arbeit Vgl auch zahlreiche parodistische Bezüge zur Romangattung in der frühen Prosa Čechovs – meistens in den Titeln und Untertiteln der Texte (vgl über die „architextuellen“ Verweise in Paratex-

Mit dem Roman bzw. den Romanen Friedrich Spielhagens integriert Čechov in seine Kurzgeschichte eine Reihe weiterer, diesmal russischer, Prätexte, die allerdings, wie oben erwähnt, zusammen mit „Problematischen Naturen“ innerhalb des manifesten Werkes kein eklektisches Gefüge bilden und also wahrscheinlich nicht zufällig in einem Kontext aufgerufen sind, sondern als zu *einem bestimmten literarischen und literaturkritischen Diskurs* im breiten Sinne zugehörig betrachtet werden.

Die Romane Spielhagens haben in Rußland eine Rezeption erlebt, die Čechov in „Zagadočnaja natura“ vermutlich berücksichtigt hat und die die Werke des deutschen Schriftstellers mit manchen Texten der russischen Literatur und Literaturkritik verknüpfen läßt. Das Romanwerk Spielhagens genießt beim russischen Lesepublikum eine besondere Popularität in den Jahren 1860-70 – in der Epoche der „radikalen revolutionären Bewegung“ in Rußland, die Zeit, in der „die gesamte radikale Intelligenzija von einem idealistischen Taumel des Umdenkens ergriffen“ ist⁴⁹¹. In den 60er „träumt man [...] von den rationalen und humanen Lebensformen der 'neuen Menschen' der Zukunft, wie sie der revolutionär-demokratische Denker und Literaturkritiker Tschernyschewskij in seinem [...] Roman 'Was tun?' von 1862 entworfen hatte“⁴⁹². In den 70er erhofft man auch noch eine Umgestaltung der sozialen Struktur Rußlands, diese Jahre sind vom „Radikalismus der sozialistischen Ideen der Narodniki“⁴⁹³ gekennzeichnet. Diesem Zeitgeist entsprachen Werke Spielhagens. Spielhagens nach Idealen suchende Schwärmer, die sich zugleich als heroische Charaktere, Kämpfer für Freiheit und Gerechtigkeit zeigen, riefen unter der radikal gestimmten russischen Jugend eine Begeisterung hervor, die Hauptfigur des Romans „In Reih und Glied“ Leo Gutmann diente vielen jungen Menschen als Vorbild.⁴⁹⁴ M. E. Saltykov-Ščedrin bezeichnet Spielhagen als einen Schriftsteller, der im Gegensatz zu den russischen Prosaikern den „neuen Menschen“ der Realität entsprechend ernst und würdig dargestellt habe: „В романе его 'Один в поле не воин“⁴⁹⁵ мы встречаемся с действительным представителем новых стремлений, [...] этот представитель [...] становится во главе социального и политического движения [...].“ (In seinem Roman „In Reih und Glied“ begegnen wir einem wahren Vertreter der neuen Bestre-

ten bei Genette (S. 26 unserer Arbeit) und Broich 1985a, S. 36-37). „Тысяча одна страсть. или Страшная ночь (Роман в одной части с эпилогом)“, „Зелёная коса (Маленький роман)“ (Die grüne Landzunge (Ein kleiner Roman)), „Скверная история (Нечто романообразное)“ (Eine eklige Geschichte (Etwas Romanartiges)), „Женщина без предрассудков (Роман)“ (Frau ohne Vorurteile (Ein Roman)), „Дочь коммерции советника (Роман)“ (Tochter des Kommerzienrates (Roman)), „Брак по расчёту (Роман в 2-х частях)“ (Vernunftheirat (Roman in zwei Teilen)) Hier wäre jedoch anzumerken, daß das Wort „Roman“ nicht nur eine Gattungsbezeichnung darstellt, sondern ebenso „Liebesverhältnis“ bzw. „Liebesgeschichte“ bedeutet. Bei Čechov kommen diese zwei Bedeutungen oft zusammen

⁴⁹¹ Hielscher 1987, S. 11

⁴⁹² Ibid S. 11-12.

⁴⁹³ Ibid. S. 19

⁴⁹⁴ Vgl. Smola 1996, S. 43

⁴⁹⁵ Russische Übersetzung des Romans „In Reih und Glied“, wortl. „Einer auf dem Feld allein ist noch kein Krieger“

bungen, [...] dieser Vertreter [...] stellt sich an die Spitze der sozialen und politischen Bewegung [...].)⁴⁹⁶.

Auch der junge Čechov verband den Begriff des „neuen Menschen“, der sich auf manche Gestalten der russischen Literatur der 1860-70er Jahre bezieht, mit den Werken Spielhagens; in der Kurzgeschichte „Svetlaja ličnost' (rasskaz idealista)“ (Eine lichte Persönlichkeit (Erzählung eines Idealisten)) (1886) stößt man auf den folgenden Satz: „Жалею, что в моей квартире не живёт Ауэрбах, Шпильгаген или иной романист, ищущий 'новых людей'...“⁴⁹⁷ (Ich bedauere, daß in meiner Wohnung kein Auerbach, Spielhagen oder ein anderer Romanautor, der „neue Menschen“ sucht, wohnt...) (5, 310). Selbst der Ausdruck „svetlaja ličnost'“ stellt eine ironische Anspielung auf die in Čechovs Sicht wenig glaubwürdigen, mental konstruierten, idealen Gestalten der Romane Spielhagens dar, gleichzeitig aber offenbar auf jene Werke der russischen Literatur, die für ihn vermutlich mit diesen Romanen typologisch, d.h. durch die sie untermauernde Ideologie, bestätigt durch die erwähnten Rezeptionsfakten, in Verbindung standen.⁴⁹⁸ Als fremd empfand Čechov wiederum selbstverständlich nicht die in solchen Werken vermittelten Ideale der Freiheit und der sozialen Gerechtigkeit, sondern vermutlich vor allem das Utopische der Gestalten, die Präsenz handelnder Wunschcharaktere, die Tendenziösität der literarischen Produktion.

In „Zagadočnaja natura“ werden neben Spielhagens „Problematischen Naturen“ einzelne Gestalten und Episoden der Romane „Rudin“ (1855) und „Nakanune“ (1860) Ivan Turgenevs und „Čto delat'“ (1863) Nikolaj Černyševskijs parodiert, es werden weiterhin Texte der russischen Literaturkritik derselben Periode evoziert, die für Čechov ein Teil der betreffenden – breit verstandenen – literaturideologischen Strömung gewesen sind.⁴⁹⁹

⁴⁹⁶ Saltykov-Ščedrin Bd. 9 (1970), S. 74. S. über dieses Zitat und über die Rezeption Spielhagens in Rußland bei Kataev 1995, S. 8-9 und in unserem Aufsatz (Smola 1996, S. 42-43, 53-54, dort mit weiteren Verweisen), über die Rezeption Spielhagens in Rußland s. auch bei Danilevskij 1982, S. 180-187

⁴⁹⁷ Über diesen Bezug s. in unserem Aufsatz (Smola 1996, S. 44, 46) Mit den „anderen Romanautoren, die 'neue Menschen' suchen“ ist u.a. der Schriftsteller A. K. Šeller-Michajlov gemeint, wie das in den Anmerkungen zum Text erklärt wird (s. 5, 652). Über den Bezug von „Zagadočnaja natura“ zu seinen Werken s. weiter auf S. 106-109 dieser Arbeit

⁴⁹⁸ S. z.B. die Kurzgeschichte „Rara avis“ (1886), in der dieser Ausdruck ebenfalls in bezug auf literarische Produktion – diesmal eines Krimiautors – ironisch verwendet wird (5, 230) „Svetlye ličnosti“ nennt Korolenko ironisch in „Istorija moego sovremennika“ (Geschichte meines Zeitgenossen) Helden der Werke mancher Autoren – fiktive Personen, die sich mit den Gestalten Černyševskijs vergleichen „Вообще, это были не лица, как у Тургенева, Писемского, Гончарова, а личности, с прибавлением ходячего эпитета 'светлые личности'“ (Im allgemeinen waren das keine Personen, wie bei Turgenev, Pisemskij, Gončarov, sondern Persönlichkeiten, ergänzt durch das verbreitete Epitheton „lichte Persönlichkeiten“) (Bd. 4 (1990), S. 310) Weiter schreibt Korolenko über die literarische Produktion dieser Autoren „Положительное было выдуманно и туманно. Отрицание – живо и действительно.“ (Das Positive war erfunden und nebelhaft. Die Negation – lebendig und wahr.) (ibid.) Jedoch äußert sich Korolenko gleich darauf positiv gerade über die Charaktere Spielhagens, die er als unumstritten glaubwürdig wahrnahm (s. ibid. S. 310-311)

⁴⁹⁹ Über die Verbindung zwischen den „neuen Menschen“ in der russischen Literatur (wie bei Turgenev und Černyševskij) und den Personen Spielhagens s. in unserem Aufsatz (Smola 1996, S. 45-46) Wir erwähnen dort z.B., daß die russische Kritik einen der Helden Spielhagens Leo Gutmann mit den Figuren wie Bazarov und Rachmetov verglich (s. S. 46) S. darüber auch bei Korolenko Bd. 4 (1990), S. 311 und Danilevskij 1982, S. 181-183. Erwähnt sei hier eine ironische Bemerkung Čechovs im Brief an Suvorin, in der er Turgenev mit solchen deutschen Autoren in Verbindung bringt, wie H. Heine und L. Borne. Die Ironie richtet sich auf die Rezeption dieser Autoren durch die fiktive Gestalt in einem geplanten Stück „16 февраля 1894 г. Чехов писал А. С. Суворину,

Im Roman „Rudin“ schildert Turgenev den Typ eines adeligen Intellektuellen, der sich – ähnlich wie problematische Naturen Spielhagens – nach dem Höheren und Schönen sehnt und an eigener Tatenlosigkeit bzw. an der Ergebnislosigkeit aller seinen Handlungsversuche leidet. Rudin spricht mit denjenigen, die ihn verstehen und bewundern, von den großen Zielen, die er anstrebt, findet aber für seine geistigen Kräfte in Wirklichkeit keine Verwendung. So schließt sich seine Gestalt der Reihe der „überflüssigen Menschen“ in der russischen Literatur an⁵⁰⁰, gewinnt jedoch in der endgültigen Fassung (zum ersten Mal veröffentlicht im Jahre 1860) Züge, die ihn zum Vorläufer der „neuen Menschen“ machen. In der letzten Fassung wird der Roman um ein Finale ergänzt, in dem Rudin auf einer Barrikade in Paris sein Leben opfert. Dank diesem Schluß entwickelt er sich zu einer Figur, die letztendlich eine heroische Tat (wie auch die Figuren Spielhagens im Finale seines Romans⁵⁰¹) vollbringt – unabhängig davon, ob diese Taten die erstrebte Weltverbesserung bewirken oder nicht und vielleicht gerade im Bewußtsein ihrer Fruchtlosigkeit.⁵⁰²

Die Gestalt Rudins, die Besonderheiten seiner Sprache, die er in seinen Monologen bzw. in den vertraulichen Dialogen mit anderen Protagonisten des Romans spricht und seine abschließende autobiographische Beichte vor dem ihn bewundernden Ležnev, aber auch bis zu einem gewissen Grad die zentrale Frauengestalt Natal'ja (darüber hinaus ein bestimmter Turgenevscher Frauentyp, wie ihn z.B. ebenfalls Elena in „Nakanune“ repräsentiert) werden zur Zielscheibe der Parodie. Zwar ist die Figur Rudins auf keinen Fall als nur positiv bzw. vorbildlich konzipiert, doch mochte er Čechov als „nobler“ überflüssiger Mensch, den er in der Wirklichkeit nicht finden konnte, unglaublich vorkommen. In innigen Gesprächen mit

что хочет 'вывести в пьесе господина, который постоянно ссылается на Гейне и Людвига Берне. Женщинам, которые его любят, он говорит, как Инсаров в «Накануне»: «Так здравствуй, жена моя перед богом и людьми!»» (Am 16 Februar 1894 schrieb Čechov an A. S. Suvorin, daß er „in einem Stück einen Herren darstellen“ will, „der ständig auf Heine und Ludwig Börne verweist. Den Frauen, die ihn lieben, sagt er, wie Insarov in 'Nakanune': 'So grüsse ich Dich, meine Frau vor Gott und den Menschen!'“) (Anmerkungen zum Notizbuch II in Čechov 17, 336) Wie also wesentlich früher in „Zagadočnaja natura“, stellt hier Čechov Turgenev erneut in einen breiten literaturhistorischen Kontext, wobei er in erster Linie zu der Tatsache der Verwendung der literarischen Werke dieser Autoren als Pose eine skeptische Stellung nimmt. Sicherlich hat Čechov aber ebenfalls die sprachlichen Besonderheiten der Romangestalten von Turgenev im Blick (vgl. Fußn. 511 und 517)

⁵⁰⁰ Vgl. über Rudin als „Überflüssigen“ und seine Bewertung in der zeitgenössischen Kritik in den Anmerkungen zum Roman (Turgenev Bd. 6 (1963), S. 560; 566; 574–575).

⁵⁰¹ Die Gegenüberstellung der Helden Turgenevs denen von Spielhagen ist keineswegs neu. Danilevskij schildert, wie der deutsche Kritiker J. Schmidt die Helden von Spielhagens „Problematische Naturen“ mit Rudin verglich. „Шмидт догадывался, что типологически Рудин был близок к тому характеру немецкого 'лишнего человека', который возникал в эпоху реакции и застоя [] Шмидт заметил, что Рудин напоминает и персонажей первых романов Шпильгагена, подобно Освальду Штейну из 'Проблематических натур' Рудин кончает свою жизнь на баррикадах 1848 г., но не столько из убеждения, сколько от отчаяния [] Эти сравнения приходили в голову, вероятно, не одному Ю. Шмидту, [].“ (Schmidt ahnte, daß Rudin typologisch dem Charakter des deutschen „überflüssigen Menschen“ nahe stand, der in der Zeit der Reaktion und Stagnation entstand [] Schmidt hat bemerkt, daß Rudin auch an die Protagonisten der ersten Romane von Spielhagen erinnert wie Oswald Stein aus „Problematischen Naturen“ endet Rudin sein Leben auf den Barrikaden 1848, aber nicht so sehr aus Überzeugung, sondern aus Verzweiflung. [] Diese Vergleiche stellte wahrscheinlich nicht nur Schmidt an [].) (Danilevskij 1982, S. 178) Und weiter „Шпильгагена сравнивали с Тургеневым часто, []“ (Man verglich Spielhagen oft mit Turgenev, [].) (ibid. S. 185) Zur Parallele zwischen den Helden Spielhagens und den „überflüssigen Menschen“ der russischen Literatur vgl. auch bei uns (Smola 1996, S. 48)

⁵⁰² S. darüber wiederum in den Anmerkungen zu „Rudin“ (Turgenev Bd. 6 (1963), S. 570–572, 574–575)

Natal'ja offenbart Rudin immer mehr seine Natur; einmal beklagt er seine Schwäche und bedient sich dabei folgender Ausdrucksweise: „– [...] если б я даже верил в свои силы, – где найти искренние, сочувствующие души?“ („[...] Selbst wenn ich an meine eigene Kraft glauben würde – wo sollte ich aufrichtige, gleichgestimmte Seelen finden?“⁵⁰³)⁵⁰⁴; ein anderes Mal erzählt er von vielen Enttäuschungen, die er im Leben in Kauf genommen habe: „– [...] сердце моё испытало много радостей и много горестей... [...] Мне остаётся теперь тащиться по знойной и пыльной дороге [...]...“ („[...] mein Herz hat viele Freuden und viel Kummer erfahren... [...] Mir bleibt jetzt nur noch übrig, mich auf schwüler, staubiger Straße [...] zu schleppen [...]... [...]“⁵⁰⁵)⁵⁰⁶. Seine beeindruckte ZuhörerIn antwortet:

– [...] кто стремится к великой цели, уже не должен думать о себе; но разве женщина не в состоянии оценить такого человека? [...] Поверьте, женщина не только способна понять самопожертвование: она сама умеет пожертвовать собою. („[...] wer einem hohen Ziel zustrebt, darf nicht mehr an sich selbst denken. Aber warum sollte eine Frau nicht imstande sein, einen solchen Mann [Menschen] zu würdigen? [...] Glauben Sie mir, eine Frau ist nicht nur fähig, Selbstaufopferung zu begreifen: Sie kann sich auch selbst aufopfern.“⁵⁰⁷)⁵⁰⁸

Vgl. bei Čechov: „– [...] А муки зарождающегося неверия [...] в себя?“ Und weiter: „– [...] Ведь это было самопожертвование, самоотречение, поймите вы! [...] Сколько мук!“ (2, 91-92)⁵⁰⁹. Nicht nur dem Roman Spielhagens, sondern auch dem Roman Turgenevs entnimmt Čechov einzelne „lexikalische Motive“, die charakteristische Personenkonstellation (jedoch eher im allgemeinen Sinne: der erzählende Held und der verständnisvolle, zustimmende Zuhörer, so wie z.B. Rudin und Ležnev (s. weiter)), die Sprache und partiell den Inhalt des Dialogs. Bemerkenswert ist, daß die „rätselhafte Natur“ Čechovs einerseits die Partie der männlichen Hauptfigur (Rudin), andererseits der für Turgenevs Romane typischen und zum Objekt mehrerer ironischen Aussagen in der Prosa und in den Briefen Čechovs gewordenen „sich opfernden“ Frauenfigur (wie Elena oder Natal'ja⁵¹⁰) spielt.⁵¹¹ Diese Parallele wird v.a. in der folgenden Aussage der Dame angedeutet: „– [...] Теперь-то и отдаться любимому человеку, сделаться его подругой, помощницей, носительницей его идеалов, [...]...“

⁵⁰³ Turgenjew 1969, S. 54

⁵⁰⁴ Turgenev Bd 6 (1963), S. 282.

⁵⁰⁵ Turgenjew 1969, S. 80

⁵⁰⁶ Turgenev Bd 6 (1963), S. 306

⁵⁰⁷ Turgenjew 1969, S. 80

⁵⁰⁸ Turgenev Bd. 6 (1963), S. 306

⁵⁰⁹ S. Übers. auf den S. 92, 94, 97 dieser Arbeit

⁵¹⁰ In bezug auf Natal'ja wäre es jedoch angemessen, von einer Bereitschaft zur „Selbstaufopferung“ zu sprechen (sie ist nämlich bereit, sich von ihrer Familie zu trennen und Rudin zu folgen, sogar wenn er sie nicht heiraten kann und obwohl er ihr einen Wohlstand zu gewährleisten nicht imstande ist)

⁵¹¹ Über die skeptische Einstellung Čechovs zur pathetischen Ausdrucksweise der Frauengestalten Turgenevs s. z.B. bei Semanova 1958, S. 222

(„[...] Jetzt sich dem Geliebten hingeben können, seine Freundin sein, seine Kameradin, die Trägerin seiner Ideale, [...]...[...]"⁵¹²) (2, 91). Der zitierte Satz stellt einen Verweis auf zumindest zwei dem Romanwerk Turgenjews entstammende Frauengestalten dar: auf Natal'ja („Rudin“) und auf Elena („Nakanune“), Frauen, die an die hohe Berufung der von ihnen geliebten männlichen Hauptpersonen wie Rudin und Insarov glauben und bereit sind, an die Seite dieser Helden zu treten und ihr Leben für deren Sache zu opfern. Mit der zitierten Aussage bei Čechov korrespondieren z.B. folgende Aussagen von Elena:

– Так ты пойдёшь за мною всюду? – говорил он [...].

– Всюду, на край земли. Где ты будешь, там я буду. („So wirst du mir überallhin folgen?“ fragte er [...].

‘Überallhin, bis ans Ende der Welt. Wo du bist, da werde auch ich sein.“⁵¹³)⁵¹⁴

Oder: „[...] но я и после смерти Д. останусь верна его памяти, делу всей его жизни“ („[...] aber ich will auch nach D.s Tode ihm und seinem Lebenswerk treu bleiben.“⁵¹⁵)⁵¹⁶ Auch diese Parallele wird in „Zagadočnaja natura“ parodistisch gezogen: Während Natal'ja von Rudin selbst zurückgewiesen wird, Elena aber aus dem familiären Kreis bricht und ihrem Mann Insarov tatsächlich folgt und damit also auf den Komfort und Wohlstand verzichtet (so lehnt sie auch eine finanziell vorteilhafte Heirat ab), geht die Frau bei Čechov eine zweite Geldehe ein. Nicht der Tod des Helden („Nakanune“) oder seine seelische Erschöpfung („Rudin“) stehen dem Glück der „Liebenden“ im Wege, sondern „der zweite reiche Greis“.⁵¹⁷

⁵¹² Tschechow Bd 1 (1949), S. 121. S Übers teilweise auf S. 95 dieser Arbeit

⁵¹³ Turgenjew 1973, S. 119.

⁵¹⁴ Turgenjev Bd 8 (1964), S. 94

⁵¹⁵ Turgenjew 1973, S. 209.

⁵¹⁶ Turgenjev Bd 8 (1964), S. 165

⁵¹⁷ Die Kurzgeschichte „Propaščee delo“ (Eine verlorene Sache) (1882), auf deren Analyse wir hier nicht eingehen können, stellt eine Parodie dar, die ausschließlich auf dieses genannte Motiv Turgenjewscher Romane – die Selbstaufopferung einer Frau für den armen, seinen noblen Prinzipien aber treuen Helden – abzielt. Sowohl in der frühen Prosa als auch in den späteren Novellen Čechovs stößt man mitunter auf Verweise auf die idealen, noblen Romanfiguren Ivan Turgenjews, manchmal auf kritische *fiktive* Äußerungen über diese Figuren. In den späteren Werken erfüllen sie, unserer Meinung nach, in der Regel folgende Funktion: Sie sind berufen, den Gegensatz zwischen der „Literatur“ (sprich dem Erdachten, Unglaublichen, nie Vorkommenden), die (u a) mit den Romanen Turgenjews assoziiert wird, und der bei Čechov dargestellten Wirklichkeit zu betonen. Die Turgenjev-Intertextualität wird meistens mit dem Thema der „gelebten Literatur in der Literatur“ (s. im Kap. 4), der Literaturverblendung, der verfehlten Literaturrezeption verknüpft. Dabei sind das in vielen Fällen gerade Frauen, die die Lektüre mit der Realität verwechseln, die v a Züge der männlichen Romanfiguren naiv auf ihre bekannten Männer übertragen und fast immer bitter enttäuscht werden. Vgl. z.B. solche Textstellen: „Леля была убеждена, что, выйдя из института, она неминуемо столкнется с тургеневскими и иными героями, бойцами за правду и прогресс. [...]“ (Lelja war überzeugt davon, daß sie, sobald sie das Institut verläßt, unvermeidbar den Turgenjewschen und anderen Helden begegnet, den Kämpfern für die Wahrheit und den Fortschritt. [...]) („Dačnica“ (3, 12), s. dieses und andere Beispiele u a bei Semanova 1957, Beispiele aus „Cvety zapozdalye“ und dementsprechend über die Rezeption Rudins durch Magusja s. bei Kramer 1970 S. 39). „ – Тургенев в своих произведениях учит, чтобы всякая возвышенная, честно мыслящая девица уходила с любимым мужчиною на край света и служила бы его идее, – сказал Орлов, иронически шуря глаза [...] Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай [...]“ („Turgenjew lehrt in seinen Werken, daß jedes hochstehende, ehrlich denkende Mädchen mit dem geliebten Mann bis ans Ende der Welt geht und für seine Ideen lebt,“ erwiderte Orlov

In „Zagadočnaja natura“ bezieht sich Čechov jedoch in erster Linie auf die Szene der Beichte Rudins am Ende des Romans. Trotz des expliziteren Bezuges zu den Spielhagenschen „Problematischen Naturen“, steht die Kurzgeschichte unserer Meinung nach dieser Episode am nächsten. Vergleichen wir das aktuelle Werk mit der genannten Folie im Ganzen und in einzelnen Fragmenten, die sprachlich-inhaltliche Übereinstimmungen der Texte bloßlegen. Die Personenkonstellation in der Beichtepisode von „Rudin“ entspricht durchaus der oben bezeichneten im Roman Spielhagens: Ležnev ist der bewundernde Zuhörer, Rudin der Erzähler, der von seinem Leben in den letzten Jahren berichtet, das gekennzeichnet ist von großen Plänen, die infolge allerlei Hindernisse (z.B. aufgrund der Stumpfsinnigkeit eines reichen Gutsbesitzers, mit dessen Mitteln Rudin die Dorfwirtschaft vervollkommen wollte, oder aufgrund den gegen ihn gerichteten Intrigen der Lehrer und der Direktion eines Gymnasiums, in der er beschäftigt war⁵¹⁸) nie verwirklicht werden konnten. „– Всего рассказать нельзя и не стоит... Маялся я много, скитался не одним телом – душой скитался. В чём и в ком я не разочаровался, бог мой!“ („Alles läßt nicht erzählen, und es lohnt sich auch nicht... Ich habe mich redlich abgeplagt und bin viel herumgeirrt – nicht nur körperlich, auch seelisch habe ich gelitten. Wer und was hat mich nicht alles enttäuscht, mein Gott! [...]“⁵¹⁹) (vgl. Čechov: „– [...] Покажите миру мою [...] бедную душу! [...] Ах, не заставляйте меня вспоминать! [...] А муки зарождающегося неверия в жизнь, [...]?“ (2, 90-91)⁵²⁰); „– [...] да и мудро, брат, строить, когда [...] самому приходится собственный свой фундамент создавать!“ („[...] es ist aber auch nicht leicht, etwas zu bauen, Bruder, wenn man [...] sich sein eigenes Fundament selber schaffen muß! [...]“⁵²¹) (Čechov: „Мне нужно было самой пробивать себе путь...“ (2, 91)⁵²²); „– [...] Передам тебе два, три случая... те случаи из моей жизни, когда, казалось, успех уже улыбался мне, [...]...“ („[...] Ich werde dir zwei, drei Vorfälle schildern, und zwar jene Vorfälle aus meinem Leben, wo mir der Erfolg bereits zu lächeln schien [...]“⁵²³) (Čechov: „– [...] Счастье стучится ко мне в окно. Стоит только впустить его, но...нет!“ ([...] Das Glück klopft an mein Fenster. Ich brauche

und kniff ironisch die Augen zu [...] Ja, mein Bester, Turgenjew hat das geschrieben, und ich muß nun für ihn die Suppe auslöffeln“ (Tschechow 1966, S. 226)) („Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ 8, 156-157); „– [...] Всю свою жизнь отрещивался от роли героя, всегда терпеть не мог тургеневские романы и вдруг, словно на смех, попал в самые настоящие герои.“ („[...] Mein ganzes Leben lang habe ich mich gegen die Rolle eines Helden gestraubt, die Romane Turgenjews habe ich nie gemocht, und auf einmal, es ist direkt zum Lachen, bin ich unter die richtigen Helden geraten“ (Tschechow 1966, S. 255)) (8, 181); „Она пошла бы за мной, но куда? Куда бы я мог увести её? Другое дело, если бы у меня красивая, интересная жизнь, если б я, например, боролся за освобождение родины [...]“ („Sie würde mir folgen, aber wohin? Wo konnte ich sie hinführen? Anders wäre es, wenn ich ein schönes, interessantes Leben führen würde, wenn ich zum Beispiel für die Befreiung der Heimat kämpfte [...]“ (Tschechow 1979, S. 465-466)) („O ljubvi“ (Von der Liebe (Tschechow 1979, S. 458)): 10, 72)

⁵¹⁸ Vgl. mit den Elementen der Biographie von Oswald Stein bei Spielhagen, die in unserem Aufsatz erwähnt werden Smola 1996, S. 49

⁵¹⁹ Turgenjew 1969, S. 135

⁵²⁰ S. Übers. auf den S. 89, 92, 94 dieser Arbeit

⁵²¹ Turgenjew 1969, S. 136

⁵²² S. Übers. auf S. 98 dieser Arbeit

⁵²³ Turgenjew 1969, S. 136

es nur hereinzulassen, und dennoch... es geht nicht [...]“⁵²⁴) (2, 91)); „– [...] горько почувствовать, что я опять и опять обманулся в своих ожиданиях.“ („[...] mit Bitterkeit erkannte ich, daß ich mich wieder einmal in meinen Erwartungen getäuscht hatte. [...]“⁵²⁵) (Čechov: „– [...] Опять я чувствую, что счастье моё далеко, далеко!“ („[...] Wiederum fühle ich, daß mein Glück mir ferngerückt ist, so fern! [...]“⁵²⁶) (2, 91-92)); „– [...] не мог же я не чувствовать присутствия сил, не всем людям данных!“ („[...] ich konnte dennoch nicht leugnen, daß in mir Kräfte stecken, wie sie nicht jedem gegeben sind! [...]“⁵²⁷) (Čechov: „– [...] Мне нужна была слава... [...], как для всякой – к чему скромничать? – недюжинной натуры.“ (2, 91)⁵²⁸). Auch das gegenseitige Verständnis und die gegenseitige Anerkennung der Gesprächspartner werden in den betreffenden Texten auffällig ähnlich ausgedrückt: „– [...] но посмотри, как мы близки друг другу. Ведь мы говорим с тобой почти одним языком, с полунамека понимаем друг друга [...].“ („[...] doch siehe, wie nahe wir einander sind. Wir reden miteinander fast die gleiche Sprache; schon durch eine halbe Andeutung verstehen wir einander [...]“⁵²⁹)⁵³⁰ („Не прошло и часа, как мы сидим в купе и говорим, а вы уже постигли меня всю, всю!“⁵³¹) (2, 90)).

Der unpraktische Mensch Turgenevs, der Don-Quichote Rudin, der, wenn auch ohne Erfolg, das Gemeinwohl erstrebt und ständig eigene Vorteile vergißt, wird nun, durch mehrere oben angeführten Allusionen und die Anpassung der Personenkonstellation sowie die Übernahme der Beichtesituation kontrastiv neben die habgierige Čechovsche Dame gestellt. Eine ironische Bedeutung gewinnen im Lichte dieser Umschreibung die Worte Ležnev: „– [...] Ты себе состояния не составишь... Да я люблю тебя за это... [...] Я уважаю тебя за это!“ („[...] Du wirst dir kein Vermögen erwerben – gerade deswegen liebe ich dich... [...] Ich achte dich deswegen!“⁵³²)⁵³³; „– [...] ты [...] жертвовал своими личными выгодами [...]“ („[...] daß du deinen persönlichen Vorteil opferst [...]“⁵³⁴)⁵³⁵.

Vor allem also die sentimental-heroischen Züge der Gestalt Rudins, das „negativ dominierte Geschehen“ der genannten Romane Turgenevs (und der Spielhagens) (s. Müllers Auflistung semantischer Merkmale der typischen Parodievorlagen⁵³⁶) sowie die Rezeption seiner Figur (die Dame spricht und beschreibt sich im Stil Rudins, ohne schreiende Diskrepanzen zu merken) mochten für Čechov ein dankbares Parodieobjekt bilden.

⁵²⁴ Tschechow Bd. 1 (1949), S. 121

⁵²⁵ Turgenjew 1969, S. 136.

⁵²⁶ Tschechow Bd. 1 (1949), S. 121

⁵²⁷ Turgenjew 1969, S. 143

⁵²⁸ S. Übers. auf S. 96 dieser Arbeit

⁵²⁹ Turgenjew 1969, S. 146

⁵³⁰ Zitate aus „Rudin“ s. in Bd. 6 (1963), S. 356-366.

⁵³¹ S. Übers. auf S. 93 dieser Arbeit

⁵³² Turgenjew 1969, S. 140

⁵³³ Turgenev Bd. 6 (1963), S. 361.

⁵³⁴ Turgenjew 1969, S. 145

⁵³⁵ Turgenev Bd. 6 (1963), S. 365-366

⁵³⁶ Vgl. S. 41 dieser Arbeit

Eine wichtige Prätextfigur, Rudin, der Vorläufer der „neuen Menschen“ in der russischen Literatur (insbesondere dank des 1860 hinzugefügten Finales), der Vorläufer von Insarov, den Turgenev als „*soznatel'no-geroičeskaja natura*“ (eine bewußt-heroische Natur)⁵³⁷ charakterisiert hat, – verbindet „*Zagadočnaja natura*“ Čechovs ebenfalls mit dem drei Jahre später verfaßten Werk Nikolaj Černyševskijs „*Čto delat'?*“, in dem im Rahmen eines utopischen Gesellschaftsentwurfs ein „neuer Mensch“, Rachmetov, dargestellt wird. Es kann behauptet werden, daß der Ausdruck „*nedjužinnaja/ zagadočnaja natura*“ (außergewöhnliche/ rätselhafte Natur) ebenfalls – innerhalb eines literaturideologischen Textsystems – auf die utopischen Gestalten Černyševskijs abzielt. „Да, особенный человек был этот господин, экземпляр очень редкой породы. [...] люди, как Рахметов, [...]. [...] не следуйте за ними, [...] потому что скуден личными радостями путь, на который они зовут нас; [...]“ (Ja, ein besonderer Mensch war dieser Herr, ein Exemplar von einer sehr seltenen Art. [...] Menschen wie Rachmetov, [...]. [...] folgen Sie ihnen nicht, [...] denn ihr Weg, den sie uns zeigen, ist arm an persönlichen Freuden, [...]).⁵³⁸ Über neue Menschen wie Rachmetov schreibt Dmitrij Pisarev in seinem bekannten Artikel „*Mysljaščij proletariat*“ (Das denkende Proletariat) (1865): „[...] ценою труда и лишений, ценою потраченной молодости, ценою потерянной любви он купил себе право глубоко и сознательно уважать самого себя.“ ([...] um den Preis der Arbeit und Entbehrungen, um den Preis der vertanen Jugend, um den Preis der verlorenen Liebe hat er sich das Recht erkaufte, sich tief und bewußt zu achten.)⁵³⁹

Die „Biographie“ der „außergewöhnlichen“ Natur Čechovs mit ihrem „Verzicht“ auf das Glück im Privatleben, mit ihren „Opfern“ und der „verlorenen“ Liebe gibt in burlesker Verzerrung einen typischen Lebenslauf des utopischen Helden der 60er Jahre wieder. Diesen Helden, den „neuen Menschen“, charakterisiert der Kritiker A. M. Skabičevskij im Vorwort zur Gesamtausgabe der Werke (1904-1905) des „*pisatel'šestidesjatnik*“ (Schriftstellers der 1860er Jahre) A. K. Šeller-Michajlov. Als für die literarische Strömung, der Šeller-Michajlov angehörte, repräsentativ ist die dort thematisierte Angleichung der fiktiven Welt der Literatur an das wirkliche Leben zu betrachten, genauer: der Versuch, das in Wirklichkeit Erstrebte in der Literatur zu präsentieren und durch Literatur zustande zu bringen⁵⁴⁰:

[...] разночинцы [...] выставили свои собственные идеалы, [...]. [...] Подобного рода идеал, осуществляемый в жизни и в литературных сферах такими личностями, как Белинский, Добролюбов, Чернышевский и прочие их сподвижники, не замедлил в конце 50-х и начале 60-х годов проявиться и в литературе во образе новых героев [...]. (Die Raznotschinzen [...] propagierten ihre eigenen Ideale, [...]. [...] Eine solche Art Ideal, das im Leben und im literarischen Be-

⁵³⁷ S in den Anmerkungen zu „Rudin“ (Turgenev Bd 6 (1963), S 570)

⁵³⁸ Černyševskij 1954, S 305 Zu den weiteren Parallelen zwischen „*Čto delat'?*“ und „*Zagadočnaja natura*“, die v a die Sprachebene betreffen, s in unserem Aufsatz (Smola 1996)

⁵³⁹ Pisarev 1968, S 399

reich von solchen Persönlichkeiten wie Belinskij, Dobroljubov, Černyševskij und ihren Anhängern verwirklicht wurde, erschien ohne Verzögerung Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre auch in der Literatur in der Gestalt der neuen Helden [...].⁵⁴¹

Die daraus resultierende Tendenziösität der literarischen Produktion von Autoren wie Šeller (dessen Werk zum Gegenstand latenter Kritik Čechovs wurde⁵⁴²), die eine Vereinfachung der Realität und häufig die Aufteilung der fiktiven Gestalten in Kleinbürger („Philister“) und „ehrliche Arbeiter“, „raznočincy“ beinhaltete⁵⁴³ konnte für Čechov ein geeignetes Parodiemotiv sein. Für Čechovs Parodien mußte gerade die ideologische Geprägtheit dieser Texte⁵⁴⁴ bzw. ihre eine „strebende, zielgerichtete Kraft“ verkörpernden, idealen Gestalten eine besondere Attraktivität besitzen (s. Müller⁵⁴⁵).

Charakteristisch und für die Aufschlüsselung der Intertextualität von „Zagadočnaja natura“ hilfreich ist die von Skabičevskij entworfene Biographie Šeller-Michajlovs, eine Biographie, wie der Kritiker betont, eines „idealen raznočinec“, der auch in den Romanen Šellers – den „verhüllten Autobiographien“ – im Mittelpunkt steht. Diesen typischen Lebenslauf (möglicherweise den Werken Šellers entnommen) parodiert Čechov im Rahmen des evozierten Textsystems genauso wie den von den beichtenden Personen Spielhagens und Turgenevs: dadurch, daß die Čechovsche Dame einen *gesellschaftlichen und finanziellen* Aufstieg ersehnt und verwirklicht, profaniert sie den *kulturell-geistigen und moralischen* Aufstieg der sich hocharbeitenden „raznočincy“. Verfolgen wir die Biographie (der Figuren) Michajlovs, geschrieben von Skabičevskij, in ihren einzelnen Fragmenten:

Родители Шеллера были бедные люди [...]. [...] не на одних словах, а и [...] всю свою жизнь он осуществлял идеал неустанного труженика. [...] Но не одним только трудолюбием, а и всем своим нравом, всеми привычками Шеллер осуществлял в своей жизни тот новый идеал, [...]. Крайне воздержный, [...] он был до последней степени прост в своей домашней обстановке. (Šellers Eltern waren arme Menschen [...]. [...] nicht nur durch Worte, sondern auch [...] durch sein ganzes Leben verwirklichte er das Ideal eines unermüdlichen Arbeiters. [...] Jedoch nicht allein durch seinen Fleiß, sondern durch seinen ganzen Charakter, durch alle seinen Gewohnheiten setzte Šeller in seinem Leben das neue Ideal um, [...]. Äußerst enthaltsam, [...] war er in seiner Hauseinrichtung im höchstem Grade einfach.)⁵⁴⁶

⁵⁴⁰ Vgl. dazu in unserem Aufsatz (Smola 2001, S. 108)

⁵⁴¹ Skabičevskij 1904, S. 7

⁵⁴² S. weiter, Fußn. 548

⁵⁴³ Vgl. dazu in Prozorov 1990, S. 406.

⁵⁴⁴ Über den Antiideologismus Čechovs haben viele Forscher geschrieben, s. z. B. Čudakov zum „antidogmatischen Charakter der Idee“ (1971, S. 262) bei Čechov (s. *ibid.*, S. 258-266) oder Kataev (1979, S. 162-175)

⁵⁴⁵ Vgl. auf S. 41 dieser Arbeit

⁵⁴⁶ Skabičevskij 1904, S. 17.

Die Hauptperson des ersten Romans Šellers, „Gnilye bolota“ (Faule Sümpfe), hat die vererbliche Anziehung des Nichtstuer- und Genießermilieus zu überwinden – „среды праздного шалопайства“ (des Milieus des faulen Müßiggangs); schließlich tritt sie auf „den Weg des Wissens, des Guten und der Wahrheit“, den Weg der „умственного и нравственного развития“ (der intellektuellen und moralischen Entwicklung). Über die Figuren des späteren Romans „Les rubjat – ščepki letjat“ (Wo gehobelt wird, fallen Späne) schreibt Skabičevskij:

[...] потерпевши fiasco в борьбе с враждебными обстоятельствами жизни, вот к какому горькому сознанию пришли герои Шеллера, [...]:

„Мы сошли со сцены, [...] чтобы начать [...] жизнь с трудом из-за куска хлеба.“
 ([...] nachdem sie im Kampf mit den feindlichen Lebensumständen eine Niederlage erlitten haben, sind die Helden Šellers zu dem folgenden bitteren Schluß gekommen, [...]:
 „Wir sind vom Schauplatz abgetreten, [...] um [...] das Leben um ein Stück Brot zu beginnen.“)⁵⁴⁷

Skabičevskij bezeichnet die Personen Šellers im Ganzen als „положительные типы, идеальные светлые личности“ (positive Typen, ideale lichte Persönlichkeiten)⁵⁴⁸. Offensichtlich ist der in der frühen Prosa Čechovs des Öfteren vorkommende ironische Ausdruck „svetlaja ličnost“ (der durch die Spielhagen-Intertextualität indirekt auch mit „Zagadočnaja natura“ verbunden ist⁵⁴⁹) nicht „erfunden“, sondern stellt eine Allusion auf die Texte des genannten literaturideologischen Diskurses dar, während sich dieser Ausdruck in das Vorwort Skabičevskijs, das – wenn auch etwa zwei Jahrzehnte später geschrieben, als die Čechovsche Parodie, – ein Teil des betreffenden Diskurses gewesen ist, stilistisch reibungslos integrieren läßt. Wie aus dem Zitierten ersichtlich ist, bezieht sich Čechov parodistisch nicht nur auf inhaltliche Aspekte der typischen Biographie der „idealen, lichten Persönlichkeit“ des *raznočinec* wie die Geburt in einer armen Familie, Selbsterziehung und -begrenzung, äußerste Bescheidenheit im Alltag, harte Arbeit, Konflikt mit der Umgebung, Kampf mit den unfreundlichen Lebensumständen und eine stolze Verbitterung. Čechov war auch gegenüber der in der russischen Literatur(kritik) der Zeit weit verbreiteten Phraseologie (deren spätes Bei-

⁵⁴⁷ Ibid S 28

⁵⁴⁸ Ibid S. 31. In Čechovs Drama „Ivanov“ wird ironisch ein Michajlov-Leser L'vov dargestellt. Čechov charakterisiert diese Figur im Brief an A. S. Suvorin folgendermaßen: „[...] перехожу к доктору Львову. Это тип честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного человека. Про таких умные люди говорят: 'Он глуп, но в нем есть честное чувство' [...] Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция [...] Кто кричит 'Дорогу честному труду!', на того он молится, кто же не кричит этого, тот подлец и кулак. Середины нет. Он воспитался на романах Михайлова [...]“ ([...] ich gehe zu Doktor L'vov über. Das ist der Typ eines ehrlichen, aufrichtigen, hitzigen, aber eines engstirnigen und gradlinigen Menschen. Von solchen Menschen sagt man: „Er ist dumm, aber zu einem ehrlichen Gefühl fähig.“ [...] Das ist eine Schablone in Person, eine wandelnde Tendenz. [...] Wer „Macht für die ehrliche Arbeit den Weg frei!“ schreit, den betet er an, der das aber nicht schreit, ist ein Schurke und ein Kulak. Er kennt keine Mitte. Er ist mit den Romanen von Michajlov groß geworden [...]) (Pis'ma 3, 112 (Briefe 3, 112))

spiel auch der Text Skabičevskijs ist) sensibel, die er in „Zagadočnaja natura“ verspottet⁵⁵⁰: Schablonen wie „борьба за кусок хлеба“ (Kampf um ein Stück Brot), „пробивать себе путь“ (sich den Weg bahnen), „уродливое воспитание“ (abscheuliche Erziehung), „ошибки молодости“ (Fehler der Jugend), „борьба со средой“ (Kampf mit dem Milieu), „я жаждала быть человеком“ (ich sehnte mich danach, Mensch zu sein), „делать добро“ (Gutes tun), „низменно-пошлы“ (niederträchtig-platt), „носительница идеалов“ (Trägerin der Ideale⁵⁵¹) u.s.w. prägen das stilistische Bild der Beichte in der Kurzgeschichte und harmonieren zugleich durchaus mit dem Stil des narodniks Skabičevskij.⁵⁵² Einen wichtigen Impuls zum stilistischen Parodieren gab Čechov zweifelsohne gerade der hohe Abnutzungsgrad solcher Wendungen, die in den 1880er Jahren ihre Kraft und Wirkung eingebüßt hatten: „Словесные формулы 'либерального', 'прогрессивного' образа мыслей, в большинстве своём унаследованных от эпохи 60-х годов, ко времени Чехова превратились в застывшие и расхожие стилистические стереотипы.“ (Die Wortformeln der „liberalen“, „progressiven“ Denkweise, die zum größten Teil von der Epoche der 60er Jahre geerbt wurden, sind zur Čechovs Zeit zu stehenden und gängigen stilistischen Stereotypen geworden.“)⁵⁵³. So erfüllen die stilistischen Qualitäten der alludierten Texte die wichtigen Motivationskriterien für die parodistische Nachbildung: bei dieser wird das Wiedererkennbare, ja das Vorhersagbare aufgegriffen.

Noch ein weiterer Text, den der junge Čechov gut kannte, kann als Vorlage für die Parodie „Zagadočnaja natura“ betrachtet werden. Gemeint ist das Stück „Unsere Sklaven“ von Leopold Sacher-Masoch (russische Übersetzung unter dem Titel „Робы и владыки“ („Рабы и владыки“, „Sklaven und Herrscher“), S.-Petersburg 1876⁵⁵⁴), genauer gesagt, eine seiner Szenen. Daß Čechov ungefähr in der Zeit der Abfassung von „Zagadočnaja natura“ mit diesem Text beschäftigt war, deutet sein Brief an Al. P. Čechov vom 17/18 April 1883 an, geschrieben also etwa einen Monat, nachdem die Kurzgeschichte veröffentlicht wurde.⁵⁵⁵ In diesem Brief erzählt er von seinem Wunsch, eine Untersuchung zur „Geschichte der Geschlechtsautorität“ zu schreiben und dadurch eine wissenschaftliche Basis für die Diskussion über die Frauenemanzipation zu schaffen (aufgrund naturwissenschaftlicher Beobachtungen versucht Čechov zu beweisen, daß die Gleichheit der Geschlechter von der Natur gegeben und vorausgesetzt ist). Dabei bezieht er sich u.a. auf das genannte Stück Sacher-Masochs: „Мысль

⁵⁴⁹ Vgl. S. 100 dieser Arbeit

⁵⁵⁰ S. dazu (auch folgende Beispiele) in unserem Aufsatz (Smola 1996, S. 46)

⁵⁵¹ S. die meisten übersetzten Ausdrücke bei Tschechow Bd. 1 (1949), S. 120-121.

⁵⁵² Auch die Romane Friedrich Spielhagens, sei hier bemerkt, genossen unter Narodniki eine große Popularität. Vgl. bei Lauer: „Von den deutschen Erzählern war in Rußland namentlich Friedrich Spielhagen bekannt. Dank ihres kämpferischen Freiheitspathos erfreuten sich seine Romane besonderer Beliebtheit in den Kreisen der Narodniki“ (2000, S. 329).

⁵⁵³ Kataev 1979, S. 169. Als Beispiel solcher Klischees nennt Kataev u.a. gerade Worte der Dame aus „Zagadočnaja natura“ (s. S. 168). Vgl. auch bei Hielscher: „[] die großen Ideen der sogenannten 'Sechziger' „waren“ „zu epigonalem ideologischen Geschwatz verkommen“ (1987, S. 19)

⁵⁵⁴ S. Čechov. Pis'ma I, 345-346

Захер-Мазоха: среди крестьянства авторитет не так резко очевиден, как среди высшего и среднего сословий. У крестьян: одинаковое развитие, одинаковый труд и т.д.“ (Der Gedanke von Sacher-Masoch: unter den Bauern ist die Autorität nicht so offensichtlich, wie in der Mittel- und Oberschicht. Bei den Bauern: die gleiche Entwicklung, die gleiche Arbeit u.s.w.) (Pis'ma, 1, 66 (Briefe, 1, 66)). In „Unseren Sklaven“ spricht diesen Gedanken Baronin Faustina Lövenberg, eine Kämpferin für die Frauenemanzipation und Gleichberechtigung aus.⁵⁵⁶

In „Zagadočnaja natura“ wird das Gespräch zwischen Faustina und Paul parodiert, in dem es jener gelingt, ihren Gesprächspartner zu beeindrucken und zu überzeugen: Er beginnt an die Zukunft der Frauen zu glauben. In dieses Gespräch ist auch die selbsterzählte Biographie von Faustina eingebaut. Faustina, die – zumindest in einzelnen Punkten – ein Sprachrohr der auktorialen Ideen darstellt, plädiert für bessere Bildungs- und Arbeitschancen für ihre Geschlechtsgenossen, worauf Paul fragt: „Как дошли вы, баронесса, до этих суждений? Вы, свободная знатная женщина, которой все поклоняются?“ (Wie sind Sie, [Baronesse,] zu diesen Ideen gekommen, Sie, die reiche, angebetete Frau?⁵⁵⁷).⁵⁵⁸ Die Baronin antwortet: „Своей судьбой“ (Durch mein Schicksal⁵⁵⁹). Danach folgt ihre „Autobiographie“, die neben auffälligen Gegensätzen auch erstaunliche Übereinstimmungen mit der der Čechovschen Dame enthält – inhaltliche und teilweise sprachliche Bezüge Čechovs zu dem Referenztext. „Так выслушайте меня. Я – дочь дворянина, и, как все аристократки, была плохо воспитана.“ (Hören Sie mich an. [Ich bin Tochter eines Adligen.]⁵⁶⁰ Wie alle aristokratischen Mädchen wurde ich herzlich schlecht erzogen.⁵⁶¹) (Vgl.: „– Слушайте. Родилась я в бедной чиновничьей семье. [...] Уродливое институтское воспитание, [...]...“ („So hören Sie denn. [So hören Sie.] Ich stamme aus einer armen Beamtenfamilie. [...] Die abscheuliche Erziehung im Institut, [...]... [...]“⁵⁶²) (2, 90-91)). „Мне нашли блестящую партию – генерала, человека вдвое старше меня; я не долго колебалась и приняла сделанное мне предложение.“ (Man fand für mich eine glänzende Partie, einen General mit grauem Haare, [einen General, den Menschen, der doppelt so alt war wie ich, ich zweifelte nicht lange und nahm seinen Antrag an.]⁵⁶³) (Čechov: „– [...] И вот... подвернулся на моём пути богатый старик-генерал...“ (2, 91)⁵⁶⁴). „Свет, как мне казалось, создан единственно для

⁵⁵⁵ So wollen wir vermuten, daß Čechov das Werk Sacher-Masochs noch bevor er die Kurzgeschichte im März verfaßt hat, bekannt war

⁵⁵⁶ S. darüber auch in den Anmerkungen zu „Ariadna“ in der Čechovs Gesamtausgabe (9, 476)

⁵⁵⁷ Sacher-Masoch 1873, S. 17

⁵⁵⁸ Zitate s. in Zacher-Masoch 1876, S. 22-23

⁵⁵⁹ Sacher-Masoch 1873, S. 17

⁵⁶⁰ In eckigen Klammern haben wir hier diejenigen Stellen aus dem russischen Text ins Deutsche übersetzt, die im deutschen Original fehlen. Demzufolge war Čechov eine etwas veränderte und manchmal ergänzte Variante des Stücks bekannt

⁵⁶¹ Sacher-Masoch 1873, S. 17

⁵⁶² Tschechow Bd. 1 (1949), S. 120 S. Übers. teilweise auf S. 94 dieser Arbeit

⁵⁶³ Sacher-Masoch 1873, S. 17

⁵⁶⁴ S. Übers. auf S. 96 dieser Arbeit

удовольствий. У меня был великолепный дом, [...] плечи мои покрывались бриллиантами.“ ([Die Welt ist, wie ich dachte, allein für das Vergnügen geschaffen.] [...] Ich hatte einen Palast [...] und meine Schultern bedeckte der Hermelin einer Fürstin.⁵⁶⁵) (Čechov: „– [...] Мне нужна была слава... шум, блеск, [...].“ (2, 91)); „[...] подобная жизнь начала тяготить меня, я стала скучать“ ([...] kam die Erkenntnis über mich, wie schwer das Leben ist, [ich habe begonnen, mich zu langweilen.]⁵⁶⁶) („– [...] Ведь это было самопожертвование, [...]! [...] А как я страдала, [...].“ (2, 91)⁵⁶⁷). Spätestens ab diesem Moment beginnt jedoch die parodistische Diskrepanz zwischen den beiden Texten: „[...] мне, – я видела это ясно – для того, чтобы развлечь себя, оставалось одно – изменить моему мужу. Вместо того, чтобы [...] заняться каким-нибудь гусаром или кавалергардом, я занялась Вольтером, Гёте, Рубенсом, Бетховеном. Начала читать, учиться, работать.“ ([...] Meinem Manne mußte ich, [um mich abzulenken,] untreu werden, das war mir bald klar, aber statt mit einem Husar oder Maler⁵⁶⁸ wurde ich es mit [Voltaire,] Goethe, Rubens, Beethoven. Ich begann [zu lesen], zu lernen, zu arbeiten.⁵⁶⁹) (Čechov: „– [...] Но меня подкрепляла мысль, что старик не сегодня-завтра умрёт, что я [...] отдамся любимому человеку, [...]... А у меня есть такой человек, Вольдемар! Видит бог, есть!“ („[...] Und nur der Gedanke hielt mich aufrecht, daß der Greis jeden Tag sterben könnte und daß ich [...] mich dann dem Geliebten hingeben [...] könnte... Und es gibt einen solchen Menschen, Wolodja [Waldemar]! Gott sieht es, es gibt ihn!“⁵⁷⁰) (2, 91)). Und weiter bei Sacher-Masoch: „Когда мой муж пал в последней войне, я осталась свободной, молодой, богатой вдовой; во мне заискивали, но я отвернулась от общества, которое я ненавидела от всей глубины моей души. Цепи мои во время моего замужества я носила молча и честно, но поклялась новых больше не надевать. Я начала жизнь по-своему, [...]. Я весела, счастлива, [...].“ (Als mein General in dem letzten Kriege fiel, stand ich frei, jung und reich, von allen Seiten begehrt, einer Gesellschaft gegenüber, die ich aus dem Grunde meines Herzens verachtete. [Die Ketten meiner Ehe trug ich schweigend und ehrlich, aber ich habe geschworen, mir keine neuen anzulegen.] Ich begann mein Leben nach meinen Ideen einzurichten – [...] und mein Herz ist heiter, [...].⁵⁷¹) (Čechov: „– [...] Сколько мук! [...] Другой богатый старик...“ (2, 92)). Während also Faustina ihrem ungeliebten Mann treu bleibt, nach seinem Tod aber „die Fehler der Jugend“ behebt, indem sie sich auf den Weg der Emanzipation begibt, verhält es sich bei der Dame Čechovs umgekehrt: sie hat offenbar einen Liebha-

⁵⁶⁵ Sacher-Masoch 1873, S 17.

⁵⁶⁶ Ibid

⁵⁶⁷ S Übers auf S 94 dieser Arbeit

⁵⁶⁸ In der russischen Übersetzung von Karneev steht jedoch statt „Maler“ „Chevaliergardist“. Im allgemeinen weicht seine Übertragung, wie der Vergleich beider Texte ergibt, an mehreren Stellen leicht vom Original ab

⁵⁶⁹ Sacher-Masoch 1873, S 17-18

⁵⁷⁰ Tschechow Bd 1 (1949), S 121. S. Übers teilweise auf S. 96 dieser Arbeit

⁵⁷¹ Sacher-Masoch 1873, S 18

ber und heiratet als Witwe einen anderen reichen Greis. Während es sich bei Masoch um eine Entwicklung handelt, stellt Čechov eine üble Wiederholung dar.

Es läßt sich vermuten, daß Čechov, während ihm die Idee der natürlichen Geschlechts-gleichheit imponierte und er folglich die von Faustina verteidigte Frauenemanzipation unter-stützt hat⁵⁷², gleichzeitig sofort auf die unverborgene Didaktik der evozierten Szene aufmerk-sam wurde und sie in „Zagadočnaja natura“ verspottet hat. Zur Zielscheibe seines Spottes konnte hier darüber hinaus der Mißbrauch dieser Idee werden, die in manchen Fällen ober-flächlich als Mode aufgenommen, als modern stilisiertes und von der Wirklichkeit abwei-chendes Sprechen (vgl. das naive und das eigene Geschlecht im Grunde demütigende „– [...] Я жаждала чего-то необыкновенного...не женского!“⁵⁷³) „realisiert“ wurde. In der oben er-wähnten Kurzgeschichte „Svetlaja ličnost“, die mit „Zagadočnaja natura“ u.a. durch Ver-weise auf Spielhagen, aber auch durch ihr Thema „verwandt“ ist, wird ebenfalls eine „eman-zipte“ Frau verspottet, die sich am Ende als nicht emanzipiert, sondern habgierig erweist. Ihr verblendeter Nachbar – der Beobachter – schwärmt: „– Чудное, редкое создание! Последнее слово женской эмансипации! [...] Ей доступна гражданская скорбь!“ („Ein wunderbares, seltenes Geschöpf! Das letzte Wort der Frauenemanzipation! [...] Ihr ist Zivil-trauer zugänglich! [...]“) (5, 310).

In „Zagadočnaja natura“ parodiert Čechov v.a. eine verkehrte Rezeption, einen Mißbrauch dieser in der Literatur propagierten Idee, eines damals aktiv debattierten gesellschaftlichen Problems durch die Kleinbürger(Innen), bezieht sich dabei spielerisch auf eine fiktive „Vor-bildfigur“, die – wie Doktor L’vov von Čechov (s. oben) – als „chodjačaja tendencija“ be-zeichnet werden kann.⁵⁷⁴ Damit zielt er einerseits auf das naiv-didaktische literarische Werk Sacher-Masochs „Unsere Sklaven“, andererseits auf ein außerliterarisches Phänomen, näm-lich den Mißbrauch der Frauenemanzipationsidee als Mode und Spiel.

3.3. Kontrafakturen

Während die Kurzgeschichte „Zagadočnaja natura“ die ihr zugrunde liegenden Fremdtexte bzw. ihre Rezeption zum Objekt des herabsetzenden Komisierens macht, sie verspottet und sich dadurch vor allem zum Ziel setzt, eine bestimmte Aussage über sie zu bilden, sie mittels gewisser Transformationen zu bewerten, behandeln die Hypertexte, die wir im vorliegenden

⁵⁷² Eine ironische Haltung Čechovs gegenüber den Autoren, die eine „natürliche“ Unterlegenheit der Frau gegen-über dem Mann beweisen wollten, „Belege“ dafür sammelten und publizierten, ist bekannt und kommt z.B. in der gleichnamigen Parodie auf K. Skal’kovskijs Buch „O ženščinach“ (1886) zum Ausdruck (s. in den Anmerkungen zum Text (5, 627-628))

⁵⁷³ S. Übers. auf S. 92 dieser Arbeit

⁵⁷⁴ Obwohl Faustina im Finale des Stücks den Wunsch äußert, Sklavin von Paul, in den sie sich verliebt, zu wer-den, soll dies unserer Meinung nach vor allem den Charakter der Liebesempfindung der Heldin zum Ausdruck bringen. Das destruiert also kaum ihre oben zitierten Ideen und ihre Haltung, nicht zufällig wird sie von Paul dafür bis zum Schluß bewundert

Kapitel untersuchen wollen, ihre Folien andersartig. Sie stellen zwar ein Um- und Widerschreiben der entsprechenden Fremdwerke dar, heben sich aber von den herkömmlichen parodistischen Ableitungen, die beim frühen Čechov am häufigsten vorkommen, dadurch ab, daß sie im allgemeinen keine Herabsetzung und folglich keine spöttische *Kritik* dieser Werke beinhalten. Im Kontext des frühen Schaffens von Čechov, in dem *die Literatur* üblicherweise in Frage gestellt, ja abgelehnt wird, zu ihr am häufigsten eine ironische Distanz genommen wird, können solche „zweitgradigen“ Texte als Ausnahme angesehen werden. Sie sind als Teil des literarischen Experimentierens des jungen Autors zu begreifen, der Fremdwerke, ohne sie zu parodieren und d.h. anzugreifen, variiert und umgedacht, sie in einen anderen – z.B. moderne(re)n und aktuellen – Kontext versetzt oder ihnen eine überraschende Sujetwende verliehen hat. Wir bezeichnen Ableitungen dieser Art bei Čechov als Kontrafakturen und betrachten sie demzufolge im Gegensatz zu Parodien.

Bei der Begriffsfestlegung der Kontrafaktur stützen wir uns in erster Linie auf den im Kapitel 2.1.2. vorgestellten Ansatz Verweyens und Wittings, in dessen Rahmen sich dieser Texttyp zusammen mit den Adaptionformen wie Palinodie und Kontradiktio von der Parodie dadurch unterscheidet, daß er das „Ethos und Pathos der Vorlage unangetastet“ läßt⁵⁷⁵. Wenn wir unser Augenmerk speziell auf die Texte Čechovs lenken, die wir Kontrafakturen nennen, bedeutet das jedoch nicht, daß ihnen Negierungszwecke fremd sind: Wie die Parodie gehört sie zu den literarischen Schreibweisen, in denen das eigene und das fremde Wort aneinander geraten, entgegengesetzt sind (s. Bachtins Differenzierung der „zweistimmigen Wörter“⁵⁷⁶). Negiert werden hier die Bezugstexte jedoch nicht wie in den meisten Parodien Čechovs im Sinne einer Ablehnung, Verspottung, Angriffs, sondern im Sinne einer Umschreibung, Variation, Anpassung (den anderen Umständen). In der Auslegung dieser allgemeinen Textfunktion knüpfen wir an die Beiträge von Verweyen und Witting an. Kontrafaktur Čechovs verzichtet auf bestimmte Strategien des Originals (und, so gesehen, negiert sie), weil sie auf ihrer Basis eine neue, eigene Aussage machen will. Die Gattung der Kontrafaktur zeichnet sich vor allem gerade dadurch aus, daß sie das „kommunikative Potential“ und die „Produktionsstrategien“ anderer Texte ausnützt, um mit ihrer Hilfe und in ihrem „Ko-Text“ „die eigene Botschaft“ zu artikulieren.⁵⁷⁷ So kann z.B. die „historische Situierung und Perspektivierung“ eines Prätextes zur Aufgabe der Kontrafaktur werden.⁵⁷⁸

Angesichts der Analyse Čechovscher Kontrafakturen ist für uns die Bemerkung dieser Theoretiker von Bedeutung, daß die vorgebrachte Definition den humoristischen und sogar satirischen Charakter dieses Ableitungstyps nicht ausschließt: nur wird das Original in diesem Fall nicht zum Objekt, sondern zum „Medium“ der auf bestimmte außerliterarische Bereiche

⁵⁷⁵ Vgl. S. 39 dieser Arbeit.

⁵⁷⁶ Vgl. S. 16 dieser Arbeit.

⁵⁷⁷ S. wiederum auf S. 39 dieser Arbeit.

⁵⁷⁸ In den beiden Kontrafakturen Čechovs – „Toržestvo pobeditelja“ und „Šilo v meške“ – konnte man eine „besondere Negationsform“ sehen, „die das Bedauern über die Notwendigkeit des Negierens einschließt“ (s. Verweyen und Witting 1982, S. 218 – über den Text von J. G. Seume).

bezogenen Kritik. Der Kontrafaktur wohnt, anders als der Parodie, eine „eigene Äußerungsabsicht“ inne, sie konzentriert sich also nicht darauf, zum Referenztext Stellung zu nehmen.

Die Komik der Kontrafakturen Čechovs ergibt sich zwar mitunter aus der Gegenüberstellung des manifesten mit dem alludierten Text, gegebenenfalls aus der schlichten Unvergleichbarkeit der beiden, wie in „Toržestvo pobeditelja“⁵⁷⁹ (und hier erweitern wir den Begriff „Kontrafaktur“ im Vergleich zu Verweyen und Witting, wir beziehen ihn auf Texte, die sich von den Kontrafakturen im Beitrag der beiden Autoren deutlich abheben), sie entsteht aber, unserer Meinung nach, nicht infolge der komisierenden Herabwürdigung des einen (oder seiner Rezeption) durch den anderen. Und wenn das aktuelle Werk auch eine deutliche Prosaisierung/„Entpoetisierung“ der Vorlage impliziert, ist das „kein Akt intendierter Beschädigung des Originals, das heißt nicht das Resultat gezielter Einschränkung seines Anspruches“, sondern „eine [...] Folge der Benutzung des hochpoetischen Vorbildtextes für die Artikulation [...] des eigenen Anliegens“⁵⁸⁰ (wie es auch hier im weiter zu analysierenden „Toržestvo pobeditelja“ der Fall ist).

In unserer Arbeit haben wir u.a. insofern eine gewisse Erweiterung des Kontrafakturbegriffes bei Verweyen und Witting unternommen, als wir ihn erstens auf Prosatexte beziehen, während die genannten Forscher ausschließlich (dem ursprünglichen Anwendungsbereich des Begriffs nah⁵⁸¹) Gedichte als Beispiele der betreffenden Ableitungsform nennen.⁵⁸² Dennoch scheint uns diese Erweiterung gerechtfertigt zu sein, denn auch in bezug auf Prosa behält dieser Begriff, wie er von Verweyen und Witting festgelegt wird, seinen Inhalt und seine Applikationsmöglichkeiten. So wie es sich bei den lyrischen Kontrafakturen im genannten Beitrag um eine Reihe von formalen Äquivalenzen (z.B. „die Zahl der Strophen und Verse“, „versifikatorische Behandlung der Einzelzeile“, Lexik und „das syntaktische Grundmuster“⁵⁸³) zwischen Prä- und dem Posttext und vor allem um die im Posttext erkennbare Absicht, *mit der Hilfe der im Prätext vorhandenen Strategien eine eigene Äußerung zur Geltung zu bringen*, handelt, so ist dies auch *bis zu einem gewissen Grade* in den heranzuziehenden Prosatexten Čechovs der Fall. Es geht dabei beispielsweise um die Übernahme bestimmter Sujetelemente wie fiktiver Situationen, der Personenkonstellation, des Handlungsablaufs u.a.⁵⁸⁴ In diesem Sinne trifft die von Verweyen und Witting vorgeschlagene Auslegung der Kontrafaktur unseres Erachtens in mehreren Punkten auf einige Hypertexte Čechovs zu, die bisher als nicht-parodistische Hypertexte nicht untersucht worden sind.

Wir müssen hier jedoch ebenfalls anmerken, daß unsere Verwendung des Begriffs „Kontrafaktur“ sich von der in den Beiträgen von Verweyen und Witting in vielen wichtigen

⁵⁷⁹ Diese Kurzgeschichte haben wir als Kontrafaktur (in Anlehnung an Verweyen und Witting) in unserem Aufsatz (Smola 2001, S. 102) bezeichnet, ohne dies allerdings zu erläutern

⁵⁸⁰ Verweyen/ Witting 1987, S. 100

⁵⁸¹ Vgl. S. 39 dieser Arbeit

⁵⁸² S. z. B. Verweyen und Witting 1982

⁵⁸³ Ibid. S. 216

⁵⁸⁴ Vgl. z. B. über die Kontrafaktur in der Prosa Puškins bei Schmid 1983, 1991 (s. S. 117 dieser Arbeit)

Punkten unterscheidet: während die Kontrafaktur bei Verweyen und Witting formal (lexikalisch, stilistisch u.s.w.) sehr eng mit der Vorlage verbunden sein muß, sie in vielem formal wiedergibt, bezeichnen wir als Kontrafakturen u.a. Čechovsche Texte, die nur bestimmte strukturellen Eigenschaften des Prätextes übernehmen, stofflich und stilistisch aber mit ihm nicht verknüpft sind (wie in „Toržestvo pobeditelja“). So sind, *technisch gesehen*, die Kontrafakturen bei Verweyen und Witting mit denen wie „Toržestvo pobeditelja“ und aber auch wie „Šilo v meške“ nicht zu vergleichen, obwohl es bei Čechov auch um eine Anpassung eines Konflikts oder eines Themas im breiten Sinne an die modernen Umstände und an moderne Realität geht. Texte Čechovs, die wir *in gewisser Anlehnung* an die Beiträge von Verweyen und Witting als Kontrafakturen betrachten (v.a. nach spezifischer Einstellung solcher Texte zum Original), sind also in mehreren Hinsichten nicht so eng mit der Vorlage verknüpft, wie die Kontrafakturen bei diesen Autoren einerseits – und Parodien bei Čechov andererseits.⁵⁸⁵ Darüber hinaus schließen Čechovsche Kontrafakturen für uns das Spielerische, Humoristische und Experimentelle *gegenüber dem Prätext* nicht aus – wenn sie ihn auch für ihr eigenes Anliegen „ausnützen“ und nicht verspotten – und so passen sie in den Kontext des früheren Schaffens von Čechov.

Man kann deshalb von einer *durchaus freien Verwendung* des Begriffs „Kontrafaktur“ – wie er bei Verweyen und Witting festgelegt wird – in unserer Arbeit sprechen.

Im Übrigen sei bemerkt, daß der Begriff „Kontrafaktur“ bereits auf ein Prosastück Čechovs angewandt wurde. W. Koschmal betrachtet die Novelle „Nevesta“ (Die Braut) als Kontrafaktur zur folkloristischen Gattung des „pričítanie“ (Klage⁵⁸⁶), wobei er diese Art literarischer Ableitung, ohne sie theoretisch zu erörtern, als ernste (sprich: nicht-parodistische) Widerlegung, als „oppositive Transformation“, ja Destruktion des bekannten Musters im Čechovschen Werk deutet.⁵⁸⁷ Der „Nevesta“ legt Čechov, nach Koschmal, bestimmte Topoi des „pričítanie“ zugrunde, nimmt sie in der Erzählung wiederholt auf, um sie letzten Endes zu destruieren und die Erzählung als eine Abweichung von dem „vorgegebenen“ Schema zu gestalten (v.a. dadurch, daß er der „fiktiven Ablehnung der Hochzeit“ in pričítanie „die tatsächliche entgegenstellt“ und so „die traditionelle Ausweglosigkeit der Lage für die Braut“ vermeint). Diese Interpretation der Kontrafakturgattung widerspricht, wie wir meinen, in manchen entscheidenden Aspekten der von Verweyen und Witting, da die Novelle „Nevesta“ in Koschmals Untersuchung, anders, als es für die oben bezeichneten „kontrafaktischen“ Textverarbeitungsstrategien angenommen wird, das „Ethos und Pathos“ des folkloristischen Musters antastet, d.h. ablehnt. Sowohl Verweyen und Witting als auch Koschmal grenzen die

⁵⁸⁵ Eine solche wichtige Abweichung unserer Anwendung des Begriffs von der bei Verweyen und Witting ist am folgenden Beispiel zu markieren – nämlich an ihrer Abgrenzung der Kontrafaktur von der „Imitatio“. In bezug auf die letztere schreiben sie: „Es entsteht so eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Vorlage und Nachahmung, die im abstrakteren Bereich strukturaler, das heißt hier grammatischer Äquivalenzen, nicht aber im konkreten Bereich augenfällig-ähnlicher Übereinstimmungen liegt“ (1987, S. 68).

⁵⁸⁶ S. bei Koschmal 1988, S. 155

⁵⁸⁷ In: Koschmal 1988

Kontrafaktur von der Parodie ab; der Gegensatz „Parodie – Kontrafaktur“ ist für die ersten mit der Opposition „die Folie (spöttisch, ironisch) angreifen/ herabsetzen/ „hinunternummerieren“ – „die Folie für eigene Zwecke ausnützen“, für den letzten mit der Opposition „ironische, spöttische (oberflächliche) – „ernste (synthetische⁵⁸⁸) Destruktion der Folie“ gleichzusetzen. Bei einer gewissen Schnittmenge (die sich v.a. auf das Verständnis der Parodie fokussiert) ist hier die grundlegende Differenz in der Auffassung der Kontrafaktur, wie es uns scheint, nicht zu leugnen.⁵⁸⁹

Angesichts der bevorstehenden Analyse der Čechovschen Kontrafakturen scheint es uns hier wichtig, zu präzisieren, in welchem Punkt unsere Inanspruchnahme des Begriffs „Kontrafaktur“ bei gewisser Affinität zum Konzept Verweyens und Wittings sich gleichzeitig *auch* auf das Verständnis Koschmals stützt. Wir heben, wie oben skizziert, in erster Linie auf die Auffassung von Verweyen und Witting ab, Kontrafaktur bezwecke keine „intendierte 'Beschädigung' des Originals“⁵⁹⁰ und geht gegen dieses Original insofern nicht vor⁵⁹¹, dennoch schließen wir in dieses Konzept auch die Texte ein, die ihre Folie *inversiv* bearbeiten, d.h. die, ohne eine negative Aussage über sie zu bilden und ohne sie direkt herabsetzend zu komisieren und z.B. mit dem Ziel, deren eigene Version zu schaffen, den Prätext „auf den Kopf stellen“⁵⁹², um- und widerschreiben (was insbesondere auf „Šilo v meške“ zutrifft). *Damit nähern wir uns jenen Punkten der Analyse Koschmals an, die gerade die Widerschreiben-Strategien von „Nevesta“, ihren folgenreichen Verzicht auf markante Verfahren des Prätextes demonstrieren. Damit gewinnt die Bezeichnung „Kontra-faktur“ auch ihre wörtliche Bedeutung als „Gegen-“ und „Wider-schreiben“⁵⁹³ (was jedoch auch in den Kontrafakturen bei Verweyen und Witting der Fall ist).* Während aber der Zweck entsprechender Transformationen in „Nevesta“ bei Koschmal darin besteht, die Vorlage „anzugreifen“, ihr „Ethos und Pathos“ zu überwinden und ihr also das Bessere entgegenzusetzen (in diesem Sinne enthält die Novelle auch die Kritik des in der Vorlage zum Ausdruck gebrachten Weltmodells), verhält es sich in den Texten Čechovs, die wir als Kontrafakturen bezeichnen, anders. Die Umdichtung der literarischen Werke wird in ihnen ohne deren humoristische Herabwürdigung (Differenzkriterium zu der Parodie), aber auch *ohne deren ernste Kritik und Ablehnung* (Differenzkriterium zur Vorgehensweise Čechovs in „Nevesta“) vollzogen. Sie ist vielmehr mit den von

⁵⁸⁸ So wird dieselbe Volksgattung in „Tat'jana Repina“, nach Koschmal, parodiert, hier kommt es jedoch „zu keiner poetischen Synthese zwischen Folie und Text der Erzählung bzw. des Dramas wie in 'Nevesta'“ (1988, S. 155)

⁵⁸⁹ In manchen Kontrafakturen ist jedoch nach Verweyen und Witting ein Konkurrenzverhältnis zur Folie präsent, so daß die Absicht zum Ausdruck kommt, die letzte zu „verdrängen“ (s. 1987, S. 115-125). Es geht in diesem Fall um einen „konkurrierenden Wertstandpunkt und Wertsystem“ (ibid., S. 119). Solche Kontrafakturen nähern sich von ihrer Intention her durchaus der Kontrafaktur an, wie sie Koschmal und Schmid (s. weiter) verstehen

⁵⁹⁰ Verweyen; Witting 1987, S. 100

⁵⁹¹ abgesehen von den Kontrafakturen in ihrem Beitrag, die wir in der Fußn. 589 erwähnt haben

⁵⁹² Vgl. Schmid über „Stacionnyj smotritel“ als Kontrafaktur: „Sie stellt Karlgofs Diegesis geradezu auf den Kopf oder stellt ihr eine spiegelbildliche Umkehrung entgegen“ (1983, S. 167)

⁵⁹³ Vgl. den Ausdruck „Gegen-Schrift“ in bezug u.a. auf die Kontrafaktur bei Lachmann 1990, S. 57

Verweyen und Witting beschriebenen Absichten, von einem Fremdwerk eine eigene Äußerung abzuleiten, zu verknüpfen.

Auch W. Schmid bezeichnet z.B. die Novelle Puškins „Stacionnyj smotritel“ als Kontrafaktur solcher „sentimentalistischen“ Texte wie „Bednaja Liza“ Karamzins und „Stacionnyj smotritel“ Karlgofs. Kontrafaktur bedeutet in diesem Fall eine „ironische Kritik“, eine „nüchterne“ „Korrektur“ der Folien.⁵⁹⁴ Schmid grenzt Kontrafaktur ebenfalls von der Parodie ab:

Von der rückwärtsgewandten Parodie, die destruiert, unterscheidet sich diese Form durch die neue Konstruktion psychologisch plausiblerer Handlungsmodelle, [...]. Natürlich deckt die Kontrafaktur die „Ungereimtheiten“ (бессмыслицы) des Prätextes auf und drückt auch eine metapoetische Kritik am falschen Weltmodell des Vorgängertextes aus, aber anders, als in der bloßen Parodie wird konstruktiv ein neues Bild von Charakteren und Handlungen entworfen.⁵⁹⁵

Wir folgen dem Kontrafakturkonzept von Schmid insofern, als auch für uns in den Kontrafakturen Čechovs auf Basis älterer Texte eine eigene Aussage (vgl. Verweyen und Witting) und eine der Folie gegenüber alternative Handlung präsentiert wird. Diese Tatsache bildet also auch in unserer Arbeit ein wichtiges Kriterium bei der Unterscheidung der Parodie von der Kontrafaktur: Die Opposition „Parodie – Kontrafaktur“ kommt für Schmid der Opposition „destruktiv – konstruktiv“ gleich, und in diesem Punkt stützen wir uns auf seine Interpretation. Wir heben uns von Schmid und seinem Verständnis der Kontrafaktur – ähnlich wie von dem Koschmal – jedoch dadurch ab, daß die Kontrafakturen Čechovs für uns keine Kritik (ob eine ironische oder ernste) der Vorlage(n) enthalten, keine intendierte Überwindung deren „Weltmodells“. Intertextualität, wie sie bei Koschmal und Schmid in bezug auf die Kontrafaktur gedeutet wird, kommt erst in der spät(er)en Prosa Čechovs vor. Beim früh(er)en Čechov äußert sich eine kritische Einstellung zur Literatur vorwiegend parodistisch. Und in seinen frühen Texten, die wir als Kontrafakturen bezeichnen, geht es weniger um eine Kritik, sondern höchstens um eine spielerische Korrektur im Sinne eines literarischen Experiments (aber nicht – trotz der Ähnlichkeit der Bezeichnung – um die „ironische Korrektur“ wie bei Puškin im Beitrag von Schmid).

Wir wollen an dieser Stelle deshalb erneut betonen, daß literarische Ableitungen (Texte zweiten Grades), deren Erscheinungsformen eine bejahende Nachahmung wie in „Za jabložki“, Parodie, Kontrafaktur oder Pastiche bilden, hier ausschließlich dem frühe(re)n Werk Čechovs, der – im Fall der Parodie oder der Kontrafaktur – mit dem literarischen Erbe

⁵⁹⁴ Vgl. Schmid 1991, S. 121-133. Eine „nüchterne“, „realistische“ Umschreibung der Vorlage findet auch in den Texten Čechovs statt, die wir als Kontrafakturen bezeichnen (s. z. B. weiter in „Toržestvo pobeditelja“). Hier nähern wir der Begriffinterpretation von Schmid an

⁵⁹⁵ Ibid S 89

offen experimentiert und gespielt hat, zugeordnet werden, die Novellen wie „Nevesta“ sind aus ihrem Kreis also auszuschließen. Die Kontrafaktur stellt in unserer Sicht auch unter diesem Gesichtspunkt keine im Sinne Koschmals „ernste“ Widerlegung des Bezugstextes (sei es ein Einzeltext oder ein Textsystem) dar. Im Rahmen der *spielerischen* Poetik des frühen Čechov weigern sich die Texte (es geht v.a. um Kurzgeschichten), die fremde Rede – wie es bei Koschmal in bezug auf eine späte Novelle demonstriert wird – organisch aufzunehmen, zu verinnerlichen, eine Synthese mit ihr zu bilden, um sich von ihr schließlich abzuheben (einen Sonderfall der Synthese mit der Fremdrede, deren bejahenden Nachahmung im frühen Werk Čechovs demonstriert die Kurzgeschichte „Za jabločki“. Das von Koschmal für „Nevesta“ beschriebene intertextuelle Verfahren entspricht bis zu einem gewissen Grade der letzten Bloomschen revisionistischen Geste „Apophrades“, wenn der Dichter sich – nicht zufällig in der letzten Phase seines Schaffens – dem Werk des „Vaters“ öffnet und es in sein eigenes einbezieht⁵⁹⁶. In den literarischen Ableitungen der frühen Prosa Čechovs wie Parodien und Kontrafakturen werden die Prätexte dagegen spielerisch zur Schau gestellt, sie bleiben nie verborgen, sondern werden meistens demonstrativ umgestülpt. Hier wäre die Distanz unserer Interpretation des Kontrafakturbegriffs zu der von Koschmal zu markieren.

Im Ganzen unterscheiden wir uns also von Genette, wenn wir spät(er)e Werke Čechovs aus dem Kreis der „Texte zweiten Grades“ grundsätzlich ausschließen; von Koschmal und Schmid, wenn wir auf die spät(er)en Werke (Čechovs) die Bezeichnung „Kontrafaktur“ nicht anwenden (und das unabhängig davon, ob Koschmal und Schmid Texte wie „Nevesta“ oder „Stacionnyj smotritel“ als im Sinne Genettes „abgeleitet“, als „Texte 2. Grades“ betrachten würden) und wenn wir in den Kontrafakturen Čechovs keine Kritik der Vorlage sehen, und von Verweyen und Witting, wenn sie von den Kontrafakturen sprechen, die mit der Folie konkurrieren, sie als „Gegner“ wahrnehmen⁵⁹⁷.

Was die Techniken der „kontrafaktischen“ Textverarbeitung anbelangt, so variieren sie bei Čechov von einer Kurzgeschichte zur anderen und lassen sich nicht zu einer Reihe fester Transformationsregeln vereinheitlichen (was allerdings auch für die Parodien Čechovs, wie im Kap. 3.1. dargestellt, gilt). Man kann jedoch in manchen Punkten eine deutliche Grenze zwischen den typischen Transformationsverfahren, die den Čechovschen Parodien anhaften, und denen, die wir als Kontrafakturen bei ihm bezeichnen, ziehen. So ist z.B. die Form-Inhalt-Diskrepanz, die aus der (partiellen) Beibehaltung stilistischer Eigenschaften des Originals und gleichzeitig seiner (partiellen) Bedeutungs- und Kontextänderung resultiert (wie das in „Zagadočnaja natura“ der Fall war) – eine klassische *Herabsetzungsstrategie* beim Parodieren – in der Kontrafaktur nicht vorzufinden, wie in ihr auch thematisch-stilistische Brüche nicht zu finden sind, die wir in den Parodien Čechovs beobachtet haben. Die im folgenden zu analysierenden Texte – Kontrafakturen Čechovs – verfolgen keine stilistische Nachahmung, insofern auch keine stilistische Entstellung der Vorlage, auf denen die parodistische Komik in der

⁵⁹⁶ Vgl. S. 23 dieser Arbeit

Regel beruht. Vielmehr kommt es hier zur Reproduktion bestimmter Strukturen/ Relationen des Prätextes, als zur Übernahme seiner Elemente; viel eher kann hier von einer strukturellen Äquivalenz/ Analogie, als von einem regelmäßigen und konsequenten Wiedergeben der Zeichen des Originals bzw. vom Erstellen der Zeichen, die den seinen analog sind (z.B. der in das parodierte Stilsystem passenden sprachlichen Elemente), gesprochen werden (vgl. die Typologien Lachmanns, Pletts, Karrers⁵⁹⁸). Kontrafakturen emanzipieren sich deshalb von ihrem Referenztext in einem deutlich größeren Maße als Parodien – nicht nur von der Art der semantischen Beziehung zu ihm (sie bauen eine eigene Aussage auf seiner Basis auf) her, sondern auch der formalen.⁵⁹⁹

Wenn wir auf die im Kapitel 2.1. aufgezählten Funktionen der intertextuellen Verweisung zurückkommen, dann würden auf den Fall der Kontrafaktur nicht mehr die „Aufbietung einer Autorität“, sondern eine Erweiterung des Vorgefundenen, seine Korrektur, „Ausschöpfung eines Spielraumes“, „replizierende Weiterführung“, „Auspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Wortes und seiner neuen Kontextualisierung“⁶⁰⁰ zutreffen. Von den drei von Lachmann aufgestellten Intertextualitätsmodellen, die Positionen des jüngeren Textes gegenüber dem älteren widerspiegeln, nimmt die Kontrafaktur tendenziell die letzte in Anspruch: das der Transformation, wenn der Bezugstext „verborgen, verschleiert“, „unkenntlich gemacht“, „respektlos umgepolt“ wird⁶⁰¹.

3.3.1. „*Toržestvo pobeditelja*“

Die im Jahre 1883 verfaßte Kurzgeschichte „*Toržestvo pobeditelja (rasskaz otstavnogo kolležskogo registratora)*“ (Der Triumph des Siegers (Die Erzählung eines verabschiedeten Kollegienregistrator)⁶⁰²) könnte man der intertextuellen Gattung des „realistischen Wiedererzählens“⁶⁰³, ähnlich wie sie R. Lauer beschrieben hat, zuordnen. Am Beispiel von Lazarevičs Novelle „*Verter*“ (Werther) demonstriert Lauer charakteristische Merkmale dieses Texttyps, den er folgendermaßen definiert: „Hier werden aus der literarischen Tradition bekannte Gestalten und Konflikte, die an bestimmte Gestalten gebunden sind, in die Gegenwart ver-

⁵⁹⁷ S bei Verweyen und Witting 1987, S. 116

⁵⁹⁸ Vgl. S 28 dieser Arbeit.

⁵⁹⁹ Das bedeutet verständlicherweise nicht, daß Čechovsche Kontrafakturen keine wörtlichen Verweise auf den Bezugstext wie Allusionen oder Zitate enthalten, nur spielen solche Verweise im Fall der Kontrafaktur keine konstitutive Rolle, sie nehmen am Aufbau der literarischen Ableitung einen wesentlich geringeren Anteil als z B in der Parodie und fungieren bisweilen lediglich als intertextuelle *Spuren*, als Elemente, die die Präsenz eines Fremdtexes im aktuellen Text verraten und damit die „Doppelkodierung“ signalisieren (Signale zur intertextuellen Analyse)

⁶⁰⁰ Vgl. S 25 dieser Arbeit

⁶⁰¹ Vgl. S 28 dieser Arbeit.

⁶⁰² Tschechow Bd. 1 (1949), S. 287.

⁶⁰³ Das „realistische Wiedererzählen“ betrachten wir demnach in diesem Fall als eine Ausformung der Kontrafaktur

setzt. Die Handlungen spielen sich in der zeitgenössischen Gesellschaft ab und werden nach dem Muster realistischer Zeitprosa motiviert“.⁶⁰⁴ Mit einer modernen Verarbeitung herkömmlicher Muster können bei Čechov sowohl system- als auch einzeltextreferenzielle Verfahren verknüpft werden. So füllt er bisweilen die in Form eines Märchens oder eines Gleichnisses konstruierten Texte mit dem modernen Inhalt, bezieht sich also spielerisch auf in der Regel abgeschlossene, im Sinne Turbins normierte⁶⁰⁵ Gattungen als solche.⁶⁰⁶ „Modernisiert“ werden andererseits auch konkrete Prätexte – häufig sind das allerdings wiederum altbekannte Märchensujets wie z.B. „Der Blaubart“ oder „Däumelinchen“. In eine Episode des Pastiches „Nenužnaja pobeda“ (1882) ist das humoristische Wiedererzählen von „Däumelinchen“ eingebaut, in dem die in den Märchendiskurs noch durchaus passenden Elemente mit den modernen Fakten und Attributen kombiniert werden; dem Charakter des ganzen Textes entsprechend, der zwischen Parodie und Stilisierung schwankt⁶⁰⁷, baut sich auch dieses intertextuelle Fragment als unentschieden zwischen Affirmation und Verspottung auf. S. z.B.: „Эта девочка [...] жила в некотором царстве, в некотором государстве, в большом тюльпане. [...] Ела она один только мёд, который носили ей пчёлы. [...] Специальность её была медицина.“ (Dieses Mädchen [...] lebte in einem gewissen Reich, in einem gewissen Staat, in einer großen Tulpe. [...] Sie aß nur Honig, den ihr Bienen brachten. [...] Ihr Fachgebiet war die Medizin.) (1, 310).

In „Moi ženy (pis'mo v redakciju – Raulja Sinej Borody)“ (Meine Ehefrauen (ein Brief an die Redaktion von Raul', dem Blaubart)) (1885) wird das realistische Wiederschreiben von „Der Blaubart“ dadurch zustande gebracht, daß Čechov die zentrale Figur des Märchens – den Blaubart – zum Zuschauer der gleichnamigen Operette macht und ihn eine Beschwerde an die Redaktion von „Oskolki“ wegen der verleumderischen Darstellung seiner familiären Angelegenheiten einreichen läßt (sein Brief bildet das Sujet der Geschichte). Čechov versetzt die bekannte Märchenfabel in die russische Realität der Gegenwart, was die Gelegenheit bietet, „Den Blaubart“ ironisch zu psychologisieren, den Typ eines modernen Misogynen und zugleich sieben Typen der modernen Frau parodistisch zu schildern. Der Referenztext wird „nach dem Muster realistischer Zeitprosa“ umgestaltet, er gewinnt eine psychologische Perspektive, ja Anzeichen einer Beichte. Durch die Kombination mit dem makabren Geschehen des Märchens gelingt es Čechov, das moderne Phänomen des Frauenhasses auf eine besonders scharfe Art zu verspotten.

⁶⁰⁴ Lauer 1986a, S. 237

⁶⁰⁵ Vgl. S. 66 unserer Arbeit

⁶⁰⁶ S. z.B. die Kurzgeschichte „Bumažnik“ (Die Brieftasche) (1885), in der ein modernes Sujet in Form einer Parabel präsentiert wird. Hier wird die didaktische Botschaft der Parabel spielerisch auf „kleine“ Anliegen des Schauspielermilieus übertragen, was insbesondere am Textende – in der beigefügten Moral – deutlich wird. Die gattungsbezogene Intertextualität Čechovs, u. a. zahlreiche ironische Verweise auf bestimmte Gattungen in seinem frühen Schaffen (wohl am häufigsten auf die des Romans), konnten zum Gegenstand einer speziellen Untersuchung werden.

⁶⁰⁷ Vgl. Smola 2001, 103-104

Aus den angeführten Beispielen wird deutlich, daß das realistische Wiedererzählen bei Čechov auch parodistische Funktionen beinhalten, ebenfalls als Parodie strukturiert werden kann (worauf z.B. stilistisch-thematische Diskrepanzen zwischen dem aktuellen Text und der Vorlage in „Nenužnaja pobeda“ hinweisen, aber auch die primär auf/ gegen diese Vorlage gerichtete Aussage des Widerschreibens) und also nicht nur im Sinne einer Kontrafaktur⁶⁰⁸, als welche wir den nächsten Text Čechovs auffassen, zu analysieren ist.⁶⁰⁹

Der Titel der Kurzgeschichte „Toržestvo pobeditelja“ stellt eine Allusion auf Vasilij Žukovskij's Übersetzung (1828) von Schillers Ballade „Das Siegesfest“ (1803) dar. Die Titel der beiden Texte sind – abgesehen von der minimalen grammatischen Modifikation, nämlich dem Ersatz des Plurals durch den Singular – kongruent („Toržestvo pobeditelej“ (Der Triumph der Sieger) (Žukovskij) – „Toržestvo pobeditelja“ (Der Triumph des Siegers) (Čechov)); ein Verfahren, dem wir bei Čechov bereits begegnet sind und das den intertextuellen Kontakt aufgrund der besonderen „Intentionalität und Deutlichkeit“ seiner Markierung im Text⁶¹⁰ unübersehbar macht. Hinzu kommt der hohe Bekanntheitsgrad der alludierten Vorlage, der neben der privilegierten Markierungsstelle im Text günstigste Bedingungen für die Wahrnehmung des Bezuges schafft und der dem Interpreten die intertextuelle Lektüre der Čechovschen Kurzgeschichte nahe legt.⁶¹¹

Das intertextuelle Signal, markiert im Titel des aktuellen Textes („titular allusion“ nach Hebel) bzw. im allgemeinen paratextuell (insbesondere noch im Untertitel und Motto), deutet darüber hinaus häufig auf den Charakter dieses späteren Textes im Ganzen hin. Es läßt ihn als literarische Ableitung betrachten, als eine von der (durch die Berührung mit dem Fremdtex entstandene) „Polyvalenz“ bestimmte Struktur (Lachmann) lesen.

Die Ballade schildert die Sieges- und Totenfeier der Achaier nach der Eroberung von Troja. Der Text ist im Wesentlichen als eine Reihe von Aussagen/ Reden der bedeutenden griechischen Helden wie Odysseus, Menelaos, Aias, Neoptolemos u.a. stammenden strukturiert. Die Stimmen der Sieger wechseln mit der des lyrischen Erzählers und an einzelnen Stellen mit der Klage der Besiegten. Die Eroberer Trojas gedenken der ihr Leben im Krieg geopfert Freunde und Familienmitglieder, aber auch der mutigen Verteidiger der Stadt (wie Hektor) in Ehre, sie trauern und zählen ihre – menschlichen – Verluste auf. Die Freude an der bevorstehenden Heimkehr und dem Wiedersehen mit der Familie wird vom Bewußtsein der Unwiederbringlichkeit des Eingebüßten, der Vergänglichkeit des Glückes und der Unab-

⁶⁰⁸ Die Geschichte „Moi ženy“ wollen wir jedoch anhand der im Kap 3.3 erörterten Merkmale als eine „kontrafaktische“ Umschreibung des Pratektes bezeichnen

⁶⁰⁹ Wir wollen hier erneut betonen (s. bereits auf der S. 34-35), daß wir an mehreren Stellen unserer Textanalyse die Termini und z.T. die Vorgehensweise von W. Schmid (s. z.B. 1983) verwenden

⁶¹⁰ S. das zweite qualitative Kriterium – das der Kommunikativität – im Modell Pfisters (S. 29 dieser Arbeit). In der frühen Prosa Čechovs ist dieses Kriterium in der Regel im hohen Grade erfüllt. Die Intertextualität wird als unverborgene, demonstrative, herausfordernd konzipiert, sie trägt Züge eines literarischen Experiments (in der späteren Prosa wird es ebenfalls erfüllt, nur auf eine andere Weise)

⁶¹¹ Über den Bezug zur Ballade Schillers im Titel dieser Kurzgeschichte und über die große Bekanntheit der Vorlage s. bei Kataev 1995, S. 8, vgl. dazu die Fußn. 452

wendbarkeit des Schicksals, das die allmächtigen Götter verkörpern, überschattet. Die „erzählenden“ Strophen wie das Erinnern an die Gefallenen werden mit Vierzeilern philosophischen Charakters kombiniert, die Demut, Tapferkeit und – gerade angesichts der Härte des Lebens – epikureische Freude am Augenblick predigen.

Der intertextuelle Titel der Kurzgeschichte weist zunächst auf die Analogien in der Ebene der den beiden Texten zugrunde liegenden fiktiven Situation hin, d.h. auf die Funktion im aktuellen Werk einer – aus einem bestimmten Grund und in einer bestimmten Umgebung – triumphierenden Figur. Bei Čechov geht es tatsächlich um den Beamten Aleksej Ivanyč Kozulin, der bei einer „maslenica“ („Butterwoche“⁶¹²)-Feier mit den Kollegen über seinen ehemaligen, ebenfalls anwesenden Vorgesetzten Kuricyn „triumphiert“. Er beschreibt die ihm von dem einst Mächtigen zugefügten Demütigungen; jetzt ist er selbst endlich an der Spitze der Hierarchie angelangt und genießt die Rache an dem ihm mittlerweile untergebenen, gealterten Beamten. Bei oberflächlicher Betrachtung erfüllt die Titellusion eine primär emotionale, in der Klassifikation Košnys eine pragmatische Funktion, d.h. sie deutet lediglich auf analoge Gefühle und Stimmungen (hier Freude am Sieg bzw. an der Macht) hin und erschließt sich insofern aus dem nächsten situativen – psychologischen – Kontext. Dabei wird das emotional und situativ Ferne, ja Unvergleichbare zusammengebracht (Helden des Epos – Beamten der russischen Gegenwart). Die Parallelen gehen jedoch über die genannte Ebene weit hinaus und bilden eine komplexe intertextuelle Struktur, deren Entschlüsselung die Heranziehung des Referenztextes im Ganzen wie in Einzelheiten erfordert. Die Žukovskij-Intertextualität berührt den Sujetaufbau der Geschichte mit ihrem zentralen Konflikt und einzelnen Sujetdetails, ihre Personenkonstellation und letztendlich die Botschaft, die ideelle Schicht des Werkes Čechovs. Dabei wird der Text Žukovskijs formal „unkennlich“ gemacht: Seine Umdichtung vollzieht sich nicht durch das zitierende Verfahren wie in den oben untersuchten Texten, in denen die sprachliche und thematische Gestalt des älteren Textes im jüngeren noch durchaus wieder zu erkennen war, sondern gerade durch einen radikalen Austausch auf verschiedenen textuellen Ebenen.

„Toržestvo pobeditelja“ verfährt mit dem Bezugswerk so, daß ein kompletter Wechsel der für dieses Werk konstitutiven inhaltlichen und sprachlichen Elemente zustande kommt. Ausgetauscht werden nicht allein die literarische Grundform (Gedicht → Prosa) und die Gattung (Ballade → Kurzgeschichte) des Textes⁶¹³, sondern und vor allem sein Thema (das Geschehen) sowie die stilistische Gestaltung (dessen Aspekte nicht zuletzt Sprachstufe und Sprachregister des Textes darstellen: poetisch-gehobene, zum Teil archaische Sprache der Ballade → niedrige, vulgäre Sprache der Kurzgeschichte). Die oben genannten Erzählebenen des Referenztextes (Elemente der Diegese wie Handlung und Personen) werden von Čechov unter

⁶¹² Tschechow Bd 1 (1949), S 90

⁶¹³ Vgl. den Begriff „Prosifikation“ bei Genette (1993, S 297-305), vgl. auch Transformationstypen Pletts (s. S 28-29 dieser Arbeit) Jedoch geht es bei uns selbstverständlich nicht um eine mehr oder weniger „authentische“ Übertragung eines Gedichts in die Prosa.

bestimmten Transformationen auf einen ganz anderen Stoff übertragen und an ihn angepaßt. Hier kommt eine der in unserem Verständnis spezifisch „kontrafaktischen“ Ableitungsformen zum Ausdruck, die auf eine sprachlich-thematische Nachbildung der Folie verzichtet, sie sich dagegen zur strukturellen Grundlage für eine neue, eigene Aussage zueigen macht. Die Folie bleibt unter diesen Umständen formal meistens verborgen, was jedoch den Grad der Kommunikativität des betreffenden Hypertexttyps nicht vermindert (s. das Modell Pfisters). Die Deutlichkeit der intertextuellen Markierung wird durch die Präsenz intertextueller „marker“ vermittelt, die Intentionalität der Verweisung – durch die im Prozeß der intertextuellen Analyse entschlüsselten Korrespondenzen.

Es ist im Weiteren zu demonstrieren, wie die zwischen Žukovskijs „Toržestvo pobeditelej“ und Čechovs „Toržestvo pobeditelja“ herauszustellenden Äquivalenzen sich durchgängig als Kontrastpunkte zwischen den beiden Texten entblößen und so den Charakter des jüngeren Werkes als Kontra- und Widerschreiben zur Wirkung bringen.

Die Umschreibung der Ballade in der Kontrafaktur beginnt zunächst auf der Ebene der fiktiven Situation, was bereits am Textanfang manifestiert wird:

Пал приамов град священный,
Грудой пепла стал Пергам;
И, победой насыщены,
К острогрудым кораблям
Собрались элины – тризну
В честь минувшего свершить [...] (Žukovskij)⁶¹⁴
(Fiel die heilige Stadt von Priamos,
Zum Aschehaufen ist Pergamos geworden,
Und, vom Siege gesättigt,
Um die spitzbrüstigen Schiffe
Versammelten sich Hellenen – eine Totenfeier
Zu Ehren des Vergangenen abzuhalten [...])⁶¹⁵

– „В пятницу на масляной все отправились есть блины к Алексею Иванычу Козулину.“ („Am Freitag der Butterwoche begaben sich alle zu Alexei Iwanjtsch Kozulin, um die Blini [Blinsen] zu essen.“⁶¹⁶) (Čechov 2, 68). Der Totenfeier bei Žukovskij entspricht eine maslenica-Feier bei Čechov: beide sind nicht nur gemäß dem Kontext als unterschiedlich, sondern

⁶¹⁴ Šiller Bd 1 (1901), S. 148 Dieses und weitere Zitate aus dem Text von Žukovskij werden der folgenden Ausgabe entnommen F. Šiller *Sobranie sočinenij v perevode russkich pisatelej* Tom I, Sankt-Peterburg, 1901 (F. Schiller *Gesammelte Werke*, ins russische übertragen von russischen Autoren Band I Sankt-Petersburg 1901) (s. das Literaturverzeichnis)

⁶¹⁵ Da die Übertragung von Žukovskij zum Teil erhebliche Abweichungen vom Original Schillers aufweist und diese Tatsache im Weiteren thematisiert wird, werden Zitate aus dem ersteren möglichst wortgetreu ins Deutsche rückübersetzt

⁶¹⁶ Tschechow Bd 1 (1949), S. 287

als gegensätzlich gestaltet, so daß die zweite als literarische Widerlegung der ersten betrachtet werden kann. Während unter den Feiernden im ersten Fall eine tiefe Trauer herrscht⁶¹⁷, wird bei Čechov gescherzt und gelacht (ob aufrichtig oder aus Liebedienerei): „Мы слушали, а его превосходительство [...] говорил. Сюжетцы были всё больше юмористического характера, масленичного...“ („[...] wir hörten zu, seine Exzellenz aber [...] sprach. Die Themen [die netten Sujets] waren in der Hauptsache humoristischen, gewissermaßen butterwöchigen Charakters...“⁶¹⁸) (2, 68). Der offiziell lustige Charakter des Čechovschen Festes wird durch das lexikalische Motiv des Lachens vermittelt, das im Text mehrmals zum Ausdruck kommt:

Не знаю, сказал ли он что-нибудь смешное, [...]

– Смейся!

Я раскрывал широко рот и смеялся. Раз даже взвизгнул от смеха [...]. Он глядит на тебя и смеётся... [...] Мы покатались со смеху.“ („Ich weiß nicht, ob er dabei etwas *Lächerliches* vorbrachte [sagte], [...]

'Lach doch!'

Und ich öffnete den Mund breit und *lachte*. Einmal kreischte ich sogar vor *Lachen* [...] '[...] er schaut auf dich und muß selber lachen [...]'] [...] Wir wälzten uns vor *Lachen*.“⁶¹⁹) (Čechov, 2, 68-70).⁶²⁰

Das Motiv des Lachens wird in deutlicher Weise dem herrschenden Motiv der Trauer/ des Weinens im Bezugstext entgegengesetzt: „И с победной песнью дикой/ Их сливался тихий стон [...] / И внезапный мрак печали/ Отуманил царский взгляд: / [...] / Пей страданий утolenье! / [...] / Пей, страданица! Печали/ Услаждаются вином [...] Но и с нею, безотрадной,/ Добрый Вакх недаром был: / [...] / Скорби наши быстро мчит/ Их смывающая Лета.“ (Und mit dem wilden Siegeslied/ Vermischte sich ihr leises *Stöhnen* / [...] / Und die plötzliche Finsternis der *Trauer*/ Trübte den Zarenblick: / [...] / „Trinke der *Leiden* Linderung! / [...] / „Trinke, Märtyrerin! *Trauer*/ Mildert der Wein: / [...] / Aber auch mit ihr, der *Untröstlichen*,/ War der gute Bacchus nicht umsonst: / [...] / Unsere *Trauer* treibt schnell/ Sie fortschwemmende *Lethe*.)⁶²¹. Ein Bezug zum Tragischen – das fiktive, von den Charakteren stammende Karikieren der Tragödie „Othello“ – ist in der Szene zu finden, in der Kozulin seinem ehemaligen Vorgesetzten befiehlt, vor den Anwesenden zu schauspielern:

– [...] Курицын!!

⁶¹⁷ Vgl. z.B. die Zeile „Лучших бой похитил ярый!“ (Die wutende Schlacht hat die besten geraubt!) (s. dieses Zitat auch weiter).

⁶¹⁸ Tschechow Bd. I (1949), S. 288

⁶¹⁹ Ibid. S. 288-291

⁶²⁰ Hervorhebung hier und im Weiteren von uns

⁶²¹ Šiller Bd. I (1901), S. 148-150

– Чего изволите-с? – спросил Курицын, вставая и вытягиваясь в струнку.

– Трагедию представь!

– Слушаю!

Курицын вытянулся, нахмурился, поднял вверх руку, скорчил рожу и пропел сиплым, дребезжащим голосом:

– Умри, вероломная! Кррррови жажду!!

(„[...] Kurizyn!“

‘Was befehlen?’ fragte Kurizyn, erhob sich und nahm Haltung an.

‘Mach uns eine Tragödie vor!’

‘Zu Befehl!’

Kurizyn reckte sich, legte sein Gesicht in Falten, hob den Arm hoch, zog eine Grimasse und schmettete mit heiserer, zitternder Stimme los:

‘Stirb, Ungetreue! Ich dürste nach Rache [nach Blut]!’⁶²²) (2, 70).

Das Zitat aus „Othello“ kann als ergänzendes Zeichen der Kontrastierung des aktuellen Werkes zur Tragödie schlechthin⁶²³, insofern auch als indirekter Verweis auf das Tragische der Hauptfolie von „Toržestvo pobeditelja“ gelesen werden, mit dem bedeutenden Unterschied, daß im ersten Fall ein punktueller parodistischer Bezug, im letzten eine „kontrafaktische“ Ableitung vorgeführt wird.

Diegetische Analogien zur Ballade beschränken sich jedoch nicht auf die Ausgangssituation (z.B. die Abhaltung einer Feier), sondern umfassen weiterhin die Sujetstruktur der Kurzgeschichte. In beiden Texten werden die für den gewonnenen Kampf gebrachten Opfer verkündet. Bei Žukovskij zählen die Helden in erster Linie ihre menschlichen Verluste auf: „Благороднейшие пали.../ Мало с ним пойдёт назад. /[...]/ Нет великого Патрокла, /[...]/ Лучших бой похитил ярый!/ Вечно памятен нам будь,/ Ты, мой брат, [...] /[...]/ ‘О, Ахилл, о, мой родитель!’ /[...]/ ‘Слава Гектору во гробе:/ Он краса Пергама был; [...]“ (Die Edelsten sind gefallen.../ Die Wenigen werden mit ihm zurückkehren. /[...]/ Den großen Patroklos gibt es nicht mehr, /[...]/ Die wütende Schlacht hat die besten geraubt!/ Ewig bleibe uns in Erinnerung,/ Du, mein Bruder, [...] /[...]/ „Oh, Achill, oh, mein Vater!“ /[...]/ Ehre dem Hektor im Sarg:/ Er war die Zierde von Pergamos, [...])⁶²⁴. Diesen Verlusten – den großen Toten von Troja – stellt Čechov Formen der Dienstyrannei entgegen: „– Много я претерпел по милости этого смиренника! [...] Я и писал ему, и за пирожками бегал, перья чинил, тещу его старую по театрам водил. [...] Табак нюхать выучился!“ („Viel mußte ich von diesem ach so demütigen Menschen erleiden! [...] Ich hatte für ihn zu schreiben, für ihn nach Gebäck zu laufen, ich mußte seine Federn spitzen, ich hatte seine alte Tante [Schwiegermut-

⁶²² Tschechow Bd 1 (1949), S. 291

⁶²³ Hier verwenden wir den Begriff „Tragödie“ nicht im strengen Sinne als Gattung, sondern weisen vielmehr auf den Charakter des für das Werk ausgewählten Stoffes hin

⁶²⁴ Šiller Bd. 1 (1901), S. 149.

ter] ins Theater zu schleifen. [...] Tabak schnupfen mußte ich sogar lernen! [...]“⁶²⁵) (Čechov, 2, 70). Den tatsächlichen tödlichen Wunden der Achaier entsprechen die allegorischen des Beamten: „– [...] И стал он меня есть... Что ни слово – то нож острый, что ни взгляд – то пуля в грудь.“ („[...] Er aber begann mich zu fressen... Kein Wort, das nicht messerscharf war, ein jeder Blick von ihm traf mich wie eine Kugel in die Brust. [...]“⁶²⁶) (2, 69).

Dabei wird von Čechov die polyphonische Struktur des Gedichtes in eine monologische transformiert – Veränderung, die bereits in der Modifikation des alludierten Titels angekündigt wurde. Während im Referenztext mehrere sprechende Personen fungieren und Kalchas, Odysseus, Ajas, Diomedes u.a. sich beim Erinnern an die Verlorenen abwechseln, erleidet die „Verluste“ bei Čechov eine Person, nämlich Kozulin, und die Auflistung der Opfer wird demzufolge von ihm allein durchgeführt. Eine solche Transformation auf der Personenebene des Prätextes – Verschiebung der intertextuellen Parallelen – wollen wir als für Čechovsche Intertextualität in vielen Fällen typisch bezeichnen: Zu demselben Verfahren zählt z.B. die bei Čechov häufig vorkommende Inkongruenz der in dem Vergleich nahe gebrachten Figuren, die eine Suche nach neuen „Figuren-Korrespondenzen“ an den Tag bringt (s. darüber auch in den Beiträgen Adatis und Claytons⁶²⁷). W. Schmid nennt dieses Verfahren, das er in den Novellen Puškins beobachtet, „Aufhebung der primären (d.h. der am Anfang suggerierten) Korrespondenzen [...] zwischen den [...] Figuren und ihren Prototypen“, „Bäumchen-wechsel-dich-Spiel“.⁶²⁸ In unserem Fall werden in „Toržestvo pobeditelja“ mehrere Protagonisten als Träger der Äußerungen praktisch durch einen ersetzt und die Struktur des Textes wird folglich monologisiert.⁶²⁹

Die oben entdeckten Analogien und Oppositionen zwischen den beiden Texten auf den Ebenen der Handlung und der Personen bilden jedoch nur den Rahmen für den Kontrast und die Entgegenstellung der von den fiktiven Charakteren dieser Texte vermittelten *Ideen*. Die diesem Aspekt des Widerschreibens entspringenden intertextuellen Differenzen der Werke schlagen sich am deutlichsten im Charakter des Grundkonfliktes nieder. In der Ballade Schillers, übersetzt von Žukovskij, wird das Verfeindetsein der Sieger und der Besiegten und der daraus resultierende Triumph und die Freude der ersten mit verschiedenen narrativen Mitteln relativiert und schließlich aufgehoben. Der Sieg wird vom „lyrischen Erzähler“ bereits am Anfang des Gedichtes als tragisch geschildert. Getrauert wird (was zunächst durch die Stimme des Erzählers vernehmbar ist) nicht nur über die gefallenen Kampfgenossen, sondern auch über den Untergang von Troja: „Пал Приамов град священный, / Грудой пепла

⁶²⁵ Tschechow Bd I (1949), S. 290

⁶²⁶ Ibid

⁶²⁷ Vgl. S. 61, 64 unserer Arbeit

⁶²⁸ Schmid 1991, S. 126

⁶²⁹ Den restlichen Figuren in der Kurzgeschichte gehören nur einzelne Repliken, die keine Entsprechungen denen in der Vorlage finden

стал Пергам; [...]“⁶³⁰. Das Siegeslied mischt sich mit der Klage der Trojerinnen, deren Stimme an der folgenden Stelle mit der des lyrischen Erzählers verschmilzt:

И с победной песнью дикой
 Их сливался тихий стон
По тебе, святой, великой,
Невозвратный Илион; [...]
 (Und mit dem wilden Siegeslied
 Vermischte sich ihr leises Stöhnen
Um dich, heiliger, großer,
Unwiederbringlicher Ilion;
 [...])⁶³¹

Das so vermittelte Mitleid mit den Besiegten, denen eine mit der lyrischen Erzählerinstanz homogene Stimme verliehen wird⁶³², suggeriert eine Überwindung der zentralen Opposition „Sieger – Opfer“. Diese Idee – die moralische Botschaft der Schillerschen Ballade – behauptet sich auch innerhalb des fiktiven Ganzen: Angesichts des Todes, dem niemand entkommt, betrachten die Achaier Rachegefühle als eitel, sie gedenken deshalb auch dem großen Helden von Troja – Hektor – in Ehre:

„Смерть велит умолкнуть злобе!“ –
 Диомед провозгласил:
 „Слава Гектору во гробе:
 Он краса Пергама был;
 [...]
 („Der Tod gebietet dem Zorn zu schweigen!“ –
 Diomedes verkündete:
 „Ehre dem Hektor im Sarg:
 Er war die Zierde von Pergamos;
 [...])“⁶³³

Nicht nur der Konflikt wird hier auf diese Weise überwunden und so bis zu einem gewissen Grade die Versöhnung mit dem Feind deklariert (was u.a. in der Überreichung des Weins an

⁶³⁰ Šiller Bd 1 (1901), S. 148. S. Übers. auf S. 123 dieser Arbeit

⁶³¹ Ibid. Übers. s. teilweise auf S. 124 unserer Arbeit.

⁶³² Man muß hier hinzufügen, daß auf dieses Mitleid, das sich in der Stimme des lyrischen Erzählers ausdrückt, im Original Schillers nichts hindeutet. Vgl. die entsprechenden (die letzten zwei im angeführten Zitat) Zeilen

Weinend um das eigne Leiden
 In des Reiches Untergang (Schiller Teil I. Bd 2 (1983), S. 189)

⁶³³ Šiller Bd 1 (1901), S. 149

Hekuba und in der Rede von Nestor (s. weiter) expliziert wird), auch der Sieg der Achaier ist nicht unbetrübt und weniger freudebringend als erwartet. In seiner Rede stellt Odysseus das Glück der Heimkehrenden in Frage, er spielt auf den Verrat der Freunde und auf die Untreue der Ehefrauen der Sieger an:

„И не всякий насладится
 Миром, в свой пришедши дом:
 Часто злобный ков таится
 За домашним алтарём;
 [...]
 „Счастлив тот, чей дом украшен
 Скромной верностью жены!
 Жёны алчут новизны:
 Постоянный мир им страшен“.
 („Und nicht jeder wird genießen
 Den Frieden, heimgekehrt:
 Oft verbirgt sich die böse Tücke
 Hinter dem Hausaltar;
 [...]
 Glücklich ist derjenige, dessen Haus geziert ist
 Mit der bescheidenen Treue der Frau!
 Frauen dürsten nach dem Neuen:
 Den ständigen Frieden fürchten sie.)⁶³⁴

Schließlich läßt der von Ajas ausgesprochene Zweifel an der Gerechtigkeit der Götter⁶³⁵, die über Leben und Tod der Sterblichen entscheiden, den Sieg der Griechen zur bloßen Folge ihrer Laune entarten, er wird seines unumstrittenen, absoluten Charakters beraubt.⁶³⁶

Die im Gedicht Schillers, insbesondere aber in der Übertragung Žukovskijs dargestellte Ablehnung von Hass und Rache (Kern und Demonstration der ethischen Botschaft des Textes, die durch milde, melancholische Töne der Übersetzung Žukovskijs noch verdeutlicht und bekräftigt wird), findet in der fiktiven Welt der Geschichte Čechovs keinen Platz.⁶³⁷ Das Wort

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ S. die Fußnote 651

⁶³⁶ Vgl. dazu die folgende Stelle

Ныне жребий выпал Трое,
 Завтра выпадет другим
 (Heute hat Troja das Los gezogen,
 Morgen werden es die anderen ziehen) (Šiller Bd 1 (1901), S 150, s. dieses Zitat

auch weiter)

⁶³⁷ Obwohl auch in der Ballade die Idee der Vergeltung vermittelt wird

„Плод губительной измены,

„toržestvo“ im Titel der Übersetzung Žukovskijs mit seiner aus unserer Sicht eher neutralen Bedeutung „Feier(lichkeit)“, „Fest(lichkeit)“ geht in den neuen Kontext, den Titel der Čechovschen Kurzgeschichte, mit einer markanten Bedeutungsverschiebung über: „toržestvo“ ist hier nicht nur als „Fest“, sondern auch und in erster Linie als „Triumph (über den Feind)“, „(Schaden)freude“ zu verstehen. Kozulin ist nämlich voller Rachegefühle, Hass und Schadenfreude: „– [...] А теперь я... я над ним... Он мою тещу в театры водит, он мне табакерку подаёт [...]. Хе-хе-хе... Я ему в жизнь перчику... перчику!“ („[...] Jetzt aber... jetzt stehe ich über ihm... Er ist es, der meine Schwiegermutter ins Theater schleppt, er muß mir seine Tabatiere reichen [...]. He-he-he... Ich streue ihm Pfefferchen in sein Dasein... Pfefferchen! [...])“⁶³⁸) (2, 70).

Während den Besiegten in der Ballade eine Stimme zuteil wird, bleibt Kuricyn das Aussagerecht versagt, er fungiert lediglich als Objekt der Belustigung und Verspottung, gehorcht demütig den Befehlen seines ehemaligen Untergebenen und wird als fühlendes Subjekt gar nicht wahrgenommen. Der mehrstimmigen Struktur des Prätextes wird die einstimmige des Posttextes entgegengesetzt. Der Gegensatz wird von einigen markanten Details – kontrastiven Sujetelementen – untermauert. Während Nestor der Mutter Hektors Hekuba zum Trost einen Becher Wein überreicht und damit das Mitgefühl mit den Besiegten demonstriert („Лей страданий утоленье!/ Добрый Вакхов дар – вино“⁶³⁹), tröstet sich Kozulin bei den Erinnerungen an seine Vergangenheit auf dieselbe Art selbst: „Алексей Иваныч вытер глаза платочком и залпом выпил стакан вина.“ („Alexei Iwanytsch trocknete sich die Augen mit einem Tüchlein und goß in einem Zuge ein Glas Wein herunter.“⁶⁴⁰) (2, 70). Der freundlichen Überreichung des Weinbechers in der Vorlage entspricht bei Čechov die Szene, in der Kozulin Kuricyn zur Unterhaltung der Anwesenden zwingt, ein Stück Brot mit Pfeffer zu essen:

– Курицын! Съешь этот самый кусок хлеба с перчиком!

Ею сам изменник пал –
И погиб, виной Париды
Отягченный, Илион!
[]
Злому злой конец бывает []“
(„Die Frucht des unheilvollen Verrats,
An ihm fiel der Verräter selbst –
Und ging, von der Schuld von Paris belastet,
Ilion zugrunde!
[...]
Der Böse hat ein böses Ende: []“) (ibid.)

Auch die Zeile der Ballade „И с победной песнью дикой“ (Mit dem wilden Siegeslied) deutet darauf an, daß die Sieger Žukovskijs über die Besiegten triumphieren, das betrifft jedoch nicht die Hauptpersonen, die in ihrer Mehrheit ganz anders besonnen sind.

⁶³⁸ Tschechow Bd 1 (1949), S. 291

⁶³⁹ Šiller Bd 1 (1901), S. 150. S. Übers. auf S. 124 dieser Arbeit.

⁶⁴⁰ Tschechow Bd 1 (1949), S. 290

Сытый Курицын взял большой кусок ржаного хлеба, посыпал его перцем и сжевал при громком смехе. („Kurizyn! Verspeise mal dieses Stück Brot hier mit Pfeffer!“)

Der völlig gesättigte Kurizyn ergriff ein großes Stück Roggenbrot, schüttelte Pfeffer darauf und kaute es zum lauten Gelächter der anderen.⁶⁴¹ (ibid.)

Während das Glück der Sieger und konkreter ihr Eheglück bei Schiller-Žukovskij zweifelhaft erscheint (s. das Zitat oben), erwähnt der „Sieger“ Čechovs neben den anderen „Trophäen“ – seinen Dienstprivilegien („блины“ (Blinis [Blinsen]), „наисвежайшая икра“ (allerfrischester Kaviar), „квартира“ (Wohnung⁶⁴²)) – stolz auch seine Gattin: „Теперь мы [...] жену белотелую ласкаем“ („jetzt [...] können [wir – K. S.] [...] ein Weib mit weißem Leibchen lieblosen [lieblosen wir die Frau mit ihrem weißen Körper].“⁶⁴³) (2, 69). Während der materielle Gewinn für den Triumphator Čechovs eine durchaus wichtige Rolle spielt, wird er in der Ballade von Žukovskij konsequenterweise *nicht übersetzt*⁶⁴⁴: im Vordergrund steht hier die ethische Besinnung und die Weisheit der griechischen Helden, betont wird dementsprechend die Vergänglichkeit des irdischen Glücks sowie die Gleichheit aller Menschen vor der Allmacht der Götter und der Kürze des Lebens. Die Opposition „gesiegt haben – besiegt sein“, im Prätext bis zu einem gewissen Grade aufgehoben, neutralisiert, wird in der Kurzgeschichte also wiederhergestellt, die ethischen Werte der Achaier wie Ehrlichkeit, Vaterland und Familie werden durch materielle wie gutes Essen, Wohnung, schöne Ehefrau ersetzt.⁶⁴⁵

⁶⁴¹ Ibid. S. 291.

⁶⁴² Ibid. S. 290-291.

⁶⁴³ Ibid. S. 288.

⁶⁴⁴ Das Original von Schiller ist an dieser Stelle zur Kontrafaktur von Čechov nämlich näher, als der Übertragung von Žukovskij Vgl. die zitierte Aussage Kozulins mit der folgenden Stelle im Original Schillers

Und des frisch erkämpften Weibes
Freut sich der Atrid und strickt
Um den Reiz des schonen Leibes
Seine Arme hoch beglückt (Teil I, Bd 2 (1983), S. 190)

⁶⁴⁵ Diese Substitution der moralischen Werte in der Kontrafaktur Čechovs durch materielle wird besonders anschaulich, wenn man die Textstellen vergleicht, an denen es im Pra- und im Posttext um die Vorteile des Siegers geht. „Счастлив тот, кому сиянье/ Бытия сохранено –/ Тот, кому вкусить дано/ С милой родной свиданье!“ (Selig ist derjenige, dem das Strahlen/ Des Daseins erhalten geblieben ist –/ Derjenige, dem *auskosten* beschieden ist/ Das Wiedersehen mit dem geliebten Vaterland!) (Žukovskij Šiller Bd 1 (1901), S. 149) – „– Теперь мы блины *кушаем*, наисвежайшую икру употребляем [...]“ („jetzt verzehren wir Blinis [Blinsen], wir benutzen dazu den allerfrischesten Kaviar []“) (Tschechow Bd 1 (1949), S. 288)) (Čechov, 2, 69) Die von uns kursiv angegebenen verwandten Verben – *vkusit'* und *kušat'* – markieren auf lexikalischer Ebene die Opposition zwischen den in den Texten deklarierten Werten. Das zweite bedeutet eine Verdinglichung, Materialisierung des ersten, das Wiedersehen mit dem Heimatland wird durch den Essensgenuß ersetzt. Die zitierte Aussage aus der Ballade gehört zwar dem lyrischen Erzähler, seine Perspektive nähert sich aber bei Žukovskij der Perspektive der sprechenden fiktiven Personen, so daß ihre Stimmen sich an vielen Stellen gegenseitig ergänzen, die zitierte Replik verschmilzt z.B. mit der darauf folgenden Aussage von Odysseus (Ähnlich verhält es sich mit dem Ich-Erzähler in der Kurzgeschichte Čechovs. Er ist einer der bei der Feier anwesenden kleinen Beamten, gehört also in die fiktive Wirklichkeit des Textes, der Erzähler und seine Perspektive ist in beiden Fällen ein Teil des fiktiven Ganzen, der Diegesis und mit der Sicht der fiktiven Personen insofern vergleichbar) In diesem Sinne repräsentieren beide Aussagen – sowohl die Kozulins als auch die des lyrischen Erzählers der Ballade – die dargestellte Ebene des Werkes und die in ihm dargestellten fiktiven Werte

Dem Wissen der Achaier über die Flüchtigkeit des Siegesglückes wird die Freude des Beamten am „Eroberten“ und an der eigenen grenzenlosen Macht über den Verlierer gegenübergestellt.

Eine „kontrafaktische“ Äquivalenz findet in Čechovs Text auch die in der Ballade mehrfach thematisierte Opposition „Helden (Sterbliche) – Götter“. Götter sind im Referenztext allmächtig und (außer Bacchus) gleichgültig und erbarmungslos. Ein eigenwilliger und erbarmungsloser Gott ist bei Čechov der „načal'nik“ (Vorgesetzter) (zum Zeitpunkt des Erzählens Kozulin, dem gegenüber alle Anwesenden die Rolle der „Sterblichen“ übernehmen, in der Erzählung Kozulins sein Vorgesetzter Kuricyn, der Sterbliche ist dann Kozulin). Die Korrespondenz zwischen dem Vorgesetzten und dem Gott wird hier auf zweifache Weise suggeriert. Zum ersten Mal am Anfang der Geschichte, wenn der Ich-Erzähler seinem Vorgesetzten Kozulin allegorisch göttliche Eigenschaften und Merkmale verleiht: „Козулина вы не знаете; [...] для нашего [...] брата, не парящего высоко под небесами, он велик, всемогущ, высокомудр.“ („Sie kennen Kozulin nicht; [...] für unsereinen aber, der nicht so hoch über den Wolken schwebt, ist er groß, allmächtig und allweise.“⁶⁴⁶) (2, 68). Der Gegensatz „Gott – Mensch“ wird hier durch die räumliche Opposition „oben – unten“ bzw. „Himmel – Erde“ betont. Zum zweiten Mal wird die Parallele durch eine onomastische Allusion vermittelt und bezieht sich auf Kuricyn vs. Kozulin: „– [...] Теперь-то он червячком глядит, убогеньким, а прежде что было! *Нептун!* Небеса разверзся!“ („[...] Jetzt freilich schaut er wie ein Würmchen aus, jetzt ist er ein armseliges Etwas; was aber war er ehemals! Ein wahrer *Neptun* [*Neptun!*]! Ein Himmelsstürmer! [...]“⁶⁴⁷) (2, 70). Der Name des römischen Meeresherrn Neptunus – in der Ballade Schillers erwähnt⁶⁴⁸ – wird bei Žukovskij durch den griechischen „Poseidon“ ersetzt:

И, с предвиденьем во взгляде,
 Жертву сам Калхас заклял:
 „ [...]
 Буреносцу *Посейдону*,
 Воздымателю валов
 [...]“
 (Und, mit Prophezeiung im Blick,
 Brachte Kalchas selbst das Opfer:
 „[...]
 Dem Sturmtreiber Poseidon,
 Der die Wogen in die Höhe hebt [...]“)⁶⁴⁹

⁶⁴⁶ Tschechow Bd. 1 (1949), S. 287

⁶⁴⁷ Ibid S. 290

⁶⁴⁸ „[...] Und Neptun, der um die Länder/ Seinen Wogengürtel schwingt.“ (Schiller Teil I, Bd. 2 (1983), S. 189).

⁶⁴⁹ Šiller Bd. 1 (1901), S. 148

Die Aktantenkorrespondenzen werden im Čechovschen Text nochmals verschoben⁶⁵⁰; die Opposition „Götter – Menschen [Sieger und Besiegte]“ in der Folie wird durch die Opposition „Sieger [Götter] – Besiegte [Menschen]“ ersetzt. Das im Prätext streng Getrennte, ja unveränderbar Polare wird im aktuellen Text in einer (menschlichen) Person vereinigt – so ist Kozulin zum Zeitpunkt des Erzählens der Sieger und der Gott.

Durch die Projektion der Antithese „Götter – Menschen“ auf das Verhältnis zwischen dem Vorgesetzten und dem Untergebenen in „Toržestvo pobeditelja“ schafft Čechov eine Kontrastfaktor der im Prätext festgelegten Weltordnung. Dem unaufhebbaren und unveränderlichen Gegensatz zwischen der Welt der Götter und der der Sterblichen im Prätext steht der veränderliche, inhaltlich umkehrbare Gegensatz zwischen dem Untergebenen und dem Dienstherrn im aktuellen Text gegenüber. Der festen Hierarchie der antiken Welt, wiedergegeben in der Ballade, steht die feste, jedoch nicht konstante Hierarchie in der Kurzgeschichte gegenüber; die Rollen erweisen sich im zweiten Fall als austauschbar, „Götter“ werden unter veränderten Umständen zu nichtigen und (ge)demütig(t)en Menschen und diese steigen zum Olymp empor. Götter, die im Gedicht von der Vergänglichkeit unberührt bleiben, sind bei Čechov „falsch“, vergänglich, sie werden zu Sklaven. Wenn die Götter der Ballade zwar ungerecht sind⁶⁵¹, die Vergeltung an ihnen aber – nicht nur angesichts der versöhnlichen Botschaft des Textes, sondern auch aufgrund ihrer Unerreichbarkeit, ihrer absoluten Überlegenheit gegenüber den Menschen – undenkbar ist, wird bei Čechov an den entlassenen „Göttern“ Rache geübt. Eine solche Austauschbarkeit der Rollen (Positionen, Masken, Verhaltensmuster), die Fähigkeit und Neigung der Čechovschen Figuren zur vollkommenen Verwandlung ist mit dem für den frühen Čechov zentralen, in der einschlägigen Forschung wiederholt erörterten Thema des Chamäleons zu verknüpfen. Dieses Thema tritt hier in ihrer relevantesten – sozialkritischen – Funktion auf und wird, wie aus unserer Analyse folgt, auf eine spezifische, intertextuell-dialogische Art behandelt.⁶⁵²

⁶⁵⁰ Vgl. bei Schmid 1983, S. 162, den Ausdruck „korrespondierende Aktanten“ s. bei Schmid z.B. in. *ibid.*, S. 181.

⁶⁵¹ In der Auseinandersetzung von Menelaos und Ajas setzt sich die Meinung des letzteren durch, der die Gerechtigkeit der Götter in Frage stellt

„Пусть веселый взор счастливых
 []
 Зрит в богах богов правдивых!
 Суд их часто слеп бывал
 Скольких бодрых жизнь поблекла!
 Скольких низких рок щадит!
 (Moge der heitere Blick der Glücklichen
 []
 In den Göttern die Gerechten sehen!
 Ihr Urteil war oft blind:
 Von wie vielen Munteren das Leben ist erloschen!
 Wie viele Niedertrachtige verschont das Fatum!) (Šiller Bd 1 (1901), S. 149)

⁶⁵² Über das Chamäleon-Motiv beim frühen Čechov s. vor allem in der Monographie von Kramer „The Chameleon and The Dream“ (1970) (vgl. im Literaturverzeichnis) Der Forscher findet dieses Motiv in einer Reihe der frühen Texte und verbindet es in erster Linie mit der mangelnden Fähigkeit der Figuren Čechovs, ihre persönliche

Insofern wird die im Prätext vermittelte Idee der tragischen Unabwendbarkeit des Schicksals und die sich daraus ableitende fatalistische Besinnung der Personen auf der fiktiven Ebene des präsenten Textes, d.h. auf der Ebene der Aussagen der Figuren, demonstrativ widerlegt. Vergleichen wir die Textstellen, die die philosophisch-weltanschaulichen Aspekte des Dargestellten zum Ausdruck bringen. Wie oben bereits erwähnt, wird der Triumph der Sieger und damit der Gegensatz zwischen den beiden Kriegsseiten – den Achaiern als Sieger und den besiegten Trojern – im Gedicht durch den Gedanken abgeschwächt, daß schließlich alle Sterbliche den höheren Kräften ausgeliefert sind und der Erfolg genauso wie die Niederlage der Menschen von dieser höheren Macht bestimmt wird. Der Ausgang des Krieges ist daher als Geschenk bzw. als Zeichen der (Miss)Gunst der Götter gegenüber den auf dieser oder jener Seite Kämpfenden konzipiert:

„Всё великое земное
Разлетается как дым:
*Ныне жребий выпал Трое,
Завтра выпадет другим.*“
(„Alles irdisch Grosse
Löst sich auf wie Rauch
*Heute hat Troja das Los gezogen,
Morgen werden es die anderen ziehen.*“)⁶⁵³

Identität zu bestimmen. Dies sei ein wichtiges Thema auch für die späteren Werke „In all these stories Čexov employs the chameleon act for essentially comic purposes, but despite the predominantly humorous note here, they carry a whole series of terrifying implications: [...] both reader and writer must make the assumption that man lacks a sense of personal identity. This is an extremely distasteful premise the consequences of which Čexov pursues later in his career, particularly in „A dreary Story“ (Skučnaja istorija), [...].“ (1970, S. 59).

„Toržestvo pobeditelja“ wird von Berdnikov erwähnt, wenn er von der Bereitschaft der Čechovschen „erniedrigten“ Menschen spricht, sich in Despoten zu verwandeln (1961, S. 36). Berdnikov entdeckt die Chamäleon-Problematik in ihren unterschiedlichen Varianten ebenfalls in mehreren frühen Kurzgeschichten Čechovs.

⁶⁵³ Šiller Bd 1 (1901), S. 150 (s. Übers. teilweise auf S. 128 dieser Arbeit). Daß diese Zeilen als philosophische Dominante für das ganze Gedicht aufgefaßt werden können, belegen auch die Aussagen der Sieger wie Ajas und Neoptolem Vgl.

„Смертный, царь-Зевес Фортуне
Своейравной предал нас:
[...].“
(„Sterblicher, der Zar Zeus hat uns Fortuna,
Der eigensinnigen ausgeliefert
[...].“ (ibid.))

Oder:

„[...]“
Жизнь живущих неверна,
Жизнь отживших неизменна!“
(„[...]“
Das Leben der Lebenden ist unzuverlässig,
Das Leben der Abgelebten ist beständig!“ (ibid.))

Die von uns hervorgehobenen Zeilen⁶⁵⁴, die einen Teil der Aussage der Seherin Cassandra bilden, korrespondieren in der Kurzgeschichte auf eine besondere Art mit den folgenden Worten Kozulins: „[...] всякие перемены бывают, [...] [...] Тогда ты, а теперь я...“ („[...] Allerlei Veränderungen gibt es [...] *Damals du, jetzt ich...* [...]“⁶⁵⁵) (2, 70-71). Die zweite Aussage stellt bei der formalen Similarität eine Gegenthese zu der ersten dar: Im ersten Fall wird – entsprechend der Grundidee des Textes – die Niederlage der Trojer relativiert, im zweiten dagegen der Sieg und der Triumph Kozulins bekräftigt. Die Idee des potentiellen Wandels der Umstände, der Umkehr der dargestellten Situation und des möglichen Austauschens der den Protagonisten zugewiesenen Rollen bildet den Inhalt einer fatalistischen Weltanschauung in der Ballade. Der Fatalismus entspringt hier dem Gedanken der Unterwerfung der Menschen und also der Achaier ebenso wie der Trojer unter dem Willen der mächtigen und launischen Götter.⁶⁵⁶ Der genannte Wandel wird vom Čechovschen Beamten, vielmehr noch von der ganzen Logik der Geschichte dagegen als Ergebnis eigener Bemühungen (sprich langjähriger Demut), als eine gut gemachte Karriere präsentiert, die ihm gerade ermöglicht, nicht mehr unterworfen zu sein, ja selbst zu unterwerfen. Dadurch, daß es in der fiktiven Welt Čechovs keine höhere Macht gibt als die der am „Krieg“ Beteiligten, daß die Rolle des unbarmherzigen Gottes der Sieger übernimmt, wird der Fatalismus der antiken Welt bei Žukovskij in der gottlosen Welt der Kurzgeschichte weitgehend destruiert und durch *die auf eine andere, besondere Art fatalistische (Lebens)philosophie* explizit ersetzt. Im Endergebnis wird hier eine eigenartige Verschiebung weltanschaulicher Akzente vollzogen, indem den philosophischen Schlüsselaussagen des Prätextes Žukovskijs analog-contrastive fiktive Aussagen des Posttextes entgegengesetzt werden. Zitieren wir die letzte Strophe – das philosophische Fazit – der Ballade (ausgesprochen von Cassandra):

Die Idee der Eitelkeit des irdischen Daseins, der Hilflosigkeit des Menschen und der Vorbestimmtheit der Ereignisse durchzieht wie ein roter Faden den Text und wird in den Mund verschiedener Figuren gelegt

⁶⁵⁴ Die letzten zwei zitierten Zeilen stellen allerdings eine freie Übersetzung der im Original Schillers dar. Vgl.:

Rauch ist alles irdsche Wesen,
Wie des Dampfes Saule weht,
Schwinden alle Erdengroßen,
Nur die Götter bleiben stat (Teil I, Bd 2 (1983), S. 193)

⁶⁵⁵ Tschechow Bd 1 (1949), S. 291

⁶⁵⁶ Diese fatalistische Weltanschauung kommt allerdings ausschließlich im Text Žukovskijs zum Ausdruck. Der letzten Strophe bei Žukovskij widerspricht die folgende bei Schiller

Um das Roß des Reuters schweben,
Um das Schiff der Sorgen her,
Morgen können wirs nicht mehr,
Darum laßt uns heute leben! (Teil I, Bd 2 (1983), S. 193)

Bei Schiller ist also vielmehr vom Aufbegehren des Menschen gegen die höhere Macht zu sprechen, als von der Demut. Čechov schreibt in dieser Hinsicht eine Kontrafaktur vor allem zur Übertragung und „Interpretation“ Schillers durch Žukovskij

„Смертный, силе, нас гнетущей,
 Покоряйся и терпи!
 Спящий в гробе – мирно спи!
 Жизнью пользуйся живущий!“
 („Sterblicher, der Macht, die uns bedrückt,
 Füge dich und dulde!
 Der im Sarg schlafende – schlafe in Frieden!
 Nütze das Leben, Lebende!“)⁶⁵⁷

Und vergleichen wir dagegen das Geleitwort Kozulins an seine Untergebenen: „– [...] *He ролиците, не сетуйте и вы, пока до конца не доживёте! Всё бывает, ну и всякие перемены бывают...*“ („[...] *Murrt nicht und klagt nicht, solange ihr noch nicht das Ende erlebt habt! Es gibt alles auf der Welt, und es können die eigenartigsten Veränderungen eintreten... [...]*“⁶⁵⁸) (69). Žukovskij:

„Смертный, царь-Зевес Фортуне
 Своенравной предат нас:
 Уловляй же быстрый час,
 Не тревожа сердца втуне.
 [...]“
 („Sterblicher, der Zur Zeus hat uns Fortuna,
 Der eigensinnigen ausgeliefert:
 Nütze die schnelle Stunde,
 Ohne dein Herz grundlos zu plagen.
 [...]“)⁶⁵⁹ –

Čechov: „– [...] Ты теперь, положим, ничтожество, нуль, соринка... изюминка – а кто знает? Может быть, со временем и того... *судьбы человеческие за вихор возьмёшь! Всякое бывает!*“ („[...] *Gesetzt den Fall, daß du heute ein Nichts, eine Null, ein Stäubchen wärst... ein winziges Rosinchen [ein Rosinchen] – wer aber kann wissen? Vielleicht wird mit der Zeit etwas daraus... die menschlichen Schicksale kann man mit einem Wirbelwind vergleichen [die menschlichen Schicksale packst du am Schopf]! Es gibt alles auf der Welt!*“⁶⁶⁰) (2, 69).⁶⁶¹

⁶⁵⁷ Šiller Bd 1 (1901), S. 150

⁶⁵⁸ Tschechow Bd 1 (1949), S. 289

⁶⁵⁹ Šiller Bd 1 (1901), S. 149 Übers. s. teilweise auf S. 133 dieser Arbeit

⁶⁶⁰ Tschechow Bd 1 (1949), S. 289

⁶⁶¹ Vgl. dieses Zitat auch bei Grigor'eva (1998, S. 132) nach Grigor'eva „travestiert“ hier Čechov „tradicionno vysokij smysl ponjatija“ „sud'ba“ (den traditionell gehobenen Sinn des Begriffs „Schicksal“) (ibid.) Dabei vergleicht die Forscherin einen solchen Gebrauch des Begriffs „sud'ba“ gerade mit dem in der russischen Lyrik Ende

Zwar thematisiert auch der Čechovsche Beamte die Unvorhersehbarkeit der Ereignisse im menschlichen Leben, sein Fatalismus hebt sich aber deutlich von dem der antiken Menschen im alludierten Gedicht ab. Während Resignation und Demut für die Personen Žukovskijs bedingungslos und absolut sind, weil sie auf der Unveränderbarkeit der gegebenen Weltordnung, auf dem konstanten Charakter der existentiellen Hierarchie beruhen, stellt der „Stoizismus“ bei Čechov eine vernünftige Strategie dar, die später – sofern man Glück hat – erlaubt, „das menschliche Schicksal in die eigenen Hände zu nehmen“, selber zu regieren und zu strafen. Im Grunde soll die in der Geschichte thematisierte Wandlung der Umstände und der Austausch der Rollen nicht die Willkür des Schicksals, wie bei Žukovskij, sondern gerade die Logik des staatlichen Dienens und damit des bürokratischen Systems Rußlands der 1880er Jahre demonstrieren. In diesem Sinne ist sie durchaus vorhersehbar und geplant. Um den Gegensatz zwischen den ideellen Schichten beider Texte noch mal zu betonen, trägt die philosophische Besinnung der Achaier zur Eindämmung des Konfliktes, zum milden Umgang mit den Besiegten bei, die Philosophie Kozulins thematisiert die Möglichkeit des Aufstieges, des neuen Sieges, der späteren Rache.

Etwas „verdreht“ ist in der Kontrafaktur „Toržestvo pobeditelja“ ebenfalls der in den zitierten Strophen des Gedichtes manifestierte ethische Hedonismus der antiken Figuren. Die Freude am Augenblick, das Genießen des flüchtigen Lebens, von verschiedenen Personen gepredigt, ist im Referenztext von einer existentiellen Resignation bedingt und besitzt wiederum einen explizit humanen Charakter: Das Motiv des tröstenden Weines zusammen mit dem der hedonistischen Freude entfaltet sich aus der oben erwähnten Episode mit Nestor und Hekuba. Die nach dem Trojanischen Krieg Überlebenden, Sieger wie Besiegte, sind die von den Göttern Begnadigten, ihnen wird das Glück des Lebens noch einmal beschert. Der Begriff „Sterblicher“ (смертный) in den oben angeführten Zitaten deutet bei Žukovskij auf das Einssein von Trojern und Achaiern vor dem höheren Willen hin. Das Ausnützen des Augenblickes, der Appell „Laßt uns heute leben“ („Жизнью пользуйся живущий!“) bedeuten in diesem Kontext den weisen Umgang mit dem „großen Schmerz“ des Lebens. Dem Appell „Жизнью пользуйся живущий!“ am Ende der Ballade entspricht bei Čechov nicht nur das erwähnte Motto Kozulins „Тогда ты, а теперь я“⁶⁶², sondern auch der letzte Satz der Kurzgeschichte, der Schlußausruf des Ich-Erzählers: „Быть мне помощником письмоводителя!“ („Ich werde bestimmt Gehilfe des Schriftführers werden!“⁶⁶³)⁶⁶⁴. Das (eher abstrakt formulierte) Nützen des Augenblickes in der Ballade wird hier zum Ausnützen der praktischen Vorteile bzw. der Gelegenheit, diese Vorteile zu erlangen, konkretisiert. Der versöhnliche

des XVIII-Anfang des XIX Jahrhunderts – einer Verwendung, die sich auf die „antike Tradition“ bezieht (s. *ibid.*, S 128-132)

⁶⁶² S Übers auf S. 134 unserer Arbeit

⁶⁶³ *ibid*

⁶⁶⁴ Als der Vater des Ich-Erzählers am Ende der Geschichte dem Befehl Kozulins „Бегай вокруг стола и пой петушком!“ („Lauf rund um den Tisch und krahe wie ein Hahn!“ (Tschechow Bd 1 (1949), S 291)) (2, 71) gehorcht, macht der Ich-Erzähler unaufgefordert dasselbe und erhofft sich dadurch eine Beförderung im Dienst.

Hedonismus entartet zur Ellenbogenphilosophie, zum unverdeckten Eigennutz. Wieder geschieht hier die Materialisierung der im Prätext gepriesenen Werte und die Destruktion der moralischen Absichten der Figuren.

Die Umschreibung von Schillers-Žukovskijs Ballade „Toržestvo pobeditelej“ vollzieht sich in der Kontrafaktur Čechovs zunächst, wie wir gesehen haben, durch das Herstellen einer Reihe von Äquivalenzen auf der diegetischen Ebene. Auf einen anderen Stoff übertragen, wiederholen sich Elemente der fiktiven Situation und der Sujetstruktur des Prätextes wie u.a. die Abhaltung einer Feier; die im Titel suggerierte Präsenz eines Konfliktes, also von Gegnern und ebenfalls des Sieges einer Seite über die andere; die Aufzählung der vom Sieger im „Kampf“ gebrachten Opfer. Strukturelemente des älteren Textes unterliegen hier nicht nur gewissen Modifikationen (wie z.B. die Verschiebung der Personenkonstellation, die eine Monologisierung der Textstruktur zur Folge hat), sondern gewinnen in der neuen Umgebung eine andere Semantik, die den Charakter des jüngeren Textes als Widerschreiben ausmachen (so wird der Konflikt zwischen den Protagonisten nicht neutralisiert, wie in der Vorlage, sondern betont und bestätigt, und der Triumph als Feier wird zum Triumph als Schadenfreude). Auch die Verschiebung der den Personen zugewiesenen Rollen (vor allem die Projektion der Antithese „Götter – Menschen“ auf die „Vorgesetzter – Untergebener“) dient im Rahmen der Kontrafaktur einer Widerlegung der im Referenztext festgelegten Weltordnung. Die Summe der in „Toržestvo pobeditelja“ durchgeführten Transformationen der Vorlage dient im Ganzen zur *Erschaffung einer negativen Alternative zum Original* auf der Ebene der in ihm dargestellten und fiktiv, d.h. von den Personen, propagierten moralisch-philosophischen Gedanken. Der versöhnlichen, melancholisch gefärbten, belehrenden Botschaft des Gedichtes steht eine „nackte“ Demonstration der Mißstände, das Schweigen der darstellenden Instanz der Satire Čechovs gegenüber. Die in einem dem Leser Čechovs durchaus bekannten Prätext manifestierten hohen moralisch-weltanschaulichen Werte des fiktiven Altertums werden auf das russische Beamtenmilieu der 1880er Jahre „übertragen“, für dieses Milieu inversiv „adaptiert“.⁶⁶⁵ In seiner Kontrafaktur nützt Čechov das kommunikative Potential der Vorlage aus, um (nicht sie selbst, sondern) mit ihrer Hilfe (mittels einer intertextuellen Kontrastbildung) bestimmte Bereiche der gegenwärtigen Realität zu kritisieren und damit die eigene Botschaft zu artikulieren.

⁶⁶⁵ In diesem Sinne ist hier die Kontrafaktur als „Prosaisierung“ (vgl. Schmid 1983, S. 180-181) des Originals Žukovskijs anzusehen. Vgl. die Schlußfolgerung von Schmid nach der Analyse von „Stacionnyj smotritel“ als Kontrafaktur: „Puškins Novelle bietet sich als prosaische [] Kontrafaktur zu der nicht mehr als wahrheitshaltig anerkannten einseitigen sentimentalistischen Modellierungen von entweder Liebesglück (Karlhof) oder Liebesleid (Karamzin) dar“ (S. 181). S. dazu auch die Fußn. 594. Wie wir jedoch bereits ausgeführt haben, beinhaltet die Kontrafaktur Čechovs keine Ablehnung bzw. Kritik oder „Überwindung“ des im Prätext Vermittelten. Die Interpretation der Vorlage als nicht „wahrheitshaltig“ oder „einseitig“ findet hier keinen Ausdruck. Über die Art der „Prosaisierung“ in unserem Fall s. u. a. auf S. 114 dieser Arbeit.

3.3.2. „Šilo v meške“

Die im Jahre 1885 verfaßte Kurzgeschichte „Šilo v meške“ stellt ebenfalls den Fall einer hypertextuellen Einzeltextreferenz dar, nämlich ein ums Mehrfache gerafftes Umschreiben und eine Inversion der Komödie „Revizor“ (Der Revisor) (1836) von Nikolaj Gogol.⁶⁶⁶ Während aber die Kontrafaktur „Toržestvo pobeditelja“ einen radikalen Wechsel des im Referenztext vorgefundenen Stoffes realisiert, weist „Šilo v meške“ eine wesentlich größere thematische Nähe zum Original auf. Die Übernahme der Elemente der fiktiven Situation einschließlich Figurenkonstellation und Handlungsablauf beruht hier nicht mehr ausschließlich auf dem Analogieprinzip (strukturelle Äquivalenzen), sondern wird durch stofflich-thematische Korrespondenzen ergänzt. In „Toržestvo pobeditelja“ kommt ein Austausch des gegebenen Themas zustande, in „Šilo v meške“ – dessen Modifikation, so daß der thematische Kern, die Grundsituation (Besuch eines Revisors in einer provinziellen russischen Stadt) beibehalten wird. Wenn im ersten Fall Čechov eine *moderne* Version der im Prätext dargestellten Wirklichkeit schafft, schafft er im letzten ihre *modernere* Variante, die in der Anpassung des ursprünglichen Sujets an die anderen und neuen Umstände besteht. Jedoch führt eine solche Anpassung und die „Korrektur“ auch hier zu den „kontrafaktischen“ Transformationen des Vorgefertigten und der jüngere Text bildet in mehreren Punkten einen Kontrast zu dem älteren. Damit manifestiert sich auch diese Kontrafaktur einerseits als Text mit einer eigenen Aussageabsicht, andererseits als Wider-Schreiben des Originals. Wie „Toržestvo pobeditelja“, enthält auch „Šilo v meške“ keine parodistischen Textverarbeitungsverfahren, z.B. keine stilistisch-thematische Nachahmung und zugleich Entstellung der Vorlage, die die Form-Inhalt-Diskrepanzen und -Brüche im aktuellen Text herbeiführt. Bei einer gewissen Zahl der intertextuellen Spuren (also der aus dem Prätext zitierten Elemente) und der erwähnten thematischen Affinität zum Original demonstriert die Kurzgeschichte in erster Linie einen Dialog der Erzählstrukturen (der Handlungsabläufe).

In „Šilo v meške“ macht sich der Revisor Pëtr Pavlovič Posudin auf den Weg in eine kleine Provinzstadt („уездный городишко N.“, „Kreisstadt N.“⁶⁶⁷) mit der Absicht, die ihm in einem anonymen Brief geschilderten Mißstände in dieser Stadt zu enthüllen und die korrupten Beamten auf frischer Tat zu ertappen. Im Laufe des Gesprächs mit dem Kutscher, der von der Identität des Reisenden nichts ahnt, erfährt aber Posudin immer mehr die Wahrheit: Die Kreisbewohner wissen nicht nur über seine Qualitäten und Verdienste Bescheid (was seiner Eitelkeit Genüge tut), sondern sind ebenfalls bestens über seine heimlichen Schwächen und Laster informiert. Wenn der redselige Kutscher Posudin verrät, daß die Bewohner sich auf seine Revisionen immer gut vorbereiten, noch bevor er sein Haus verlassen hat, die Spu-

⁶⁶⁶ Vgl. die Bemerkung von Berdnikov „В рассказе 'Шило в мешке' – чеховская шуточная разработка ситуации гоголевского 'Ревизора', []“ (In der Geschichte „Šilo v meške“ ist die Čechovsche humoristische Ausarbeitung der Situation vom Gogol'schen „Revizor“ zu finden, []) (1981, S. 128)

⁶⁶⁷ Tschechow Bd 1 (1949), S. 178

ren verwischen und ihn mit Erfolg an der Nase herumführen, daß er auch diesmal von den Verantwortlichen längst erwartet wird, fordert ihn der wütende Posudin auf zurückzukehren:

– Назад! – прохрипел Посудин. – Поезжай назад, ссскотина!

И удивлённый возница повернул назад.“ („Zur-rück!“ krächzte Posudin. 'Fahr zurück, du Rindvieh!')

Tief erstaunt [Erstaunt] wendete der Kutscher.⁶⁶⁸) (4, 257).

„Šilo v meške“ enthält mehrere explizite Verweise auf die Gogol'sche Komödie. So alludiert schon der erste Satz der Kurzgeschichte die fiktive Situation von „Revisor“ – die Situation der Revision in einer Provinzstadt: „На обывательской тройке, просёлочными путями, соблюдая строжайшее инкогнито, спешил Пётр Павлович Посудин в уездный городишко N, куда вызывало его полученное им анонимное письмо.“ („Das strengste Inkognito während, hastete Pjotr Pawlowitsch Possudin in einer gewöhnlichen Troika auf Landwegen zur Kreisstadt N., wohin ihn ein anonym Brief, den er erhalten hatte, rief.“⁶⁶⁹) (4, 254). Im Wort „инкогнито“ ist leicht ein wichtiges lexikalisches Motiv des Gogol'schen Stückes erkennbar, das dort ebenfalls bereits am Textanfang auftaucht: „Городничий. Ревизор из Петербурга, инкогнито. И ещё с секретным предписанием.“ („STADTHAUPTMANN: Ja, ein Revisor aus Petersburg, inkognito. Und auch noch mit einer geheimen Order.“⁶⁷⁰)⁶⁷¹. Diese Allusion – ein Handlungsdetail, dessen intertextueller Ursprung wegen der auffälligen Textstelle, an der es erscheint, und seiner kontextuellen Umgebung schwer zu verkennen ist, wird im nächsten Absatz durch einen weiteren Bezug – ein Zitat aus der ersten Szene des Stückes – noch bestätigt. Posudin stellt sich die ungeheuerliche Wirkung seines Überraschungsbesuches bei den Tätern vor: „[...] Воображаю их ужас и удивление, когда в разгар торжества послышится: «А подать сюда Тяпкина-Ляпкина!» То-то переполох будет! Ха-ха...“ („[...] Gut kann ich mir ihr Entsetzen und ihre Überraschung vorstellen [Ich stelle mir ihr Schrecken und ihre Überraschung vor], wenn es mitten in ihrem Triumph ertönen wird: Man führe mir den Tjapkin-Ljapkin vor! Das wird ein Durcheinander geben! Ha-ha...“⁶⁷²) (4, 254).⁶⁷³ Posudin gibt das zitierte Segment nicht exakt wieder, er verzerrt etwas die bei Gogol' vom Stadthauptmann Skvoznik-Dmucharovskij ausgesprochene Phrase⁶⁷⁴, genauer gesagt, den in ihr genannten Namen des Richters (vgl.: „A

⁶⁶⁸ Ibid S 183

⁶⁶⁹ Ibid S 178

⁶⁷⁰ Gogol 1973, S. 11

⁶⁷¹ Gogol' 1903, S. 11 „Revisor“ wird nach der folgenden Ausgabe zitiert N Gogol' Revizor Komedija v pjati dejstvijach i teatral'nyj raz'ezd (Der Revisor Komodie in fünf Akten und der Aufbruch nach dem Theaterbesuch) S.-Peterburg 1903 (s. das Literaturverzeichnis). Hervorhebung (auch im Weiteren) von uns

⁶⁷² Tschechow Bd. 1 (1949), S. 178

⁶⁷³ S. über dieses Zitat auch bei Berdnikov 1981, S. 128 und bei Kuzina 1993, S. 41

⁶⁷⁴ S. in den Anmerkungen zum Text (4, 503)

подать сюда Ляпкина-Тяпкина!“ („Also her mit Ljapkin-Tjapkin!“⁶⁷⁵)⁶⁷⁶) – eine Anpassung des Satzes an die alltägliche Sprachgewohnheit, die gerade auf seinen häufigen Gebrauch, ja die Abnutzung durch die Leser der Zeit Čechovs hindeutet.⁶⁷⁷ Auch die von Posudin ausgemalte Szene der Verwirrung, insbesondere die Worte „v razgar toržestva“ („mitten in ihrem Triumph“) rufen die „stumme Szene“ im Finale der Gogol’schen Komödie ins Lesergedächtnis. Das von Skvoznik-Dmucharovskij Gefürchtete wird hier zum vom Revisor Posudin Erhofften, eine Zukunftsvision wird durch die andere ersetzt, begleitet durch einen Perspektivenwechsel. Auch im Weiteren findet man mehr oder minder explizite, im Text verstreute Referenzen zu „Revizor“. Es ist beispielsweise die Allusion – eine nach der Bezeichnung von Perri, „definite description“ in Form von „the brief echo of content“⁶⁷⁸ – eingebaut in die Erzählung des Kutschers, der die Unbestechlichkeit von Posudin beteuert: „– [...] Дай ты ему хоть сто, хоть тыщу, а он не станет тебе принимать грех на душу...“ („[...] ob du ihm hundert anbietest oder tausend, dieser Sünde verfällt er nicht!.. [...]“⁶⁷⁹) (4, 254). Hier werden die Bestechungsszenen im vierten Akt der Komödie angedeutet, konkreter die Bestechung des vermeintlichen Revisors Chlestakov durch Bobčinskij und Dobčinskij. Nachdem die Gutsbesitzer die verlangten tausend Rubel bei sich nicht finden, sagt Chlestakov: „Да, ну, если тысячи нет, так рублей сто.“ („Nun, wenn Sie keine tausend haben, dann, sagen wir, hundert [dann hundert].“⁶⁸⁰)⁶⁸¹. Als der Kutscher etwas später von der Schwäche Posudins für Frauen spricht, zitiert er (im Unterschied zu Posudin, ohne das zu wissen), Chlestakov: „– А вот тоже насчёт женского пола... Шельма!“ („Und so auch hinsichtlich des weiblichen Geschlechts... ist er ein rechter Schelm [ist er Schelm]!“⁶⁸²) (4, 255). Vgl. bei Gogol’: „Вот ещё насчёт женского пола, никак не могу быть равнодушен.“ („Ebenso wie für das weibliche Geschlecht – da kann ich einfach nicht gleichgültig bleiben.“⁶⁸³)⁶⁸⁴. Im ersten Fall wird der Gegensatz zwischen den Pendanten Posudin und Chlestakov suggeriert, im zweiten (wo im Grunde ein Zitat aus dem „Revizor“ vorliegt) die Ähnlichkeit.

Außer den hier angeführten intertextuellen Signalen – den wörtlichen Verweisen auf den Prätext, die die Bewußtheit und die Intentionalität des Text-Text-Kontaktes bezeugen, – sind in der Kurzgeschichte mehrere indirekte Hinweise (sprich auch Allusionen) auf die „Revizor“-Intertextualität enthalten, die z.B. in den der Vorlage ähnlichen, an sie „erinnernden“ Charakteristiken, Redewendungen und Details ihren Ausdruck finden. Beide Referenztypen

⁶⁷⁵ Gogol 1973, S. 18

⁶⁷⁶ Gogol’ 1903, S. 20

⁶⁷⁷ Auf eine ähnliche „Adaption“ des Zitats aus Gogol’ im Laufe seiner Alltagsrezeption, die einen trivialen Umgang mit der populären Literatur demonstriert, weist auch Kanevskaja hin (s. S. 64–65 dieser Arbeit), vgl. ebenfalls Kuzičeva (s. S. 164 dieser Arbeit)

⁶⁷⁸ Vgl. S. 31 unserer Arbeit

⁶⁷⁹ Tschechow Bd 1 (1949), S. 179

⁶⁸⁰ Gogol 1973, S. 90

⁶⁸¹ Gogol’ 1903, S. 86 Über die erwähnte Allusion s. bei Kuzina 1993, S. 41

⁶⁸² Tschechow Bd 1 (1949), S. 180

⁶⁸³ Gogol 1973, S. 80

⁶⁸⁴ Gogol’ 1903, S. 82

werden wir im Prozeß der Analyse zu deuten versuchen. Im Allgemeinen vermitteln solche Spuren der Fremdrede die Präsenz intertextueller Äquivalenzen zwischen „Šilo v meške“ und „Revisor“ auf verschiedenen textuellen Ebenen wie der des Sujets und der fiktiven Charaktere. Analogische Äquivalenzen sind hier auf eine eigenartige Weise mit den oppositiven kombiniert und vermischt.

„Šilo v meške“ beinhaltet zwei Geschichten, die das eigentliche Sujet bilden: die erste spielt sich auf diegetischer Ebene ab und ist mit der Reise Posudins und seinen durch die Erzählung des Kutschers gewonnenen Erkenntnissen, die den Entschluß zur Rückkehr vorbereiten, verknüpft; die zweite spielt sich auf metadiegetischer Ebene ab und umfaßt die vom Kutscher erzählten, der Reise vorangehenden Ereignisse.⁶⁸⁵ Die erste – diegetische – Geschichte beschreibt *die Situation vor der Revision*, d.h. das Geschehen *vor dem (bevorstehenden) Treffen des Revisors mit den Stadtbewohnern*. In diesem Sinne entspricht sie dem ersten Akt von „Revizor“ (vor der Zusammenkunft Chlestakovs mit Skvoznik-Dmucharovskij und den anderen Personen im Gästehaus), mit dem Unterschied, daß dieses Treffen bei Čechov aus der Perspektive des (echten) Revisors, bei Gogol' aus der der aufgeschreckten Kleinstadtbeamten dargestellt wird. Den Mittelpunkt der fiktiven Situation im Prätext bilden dementsprechend die Erwartungen der Beamten, die ein schlechtes Gewissen haben und sich vor dem Revisorbesuch fürchten, Čechov wählt dagegen den Blickwinkel des Revisors, der Strafgedanken hegt. Den Erwartungen der (in bezug auf die Sujetentwicklung der Komödie) ahnungslosen Stadtbewohner Gogol's werden Erwartungen des (in bezug auf die Sujetentwicklung der Kurzgeschichte) ahnungslosen Revisors entgegengesetzt. Die metadiegetisch erzählte Geschichte alludiert in ihren einzelnen Fragmenten die Geschehnisse nach dem Treffen Chlestakovs mit den Stadtbewohnern bis zur Abfahrt des ersten am Ende des vierten Aktes (gemeint ist vor allem der vom Kutscher geschilderte (mehrmalige) Betrug Posudins durch die Kreisbewohner, ihre erfolgreiche Vortäuschung des Wohlergehens der Bürger sowie die Anspielung des Kutschers darauf, daß auch in der Stadt N. alle Spuren bereits verwischt sind). Der Unterschied besteht hier jedoch darin, daß der in den Augen der Gogol'schen Figuren betrogene, in Wirklichkeit aber falsche Revisor bei Čechov echt ist und also tatsächlich betrogen wird (von den Beamten anderer Städte des Kreises; ein solcher Betrug wird ebenso auch von den Beamten der Stadt N geplant, kommt aber wegen der Rückkehr des verzweifelten Posudin nicht zustande). Die Personenstruktur des Stückes wird in der metadiegetischen Geschichte unter diesem Gesichtspunkt vereinfacht: Der Revisor ist echt und wird für einen solchen auch gehalten, der geplante Betrug wird erfolgreich durchgeführt.

Der naheliegende Vergleich zwischen den Hauptpersonen beider Texte, Posudin und Chlestakov, deren Charakteristik sowie einiger mit ihnen verknüpften Handlungsdetails ergibt

⁶⁸⁵ Wir berufen uns auf die Terminologie Genettes (1994), der zwischen diegetischer und metadiegetischer Ebene der Erzählung unterscheidet: „Die *Metaerzählung* ist eine Erzählung in der Erzählung, und die *Metadiegeese* ist das Universum dieser zweiten Erzählung, so wie die *Diegeese* [] das Universum der ersten Erzählung bezeichnet.“ (S. 163)

eine eigenartige Mischung von Analogien und Gegensätzen. So weist der echte Revisor Posudin, dessen Natur dem Leser in der Erzählung des Fuhrmanns bekundet wird, Charakterzüge auf, die stark an den falschen Revisor Chlestakov erinnern. Die durch das erwähnte Zitat bestärkte Ähnlichkeit der beiden Protagonisten in bezug auf ihre Schwäche für Frauen steht in einer Reihe mit anderen analogischen Porträtdetails. Posudin offenbart sich immer mehr als Genußmensch, der beinahe allen bekannten „Lastern“ verfallen ist: Er ist alkoholsüchtig und triebhaft, eitel, verwöhnt und dazu noch ein Leckermaul. Parallel zu dem Offenbarungsprozeß gewinnt er auch immer mehr Ähnlichkeiten mit Chlestakov: „– [...] Приедет, скажем, хоть на почтовую станцию, и начнёт!.. Ему и воняет, и душно, и холодно... Ему и цыплят подавай, и фрухтов, и вареньев всяких... [...] Ляжет на станции на диване, попрыщет около себя духами [...]“ („[...] Nehmen wir mal an, der kommt auf einer Posthaltestelle an, dann geht's gleich los [dann fängt er gleich an]!... Alles riecht ihm schlecht, bald ist es ihm zu schwül, bald wieder zu kalt... Dem muß man junge Hühner servieren und Früchte und allerlei Eingemachtes... [...] Wenn er sich in einer Herberge auf den Diwan legt, dann spritzt er zuvor ringsherum Wohlgerüche aus [...].“⁶⁸⁶) (4, 256-257). Vgl. bei Gogol': „Эй, Осип, ступай, посмотри комнату, лучшую, да обед спроси самый лучший: я не могу есть дурного обеда, мне нужен лучший обед.“ („He, Ossip, geh, sieh zu, daß du das beste Zimmer bekommst, und verlang das beste [das allerbeste] Mittagessen – ein schlechtes kriege ich nicht hinunter, ich muß das allerbeste [das beste] haben.“⁶⁸⁷) (aus dem Monolog von Osip⁶⁸⁸); „Больше всего любит, чтобы его приняли хорошо, угощение чтоб было хорошее.“ („Am meisten schätzt er es, gut aufgenommen und gut bewirtet zu werden.“⁶⁸⁹)⁶⁹⁰; „Я, – признаюсь, это моя слабость, – люблю хорошую кухню.“ („Ich gestehe, ich schätze eine gute Küche, das ist so eine Schwäche von mir [Ich gestehe, das ist eine Schwäche von mir, – ich mag eine gute Küche].“⁶⁹¹) (eine Selbstcharakteristik von Chlestakov⁶⁹²); „Привыкши жить [...] в свете и вдруг очутиться в дороге: грязные трактиры, мрак невежества...“ („Wenn man gewohnt ist [...] in der großen Welt zu leben, und plötzlich fortmuß – die schmutzigen Gasthöfe, die Finsternis der Unerzogenheit...“⁶⁹³)⁶⁹⁴. Posudin nützt also, wie es sich herausstellt, durchaus seine Vorteile als Revisor – so wie Chlestakov das tut, der für einen solchen gehalten wird, ja sich allmählich für einen Revisor auszugeben beginnt. In diesem Zusammenhang sind die für Posudin vorbereiteten Speisen und Getränke in der Erzählung des Kutschers mit denen für Chlestakov zu vergleichen: „– [...] Может, уж едет [...],

⁶⁸⁶ Tschechow Bd. 1 (1949), S. 182

⁶⁸⁷ Gogol 1973, S. 33.

⁶⁸⁸ Gogol' 1903, S. 34 Daß die zitierte Schilderung in der Erzählung des Fuhrmanns an die Charakteristik Chlestakovs durch Osip „erinnert“, s. bei Kuzina (1993, S. 41).

⁶⁸⁹ Gogol 1973, S. 75.

⁶⁹⁰ Gogol' 1903, S. 73.

⁶⁹¹ Gogol 1973, S. 87.

⁶⁹² Gogol' 1903, S. 83.

⁶⁹³ Gogol 1973, S. 64.

⁶⁹⁴ Gogol' 1903, S. 64.

a уж для него, скажи пожалуйста, готово и вино, и сёмга, и сыр, и закуска разная...“ („[...] er ist vielleicht schon unterwegs [...] und doch, sieh mal an, da ist der Wein schon für ihn bereit, da steht schon der Lachs, der Käse und allerlei Vorspeisen... [...]“⁶⁹⁵) (4, 257).

Auch die Eitelkeit Posudins, die ihn am Anfang zu Fragen treibt und den Kutscher zum Erzählen veranlaßt („Как человек, алчущий популярности, он прежде всего спросил о себе самом: – А Посудина ты знаешь?“ („Als ein Mensch, der auf Popularität aus ist [der sich nach Popularität sehnt], fragte er ihn als erstes nach sich selber: 'Kennst du Possudin eigentlich?'“⁶⁹⁶) (4, 254) u.s.w.), alludiert die maßlose Ruhmsucht Chlestakovs, die in der Lüge-szene zum Vorschein kommt. Sogar das physische Erscheinungsbild und die Art Posudins, beschrieben in der metadiegetischen Geschichte, erinnert an seinen intertextuellen „Prototyp“: „– [...] *Горячий такой, быстрый...* Слова тебе путём не скажет, а всё – фырк! фырк! Чтоб он тебе шагом ходил, или как – ни боже мой, а норовит всё бегом, бегом!“ („[...] *Ein Hitziger, ein Flinker...* Ist nicht imstande, etwas ruhig zu sagen [Er wird dir kein vernünftiges Wort sagen], sondern immer nur – hopp! hopp! Kein Gedanke daran, daß er je im Schritt geht oder so – Gott behüte, er muß immer laufen, alles muß im Laufschrift geschehen [Gott behüte, er muß immer laufen, laufen!]. [...]“⁶⁹⁷) (Čechov, 4, 255)⁶⁹⁸; vgl. z.B. die Schilderung Dobčinskij's: „[...] и глаза *такие быстрые*, как зверки [...]“ („[...] und die Augen *so schnell*, wie kleine Tierchen [...]“)⁶⁹⁹ oder seine vom Autor für die Schauspieler gegebene Charakteristik: „Речь его отрывиста, и слова вылетают из уст его совершенно неожиданно.“ („Seine Rede ist abrupt, und die Worte kommen aus seinem Mund vollkommen unerwartet.“)⁷⁰⁰. Als zusätzliches Porträtdetail dient hier die „Chlestakovsche“ Ausdrucksweise Posudins, z.B. die Art, in der er den Fuhrmann beschimpft: „– Поезжай назад, ссскотина!“ („Fahr zurück, du Rindvieh!“⁷⁰¹) (Čechov, 4, 257) – „А ты уж и рад, скотина, сейчас пересказывать мне всё это.“ („Und dir, Rindvieh, macht es Spaß, all das vor mir zu wiederholen.“⁷⁰²) (Gogol').⁷⁰³

⁶⁹⁵ Tschechow Bd 1 (1949), S. 183.

⁶⁹⁶ Ibid S. 178

⁶⁹⁷ Ibid. S. 179

⁶⁹⁸ Über die Ähnlichkeit Posudins Chlestakov in dieser Beschreibung s. ebenfalls bei Kuzina 1993, S. 41

⁶⁹⁹ Gogol' 1903, S. 56.

⁷⁰⁰ Ibid. S. 9.

⁷⁰¹ Tschechow Bd 1 (1949), S. 183

⁷⁰² Gogol 1973, S. 36

⁷⁰³ Gogol' 1903, S. 37. Über manche der hier erwähnten Verweise – der Ähnlichkeiten und Parallelen in der Charakteristik Posudins und Chlestakovs – s., wie angemerkt, bei Kuzina (1993). Diese Ähnlichkeiten weisen nach Kuzina darauf hin, daß Posudin in den Augen der anderen zum Chlestakov, d.h. zu einem falschen Revisor herabgesetzt wird und daß Čechov ihm so die Rolle Chlestakovs – also des Nicht-Revisors – zuweist. Dieser Schluß bedeutet jedoch unserer Ansicht nach eine eindeutige Vereinfachung der „Revizor“-Intertextualität von „Šilo v meške“. Sowohl weitere Porträtdetails als auch der Sujetaufbau der Čechovschen Kurzgeschichte lassen auf ein dialektisches Verhältnis zwischen den beiden Charakteren, die vielmehr in einer Kontrastrelation zueinander stehen, schließen, was wir im Laufe unserer Analyse demonstrieren werden. Darüber hinaus bezeichnet Kuzina die Kurzgeschichte Čechovs als eine *parodistische* Variante von „Revizor“, als seine Herabsetzung – eine Ansicht, die wir in unserer Interpretation dieses Textes nicht vertreten. Gleichzeitig bezeichnet Kuzina (u.a.) diese Geschichte als „dovol'no točnoe otryženie gogolevskogo sjužeta“ (eine ziemlich genaue Widerspiegelung des

Gleichzeitig bestätigt eine Reihe der Porträtattribute die Gegensätzlichkeit beider Figuren. Während Chlestakov keine von seinen Schwächen zu verstecken vermag, sich zu ihnen offenerherzig, zum Teil kokett bekennt („Вы, как я вижу, не охотник до сигарок. А я, признаюсь, это моя слабость. Вот ещё насчёт женского пола, никак не могу быть равнодушен. [...] Я, – признаюсь, это моя слабость, – люблю хорошую кухню.“ („Sie sind, wie ich sehe, kein Liebhaber von Zigarren. Ich dagegen habe, offen gestanden, eine Schwäche für sie. Ebenso wie für das weibliche Geschlecht – da kann ich einfach nicht gleichgültig bleiben. [...] Ich gestehe, ich schätze eine gute Küche, das ist so eine Schwäche von mir.“⁷⁰⁴)⁷⁰⁵), sie auch demonstriert (v.a. in der Szene des Werbens zuerst um Anna Andreevna und dann um Mar'ja Antonovna), gibt sich der echte Revisor Posudin seinen Vorlieben geheim hin:

– [...] *И люди-то его пьяным не видали, а слава такая про него ходит... При публике, или куда в гости пойдёт, на бал, это, или в общество, никогда не пьёт. Дома хлещет... [...] И скажи ты на милость: пьёт, и ни в одном глазе! Стало быть, соблюдать себя может.“ („[...] Und auch die Leute haben ihn nicht trunken gesehen, aber das Gerücht will es wissen [läuft über ihn herum]... Wenn er sich unter die Menschen mischt [Unter Menschen], oder wenn er zu Gast [oder wenn er einen Besuch macht] oder auf einem Ball oder überhaupt in Gesellschaft ist – da trinkt er nie und nimmer [da trinkt er nie]. Der bedudelt sich nur zu Hause [Der bedudelt sich zu Hause]... [...] Aber ist es nicht zum Staunen: er säuft, und doch ist ihm nichts anzumerken: Er ist [also] Herr seiner selbst. [...]“⁷⁰⁶) (4, 255)⁷⁰⁷; „– А вот тоже насчёт женского пола... [...] Штук десять у него этих самых... вертефлюх... Две у него «даме живут... [...] Сам я не видал, но от людей слыхивал.“ („Und so auch hinsichtlich des weiblichen Geschlechts... [...] Stücker zehn hat er... solcher Weiber... Zwei davon wohnen in seinem Hause... [...] Selber habe ich nichts davon gesehen, doch von den Leuten habe ich es erfahren [gehört]. [...]“⁷⁰⁸) (4, 255-256).*

Posudin wird nicht nur als Mensch dargestellt, der seine Unsittlichkeit zu verheimlichen weiß, sondern ebenfalls als kluger, tüchtiger und unbestechlicher Beamte, was als weiterer *Kontrast* zu Chlestakov (sowohl zu seiner Rolle als falscher Revisor als auch zu seiner Person en bloc) zu deuten ist und in Kombination mit seinen Schwächen eine *Komplizierung* des re-

Gogol'schen Sujets), die dieses Sujet „vyvoračivaet naiznanku“ (verdrehen auf links) (1993, S. 40) Wir schließen uns dieser Beobachtung, wie das aus unserer Analyse folgt, an, betrachten die Umkehrung des Sujets Gogol's aber als Kontrafaktur

⁷⁰⁴ Gogol 1973, S. 85, 87 S. die korrigierte Übers. dieses Zitats teilweise auf S. 142 dieser Arbeit

⁷⁰⁵ Gogol' 1903, S. 82-83

⁷⁰⁶ Tschechow Bd 1 (1949), S. 179-180

⁷⁰⁷ Chlestakov läßt sich dagegen willig vom Stadthauptmann betrunken machen und verliert endgültig die Kontrolle über seine Aussagen

⁷⁰⁸ Tschechow Bd 1 (1949), S. 180-181

lativ schlichten Charakters Chlestakovs mit sich bringt. Die oben angeführte Allusion auf die Bestechungssummen in „Revizor“ kann als expliziter Hinweis auf den genannten Charaktergegensatz bezeichnet werden. Dieser direkte Hinweis wird von den Kontrast bestätigenden Charakteristiken umgeben.

– Много добра сделал, дай бог ему здоровья. Железную дорогу выхлопотал, Хохрюкова в нашем уезде увольнил...⁷⁰⁹ [...] Образованный господин... [...] не гордый... [...] Приехал и всё обделал... ни копейки не взял. Куда лучше прежнего! [...] У нынешнего в голове этой самой мозги во сто раз больше...“ („Hat viel Gutes getan, Gott schenke ihm Gesundheit. Da hat er zum Beispiel die Eisenbahn hergeschafft und hat Chochrjukow aus unserem Kreise entfernt [hat Chochrjukov aus unserem Kreise entlassen]... [...] Ein gebildeter Herr... [...] und gar nicht stolz [nicht stolz]... [...] Kam hierher und machte allem ein Ende... und nahm nicht eine Kopeke dafür. [...] Er ist viel besser als sein Vorgänger! [...] Der jetzige, in dem seinem Kopf ist eben hundertmal mehr Hirn. [...]“⁷¹⁰) (Čechov, 4, 255). „А отчего? – оттого, что делам не занимается: вместо того, чтобы в должность, а он идёт гулять по прешпекту, в картишки играет. [...] Коли служить, так служи.“ („Und weshalb das alles? Weil er sich um gar nichts kümmert – statt in den Dienst zu gehen, treibt er sich auf dem Prospekt herum und spielt Karten. [...] Dienst ist eben Dienst.“⁷¹¹) (aus der Rede Osips⁷¹²); „[...] несколько приглуповат и, как говорят, без царя в голове, – один из тех людей, которых в канцеляриях называют пустейшими. Говорит и действует без всякого соображения.“ („[...] etwas einfältig und, wie man zu sagen pflegt, ein windiger Kopf – einer von denen, die man in den Kanzleien Niete nennt. Spricht und handelt ohne jede Überlegung.“⁷¹³) (aus der Personenbeschreibung für die Schauspieler⁷¹⁴).

Die Summe von Äquivalenzen läßt die Figur Posudins nach beendeter Lektüre als Korrelat Chlestakovs wahrnehmen. Äquivalenzen auf der Ebene der Charaktere werden durch die (oben bereits kurz angesprochenen) Parallelen auf der Ebene des Sujets ergänzt. In erster Linie führen die Eigenschaften und die Rolle Posudins, die ihn zum Gegenteil von Chlestakov machen, direkt zur Gegensätzlichkeit der restlichen fiktiven Personen und der Handlungsstrukturen in beiden Texten, so daß der jüngere Text schließlich als eine „kontrafaktische“ Umschreibung des älteren erkennbar wird.

⁷⁰⁹ Dies kann als Anspielung auf die bei Gogol' nicht zustande gekommene, d.h. von Chlestakov verständlicherweise nicht verwirklichte Entlassung der korrupten Beamten interpretiert werden.

⁷¹⁰ Tschechow Bd 1 (1949), S. 178-179.

⁷¹¹ Gogol 1973, S. 35

⁷¹² Gogol' 1903, S. 35.

⁷¹³ Gogol 1973, S. 8-9.

⁷¹⁴ Gogol' 1903, S. 9

Der auffälligste Kontrast der zu vergleichenden narrativen Strukturen ist mit der Tatsache verbunden, daß das Sujet der (metadiegetischen) Geschichte bei Čechov auf die heimlichen, vermeintlich verborgenen Sünden des Revisors sowie auf das Informiertsein über diese Sünden der Kreisbewohner fokussiert ist, während den Mittelpunkt der Handlung von „Revizor“ dagegen die zu verbergenden Sünden und Vergehen der Stadtbewohner und die mögliche Enthüllung derselben durch den Revisor bilden. Während bei Gogol' Akzente auf die schwer übersehbaren Mißstände in der Kleinstadt und die Schuld der Beamten, demzufolge auf den Versuch, die Mißstände mit allen Mitteln zu verbergen, gesetzt werden, konzentriert sich die (für das Sujet des Textes zentrale) Geschichte des Fuhrmanns auf die geheimen Laster des Revisors und das Allwissen *der ihm dadurch überlegenen, schlauen Kreisbewohner*. Im Panikanfall, der durch den bevorstehenden Revisorbesuch verursacht wird, spricht der Stadthauptmann einen für den didaktischen Aufbau der Komödie symbolischen Satz aus: „О, ох-хо-хо-х! *грешен, во многом грешен*. [...] Дай только Боже, чтобы сошло с рук поскорее [...]“ (Oh, oh, oh! *Ich habe gefehlt, in vielem gefehlt [Ich habe gesündigt, in vielem gesündigt]*) [...] Gott gebe, daß alles recht bald vorüber ist [Hilf mir Gott, davon zu kommen] [...]“⁷¹⁵).⁷¹⁶ Für das Geschehen von „Šilo v meške“ ist aber die folgende Stelle schlüssig:

– А Посудина ты знаешь?

– *Как не знать? – ухмыльнувшись возница. – Знаем мы его!* („Kennst du Possudin eigentlich?“

*‘Wie soll ich ihn nicht kennen!’ grinste der Kutscher. ‘Den kennen wir allerdings [Den kennen wir].’*⁷¹⁷) (4, 254).

Die berühmten ersten Repliken des Gogol'schen Stückes vermitteln die Atmosphäre der Angst: Der Revisorbesuch wird von den Stadtbewohnern als ein wichtiges, Furchteinflößendes Ereignis, fast als Katastrophe empfunden:

Городничий. Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор.

Аммос Фёдорович. Как, ревизор?

Артемиий Филиппович. Как, ревизор?

[...]

Амм. Фёд. Вот-те на!

Арт. Фил. Вот не было заботы, так подай!

Лука Лук. Господи Боже! ещё и с секретным предписанием!

⁷¹⁵ Gogol 1973, S. 29-30.

⁷¹⁶ Gogol' 1903, S. 31

⁷¹⁷ Tschechow Bd 1 (1949), S. 178 Die Übers. s. zum Teil auf S. 143 unserer Arbeit.

(„STADTHAUPTMANN: Ich habe Sie hergeben, meine Herren, um Ihnen eine höchst unangenehme Mitteilung zu machen – zu uns ist ein Revisor unterwegs.

AMMOS FJODOROWITSCH: Wie? Ein Revisor?

ARTEMI FILIPPOWITSCH: Wie? Ein Revisor?

[...]

AMMOS FJODOROWITSCH: Da haben wir's!

ARTEMI FILIPPOWITSCH: Man denkt sich nichts Böses [Gerade hatten wir keine Sorgen], und plötzlich...

LUKA LUKITSCH: Mein Gott! Mit einer geheimen Order! Auch das noch! [Auch noch mit einer geheimen Order!]^{718,719}.

Die Reaktion der Einheimischen auf den Besuch Posudins bei Čechov ist eine demonstrative Kontrafaktur der entsprechenden Reaktion bei Gogol':

– [...] Приедет он, чтоб их на месте накрыть, под суд отдать или сменить кого, а они над ним же и посмеются. *Хоть ты, скажут, ваше сиятельство, и потихоньку приехал, а гляди: у нас всё чисто!..* [...] *Народ тут ловкий, ловкач на ловкаче!.. Глядеть любо, что за черти!*“ („[...] Er kommt angereist, um die Leute an Ort und Stelle zu überraschen, um sie dem Gericht zu übergeben oder jemand abzusetzen, die aber lachen über ihn nur. Die sagen: *«Wenn du auch, Eure Durchlaucht, ganz verstoßen hergereist bist, bitte sehr: bei uns ist alles in bester Ordnung!...»* [...] *Das Volk dort [hier] ist geschickt, ein Flinker sitzt dort auf dem anderen!... Macht Spaß, zu sehen, was das für Teufel sind!* [...]“⁷²⁰) (4, 257).

Die Beamten Gogol's werden am Anfang der Komödie von der Nachricht *überrascht* (wie sie im Finale von der Ankunft des echten Revisors überrascht und vernichtet werden), sie *fürchten*, daß der Revisor längst in der Stadt ist, daß ihnen keine Zeit mehr bleibt, die Spuren zu verwischen: „[...] *ибо он может приехать во всякий час, если только уже не приехал и не живёт где-нибудь инкогнито...*“ („[...] *denn er kann jeden Augenblick bei Euch ankommen, wenn er nicht gar schon da ist und sich inkognito bei Euch aufhält [und irgendwo inkognito wohnt]*.“⁷²¹).⁷²² Als Skvoznik-Dmuchanovskij erfährt, daß der vermeintliche Revisor Chlestakov bereits zwei Wochen im hiesigen Gasthaus verbracht hat, ruft er aus: „*Две недели! (В сторону). Батюшки, сватушки! Выносите, святые угодники! В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдавали провизии! На улицах кабак, нечистота! Позор, поношенье! (Хватается за голову).*“ („Vierzehn Tage [Zwei Wochen]!

⁷¹⁸ Gogol 1973, S. 11

⁷¹⁹ Gogol' 1903, S. 11-12.

⁷²⁰ Tschechow Bd 1 (1949), S. 182-183

⁷²¹ Gogol 1973, S. 12

Beiseite. Ach, du meine Güte! Rettet mich, ihr Heiligen alle! Innerhalb dieser vierzehn Tage [zwei Wochen] ist die Unteroffiziersfrau ausgepeitscht worden! Die Häftlinge haben keine Lebensmittel zugeteilt bekommen! Auf den Straßen – die Unsauberkeit, die reinste Kneipe! O, Schimpf, o Schande! (Er faßt sich an den Kopf)⁷²³).⁷²⁴ Dem Schock und der Verwirrung in „Revizor“ steht die Gelassenheit der Čechovschen Verantwortlichen entgegen: „– [...] По телеграфу всё известно... [...] уж тут знают, что едешь. Ждут... *Посудин ещё у себя из дому не выходил, а тут уж – сделай одолжение, всё готово!*“ („[...] Denn es wird ja alles durch den Telegraphen bekannt... [...] man weiß überall [man weiß], daß er kommt. Man wartet auf ihn [Man wartet]... *Und noch hat Possudin das eigene Haus nicht verlassen, dort aber [hier aber] – bitte schön, ist alles schon bereit [bitte schön, ist alles bereit!]. [...]*“⁷²⁵) (4, 257).⁷²⁶

Die Kreisbewohner Čechovs, die vom Revisor alles wissen und über seine Besuche immer im voraus informiert sind, sind auch tatsächlich Betrüger, der Revisor aber der tatsächlich Betrogene. Darin besteht die eigentliche, die zentrale „kontrafaktische“ Pointe von „Šilo v meške“. Die Pendants tauschen ihre Rollen aus: Der Angeber und Lügner Chlestakov, dem es gelingt, die Stadtbewohner einzuwickeln, wird Posudin gegenübergestellt, der bis zum letzten Augenblick der Naive und mehrfach Hineingelegte ist.⁷²⁷ Wenn bei Gogol' der echte Revisor unbekannt bleibt und möglicherweise imstande ist, eine gerechte Strafe zu vollziehen (worauf die Schlußszene des Stückes andeuten soll), wird der echte Revisor bei Čechov (mehrmals) erfolgreich hintergangen. Es wird im aktuellen Text das realisiert, was den korrupten Beamten in „Revizor“ vorschwebt, sich aber dort als Täuschung erweist. Der Stadthauptmann Skvoznik-Dmucharovskij glaubt, den Revisor betrogen zu haben, sein Betrugsversuch richtet sich aber *gerechterweise* gegen ihn selbst, wie auch gegen andere am Betrug Beteiligten (symbolische Bedeutung gewinnt wiederum seine Phrase „*Чему смеётесь? над собою смеётесь!..*“ („Über wen lacht ihr denn? Über euch selbst [Worüber lacht ihr? Über euch selbst lacht ihr!..]“⁷²⁸)⁷²⁹). In der Čechovschen Kontrafaktur wird *über den Revisor* gelacht: „– [...] Приедет он, [...] а они над ним же и посмеются. [...] Он повертится, повертится да с тем и уедет, с чем приехал... Да ещё похвалит, [...]...“ („[...] Er kommt angereist, [...]

⁷²² Gogol' 1903, S. 13.

⁷²³ Gogol 1973, S. 25.

⁷²⁴ Gogol' 1903, S. 27.

⁷²⁵ Tschechow Bd 1 (1949), S. 182.

⁷²⁶ Vgl. die Formulierung von Berdnikov „В рассказе 'Шило в мешке' особое значение имеет то строжайшее инкогнито, которое тщится соблюсти чеховский ревизор Посудин, стремясь поймать с поличным чиновников уездного городишки N“ (In der Geschichte „Šilo v meške“ hat das strengste „inkognito“, das der Čechovsche Revisor vergeblich zu wahren versucht, um die Beamten der Kreisstadt N. zu erwischen, eine besondere Bedeutung.) (1981, S. 128)

⁷²⁷ Der in verschiedenen Porträtetails vermittelte Gegensatz zwischen den beiden Protagonisten wird auf der Handlungsebene der Texte bestätigt. Gegensätzliche Charakteristiken führen in dem Sinne zu gegensätzlichen Rollen innerhalb des fiktiven Ganzen. Wie diese Gegensätze miteinander verbunden sind, wird im Weiteren geklärt.

⁷²⁸ Gogol 1973, S. 131.

⁷²⁹ Gogol' 1903, S. 122.

die aber lachen über ihn nur. [...] Er jedoch dreht sich und wendet sich und muß doch wieder genau so abreisen, wie er gekommen ist... [Er dreht sich, wendet sich und reist wieder genau so ab, wie er gekommen ist...] Und muß die dabei noch loben [Und lobt sie auch noch], [...]... [...]“⁷³⁰) (4, 257).⁷³¹

Die Beamten Gogol's gehen faktisch (d.h. abgesehen von der didaktischen Grundidee des Textes) *am Zufall* zugrunde (das Zugrundegehen wird in der stummen Szene an- und vorausgedeutet). Die Verwechslung ist hier jedoch psychologisch motiviert: Sie geschieht aufgrund der *Angst* und der mangelnden Informiertheit der Bewohner. *Ein Zufall, eine Verwechslung* scheint in der fiktiven Wirklichkeit der Kurzgeschichte gerade deshalb prinzipiell ausgeschlossen zu sein, weil keine Angst vor der Revision empfunden wird – das Betrugssystem funktioniert perfekt, für die Bürger und Beamten gibt es keine Geheimnisse. Der situative Kontrast spiegelt sich insbesondere in in beiden Texten auftauchenden Tarnmotiv wieder. Wenn Chlestakov bei seinem ersten Treffen mit Skvoznik-Dmuchanovskij im Gasthaus seine Zahlungsfähigkeit beteuert, gleich darauf gesteht, daß er zur Zeit kein Geld habe und sagt, daß er es nicht zulasse, daß man ihn verprügelt, hält dies der Stadthauptmann für eine feine Verstellung: „О, тонкая штука! [...] какого тумана напустил! разбери, кто хочет! [...] Он хочет, чтобы считали его инкогнитом.“ („Oh, ein ganz raffinierter Dreh! [...] Was für blauen Dunst er uns vormacht! Dem gehe auf den Grund, wer will! Er möchte sein Inkognito wahren [Er will, daß man ihn für ein Inkognito hält].“⁷³²)⁷³³. Während er durch seine falschen Vermutungen Chlestakov die Revisorrolle aufzwingt und ihm Gelegenheit gibt, ihn zu betrügen, sind dieselben Vermutungen bei Čechov vollkommen richtig; Posudins Bemühungen, seine Persönlichkeit verdeckt zu halten, erweisen sich aus verschiedenen Gründen als lächerlich:

– [...] Да узнать нешто трудно? Камердину или кучеру языка не отрежешь... [...] Посудин [...] норовит съездить потихоньку, быстро, чтоб никто не видал и не знал... Па-а-теха! [...] Закутается весь, как баба, и всю дорогу хрипит, как старый пёс, чтоб голоса его не узнали. Просто кишки порвёшь со смеху, [...]... Едет, дурень, и думает, что его узнать нельзя. („[...] Ist es denn schwer, so etwas zu erfahren? Weder dem Kammerdiener noch dem Kutscher kann man ja die Zunge abschneiden... [...] Possudin [...] mag [...] nichts als insgeheim und flugs hinreisen, damit niemand ihn sieht und niemand etwas ahnt... Ein Spaß das! [...] Und dann mummelt er sich ein wie ein Weib und krächzt die ganze Fahrt über heiser wie'n alter Hund, daß

⁷³⁰ Tschechow Bd 1 (1949), S 182

⁷³¹ Das Verb „смеят'ся“ („смеяться“, lachen) kann man in diesem Zusammenhang als eine weitere Allusion – Übernahme eines wichtigen lexikalischen Motivs des Prätextes – auslegen

⁷³² Gogol 1973, S 46-47

⁷³³ Gogol' 1903, S. 46-47.

man ja nur seine Stimme nicht erkenne. Der Bauch könnte einem vor Lachen platzen, [...]. Und so reist der Narr und denkt, daß keiner ihn erkennen könne. [...]“⁷³⁴) (4, 256)

Die Kreisbewohner erweisen sich im allgemeinen als wesentlich gewitzter als der kluge Beamte Posudin: „Правда, правда... – подумал Посудин. – И как я этого раньше не знал!“ („Wahr, wahr'... überlegte Possudin. – 'Und wie bin ich bloß nicht früher darauf gekommen!“⁷³⁵) (4, 257).

Die oben beschriebenen, durch Äquivalenzen intendierten Gegensätze zwischen den beiden Hauptfiguren – Chlestakov und Posudin – scheinen uns in diesem Zusammenhang für die Kontrafaktur sinnkonstitutiv zu sein. Posudin, der seine „Chlestakovschen“ Schwächen zu verheimlichen weiß, der darüber hinaus ein unbestechlicher und kluger Revisor ist, wird erfolgreich hintergangen. Chlestakov lügt dagegen häufig recht ungeschickt und die Wahrheit schimmert durch seine Lügen bekanntlich nicht selten hindurch, so daß der Glaube der Gogol'schen Beamten selbst fast grotesk erscheint; sein Betrug hat den Charakter einer Improvisation, ist wenig durchdacht (vgl.: „слова вылетают из уст его совершенно неожиданно“ (die Worte kommen aus seinem Mund vollkommen unerwartet)⁷³⁶), dennoch gelingt es ihm, die erfahrenen korrupten Beamten der Stadt an der Nase herumzuführen. Posudin versucht, geschickt und strategisch zu handeln, trotzdem sind die Kreisbewohner in die kleinsten Details seines privaten und beruflichen Lebens eingeweiht. Der Naivität der Gogol'schen Stadtbewohner wird also die Naivität des Čechovschen Revisors gegenübergestellt.

Das Zitat aus Gogol's Komödie im Mund Posudins gewinnt demzufolge eine vorausdeutende Funktion: Durch das Zitieren der Worte von Skvoznik-Dmucharovskij „А подать сюда Тяпкина-Ляпкина!“ vergegenwärtigt Posudin den weiteren Kontext der Vorlage, nämlich das Nichtzustandekommen der erwarteten Aufforderung, also der Revision bei Gogol' und „prophetisch“ sich die Rückkehr, sprich die Abkehr von der Revision. Das Zitat weist gleichzeitig vorausdeutend auch auf die Art seiner bereits durchgeführten Revisionen hin. Eine Revision bleibt also in beiden Fällen das Imaginäre (wenn man vom Sinn des Finales im Stück absieht).⁷³⁷

Der Übergang von der metadiegetischen zur diegetischen Ebene am Ende von „Šilo v meške“, nämlich die Wut des aufgeklärten Posudin, imitiert die Wut der aufgeklärten Stadtbewohner in „Revisor“. Wie die betrogenen Beamten Gogol's in der achten Szene des fünften Aktes von Ahnungslosen zu Wissenden werden, so geht auch der betrogene Posudin vom

⁷³⁴ Tschechow Bd I (1949), S. 181

⁷³⁵ Ibid. S. 182

⁷³⁶ Gogol' 1903, S. 9

⁷³⁷ Diese Tatsache kann jedoch kaum den Grund dafür bieten, Posudin mit Chlestakov gleichzusetzen, wie das Kuzina in ihrer Arbeit macht. Die Nicht-Verwirklichung der Revision hat in beiden Werken geradezu gegensätzliche Ursachen so wie die zu vergleichenden Protagonisten, wie wir gezeigt haben, gegensätzliche Rollen im Text spielen.

Unwissen zum Wissen über. Somit wird der Rollentausch handelnder Figuren im Rahmen der Kontrafaktur – in einer neuen Phase der Sujetentwicklung – vollendet.

Die Kurzgeschichte ist demzufolge als eine – wie am Anfang unserer Analyse angekündigt – spielerisch vorgeführte (*modernere*⁷³⁸ und *glaubwürdigere*⁷³⁹) Variante des bekannten Referenztextes interpretierbar. Mit Hilfe intertextueller Transformationen schildert Čechov eine noch schlechtere Wirklichkeit, als Gogol' sie in seiner Satire darstellte. Die schlaunen Bürger und Beamten der Kleinstadt fürchten sich nicht mehr vor dem Besuch des Revisors, der Betrug wird ihnen zur Routine, und das bei Gogol' ethisch motivierte, als psychologische und moralische Konsequenz begriffene Sich-Selbst-Hineinlegen ist aufgrund des ausgeklügelten, perfekt funktionierenden Korruptionssystems ausgeschlossen. Die Kontrastierung des echten Revisors mit dem vermeintlichen Gogol's – die Tatsache also, daß die Wahrheit dem echten Revisor verborgen bleibt, läßt die Mißstände als noch weniger durchsichtig und die im Finale der Komödie angedeutete potentielle Vergeltung (die Ankunft eines echten unbestechlichen Wirtschaftsprüfers) als unausführbar erscheinen.

Das Finale von „Šilo v meške“ bietet jedoch die Möglichkeit einer Doppellektüre an. Das Sujet der Kurzgeschichte, das sich im Spannungsfeld zwischen der meta- und der diegetischen Erzählung entfaltet, demonstriert das Spiel mit dem Kennen/Verkennen: trotz allen Kenntnissen über die Persönlichkeit und die Gewohnheiten Posudins verkennt ihn der Kutscher als Revisor, damit wird er – und mit ihm die korrupten Bewohner – vom Allwissenden zum Unwissenden. Diese Wende beinhaltet ein bewußtes Offenlassen der semantischen Struktur des Textes (was auch den letzten Kontrast zur Vorlage bildet). Der Zorn Posudins und seine Aufforderung zur Rückkehr mögen die Hilflosigkeit des enthüllten Revisors bestätigen und den Verlust seiner Stellung bedeuten, sie verheißen aber auch möglicherweise die „stumme Szene“ für die Betrüger – die gerechte Bestrafung und die Verhinderung eines neuen Betruges.

In „Šilo v meške“ wird eine spielerische Korrektur, ja sogar eine „respektlose Umpolung“ des literarisch Vorgefundenen unternommen sowie, wenn man den Text als eine modernere Version der Gogol'schen Komödie, ihre zeitgemäße Variante begreift (eine Umkehr von einer – zu Čechovs Zeit – weniger wahrscheinlichen Sujetentwicklung zu der wahrscheinlichen), das „Ausspielen der Differenz zwischen dem alten Kontext des fremden Wortes und seiner neuen Kontextualisierung“⁷⁴⁰. Ähnlich wie in „Toržestvo pobeditelja“ schafft hier Čechov eine noch negativere, realistischere Alternative zum Referenzwerk, dem eine didaktische Geschichte von den betrogenen Betrügern zugrunde liegt. Jedoch geschieht das nicht durch die

⁷³⁸ Vgl. Berdnikov über die Verarbeitung des Sujets Gogol's in „Šilo v meške“ „И вновь комический финал построен на том, что много воды утекло со времен Тряпкина-Тряпкина, и перемены эти делают несбыточными надежды ревизора „По телеграфу всё известно [.]“ – сообщает возница Посудину“ (Und wieder ergibt sich das komische Finale daraus, daß es seit den Zeiten von Tjapkin-Ijapkin viel Wasser vom Berge geflossen, und diese Veränderungen machen die Hoffnungen des Revisors unerfüllbar „Durch den Telegraphen wird alles bekannt [.]“ – teilt der Kutscher Posudin mit.) (1981, S. 128-129) (Hervorh. von uns)

⁷³⁹ Vgl. das z. T. mit der Aussage von Schmid zu „Stacionnyj smotritel'" in der Fußn. 594

⁷⁴⁰ Vgl. Pfister, S. 25 dieser Arbeit

komisierende Herabsetzung (s. die Formulierung Verweyens/ Wittings) von „Revizor“, sondern durch die Ausnutzung des Sujets, der Personenkonstellation und einiger Details des Gogol'schen Stückes für die Darstellung bestimmter Wirklichkeitsphänomene.⁷⁴¹

⁷⁴¹ Wenn wir insbesondere auf die Allusionen bzw. Zitate aufmerksam werden, die Posudin selbst ausspricht, dann läßt es sich über seine nicht-erfüllten literarischen Erwartungen sprechen. Schmid schreibt in Verbindung mit diesem Phänomen über die „narrative Widerlegung falscher Äquivalenzsetzungen“ (in bezug auf „Povesti Belkina“): „Es ist schon mehrfach festgestellt worden, daß sich Erzähler und Helden der *Erzählungen Belkins* an literarischen Schemata orientieren, die sich im Verlauf der Geschichte als unzutreffend erweisen [...] Die Helden und auch die Ich-Erzähler erscheinen ja sämtlich als Leser, [...]. [...] Puškin [...] stellt die Lebenstauglichkeit existenzialisierter Literatur auf die Probe. [...] Puškins Intertextualität spielt mit der Inertia der Rezeption von Literatur. [...] Das Schema führt jedoch in die Irre, das Leben sieht in Wirklichkeit anders aus, als es die Literatur vor-gesehen hat.“ (1991, S. 89-90) (vgl. diese Ausführung mit Saal-Losq, s. S. 51, 53-54 unserer Arbeit). Dem Phänomen der fiktiv gestalteten Literaturrezeption wollen wir uns jedoch im nächsten Kapitel zuwenden.

4. Modi der fiktiven Literaturrezeption: punktuelle Verweise im inneren Kommunikationssystem der späteren Prosawerke Čechovs

4.1. Einleitung

4.1.1. Theoretische Vorüberlegungen und Erläuterung der Fragestellung

Im gegenwärtigen Kapitel wollen wir uns einer Gruppe der punktuellen Intertextualitätsverweise – den Zitaten, Allusionen oder auch komplexeren, aus den elementaren Verweisformen (meistens aus der Summe unterschiedlicher einfacher Allusionssignale⁷⁴²) zusammengesetzten Referenzen – in den späteren Werken Čechovs zuwenden.⁷⁴³ Wenn Lachmann in ihrem am Anfang des Kap. 2.1. erwähnten Ansatz zwischen den Doppelstrukturen, die sich auf den ganzen Text ausbreiten (Parodie, Travestie, Stilisierung), und denen, die lediglich seine einzelnen Segmente berühren (z.B. Zitat) unterscheidet, wenn weiterhin Genette in seiner in Kap. 2.1. vorgestellten Typologie intertextuelle Formen wie Zitate oder Anspielungen und Hypertexte wie Parodie, Travestie, Pastiche auseinander hält, dann ist es, um es noch mal zu artikulieren, klar, daß beide intertextuellen Phänomene sich innerhalb eines Textes nicht ausschließen. Punktuelle Verweise auf den Prätext wie Zitate kommen sowohl in den Texten 2. Grades⁷⁴⁴ als auch in denen, die nicht als solche interpretiert werden, in unserem Fall auch in den späteren Novellen Čechovs vor. In den als abgewandelt ausgelegten sowie in den mit punktuellen Referenzen ausgestatteten, „nicht abgewandelten“ literarischen Texten sind sowohl die *Kontiguitäts-* als auch die *Similaritätsbeziehungen* zum Prätext, d.h. sowohl der *materielle* als auch der *strukturelle* Intertext vorhanden (s. Typologien von Lachmann, Plett, Karrer in Kap. 2.1.). Auch in der Prosa Čechovs geht die Strukturreproduktion mit der Elementenreproduktion, wie wir sie hier auslegen⁷⁴⁵, einher: in diesem Sinne kann man behaupten, daß die erste (=nicht-wörtliche Kontakte) im Rahmen der gegebenen individuellen Intertextualitätspoetik durch die zweite (= wörtliche Kontakte) erst nachweisbar wird.⁷⁴⁶ Andererseits lenken wir in unserer Arbeit das Augenmerk tendenziell auf die Fälle, in denen

⁷⁴² Vgl. S. 31-32 dieser Arbeit

⁷⁴³ Innerhalb der Gruppe der intertextuellen Verweise im Bewußtsein fiktiver Figuren, die wir hier untersuchen wollen, tauchen letztere am häufigsten bei den fiktiven Literaturdiskussionen (Buchbesprechungen, Urteilen über bestimmte Autoren und deren Werke u.s.w.) auf, die im Prosawerk Čechovs kein seltener Fall sind, aber auch bei jeder mehr oder minder entfalteten fiktiven Aussage über einen Prätext. Holthuis nennt dieses Phänomen, innerhalb dessen mehrere Allusionsmarker präsent sind, „die Literatur in der Literatur“ (s. S. 32 dieser Arbeit)

⁷⁴⁴ Vgl. bei Genette: bei ihm heißt es, daß Hypertext auch ohne „Intertext“ (bei Genette also z.B. Zitate und Anspielungen) „auskommen“ kann, „aber auch nicht vollständig, und seien es nur Anspielungen im Text [] oder Paratext (der Titel *Ulysses*); [...]“ (1993, S. 18).

⁷⁴⁵ S. Fußn. 152

⁷⁴⁶ Diese Tatsache ist, nach unserer Überzeugung, auf die ausgesprochene Deutlichkeit und Bewußtheit Čechovscher Intertextualität zurückzuführen

die wörtliche Intertextualität bei Čechov – Übernahme einzelner Segmente aus dem Referenztext – tatsächlich auch diesen ganzen Referenztext mit den in ihm enthaltenen Sujetelementen und Handlungsabläufen aufruft (bzw. dessen Episoden). Dann ist die intertextuelle Analyse erst „nach abgeschlossener Lektüre von T [Text – K. S.] (und nur bei vollständiger Kenntnis von PT [Prätex – K. S.]“⁷⁴⁷ möglich.

Auf interpretativem Wege wollen wir jedoch die Intertextualität großer späterer Novellen Čechovs und die der analysierten frühen Texte auseinander halten. Den Charakter dieser Differenz haben wir an verschiedenen Stellen bereits erläutert. Wir betrachten die in Kap. 3 untersuchten Kurzgeschichten als einen *spielerischen Versuch* des jungen Autors, bestimmte – häufig zum Klischee gewordene – literarische Modelle, verkörpert in bekannten Werken seiner Vorgänger (bzw. in ihren einzelnen Abschnitten), umzudichten, mit anderen Worten, eine kurze humoristische Version des Vorgefundenen zu schreiben bzw. als einen ernsthaften Versuch, eine affirmative Nachahmung bekannter Werke seiner Vorgänger zu schaffen (wie in „Za jabločki“). Solche Zeugnisse des frühen literarischen Experimentierens oder des frühen bejahenden Nachbildens von Antoša Čechonte (von den ersteren wurden bisher in der einschlägigen Literatur vor allem parodistische Texte erforscht), ordnen wir der „Gattung“ der literarischen Ableitung zu. Unter anderem diesen Kurztexten – das bezieht sich allerdings aus unserer Sicht v.a. auf Parodien – schreibt Derman „обострённое внимание [...] к господствующим в данную эпоху приёмам мастерства, к литературной технике“ (eine verschärfte Aufmerksamkeit [...] gegenüber den in der betreffenden Zeit vorherrschenden künstlerischen Verfahren, der literarischen Technik), „потребность [...] обобщить литературный приём и оценить его“ (das Bedürfnis [...] das literarische Verfahren zu verallgemeinern und zu bewerten) zu.⁷⁴⁸ Hier ist unsere in Kapitel 3.2. erläuterte Distanz zum Ansatz von Koschmal zu erwähnen, der die späte Novelle „Nevesta“ als Kontrafaktor – für uns keine ernste, sondern eine spielerische Gattung bei Čechov – bezeichnet. Um es nochmals zu betonen, wir verknüpfen das Phänomen der Kontrafaktor im Gegensatz zur Auslegung Koschmals ausschließlich mit den im Rahmen des literarischen Experiments Čechovs (wenn auch in unterschiedlichem Grade) dem *fremden* Wort explizit zugewandten, bisweilen auf das fremde Wort fixierten (vor allem Kurz-)Texten.

Auf dieses Verständnis des Begriffes „Text zweiten Grades“, angewandt auf die Čechovsche Prosa, heben wir ab, wenn wir darauf verzichten, den späteren großen Werken Bezeichnungen wie „Kontrafaktor“, „Travestie“ oder „Parodie“ zu verleihen. In Verbindung mit den späteren Novellen Čechovs scheinen uns solche Bezeichnungen im Ganzen problematisch (der Begriff „Kontrafaktor“ so wie wir ihn deuten im Unterschied zu Koschmal und Schmid; der Begriff „Parodie“ so wie wir ihn auslegen im Gegensatz zu Saal-Losq). Die späteren Werke Čechovs treten nämlich in eine komplexere semantische Beziehung mit den in sie eingeschriebenen Fremdtexen als die früh(er)en; und obgleich die in ihnen verstreuten

⁷⁴⁷ Schmid 1983, S. 149

Verweise nach dem Prinzip „pars pro toto“, genauso wie in seinen „zweitgradigen“ Texten, oft den ganzen Referenztext „evozieren“⁷⁴⁹, d.h. zum Vergleich entsprechender Sujetstrukturen im Ganzen veranlassen, haben sie nicht mehr die Aufgabe der (meistens humoristischen) Umdichtung der Prätexte. So rechtfertigt sich für uns die Abgrenzung literarischer Ableitungen im Werk Čechovs von seinen als nicht-abgeleitet gedeuteten Texten⁷⁵⁰.

Im gegenwärtigen Kapitel richten wir unsere Aufmerksamkeit auf eine bestimmte formal-semantische Gruppe der punktuellen Referenzen – auf Verweise, die *im inneren Kommunikationssystem* der späteren Texte Čechovs – seiner Novellen – markiert sind (s. Broich⁷⁵¹). Bezüge zu anderen Texten, die im Bewußtseinshorizont der fiktiven Figuren liegen und so die Eigenart und Modi der Literaturrezeption in der dargestellten Welt widerspiegeln, betrachten wir neben dem oben untersuchten Phänomen der literarischen Ableitung als für Čechovs Intertextualität besonders charakteristisch. Es läßt sich sagen, daß die allermeisten expliziten intertextuellen Verweise in der Prosa Čechovs im Bewußtsein der fiktiven Personen lokalisiert sind. Im äußeren Kommunikationssystem sind dagegen solche Bezüge markiert, wie z.B. onomastische Allusionen⁷⁵² (vgl. den Namen „Anna“ in „Dama s sobačkoj“ oder in „Anna na šee“ als Referenz zu „Anna Karenina“⁷⁵³). Die Wahrnehmung der Literatur durch lesende, Bücher diskutierende,⁷⁵⁴ zitierende und/ oder die Lektüre nachlebende Personen in den späteren Prosatexten wollen wir im Weiteren in den Mittelpunkt stellen.⁷⁵⁵ Wie aus den im vorigen Kapitel durchgeführten Textanalysen hervorgeht, überschneiden sich bis zu einem gewissen Grad diese zwei Typen der intertextuellen Kontakte: Auch in den „zweitgradigen“ Texten kommen zitierende bzw. alludierende Figuren vor, Figuren, die dadurch zu Subjekten bestimmter Modi der Literaturreflexion werden. Nur wird in solchen Fällen eine Darstellung der fiktiven Rezeption von Literarischem beispielsweise in den Kontext der Parodie (wie in „Zagadočnaja natura“) oder der Kontrafaktur (wie in „Šilo v meške“) einbezogen, d.h. sie bildet

⁷⁴⁸ Derman 1959, S. 10-11

⁷⁴⁹ S. Schmid über das Verständnis der Intertextualität bei L. Jenny (1983, S. 142).

⁷⁵⁰ Wie wir in unserer Arbeit bereits erwähnten (Kap. 2.3.), wird eine solche bzw. eine ähnliche Abgrenzung der frühen Texte Čechovs von seinen späteren bei vielen Čechovforschern durchgeführt, wenn man z.B. Parodien *im frühen Werk* erforscht. S. z.B. die Monographie von Hielscher (1987), in der das zweite Kapitel „Am Anfang stand die Parodie“ heißt, oder die Monographie von Kluge (1995), in der u.a. von „parodistischen Elementen“ (S. 35) beim frühen Čechov gesprochen wird (parodiert werden z.B. „romantische Naturbeschreibungen“ (ibid.)).

⁷⁵¹ Vgl. S. 30-31 unserer Arbeit

⁷⁵² also die Namen der Protagonisten

⁷⁵³ S. darüber u.a. bei Lauer 1997, S. 547

⁷⁵⁴ In unserem Aufsatz (Smola 2001) haben wir „intertextuelle Diskussion“ im Rahmen einer Klassifikation als einen der drei Modi der Intertextualität im Werk Čechovs herausgebildet (vgl. die Fußn. 365) und anhand der Verweise auf Goethe (der fiktiven Diskussionen mit Erwähnung seines Namens und seiner Werke) dargestellt (s. S. 105-109). Wir ziehen dort jedoch gerade Beispiele heran, in denen nicht nur bzw. nicht sosehr *über* Goethe diskutiert wird, sondern in denen sein Name und seine Werke in den Kontext einer Diskussion miteinbezogen und so mit diesem oder jenem Thema verknüpft wird. Da sich unsere Klassifikation der genannten drei Modi sowie zum Teil auch die angeführten Beispiele für uns später als nicht zweckmäßig herausgestellt haben, haben wir auf ihre Weiterentwicklung verzichtet.

⁷⁵⁵ Intertextuelle Bezüge im inneren Kommunikationssystem müssen jedoch von einer fiktiven Person nicht notwendigerweise ausgesprochen oder gedacht werden, zu dieser Gruppe gehören z.B. auch Hinweise (des Erzählers), daß die betreffende Person das Buch liest, gelesen hat oder auf eine andere Art rezipiert hat

hier eine zusätzliche semantische Komponente für den Aufbau einer humoristischen Version des Prätextes.

Die Prosa Čechovs öffnet sich „fremden Wertungen und Akzenten“ (s. Bachtin in Kap. 2.1.) zum größten Teil im Bewußtsein fiktiver Personen, was auf die Dominanz einer besonders distanzierten und problematisierten, auf die Subjektivität der Wahrnehmung von Fremdem ausgerichteten Präsentation von Intertextualität schließen läßt. In den späteren Novellen, in denen intertextuelle Referenzen nach unserer Beobachtung noch deutlicher in den Bereich des rezipierenden Bewußtseins treten, noch öfter mit dem Phänomen fiktiver Literaturrezeption verbunden sind, entspricht der hier bezeichnete Charakter der Intertextualität zweifelsohne der in der einschlägigen Literatur mehrmals geschilderten Poetik der auktorialen Distanz und der Objektivität bei Čechov. Im Rahmen dieser Poetik wird *unter anderem* die Bewertung von Fremdrede sowie die Auseinandersetzung mit ihr im wahrnehmenden Bewußtsein lokalisiert und so den handelnden Figuren „überlassen“; der Autor läßt sie den Filter der subjektiven Perzeption durchlaufen. Die im manifesten Werk evozierten Texte werden zum Bestandteil und zu einem der Aspekte der *subjektiv rezipierten Wirklichkeit*, die manchmal sogar keine Rückschlüsse auf die objektiven Sachverhalte erlaubt: „[...] die in den späten Erzählungen Čechovs thematisierte Wirklichkeitssicht der Figuren“ „spiegelt“ „keine objektive, ontologische Wirklichkeitsstruktur“ „wider“, „sondern“ „ist“ „vor allem als subjektives Wirklichkeitsverständnis, als besondere, subjektive Modellierung von Wirklichkeit zu verstehen“, „ihre Lebenswelt“ ist deshalb „hinterfragbar“.⁷⁵⁶ Das Phänomen fiktiver literarischer Rezeption verbinden wir in diesem Sinne mit dem nach Kataev für die Poetik Čechovs charakteristischen „gnoseologischen Blickwinkel“⁷⁵⁷:

[...] интерес автора сосредоточен не столько на явлениях самих по себе, сколько на представлениях о них, на возможности разных представлений об одних и тех же явлениях, на путях формирования этих представлений, на природе иллюзии, заблуждения, ложного мнения. [...] Гносеологический угол зрения на изображаемую действительность стал одним из слагаемых нового типа художественного мышления. ([...] das Interesse des Autors fokussiert sich nicht so sehr auf die Erscheinungen selbst, wie auf die Vorstellungen von ihnen, auf die Möglichkeit verschiedener Vorstellungen von denselben Erscheinungen, auf die Entstehungswege dieser Vorstellungen, auf das Wesen der Illusion, des Irrtums, der falschen Ansicht. [...] Gnoseologischer Blickwinkel auf die dargestellte Realität wurde zu einer der Komponenten einer neuen Art des künstlerischen Denkens.)⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Penzkofer 1984, S. 203.

⁷⁵⁷ Auch Penzkofer, aus dessen Monographie das oben angeführte Zitat stammt, stützt sich dabei auf Kataev und spricht von einer „gnoseologischen“ Funktion der Wirklichkeitsgestaltung in den Erzählungen Čechovs (s. 1984, S. 206). Darüber und mehr über die Arbeit von Penzkofer s. bei uns (Smola 1998b, S. 496–499)

⁷⁵⁸ Kataev 1979, S. 25–26. Vgl. ebenfalls Čudakov über die im späteren Erzählen Čechovs dominierende Perspektive der Figuren bzw. des Erzählers (1971, zusammenfassend auf den S. 135–136, 274–275).

Die bevorzugt „innerkommunikative“ Stellung der intertextuellen Bezüge in der Struktur der Prosa Čechovs und somit die Problematisierung der herzustellenden Verknüpfungen betonen noch mal den Charakter der ersteren als aktive und bewußte Verweisung auf den Referenztext (s. die von Tynjanov, Peters, Schmid u.a. formulierte Differenz zwischen dem Beeinflußtsein vom Prätext und dem offenen Zurückgreifen auf ihn (die letzte bildet, nach Schmid, das Wesen der Intertextualität)⁷⁵⁹).

Wir wollen hier, bevor wir zur Analyse der Texte übergehen, das Verhältnis unserer Fragestellung zu einigen der in Kap. 2.2. erwähnten einschlägigen Beiträge der Čechovforschung erläutern.

Wir nähern uns den Arbeiten, die sich mit den intertextuellen Gestalten (Gruppe 2) und mit den intertextuellen Handlungen (Gruppe 3) bei Čechov beschäftigen, insofern an, als die Untersuchung der Fälle fiktiver Literaturrezeption fast unvermeidlich zum Vergleich der rezipierenden mit den rezipierten Figuren und der entsprechenden Sujets führt.⁷⁶⁰ Wir heben uns deshalb verständlicherweise von jenen Beiträgen dieser Gruppen ab (z.B. Kataev⁷⁶¹), die den erwähnten Vergleich aufgrund v.a. der Similarität der Gestalten und der Handlungsstrukturen anstellen, ohne daß der Fakt der „Bekanntheit“ des Helden oder der Heldin mit ihren literarischen Pendanten auf irgendeine Weise angesprochen, ja vermutet würde. In ähnlicher Weise distanzieren wir uns von jenen Analysen der *Gruppe 4*, die auf die Spuren bestimmter, fremden Texten entstammender Ideen im Werk Čechovs hinweisen, ohne daß diese Ideen im dem betreffenden Werk auch nachweisbar⁷⁶² *fiktiv* rezipiert und verarbeitet worden wären (z.B. die Philosophie Nordaus in „Černyj monach“ in dem Beitrag von Krinicyň oder die Lehre Tolstoj's in Novellen wie „Neprijatnost“ (Eine ärgerliche Angelegenheit), „Vragi“, „Vstreča“, „Mužiki“ (Die Bauern) in den Beiträgen Winners und Melkovas).

Unsere Untersuchung nähert sich auch den meisten Beiträgen der Gruppe 5 insofern an, daß es in ihnen um Zitate und Allusionen geht, die von fiktiven Personen selbst stammen.

Weiterhin wenden wir uns konkreten Formen, Umständen, dem Ablauf und den Gründen der fiktiv dargestellten Literaturrezeption im Kontext des gegebenen Werkes zu; damit markieren wir den Unterschied unserer Fragestellung zu der bei Elizarova und Levin, die sich v.a. auf die sozial-literarischen Zusammenhänge konzentrieren, die die Rezeption (der Hamletgestalt) vor und in den Werken Čechovs im allgemeinen geprägt haben. Darüber hinaus bilden nicht der Prätext bzw. seine Personen (gegebenenfalls Hamlet) für uns den Ausgangspunkt für die Intertextualitätsanalyse, sondern der aktuelle Text mit der (in ihm meistens vorhandenen) „Kreuzung“ und der „Kopräsenz“ mehrerer Prätexte.

⁷⁵⁹ Vgl. S. 21-22 unserer Arbeit

⁷⁶⁰ Vgl. bei Helbig: Er spricht z.B. von den „Fällen 'gelebter Literatur in der Literatur', wo eine individuelle Textrezeption als Voraussetzung der Handlung und Vorlage der Handlungsstruktur fungiert“ (1996, S. 181) Vgl. dazu auch Goetsch: „Doch prägen in einer Reihe von Werken das Lesen, die Art und Wirkung der Lektüre die Handlungsführung und rücken die Lesergestalt in den Mittelpunkt der Anteilnahme oder Kritik“ (1983, S. 208).

⁷⁶¹ S. seinen Vergleich Nikolaj Stepanovič's mit Faust und Gurovs mit Don Guan (S. 51-52 unserer Arbeit)

⁷⁶² mit Hilfe zumindest einer Allusion

Aus den genannten Gründen sind uns tendenziell diejenigen Beiträge der *Gruppen 2 und 4* näher, die mehr oder minder explizit die Rezeption anderer Texte *durch fiktive Figuren* bei Čechov zum Thema haben bzw. in denen das Vorhandensein einer solchen Rezeption bei der vergleichenden Untersuchung aufgrund deren expliziten Präsenz im Text stillschweigend vorausgesetzt wird (das sind beispielsweise: der Vergleich Treplevs mit Hamlet bei Leithold; Platonovs mit Čackij, Don Juan und Hamlet bei Lauer; Laevskijs mit Hamlet und den „überflüssigen Menschen“ der russischen Literatur bei Winner und Saal-Losq; die Philosophie der Stoiker, Schopenhauers und Tolstojs in „Palata №6“ bei Skaftymov, Rayfield und Berdnikov; Ideen Nietzsches in „Černyj monach“ bei Sebina und Bykova oder Ansichten Tolstojs und Nordaus zur Frage der Frauenemanzipation in „Ariadna“ bei Krinicyň).

Mit einigen Beiträgen der *Gruppe 3* verbindet uns ein eher ambivalentes Verhältnis. Ohne die verbreitete These widerlegen zu wollen, daß die Sujets späterer Novellen Čechovs sich bisweilen in deutlicher und bewußter, nicht selten ironischer Abweichung von den in der Literatur vorgegebenen Schemata entwickeln, verzichten wir aus den bereits erläuterten Gründen (s. oben über die Kriterien und die Auslegung unserer Abgrenzung der „Texte zweiten Grades“ bei Čechov) darauf, sie als Inversionen, scherzhafte Neu-Schreibung, noch weniger als Parodien auf Fremdtex-te zu bezeichnen. Da wir großen Wert auf die Unterscheidung früher Kurzgeschichten wie „Zagadočnaja natura“ oder „Šilo v meške“ einerseits und der Novellen wie „Duel“, „Ionyč“ oder „Dama s sobačkoj“ andererseits legen, erscheinen uns die aufgeführten Formulierungen in bezug auf die letzteren (z.B. bei Saal-Losq, obgleich sie die Parodie auch anders versteht) als problematisch. Wir stimmen Kramer zu, wenn er die Kurzgeschichte „Smert' činovnika“ „corrective rewriting“ von „Šinel“ nennt, distanzieren uns aber von ihm, wenn er „Rasskaz neizvestnogo človeka“ als eine Halb-Parodie von „Nakanune“ interpretiert. Wir geben Forschern wie Winner oder Saal-Losq ebenso dann recht, wenn sie bei Čechov eine prinzipiell andere Lösung der „klassischen“, aus den Werken Tolstojs, Flauberts, Puškina oder Turgenevs bekannten, ja herkömmlichen Konflikte und Situationen oder eine gegenüber diesen Werken alternative Sujetentfaltung finden⁷⁶³ und so das polemische Potential seiner Novellen aufdecken. Wir betrachten das jedoch – anders, als wir Parodien begreifen also – weder als literarisches Diminutiv der Referenztexte noch als Experiment mit den hergebrachten Mustern, sondern (noch einmal in Anlehnung an Kataev⁷⁶⁴) als eine ernste Auseinandersetzung mit den Vorläufern, als „schöpferischen Streit“ („творческий спор“).

Die vergleichende Analyse wird sich, wie auch in den vorigen Kapiteln, aus der Funktion und dem semantischen Potential punktueller intertextueller Verweise entfalten – Zitate oder Allusionen (wie das u.a. in den Arbeiten von Smirnov, Clayton und besonders Košny und Kanevskaja getan wird). Dabei werden wir versuchen, die Rolle intertextueller Bezüge im inne-

⁷⁶³ In diesem Sinne finden wir auch den Gedanken von Saal-Losq über die bewußte Nicht-Erfüllung der Leserwartungen in der Prosa Čechovs (s. S. 51, 53-54 unserer Arbeit) durchaus überzeugend

⁷⁶⁴ Vgl. S. 54 dieser Arbeit

ren Kommunikationssystem der Texte Čechovs womöglich vollständig zu ermitteln: sowohl in ihrem psychologisch-pragmatischen Aspekt als auch im „semantischen“⁷⁶⁵.

Mit der Analyse typischer Erscheinungsformen und Träger der fiktiv gestalteten Literaturrezeption haben sich bereits einige Forscher befaßt. Da ihre Modelle und Beobachtungen uns bei der Untersuchung der Texte Čechovs von Nutzen sein werden, stellen wir sie an dieser Stelle kurz vor.

So führt Wuthenow bekannte Texte der Weltliteratur auf, in denen Leserfiguren und damit das Problem der Wirkung der Lektüre auf die fiktiven Personen im Mittelpunkt stehen. Als Beispiele werden dabei u.a. „Don Quijote“ und die Ritterromane, „Werther“, Homer, Klopstock und „Emilia Galotti“, der von der Gestalt Hamlets faszinierte Wilhelm Meister genannt. Manche lesenden Helden lassen sich durch die Bücher verwirren und verführen (wie Emma Bovary durch empfindsame Romane: „ihre Vorstellungen von Glück sind ein Produkt empfindsamer Lektürestunden“⁷⁶⁶), die anderen sind dagegen eher Kenner und Genießer oder sind von der Bücherwelt übersättigt und verdrossen (wie Faust).

Wer aber liest denn – und warum? Und wie liest er? [...] Manche lesen, um vor der Wirklichkeit zu flüchten, andere lesen aus geistiger Anspannung und Anteilnahme, aus Bildung oder um denken zu lernen; weil man Geschmack und Muße hat, liest man bei Jacobsen oder D’Annunzio. Hier haben die Bücher etwas Zufälliges, sie könnten durch andere Gegenstände notfalls ersetzt werden.⁷⁶⁷

Häufiger zeugt jedoch die Lektüre nach Wuthenow von den inneren Schwankungen des Helden, von der gespannten Suche nach sich selbst: „Das Ich – [...] – erscheint hierbei in einer [...] seltsam gebrochenen Weise, in der die Vergewisserung seiner oder ihrer selbst zugleich von tiefer Unsicherheit zu zeugen scheint [...] in seinem Bewußtsein von sich ist das Ich zugleich auf Spiegelungen angewiesen, die seine Unsicherheit verraten“.⁷⁶⁸

Stückrath geht das Thema systematischer an, indem er eine Typologie der Lesergestalten anhand ebenfalls berühmter literarischer Texte erstellt. Es werden insgesamt fünf Grundtypen der fiktiv Lesenden herausgebildet: 1. der verblendete Phantast (wie Don Quijote; „Der Phantast träumt einer unmöglichen, weil vergangenen oder gänzlich imaginären Welt nach“⁷⁶⁹); 2. der Rebell (z.B. der sozialistische Revolutionär Pavel in Gor’kij’s Roman „Die Mutter“; „Der Rebell träumt auch von einer besseren Welt, die aber [...] durch Aktionen in der Gegenwart und Zukunft verwirklicht werden kann.“⁷⁷⁰); 3. der Künstler (der sich im

⁷⁶⁵ S unsere Verwendung der Typologie Kosnys (s. Fußn. 426 dieser Arbeit)

⁷⁶⁶ Wuthenow 1980, S 14

⁷⁶⁷ Ibid S. 15

⁷⁶⁸ Ibid. S. 29.

⁷⁶⁹ Stückrath 1984, S 103

⁷⁷⁰ Ibid

Leseprozeß entwickelt, wie Wilhelm Meister); 4. der pikarische Simplizissimus und der Abenteurer (z.B. Simplizissimus oder Robinson; sie „irren vom Weg der Tugend ab und finden wieder zu ihm zurück. An solch entscheidenden Wegmarken begegnen wir ihnen mit dem Buch in der Hand“⁷⁷¹); 5. der gelehrte Büchermensch (Faust oder der Sinologe Kien in Canettis Roman „Die Blendung“). Stückrath fragt abschließend auch nach der Spezifik der Leserinnen-Figuren in der Weltliteratur und beantwortet diese Frage nur sehr flüchtig folgendermaßen: „Zu erwähnen ist, daß romanistische Forschungen zeigen konnten, daß Flauberts Madam Bovary in ihren markanten Eigenschaften als Leserin – schwärmerische Jugendlektüre, frustrierende Eheerfahrungen, Lesewut, durch erotische Lektüre-Vorbilder mitbestimmter Ehebruch – im Frauenbild des Romans des 19. Jahrhunderts kein Einzelfall ist.“⁷⁷²

Im Aufsatz von Goetsch werden nicht nur typische fiktive Leser geschildert (das sind bemerkenswerterweise z.B. „Leser und Zuhörer“, die „unaufmerksam, ungeduldig und gleichgültig reagieren“ oder „während der Lektüre einschlafen“; „die von falschen Voraussetzungen ausgehenden, korrekturbedürftigen Lesergestalten, Personen also, die lernen müssen, richtig zu lesen“; „uneinsichtige Leser“ wie Don Quijote, der „von der Literatur verführt und verblendet worden“ ist⁷⁷³), sondern auch mögliche Erscheinungsformen der Verweisung auf die gelesenen Texte aufgezählt: „eingelagerte Erzählung“, „mündliches Vorlesen“, „Zitate und literarische Anspielungen“, „allgemeine Charakteristik der Gattung“, Beschreibung der „unmittelbaren Reaktion der Lesergestalt“, „Diskussion der Lektüre mit anderen Figuren, eine Erörterung, die nicht nur der Charakterisierung der Personen, sondern auch der Vorausdeutung auf die weitere Handlung dienen mag [...]“.⁷⁷⁴ Und weiter: „Schließlich ist möglich, die langfristige Auswirkung der Lektüre auf die Phantasie, das Denken und die Weltsicht der Lesergestalt zu beschreiben.“⁷⁷⁵

Schließlich grenzt Wolpers das Feld der in den drei vorgestellten Arbeiten erörterten Themen insofern ein, als er sich in erster Linie dem Motiv „Gelebte Literatur in der Literatur“⁷⁷⁶ zuwendet und versucht, es idealtypisch, jedoch auch anhand konkreter Texte zu beschreiben. In deutlicher Übereinstimmung mit der Schlußfolgerung von Wuthenow weist er zunächst auf die Charakterspezifik des Lektüre „nachlebenden“ Helden in der modernen Literatur (diese beginnt mit „Don Quijote“) hin: Das ist ein „problematisches Individuum“, das in einen fundamentalen Gegensatz zur Umwelt – und zu sich selbst – gerät. [...] dessen Verhalten von verschiedenen Oppositionen wie Sein und Schein, Wirklichkeitssinn und Imagination, Eigen- und Fremderfahrung, Echtheit und Rollenspiel oder Wahrheit und Illusion gekennzeichnet

⁷⁷¹ Ibid. S. 104

⁷⁷² Ibid. S. 104-105

⁷⁷³ Goetsch 1983, S. 210-211

⁷⁷⁴ Ibid. S. 207.

⁷⁷⁵ Ibid.

⁷⁷⁶ S. Wolpers 1986, S. 7

ist“.⁷⁷⁷ Dieses Individuum ist nach Wolpers im „Typus des leicht enthusiasmierbaren [...] Schwärmers, auch des wahnhaft handelnden, von einer fixen Idee besessenen Helden“ verkörpert; sein Versuch, das Fiktionale zu verwirklichen, basiert „auf dem Verkennen von Literatur und Leben“, ist „meist zum Scheitern verurteilt“⁷⁷⁸. Wolpers spricht in Verbindung mit dem genannten Motiv vom „märchenhaften Ausmalen der Wunschbilder“ und vom „Zerbrechen der Träume an der Realität“⁷⁷⁹. Dementsprechend „werden“ in dem betreffenden Sammelband „aus naheliegenden Gründen nicht die realistischen, auf die Alltagswelt verweisenden Varianten des Romans als Vorbilder gewählt, sondern die idealisierenden, romantisierenden oder empfindsamen Spielarten“⁷⁸⁰. Verschiedene Aspekte des gegebenen Motivs sind einerseits „die jeweiligen psychischen Voraussetzungen und Beweggründe wie Lebensunerfahrenheit, Illusionsbedürfnis oder starke Phantasie“, andererseits „die ethische Frage“, „ob und wie das Literaturnachleben gegenüber der als real angenommenen Welt und ihrer Moral zu rechtfertigen und innerlich zu verantworten“ ist.⁷⁸¹

An solche allgemeinen Charakteristika des Motivs „Gelebte Literatur in der Literatur“ wie der Heldentyp, der zu seinem Träger wird, die von dem Motiv berührten Fragen- und Problemfelder u.s.w. knüpft Wolpers die Beschreibung des Ablaufs eines Nachlebens von Literatur an. Dabei ergibt sich für ihn ein Fünf-Phasen-Modell: 1. fiktive Sachverhalte vor der Begegnung der Figur mit dem Literarischen; 2. Begegnung der Figur mit der Literatur und Beginn der Identifikation mit ihr, 3. Identifikationsphase: Nachleben des Fiktiven; 4. Austritt aus der Identifikation; 5. Situation und Verhalten danach.

Wie u.a. die Autoren des Sammelbandes „Gelebte Literatur in der Literatur“, beschränken wir uns im weiteren bewußt auf jenen Teil intertextueller Referenzen im inneren Kommunikationssystem der Prosawerke Čechovs, bei dem die *schöne* Literatur als Referenztext fungiert.⁷⁸² Wir wenden uns damit dem Thema der „Anziehungskraft“⁷⁸³ oder – breiter – der *Wirkung der Fiktion* auf die Čechovschen Personen zu. Nur die Fiktion – *die andere, dargestellte Wirklichkeit* – ermöglicht den sie rezipierenden Figuren, die eigene Lebenssituation, sich selbst und „die Umgebung“⁷⁸⁴ (nicht zuletzt die menschliche) mit der fiktiven zu vergleichen; aus diesem, ob ernst oder spielerisch gemeinten Vergleich ergibt sich ein besonderes Spannungsverhältnis zwischen den beiden Ebenen des Sujets – der realen und der imaginären. Wolpers schreibt über die besondere Rolle der schönen Literatur innerhalb des Motivs „Ge-

⁷⁷⁷ Ibid. S. 8.

⁷⁷⁸ Ibid. S. 12. Vgl. dazu bei Schmid, der ebenfalls über Diskrepanzen zwischen „dem realen Verhalten der Personen und den literarischen Schemata, denen sie selbst oder die Erzähler folgen“ schreibt (1991, S. 90). vgl. in der Fußn. 741

⁷⁷⁹ Wolpers 1986, S. 12.

⁷⁸⁰ Ibid. S. 13.

⁷⁸¹ Ibid. S. 9.

⁷⁸² Vgl. *ibid.*, S. 13.

⁷⁸³ S. bei Wolpers „die Macht der Literatur, ihre Anziehungskraft“ (*ibid.*, S. 18)

⁷⁸⁴ S. *ibid.*, S. 22.

lebte Literatur in der Literatur“: „Denn nur hier wird die oben erörterte Grundspannung des Motivs voll wirksam. Sie resultiert aus der Problematik der unmittelbaren Rückanwendung einer künstlerischen Konzeption auf das Leben.“ und weiter.⁷⁸⁵ Zweifellos spielt ebenfalls das Thema des Einflusses der philosophischen und publizistischen Texte auf die Personen bei Čechov eine erhebliche Rolle (s. die Beiträge der Gruppe 4 der Čechovforschung); teilweise zeichnen sich hier dieselben Tendenzen (dieselben Modi der Rezeption) ab wie bei den Bezügen zu fiktionalen Prätexten (so dient die Lektüre beider Textsorten zuweilen als Impuls zu „unmoralischen“, von einer gewissen Grausamkeit gekennzeichneten Handlungen, als Quelle und Rechtfertigung einer solche Handlungen „legalisierenden“ Weltanschauung).⁷⁸⁶

Darüber hinaus werden uns nur die Fälle interessieren, in denen das Phänomen der fiktiven Literaturrezeption für uns explizit wahrnehmbar ist, in welcher Form sie auch vermittelt sein mag – ob durch das Zitat bzw. die Allusion, eine metatextuelle Aussage oder den vom Erzähler thematisierten (von dieser oder jener Gestalt unternommenen) Lektüreakt. Aus diesem Kreis fallen insofern zahlreiche, von den Figuren stammende Verweise auf die Fremdtex-te heraus, die z.B. aus unserer Sicht eine rein ornamentale⁷⁸⁷, rhetorische Funktion erfüllen: So ist das fiktive Zitieren eines in die Rede passenden Satzes im Œuvre Čechovs recht verbreitet (vgl. das Zitat aus „Ruslan i Ljudmila“ (Ruslan und Ljudmila) in der von Anan’ev erzählten Geschichte in „Ogni“: „[...] это была [...] Кисочка, та самая, в которую я был по уши влюблён 7-8 лет назад, когда ещё носил гимназический мундир. Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой...“ („Es war [...] Kissotschka, dieselbe, in die ich vor sieben oder acht Jahren bis über beide Ohren verliebt gewesen war, als sie [ich] noch die Schulkleidung trug. Ihr Taten längst vergessener Tage, ihr Sagen uralter Zeiten...“⁷⁸⁸) (7, 117) oder das Zitat aus „Hamlet“ in „U znakomych“ (Bei Bekannten): „– Не поговорить ли нам сначала о делах? – сказал он. – Что у вас здесь в Кузьминках новенького? Всё ли благополучно в Датском королевстве?“ („Wollen wir nicht zuerst von den Geschäften sprechen?“ fragte er. 'Was gibt es Neues bei Ihnen in Kuzminki? Ist alles wohlbestellt im Staate Dänemark?'⁷⁸⁹) (10, 11)).

An Bedeutung gewinnt für uns der Bezug also erst dann, wenn er für uns deutlicher auf *die Reflexion des Zitierten* durch die Person schließen läßt.

Wenn wir von der Intertextualität im inneren Kommunikationssystem sprechen, meinen wir auch Bezüge, die im Bewußtseinshorizont des Erzählers liegen, falls dieser als Teil der Diegese begriffen werden kann. „[...] the narrator may or may not be participant in the events he recounts. When he is, we usually speak of a first-person narrative because the first person narrates – [...] – events in which he takes part [...]. [...] In cases where the narrator is a

⁷⁸⁵ Ibid. S. 14

⁷⁸⁶ Zur Unterscheidung der schonen Literatur von „nichtbelletristischer“ innerhalb des Motivs „Gelebte Literatur in der Literatur“ s. bei Wolpers 1986, S. 13-15.

⁷⁸⁷ Vgl. die „ornamental quotations“ in der Typologie der Zitate bei Plett (s. S. 35 bei uns).

⁷⁸⁸ Tschechow 1965, S. 187.

⁷⁸⁹ Tschechow 1967, S. 319

character, he may play a more or less considerable role in the events [...] he may be the protagonist [...] or an important character [...], or a minor one [...], or even a mere observer [...].“⁷⁹⁰. Der unterschiedliche Grad der Beteiligung des Ich-Erzählers – des „embodied narrator“ – am Geschehen wird insbesondere in der Typologie von Stanzel reflektiert. So beschreibt er „several stages in this process of the embodiment of the narrator“. Die erste Stufe in diesem Prozeß stellt dann der Ich-Erzähler dar, der die Rolle des Verlegers oder des Herausgebers übernimmt oder der Erzähler einer Binnengeschichte ist („closest to the authorial narrator“); auf der zweiten Stufe ist der Erzähler ein Zeuge, Beobachter, Biograph, ist also in der Peripherie der Ereignisse lokalisiert; auf der dritten ist er der Held der Geschichte („standing at the centre of the action“).⁷⁹¹ Auch Genette unterscheidet zwischen dem homodiegetischen Erzähler – dem, der in der von ihm erzählten Geschichte anwesend ist, und dem heterodiegetischen – dem, der in ihr nicht vorkommt. Wenn der Erzähler im Mittelpunkt der Geschehnisse steht (die dritte Stufe bei Stanzel), nennt ihn Genette einen autodiegetischen Erzähler.⁷⁹²

Es ist im Weiteren auszuloten, welchen Status der Erzähler in Čechovs Texten annimmt, so daß auch seine Rolle als Rezipient der in dieses Sujet eingeschriebenen fremden Texte geklärt wird.⁷⁹³

4.1.2. Allgemeine Charakteristik und Typologie der Modi fiktiver Literaturrezeption in der Prosa Čechovs

Die Intertextualität im inneren Kommunikationssystem der Prosawerke Čechovs weist gewisse Tendenzen sowie eine bestimmte Entwicklung auf. Die letzte ist im allgemeinen von der Psychologisierung und zunehmenden Komplexität sowie der Vielfalt des Phänomens der fiktiven Literaturrezeption gekennzeichnet: Von den zahlreichen parodistisch konzipierten Aussagen der Figuren über diesen oder jenen Autor bzw. über sein(e) Werk(e) geht sie zu den vielfältigen Formen der ernsthaft fiktiv dargestellten Reflexion über Literatur über, ob als bloßes Literatururteil oder als folgenreiches Erleben des Literarischen gestaltet, bei dem eine tiefe Wechselwirkung zwischen dem Menschen und der fiktionalen Wirklichkeit zutage tritt.⁷⁹⁴

⁷⁹⁰ Prince 1982, S. 13-15

⁷⁹¹ Stanzel 1979, S. 201-202.

⁷⁹² Genette 1994, S. 175-176

⁷⁹³ S. z.B. auch Schmid über die Ich-Erzähler als Leser bei Puškin (s. Fußn. 741)

⁷⁹⁴ Über die Entwicklung der Intertextualität bei Čechov im Ganzen, die sich jedoch nur zum Teil mit der hier geschilderten Entwicklung der Bezüge im inneren Kommunikationssystem überschneidet, s. in unserem Aufsatz (Smola 2001) Wie wir aber erwahnten, wurde diese Entwicklung bei Čechov, nämlich vom spielerisch-humoristischen Umgang mit Fremdtexten zum „ernsteren“, in der Čechovforschung schon mehrmals beobachtet Vgl. z.B. Nazirov „По мере того, как Антоша Чехонте выростал, он переставал отшучиваться от классики. Вместо этого он предпринял пересмотр ее, перешел от зубоскальства к принципиальному спору.“ (Im Laufe sei-

Parodistische Intertextualität im inneren Kommunikationssystem in der frühen Prosa Čechovs, die ihren Ausdruck in erster Linie im falschen Zitieren, aber auch in den uneinsichtigen, profanen Literatururteilen der fiktiven Personen (metatextuellen Aussagen also) findet, – wurde in der einschlägigen Forschung bereits mehrmals thematisiert.⁷⁹⁵ Von der Spezifik ihrer Darstellung spricht u.a. Semanova (in bezug auf Turgenev-Verweise⁷⁹⁶) und (in bezug auf Puškin-Verweise bei Čechov) A. P. Kuzičeva. Die letztere betont den klischeehaften Charakter der von den Personen stammenden Äußerungen über Puškin sowie ihrer Rezeption seiner Dichtung im Ganzen: „[...] Чехов выявил стереотипы восприятия Пушкина людьми конца прошлого века.“ (Čechov [...] hat Stereotypen der Puškinrezeption aufgedeckt, die von den Menschen am Ende des vorigen Jahrhunderts benutzt wurden)⁷⁹⁷. Zu solchen Wahrnehmungstereotypen gehören, wie die Forscherin ausführt, die Trivialisierung der Puškin-schen Zeilen, die so eine sprichwörtliche Bedeutung gewinnen, ihre Verzerrung im Laufe des alltäglichen Gebrauchs (hervorgehoben wird dabei der geringe Bildungsgrad der Zitierenden), die Nennung eines Namens dieser oder jener Gestalt aus dem Werk Puškins als Bezeichnung einer gewissen verbreiteten Situation (Tat'jana → die Frau gesteht als erste ihre Liebe). Auch

ner Entwicklung hörte Antoša Čechonte allmählich auf, die klassische Literatur scherzhaft zu behandeln. Statt dessen unternahm er ihre Revision, ging von der Witzelei zu einer prinzipiellen Auseinandersetzung über [...] (1994, S. 5).

⁷⁹⁵ Den Begriff „Metatextualität“ als eine Spielart und aber auch eine besondere Qualität der Intertextualität verwenden wir im Sinne Pfisters (s. seine Typologie (S. 29 dieser Arbeit)). Nach Pfister gewinnt der Bezug zu einem anderen Text dann an Referentialität, wenn „der eine Text den anderen thematisiert, [...] seine Eigenart – [...] – 'bloßlegt'“; in diesem Fall „wird auch der Folgetext zum Metatext des Prätextes – Metatext hier nicht im bloßen chronologischen Sinn des „Später“, sondern darüber hinaus im semiotischen Sinn des „Über“. So treibt Intertextualität immer auch zu einem gewissen Grad Metatextualität hervor, eine Metatextualität, die den Prätext kommentiert, perspektiviert und damit die Anknüpfung an ihn bzw. die Distanznahme zu ihm thematisiert“ (1985a, S. 26-27). So gesehen kommt gerade bei (fiktiven) Literatururteilen und -bewertungen die metatextuelle Funktion der Intertextualität am deutlichsten und am direktesten zum Vorschein. Der allgemeinen Bedeutung des Begriffs entspricht auch die Definition Genettes (auf S. 26 bei uns): Von Metatextualität ist dann zu sprechen, wenn ein Text sich mit dem anderen auseinandersetzt, ihn kritisch kommentiert. Wolf spricht in bezug auf die Metatextualität im Vergleich zur Intertextualität von „einer höheren logischen Ebene“, „einer Metaebene, auf der die Textualität bzw. der Konstruktcharakter des Objekttextes thematisch wird“ (1998b, S. 366). Vgl. dazu auch den Begriff „Metafiktion“. Wolf unterscheidet z.B. zwischen der Eigen-Metafiktion („der direkte Bezug auf den eigenen Text“ (1998a, S. 362), der Fremd-Metafiktion („der intertextuelle Bezug auf einen anderen Text (wobei Intertextualität jedoch auch nicht-metafiktionale Phänomene umfaßt, z.B. den Bezug auf inhaltliche Elemente des Prätextes ohne *foregrounding* von dessen Fiktionsstatus)“ (ibid.) und der Allgemein-Metafiktion („die meta-ästhetische Diskussion von Lit. allg.“ (ibid.)). Wolf formuliert „das Verhältnis zwischen Metafiktion und Intertextualität“ (1993, S. 225) weiterhin folgendermaßen: „Wo Prätexte in den eigenen Text dominant unter dem Gesichtspunkt ihrer scheinbaren Wirklichkeit integriert werden, wo es z.B. um das bloße Lesen eines bestimmten Buches als einer beiläufig erwähnten Tätigkeit einer Figur geht, wird Intertextualität selbstverständlich nicht metafictional verwendet (Fall 1). Wo jedoch durch den Gebrauch von Prätexten im eigenen Text entweder deren Fiktionalität thematisch wird (Fall 2) oder auch diejenige des eigenen Textes (Fall 3), dort wird Intertextualität zu einem metafictionalen Vehikel der Thematisierung von Textualität. Zum Fall 2 gehört die Parodie, die als kritische Inszenierung von Prätexten über deren bloßes Zitieren hinausgeht und insofern eine funktionale, aber auch vermittlungsmäßige Sonderform der Intertextualität ist“ (ibid.). Vgl. auch bei Genette: „[...] auch der Hypertext kann oft als Kommentar gelten. Eine Travestie wie *Virgile travestie* ist auf ihre Weise eine 'Kritik' der *Aeneis*, [...]“ (1993, S. 18). In diesem Sinne ist die metatextuelle und die metafictionale Funktion auch manchen intertextuellen Kontakten zuzuschreiben, die wir im Prosawerk Čechovs bisher untersucht haben (z.B. gerade der Parodie „Zagadočnaja natura“). Im gegenwärtigen Kapitel wollen wir jedoch von den metatextuellen und bisweilen den – im Sinne Wolfs – metafictionalen Aussagen sprechen, die von den fiktiven Personen selbst stammen.

⁷⁹⁶ S. Semanova 1957

⁷⁹⁷ Kuzičeva 1998, S. 58

die Beiträge von Košelev und Kanevskaja, die wir in Kap. 2.2. vorgestellt haben, haben die Wiedergabe der Rezeptionsklischees bei Čechov – v.a. die semantische Reduktion und Verflachung der aufgerufenen Fragmente – zum Thema.⁷⁹⁸

Das frühe Prosawerk Čechovs verfügt tatsächlich über ein breites Spektrum parodistischer Arten der fiktiven Literaturrezeption: Uns interessieren, um es noch mal zu betonen, diejenigen, die zumindest eine Reaktion des Rezipienten auf das Literarische enthalten (insofern reicht für uns das falsche Zitieren noch nicht aus). Zu ihnen zählen: das Einschlafen beim Lesen („Beznaděžnyj (ěskiz)“ (Der Hoffnungslose (eine Skizze)))⁷⁹⁹; ungeschickte literarische Nachahmung des Gelesenen (z.B. der Naturbeschreibungen Turgenjovs in einem Schulaufsatz: „Kanikuljarnye raboty institutki Naden'ki N“ (Die Ferienaufgaben der Pensionatschülerin Naden'ka N)⁸⁰⁰); insbesondere aber diverse Typen parodistischer Metatextualität – der Äußerungen der Protagonisten zu Prätexten. Die Ungehörigkeit und Lächerlichkeit der ausgesprochenen Literatururteile kann dabei verschiedene Motive und Ursachen haben: Obrigkeitsmentalität (dabei fungiert meistens Saltykov-Ščedrin als Beispiel der „gefährlichen“ Lektüre und Symbol von „Liberalismus“ und Zynismus („Reč' i remešok“ (Die Rede und der Riemen), „Pis'mo v redakciju“ (Der Brief an die Redaktion)), darüber hinaus Nekrasov, A. K. Tolstoj, Griboedov („Liberal'nyj duška“ (Das liberale Seelchen))), Ignoranz, Stumpfsinnigkeit oder mangelndes Gefühl für das Poetische („V lando“ (Im Landauer), „Ne v duče“

⁷⁹⁸ Vgl. S. 63–65 dieser Arbeit. Wir sind der Meinung, daß in den späten Novellen wie z.B. in „Duel“, das Košelev ebenfalls als Beispiel des „Oneginschen Mythos“ bei Čechov analysiert (s. Košelev 1998, S. 152–154), keine *Stereotypen* der modernen Literaturrezeption widerspiegelt werden. Daß die literarischen Selbstdefinitionen Laevkij's den realen Sachverhalten nicht entsprechen, bedeutet für uns nicht, daß sie damit auch klischeehaft und abgedroschen sind. Den Versuch, die eigene Situation mit der imaginären gleichzusetzen, sollte man beim späteren Čechov in den meisten Fällen auf das *Individuelle* der betreffenden Figur zurückführen und aus dem Individuellen heraus interpretieren. Während beim frühen Čechov ungehörige Literatururteile in erster Linie auf die Naivität oder die Unbildung des Urteilenden hinweisen und so parodistischen Zwecken dienen, wird das Verhältnis zum Literarischen in den späteren Novellen in einem deutlich größeren Maße zum Bestandteil des individuell Psychologischen der Person. Nur in seltenen frühen Prosastücken (wie in „Dačnica“) wird z.B. das beim späteren Čechov außerordentlich wichtige Thema angedeutet – nämlich die gnoseologische (in Anlehnung an den Wortgebrauch von Kataev) Funktion der Lektüre, der Leser im „Prozeß der Welterkenntnis“ (Kataev 1979, S. 27) (z.B. Konflikt der rezipierten Literatur mit dem real Gegebenen und Zuerlebenden).

Jedoch auch im letzteren Fall – in den späteren Werken – sind fiktive metatextuelle Aussagen der Personen häufig mit den in bestimmten Kreisen (z.B. bei Symbolisten oder Narodniki) *verbreiteten Vorstellungen* über Literatur verknüpft und können in diesem Sinne als klischeehaft bezeichnet werden (s. Beispiele solcher Vorstellungen bei Košelev 1998).

⁷⁹⁹ In „Beznadežnyj“ ist die auktoriale Ironie insofern besonders scharf, als die Lektüre von Turgenjovs Roman „Dvorjanskoe gnezdo“ (Das Adelsnest) für den Protagonisten zum einzigen Mittel wird, die ihn plagende Langeweile zu besiegen. „И его тоскующая душа нашла успокоение в великом писателе. [...] Барин храпел.“ (Und sein schwermütiges Gemüt fand beim großen Schriftsteller Ruhe [...] Der Herr schnarchte ...) (3, 222) (s. darüber auch bei Semanova 1957, S. 179, 209). Dem einschlafenden Leser begegnet man auch in der Geschichte „Talant“ (Das Talent), in einem allerdings weniger parodistischen Kontext.

⁸⁰⁰ Vgl. darüber bei Semanova 1957, S. 198.

⁸⁰¹ Eine ungeschickte, dem Bildungsgrad der Person entsprechende *mundliche* Nachahmung der gelesenen *wissenschaftlichen* Literatur ist in „Moi ostroty i izrečeniya“ (Meine Witze und Denksprüche) zu finden. „Превышение власти и административный произвол дантиста заключается в вырывании здорового зуба рядом с больным. Это сказал один околоточный, читая 'Логик' Милля.“ (Die Machtüberschreitung und die administrative Willkür des Zahnarztes besteht darin, neben dem kranken Zahn auch den gesunden zu ziehen. Das sagte ein Polizeivieraufseher bei der Lektüre von Mill's „Logik“) (2, 253).

(Schlechte Laune), „Kontrabas i flejta“ (Der Kontrabaß und die Flöte)⁸⁰²; Wichtigtuerei und der Wunsch, als Literaturkenner wahrgenommen zu werden („Rjaženye“ (Die Verkleideten)).

Die Kurzgeschichte „Čtenie (rasskaz starogo vorob'ja“ (Die Lektüre (Erzählung eines alten Spatzen)) (1884) enthält zwar ebenfalls eine parodistische Darstellung der fiktiven Literaturrezeption, hebt sich aber von den oben erwähnten frühen Texten dadurch ab, daß in ihr *der Prozeß der Wirkung der Lektüre auf die Lesenden* verfolgt und das genannte Motiv zum Hauptthema entfaltet wird (ein kleiner Beamte wird von seinem Vorgesetzten gezwungen, zu Bildungszwecken ein Buch von Duma zu lesen und vor gewaltiger Anstrengung, es zu verstehen, verliert er den Verstand; er kommt aber zu sich, nachdem es ihm erlaubt wird, die Lektüre zu lassen). Dieser Text bereitet, nach unserer Meinung, bis zu einem gewissen Grade den Übergang zu einer späteren Gestaltung des Motivs vor, die einerseits noch humoristische Züge trägt, andererseits nicht mehr als parodistisch zu bezeichnen ist – zu einer psychologisch vertieften und perspektivierten Gestaltung der fiktiven Literaturwahrnehmung.

Diese Darstellungsweise läßt sich in zwei Novellen – „Mal'čiki“ (Die Jungen) (1887) und „Posle teatra“ (Nach dem Theaterbesuch) (1892, aller Wahrscheinlichkeit nach aber schon Ende der 1880er Jahre geschrieben⁸⁰³) – beobachten. Die zwei Kurznovellen, in derselben Schaffensperiode Čechovs verfaßt, stehen vor allem von der Art der in ihnen dargestellten Literaturrezeption zwischen den oben aufgeführten frühen Texten Čechovs und seinen späteren (und umfangreicheren) Novellen. In den beiden Fällen versuchen Kinder, Literatur (die gelesene oder in einer Theaterinszenierung erlebte⁸⁰⁴) nachzuleben und sich in die fiktionale Situation, sprich in die Lage der fiktionalen Charaktere zu versetzen (in „Mal'čiki“ wollen zwei Gymnasiasten eine geheime Reise nach Amerika unternehmen, um dort nach Art der Helden von Reid und Cooper⁸⁰⁵ wilde Tiere zu jagen, mit Feinden zu kämpfen und Gold zu gewinnen, sie kommen aber nicht weit und werden am nächsten Tag nach Hause gebracht; in „Posle teatra“ schreibt die 16-jährige Nadja Zelenina unter dem frischen Eindruck der „Evgenij Onegin“-Aufführung einen Brief an Offizier Gomyj und den Studenten Gruzdev, die in sie verliebt sind; sie stellt sich dabei vor, daß sie selbst unglücklich verliebt ist; bald vergißt sie ihren „Kummer“ und es überwältigt sie ein ungeheueres Glücksgefühl: „[...] эта 'поэтизированная' схема оказывается настолько нежизнеспособной, что тут же сама собой разрушается восторженным состоянием героини, [...]...“ ([...] dieses „poetisierte“ Schema erweist sich als nicht lebensfähig, so daß es sich selber durch die verzückte Stim-

⁸⁰² So zeigt Semanova, wie u.a. in der Kurzgeschichte „V lando“ die nach dem Tod Turgenevs entfachte Diskussion um dessen Werk widergespiegelt wird, Čechov parodiert profane Äußerungen der weniger belesenen Bürger zu einem aktuellen Thema (1957, S. 206-209). Über die Literaturrezeption in dieser Kurzgeschichte s. auch bei Rayfield (1999, S. 16). S. bei Semanova auch über die Turgenev-Rezeption in „Kontrabas i flejta“ (1957, S. 210), über den Rezipienten in „Ne v duče“ s. Košelev 1998, S. 148-150

⁸⁰³ Über die Tatsachen, die dafür sprechen, s. die Anmerkungen zu der Novelle (8, 437)

⁸⁰⁴ Vgl. Arten der „Literaturaufnahme“ bei Wolpers „Daneben gibt es Theater- und Opernbesuche, mündlich tradierte Erzählungen, Zitate, Liedvortrag, außerdem immer wieder Interpretationen und Gespräche und Reflexionen über Literatur“ (1986, S. 21)

⁸⁰⁵ Vgl. auch die Aussagen Čechovs über das Thema, das er in diesem Text später aufgreift, in „Oskolki moskovskoj žizni“ (Splitter des Moskauer Lebens) (s. in den Anmerkungen zu „Mal'čiki“ (6, 699))

mung der Heldin destruiert, [...]...)⁸⁰⁶). Obgleich jedoch dieser Versuch eine krasse Diskrepanz zwischen dem literarisch Imaginären und der Realität aufdeckt⁸⁰⁷, ist der Vorgang – allein schon weil es sich um die Wahrnehmung der Literatur durch Kinder handelt – nicht allzu dramatisch und wird eher mit mildem Humor gestaltet; die Rezeption der Lektüre trägt hier entweder einen abenteuerlichen oder einen tragisch-sentimentalen, melodramatischen, jedenfalls aber einen naiv-romantischen, infantilen Charakter. Das hier zentrale Motiv „Gelebte Literatur in der Literatur“ gewinnt in anderen Novellen (wie z.B. in „Pripadok“ (Der Anfall) oder „Rasskaz neizvestnogo človeka“), in denen es auf Erwachsene bezogen ist, an Ernst und Dramatik, ist zunehmend mit dem Thema der verlorenen Illusionen, das auch mit dem der Konfrontation der Verblendeten mit der groben Realität einherschreitet, des Lebensverdresses oder auch der literarisch vorgegebenen Zerstörung bzw. Verletzung der anderen verbunden. In diesem Sinne wäre es angemessen, den beiden Kurznovellen eine Sonderstellung im Œuvre Čechovs einzuräumen.

Der (v.a. späteren, d.h. ab 1886 – 1887) Prosa Čechovs ist im Ganzen eine weit verzweigte und recht vielfältige Darstellung der Rezeption von Literarischem zuzuschreiben. Wir wollen hier von den *dominierenden Modi der fiktiven Literaturrezeption* in diesem Zeitraum sprechen.⁸⁰⁸ In diesem Sinne haben wir versucht, eine Typologie solcher Modi aufzustellen. Für das Erstellen eines womöglich vollständigen Bildes wird in ihren Kreis unter Modus I auch die parodistische Intertextualität der frühen Prosa miteinbezogen, jedoch enthält die frühe Prosa auch seltene Beispiele der nicht oder nicht eindeutig parodistischen, für spätere Werke charakteristischen Modi, was aus der Typologie hervorgehen soll (s. z.B. „Cvety zapozdalye“, „Dačnica“). Darüber hinaus ist es manchmal nicht möglich, parodistische Intertextualität bei Čechov von der nicht parodistischen (auch im inneren Kommunikationssystem) *chronologisch* streng abzutrennen. So erwähnen wir im Kap. 3.2.1. in bezug auf „Zagadočnaja natura“ die Kurzgeschichte „Svetlaja ličnost“ als Beispiel der parodistischen Intertextualität, im weiteren werden wir von der Geschichte „V sude“ (Im Gericht⁸⁰⁹) sprechen, die einen nicht mehr parodistischen intertextuellen Kontext demonstriert. Beide Texte sind jedoch im Jahre 1886 verfaßt worden. Fälle der parodistischen Intertextualität im inneren Kommunikationssystem können durchaus auch in den späteren Werken vorkommen.

So sind in der fiktiven Welt der Prosawerke Čechovs folgende wichtigsten Rezeptionsmodi präsent:

I. Parodistische Gestaltung der Literaturrezeption in der frühen Prosa (v.a. in den Kurzgeschichten): meistens ungehörige Literatururteile (Texte s. oben);

⁸⁰⁶ Košelev 1998, S. 151

⁸⁰⁷ S. darüber in bezug auf „Mal'žiki“ u.a. bei Kramer 1970, S. 79

⁸⁰⁸ S. den Ausdruck „Rezeptionsmodus/ -modi“ in bezug auf die Lektüre der „literarischen Helden“ bei Stuckrath (1984, S. 106-107)

II. Gelebte Literatur – verblendete und naive Leser⁸¹⁰:

1. Kinder (Volodja Korolëv und sein Freund Čečevicyn in „Mal’čiki“; Nadja Zelenina in „Posle teatra“)
2. Idealisten/ -innen (Marusja in „Cvety zapozdalye“⁸¹¹, Lelja in „Dačnica“⁸¹², Vasil’ev in „Pripadok“⁸¹³; Vlasič in „Sosedj“ (Die Nachbarn)⁸¹⁴, Zinaida Fëdorovna in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“)⁸¹⁵
3. Unmoralische (Anan’ev in „Ogni“ (Die Lichter)⁸¹⁶);

III. Mißtrauen gegenüber Literatur: Entgegensetzen des Eigenen/ des Realen zum Literarischen/ dem Fiktiven, d.h. dem Erdachten – *ein Modus, der einen expliziten Gegensatz zum vorherigen bildet* (Rezipienten sind z.B.: Travnikov in „Pis’mo“ (Der Brief), Silin in „Strach“ (Die Angst)⁸¹⁷, Orlov in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“⁸¹⁸, Panaurov in „Tri goda“ (Drei Jahre)⁸¹⁹, Šamochin in „Ariadna“⁸²⁰, Alëchin in „O ljubvi“⁸²¹);⁸²²

⁸⁰⁹ In der im Weiteren zitierten Übersetzung (Tschechow 1965) unter dem Titel „Im Gerichtssaal“

⁸¹⁰ In den allermeisten Fällen wird Literatur durch Lektüre rezipiert, was entweder explizit thematisiert oder vorausgesetzt wird, Rezipienten sind dann Leser, die Ausnahme ist hier „Posle teatra“, in der von einer Zuschauerin die Rede ist.

⁸¹¹ S. über die Literaturwahrnehmung von Marusja u.a. bei Semanova 1957, S. 198 und Kramer 1970, S. 39.

⁸¹² S. über Lelja als Literaturrezipientin bei Semanova 1957, S. 209. In diesem Text wird allerdings lediglich vage angedeutet, daß Lelja ihren Ehemann ursprünglich für einen Bücherhelden gehalten und später eine schwere Enttäuschung erlebt hat.

⁸¹³ Vgl. bei Saal-Losq: „As we learn that Vasil’ev (‘Pripadok’) knows about the purity of prostitutes only from books, we are immediately forewarned that he is a naive character, who is will be disabused of his illusions.“ (1971, S. 24). S. dazu auch bei Kataev 1979, S. 76, Setzer 1997, S. 184 und Dolženkov 1998, S. 231.

⁸¹⁴ V.a. seine erste Ehe „im Geschmack Dostoevskijs“: „[...] я горячо любил её, как униженную и оскорбленную.“ ([...] ich empfand für sie als für eine Gedemütigte und Beleidigte eine flammende Liebe.) (8, 62). S. über diese Bezüge z.B. bei Gromov (1977, S. 43) und bei Berdnikov (1984, S. 109-111).

⁸¹⁵ In den meisten Fällen findet das Nachleben der Literatur bei Čechov in einer (vom Verblendeten stammenden) verfehlten Identifikation der realen Personen mit den literarischen Helden seinen Ausdruck. Vgl. diesbezüglich den Ausdruck „Idealbilder vollkommener Liebe und Ehre“ bei Wolpers (1986, S. 12).

⁸¹⁶ Hier ist die entsprechende – „verderbliche“ – Wirkung der *schönen* Literatur nur angedeutet. Der den „Hamlet“ Shakespeares und den „Demon“ (Der Dämon) Lermontovs alludierende Anan’ev scheint (in seiner Geschichte) das Weltempfinden und das Verhalten der Titelhelden (v.a. ihre existentielle Frustration und Zerstörung der sie liebenden Frauen) nachzuahmen (Kluge bezeichnet z.B. die frühere pessimistische Weltanschauung Anan’evs, die der letzte zum Zeitpunkt des Erzählens kritisiert, als das „Lermontovsche Erbe“ (s. Kluge 1995, S. 72)). Es ist sinnvoll, in bezug auf „Ogni“ von einer überwundenen Literaturverblendung zu sprechen. Sowohl in dieser als auch in den anderen Novellen ist jedoch auch das Thema der ähnlichen Wirkung, genauer der Rezeptionsart der *philosophischen und wissenschaftlichen* Literatur von großer Bedeutung (in „Ogni“ sind das u.a. Texte der Stoiker, in „Duel“ Schopenhauer und Spencer, in „Palata №6“ die Stoiker und Schopenhauer (diese Problematik wurde in der Čechovforschung öfter untersucht; s. z.B. über die letzte Novelle bei Skaftymov 1958)).

⁸¹⁷ Gemeint ist seine Selbstabgrenzung von Hamlet und von der Angst des letzteren vor dem Jenseits (8, 130-131).

⁸¹⁸ wenn Orlov sich gegen die Rolle eines Turgenev’schen Helden stemmt (8, 157).

⁸¹⁹ wenn er die „literarische“ der realen Provinz entgegensetzt (9, 13-14).

⁸²⁰ wenn er den idealen literarischen weiblichen Gestalten reale Frauen, d.h. vor allem Ariadna entgegensetzt (9, 108)

⁸²¹ S. die Stelle: „Куда бы я мог увести её? Другое дело, если бы у меня была красивая, интересная жизнь, если б я, например, боролся за освобождение родины [.]“ („Wo könnte ich sie hinführen? Anders wäre es, wenn ich ein schönes, interessantes Leben führen würde, wenn ich zum Beispiel für die Befreiung der Heimat kämpfte [.]“ (Tschechow 1979, S. 465-466)) (10, 72). Hier spielt Alechin auf Insarov aus „Nakanune“ an

IV. Literatur – fiktionale Gestalten und Sachverhalte – als Mittel der Selbstrechtfertigung und der Erklärung der eigenen Situation; hier versucht der Protagonist, eine Analogie zwischen dem Fiktionalen und dem Eigenen herzustellen (Laevskij in „Duel“⁸²³);⁸²⁴

V. Literatur – das Fiktionale – als Unterhaltung, sprich zeitweilige Ablenkung von der bitteren oder langweiligen Realität und der eigenen Situation (*Unterschied zum Modus II*: hier treten nüchterne bzw. desillusionierte oder zumindest nicht unter Realitätsverlust leidende Leser auf⁸²⁵, die ins Fiktive zwar (vorübergehend) flüchten, aber keinen Versuch unternehmen, es im eigenen Leben zu verwirklichen; hier ist die unaufhebbare Diskrepanz zwischen dem Fiktionalen und dem Wirklichen den lesenden Figuren bewußt bzw. die bestehenden Parallelen fallen nicht auf und bleiben ihnen verborgen) (die Leser sind u. a.: der stellvertretende Staatsanwalt in „V sude“, Orlov in „Rasskaz neizvestnogo človeka“, Anna Akimovna und der Rechtsanwalt Lysevič in „Bab'e carstvo“, Nikolaj Stepanovič in „Skučnaja istorija“⁸²⁶, die Mutter von Nadja in „Nevesta“)⁸²⁷;

⁸²² Eine solche Distanzierung des Protagonisten von den in der (allerdings philosophischen) Literatur propagierten Werten kommt in der Novelle „Skučnaja istorija“ zum Ausdruck, s. die Aussage von Nikolaj Stepanovič: „Легко сказать: 'трудись', или 'раздай своё имущество бедным', или 'познай самого себя', и потому, что это легко сказать, я не знаю, что ответить“ („Es sagt sich leicht: arbeite! Oder: gib dein Hab und Gut den Armen! Oder: erkenne dich selbst! – und gerade weil das sich so leicht sagt, weiß ich nicht, was ich antworten soll.“ (Tschecchow 1965, S. 396)) (7, 298).

⁸²³ S. bei Linkov: „[...] Лаевский для оправдания своей распушенности ссылается на романы Пушкина и Тургенева, [...]“ ([...] Laevskij bezieht sich, um seine Haltlosigkeit zu rechtfertigen, auf die Romane von Puškin und Turgenjev, [...]) (Linkov 1982, S. 40) S. auch Semanova 1958, S. 197-198, Šach-Azizova 1977, S. 242-243, Kataev 1979, S. 159 und über Literaturrezeption in „Duel“ auch Košelev 1998, S. 152-153

⁸²⁴ Das Verhältnis von Doktor Ragin in „Palata №6“ zu seiner Lektüre schwankt zwischen den Modi II 3 (s. Fußn. 816) und IV, d.h. zwischen dem Nachleben der Lebensweisheiten von Mark Aurel u.a. und der Rechtfertigung eigener Passivität durch die Aneignung seiner Weltanschauung

⁸²⁵ Vgl. Wolpers über die Literatur nachlebenden Personen: „Zunächst handelt es sich um einen Akt des Erlebens, in dem der Eintritt in die Illusion meist mit gleichzeitigen Anzeichen für Realitätsverlust [...] verbunden ist.“ (1986, S. 22).

⁸²⁶ Der Gelehrte bekämpft seine Schlaflosigkeit mit Hilfe der Lektüre von Friedrich Spielhagens „Wovon die Schwalbe sang“ (s. 7, 254), s. darüber bei Kataev 1995, S. 9 und bei uns (Smola 1996, S. 47); er „unterhält sich“ ebenfalls durch die Lektüre französischer Literatur

⁸²⁷ Unter diesem Modus sind jedoch recht unterschiedliche Rezeptionsarten und -situationen sowie verschiedene Rezipiententypen untergebracht. So ist die fiktive Wirklichkeit für Anna Akimovna und Nadja's Mutter offensichtlich Objekt der Traume, Inbegriff des anderen, interessanten Lebens, sie würden es verwirklichen, wissen aber, daß das nicht möglich ist (insofern nähern sie sich den Leserinnen des Modus II, sprich den Schwärmerinnen, an); für den Staatsanwalt ist Lektüre bloß eine spannende Beschäftigung, Mittel zur Bekämpfung des oden Alltags, ihm fällt es nicht ein, Parallelen zwischen dem Fiktionalen und seiner eigenen Situation herzustellen, für Lysevič ist die schöne Literatur darüber hinaus ein angenehmes Spiel, eine Art Selbstinszenierung, ein Mittel, das eigene Leben und das Leben seiner Mitmenschen zu ästhetisieren, er gleicht zwar die Realität den Romanen oft an bzw. wünscht die Veränderung der Realität, mit der er und Anna Akimovna es zu tun haben, in Richtung Fiktion, nimmt diesen Vergleich aber nicht ernst und steht mit den beiden Füßen auf dem Boden. Das Nicht-Ernstnehmen der dargestellten Welt bzw. das Spielen mit der letzteren, das ins Zynische umschlägt, ist den letzten zwei Lesern – dem Staatsanwalt aus „V sude“ und dem Rechtsanwalt Lysevič – gemeinsam. Der erste ist vom fiktiven Mord äußerst ergriffen, bleibt dem realen Mord gegenüber aber vollkommen gleichgültig (s. dazu die Anmerkungen zur Novelle – S. 657-658), den zweiten interessiert nur die Anna Akimovna von ihm selbst zugewiesene Rolle, ihre realen Probleme und Leiden lassen ihn dagegen kalt. Diese Art der Literaturwahrnehmung verbindet sie ebenfalls mit dem Medizinstudenten und dem Maler aus „Pripadok“, die das Sujet von Puškins Poem „Rusalka“ (Die Nixe) während ihres Bordellbesuchs mehrmals aufrufen (durch das Singen von Fragmenten aus

VI. Nicht-parodistische Metatextualität – diverse Literatururteile (Literatur wird hier beurteilt und reflektiert, ohne daß direkt ein Bezug zum eigenen Leben bzw. der Vergleich der fiktionalen Sachverhalte mit der realen – in der betreffenden Novelle dargestellten – Wirklichkeit angestellt wird (anders also als beim Modus III); wie beim parodistischen Modus I geht es hier um die „pure“ Metatextualität) (die Beurteilenden sind z.B.: Nikolaj Stepanovič in „Skučnaja istorija“⁸²⁸, Baštanov in „Pis'mo“, Lysevič in „Bab'e carstvo“⁸²⁹, Nikitin und Varja in „Učitel' slovesnosti“, Jarcev und Kostja in „Tri goda“⁸³⁰, Ariadna in „Ariadna“⁸³¹).⁸³²

Selbstverständlich bestehen häufiger Übergänge und Zusammenfälle zwischen den hier genannten Modi der fiktiven Literaturrezeption in der Čechovs Prosa. So hängen besonders eng z.B. Modi III und VI zusammen: das Mißtrauen gegenüber der Literatur, das Entgegensetzen des Eigenen, des Wirklichen dem Fiktionalen kann durchaus die Form einer metatextuellen Aussage annehmen, in der der Literatur Unglaubwürdigkeit vorgeworfen wird (wenn z.B. Doktor Blagovo in „Moja žizn“ sagt, daß die neue Literatur „intelligentnye truženiki v derevne“ (intelligente Arbeiter im Dorf) nur erdacht hat und sie im russischen Dorf tatsächlich nicht zu finden sind (9, 230), dann gehört er gleichzeitig zu den Rezipienten des Modus III und des Modus VI; jedoch mehr zum Modus VI, weil er im Unterschied z.B. zu Orlov oder Šamochin (s. oben) in einem deutlich geringeren Maße den Gegensatz zwischen dem *Eigenen* und dem Fiktionalen betont, seine Aussage ist abstrakter, bezieht sich mehr auf die Eigenschaften der modernen Literatur, als *auf ihn selbst und sein Leben* und ist deshalb näher der „pure“ Metatextualität). In der Gestalt des Rechtsanwalts Lysevič weiterhin kommen Modi V und VI zusammen: wenn er über Maupassant spricht, dann versetzt er sich allmählich in den Zustand eines literarischen Entzückens, er unterhält sich, zugleich stellt sein Auftritt weitgehend eine entfaltete metatextuelle Aussage dar.

Andererseits begegnet man, wie aus der Typologie folgt, nicht selten dem Fall, in dem einer und derselbe Protagonist in bezug auf verschiedene literarische Texte und in verschiede-

der gleichnamigen Oper Dargomyžskijs). übersehen aber die Bezüge der realen Situation zu diesem Sujet (v a das Thema der Verletzung und Erniedrigung der Frau) Damit bilden sie einen Kontrast zum Jurastudenten Vasil'ev – einem verblendeten Leser und Idealisten (eine entfaltete Analyse der fiktiven Literaturrezeption in den erwähnten Texten s. im Kap. 4.3.)

⁸²⁸ z.B. seine Aussagen über „Gore ot uma“ (Geist bringt Kummer (Gribojedow 1948)) (7, 270) oder über die moderne russische Literatur (7, 292-293), vgl. darüber bei Polockaja 1979, S. 290-291. Die Aussagen von Nikolaj Stepanovič über französische Romane als Unterhaltung verknüpft sie mit denselben von Travnikov (s. *ibid.* S. 291).

⁸²⁹ seine Aussagen zu Maupassant im Kapitel III der Novelle

⁸³⁰ Über die Diskussionen zwischen Jarcev und Kostja über Kunst und Literatur s. u.a. bei Polockaja 1979, S. 290-291. Die Forscherin verbindet dabei die Ansichten von Jarcev mit denen von gleichzeitig Baštanov und Travnikov (s. *ibid.*)

⁸³¹ wenn sie behauptet, daß Boleslav Markevič besser sei, als Turgenev (9, 128)

nen Situationen unterschiedliche Rezeptionshaltungen aufweist und den unterschiedlichen Modi zugehört.

Wir haben hiermit wichtige, jedoch nicht alle Beispiele der aufgeführten Rezeptionsmodi im prosaischen Textkorpus Čechovs genannt.

Wie aus unserer Typologie ersichtlich ist, entsprechen einige in der Prosa Čechovs auftauchenden Rezeptionsmodi durchaus den von Wuthenow, Stückrath, Goetsch und Wolpers herausgebildeten und insofern schon in klassischen Texten der Weltliteratur präsenten, konstanten und archetypischen Modellen der fiktiven Literaturwahrnehmung. So basiert die parodistische Gestaltung des Phänomens bei Čechov häufig auf den bekannten Rezeptionsmustern wie Einschlafen beim Lesen, eine gleichgültige oder noch vielmehr von Ignoranz herrührende ungeduldige und verärgerte Reaktion aufs Vorlesen (s. Goetsch); insbesondere aber der Modus der gelebten Literatur (II), wie er bei den vier Theoretikern geschildert wird, findet seinen Ausdruck im Čechovschen Werk. In erster Linie auf diesen, deutlich jedoch auch auf den Modus IV und zum Teil V trifft die These von Wuthenow und Wolpers von einem suchenden, innerlich gespaltenen, unsicheren, auf Spiegelungen angewiesenen, problematischen Leser-Individuum zu, das in seinem krisenhaften Zustand ins Spannungsfeld zweier Welten – der literarischen und der realen – gerät. Literatur nachlebende Leser/-innen bei Čechov sind tatsächlich – pauschal gesagt – mit den Helden wie Don Quijote, Werther, Emma Bovary zu vergleichen – insofern, als sie sich von Büchern verwirren und verführen lassen und daß ihre Lesensart deshalb „korrekturbedürftig“ ist (s. die Formulierung von Goetsch) (allerdings sind es nur Kinder in „Mal’čiki“, die Lektüre so buchstäblich nachzuleben versuchen wie Don Quijote, meistens äußert sich die Verblendung durch Literatur bei Čechovs Personen lediglich in der von einem literarischen Vorbild inspirierten Idealisierung des Anderen: Züge eines modernen Don Quijote tragen Vasil’ev („Pripadok“), was insbesondere in dem Augenblick, in dem er die weinende Prostituierte mit den reumütigen gefallenen Frauen der russischen Literatur assoziiert, zum Vorschein kommt, und der „leicht enthusiasmierbare Schwärmer“ (Wolpers) Vlasič („Sosed“)). Auch den Čechovschen Personen sind Lebensunerfahrenheit (Marusja, Lelja, Vasil’ev, Anan’ev) und das Illusionsbedürfnis (Anna Akimovna, Nadja’s Mutter, Marusja u.a.) – nach Wolpers typische Auslöser einer Literaturverblendung – sowie nach Stückrath die speziell für die Leserinnen charakteristische schwärmerische Jugendlektüre (Marusja, Lelja) und frustrierende Eheerfahrungen (Lelja, Nadežda Fëdorovna) nachzusagen. Die Konfrontation der literarisch verblendeten Figuren mit der ganz anderen Realität, die bittere Erkenntnis der Diskrepanz zwischen Literatur und Wirklichkeit sind als charakteristisches „gnoseologisches“⁸³³ Ereignis in der Prosa Čechovs zu bewerten. Dieses Ereignis

⁸³² Da unser Interesse v.a. darin besteht, Modi der fiktiven Literaturrezeption in der Prosa Čechovs *typologisch einzuordnen*, gehen wir hier nicht auf die Čechovforschung ein, die sich mit den genannten Texten und mit der in ihnen dargestellten Literaturwahrnehmung (wie sie auch bei uns interpretiert wird) befaßt

⁸³³ Vgl. Kataev auf S. 156 unserer Arbeit.

wiederholt auf intertextueller Ebene den von Kataev formulierten „Übergang“ des Čechovschen Menschen von „kazalos“ (es schien) zu „okazalos“ (es hat sich herausgestellt); es zeigt „processy poznanija čelovekom mira i formy ètogo poznanija“ (den Prozeß der Welterkenntnis bei einem Menschen und die Formen dieser Erkenntnis)⁸³⁴, einen Prozeß, der, so Kataev, unabgeschlossen bleibt.⁸³⁵

Auch die mit dem Motiv der gelebten Literatur in der Literatur, nach Wolpers, traditionell verknüpfte „ethische Frage“ – inwiefern das Literaturnachleben gegenüber der realen Welt durch den Nachlebenden zu verantworten ist – ist in Čechovs Prosa (s. Modus I 3: Leser Anan'ev und von Koren) eine der zentralen. Eine Darstellung des vollständigen Abaufes des Literaturnachlebens, wie er von Wolpers schematisiert wird, ist für Čechov jedoch eher untypisch: Bestimmte Phasen dieses Vorganges werden oft lediglich angedeutet – „ohne daß dies expliziert oder [z.B. – K. S.] durch Leseerlebnisse motiviert würde“⁸³⁶.

Bis zu einem gewissen Grad ähneln einige Čechovsche Leser den idealtypischen fiktiven Lesern Stückraths (dem verblendeten Phantasten, dem Rebellen (Vlasič, der Erzähler in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ oder von Koren (alle drei sind in unterschiedlichem Grad von der Literatur inspiriert und begreifen sich als Weltverbesserer)) oder dem gelehrten Büchermenschen (Nikolaj Stepanovič aus „Skučnaja istorija“ – wie Faust genügt ihn die Bücherwelt nicht mehr (s. darüber Kataev⁸³⁷)) oder den verbreiteten Leserfiguren Wathenows (den verführten Leserinnen, den Kennern und Genießern (Lysevič aus „Bab'e carstvo“) oder wiederum den vom Bücherwissen verdrossenen Gelehrten a la Faust).

Im Folgenden werden wir versuchen, die Eigenart der fiktiven Literaturrezeption in einigen Novellen Čechovs einzeln zu untersuchen. Von Interesse sind für uns unter anderem die Werke (s. v.a. das Kap. 4.2.), in denen die hier beschriebenen *einfachen Muster und Modi* auf diese oder jene Weise *hinterfragt bzw. problematisiert werden* und das Phänomen der fiktiven Literaturrezeption so an Komplexität und Umstrittenheit gewinnt. Weiterhin werden wir versuchen, Spielarten eines der sechs Modi der fiktiven Literaturwahrnehmung in Čechovs Prosakorpus aufzudecken (im Kap. 4.3.).

⁸³⁴ Kataev 1979, S. 27

⁸³⁵ Vgl. Kataev 1979 S. 20-21, 84. Als einen solchen Erkenntnissubjekt analysiert Kataev u.a. auch Vasil'ev in „Pripadok“

⁸³⁶ Lauer 1986b, S. 260. Vgl. auch bei Wolpers: „In manchen Texten allerdings, so etwa in [] Čechovs *Platonov* (um 1900, publ. 1923), gehört die Lektüre bzw. der Theaterbesuch der im Werk nicht mehr berichteten Vorgeschichte an, die vom Autor stillschweigend vorausgesetzt, aber durch die Vertrautheit des Helden mit den nachzuahmenden Vorbildern und seine intime Kenntnis der zugrunde liegenden Texte belegt wird“ (1986, S. 21). Die Intertextualität von „Platonov“ (s. Lauer in unserem Literaturbericht – S. 49-50 dieser Arbeit) zählt Lauer ausdrücklich zum Phänomen der „gelebten Literatur in der Literatur“ (s. Lauer 1986b)

⁸³⁷ Vgl. S. 52 dieser Arbeit

4.2. „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“

Die im Jahre 1893 veröffentlichte⁸³⁸ Novelle „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ verfügt über vielfältige Formen der fiktiv gestalteten literarischen Rezeption wie z.B. die in den Mund der Personen gelegten Zitate und Allusionen, fiktive Lektüreakte, Diskussionen der Personen über die früher (vor Beginn der Geschichte) gelesenen Bücher, Nacherzählung von einzelnen Episoden, mehr oder weniger bewußte Übernahme der den gelesenen Werken entnommenen Muster im Alltag und im Umgang mit anderen (dabei geht es sowohl um das sprachliche Imitieren als auch um die Orientierung der Figuren auf das Literarische im Verhalten und im Lebensstil – Zeichen der „langfristigen Auswirkung der Lektüre auf das Denken und die Welt-sicht der Lesergestalt“⁸³⁹) u.a.

Im Endergebnis kommt es in diesem Prosastück einerseits zu einer Kreuzung verschiedener Lese- und Rezeptionsarten, die miteinander teilweise in einen scharfen Konflikt geraten, andererseits zur Wandlung und Veränderung der literarischen Rezeption, genauer – des Verhältnisses zur Literatur – innerhalb eines und desselben wahrnehmenden Bewußtseins. Der geistige Wandel der Personen wird hier von einem Wandel ihrer Rezeptionsweise und Literaturwahrnehmung begleitet. Im Laufe dieses Wandlungsprozesses werden bestimmte Prätexte (halbwegs oder vollkommen) verdrängt und von den anderen abgelöst.

Wir beziehen in unsere Analyse auch wichtige intertextuelle Verweise ein, die zwar in den Mund der Personen gelegt werden, deren Funktion aber nicht unmittelbar aus ihrer Wahrnehmung durch diese Personen aufzuschlüsseln ist (nicht die pragmatische, sondern die semantische Funktion des Verweises (Košny) ist dann vordergründig). Der Sinn solcher Bezüge liegt häufig *über der Ebene des fiktiven Bewußtseins* und ist erst nach abgeschlossener Lektüre der Novelle auszulegen (z.B. im bekannten Fall, in dem ein Verweis das spätere Geschehen vorausdeutet).

4.2.1. Der Unbekannte (der Erzähler)

Der Unbekannte nimmt in der Novelle insofern eine Sonderstellung ein, als er zum Subjekt der Erzählung wird und so „die Verantwortung“ für die Charakteristik restlicher Figuren übernimmt. Durch *die Art* seiner Beschreibung bezieht er unverkennbar eine Position zur Person des Anderen und bringt eigene Ansichten zum Ausdruck.⁸⁴⁰ Während er also die männliche Hauptgestalt – den Petersburger Beamten Orlov – gleich im ersten Kapitel ausführlich *als*

⁸³⁸ Die Arbeit an der Erzählung begann Čechov jedoch bereits in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre (zu ihrer Entstehungsgeschichte s. in den Anmerkungen in Čechov 8, 466–476)

⁸³⁹ Goetsch 1983, S. 207.

⁸⁴⁰ Nach Wolpers „kann“ z.B. „der Erzähler am Schicksal seines literaturnachlebenden Helden teilnehmen und es kommentieren“ (1986, S. 18)

Leser präsentiert, verrät er auch sein eigenes Verhältnis zur Literatur, charakterisiert sich als Literaturrezipienten.⁸⁴¹

[...] когда Орлов брался за газету или книгу, какая бы она ни была, [...] то глаза его начинали иронически улыбаться и всё лицо принимало выражение лёгкой, не злой насмешки. Перед тем, как прочесть что-нибудь или услышать, у него всякий раз была уже наготове ирония, *точно щит у дикаря* („[...] Nahm sich Orlow eine Zeitung oder ein Buch vor, ganz gleich, was es war, [...] dann lächelten seine Augen ironisch [dann begannen seine Augen ironisch zu lächeln], und auf seinem Gesicht malte sich leichter, gutmütiger Spott. Bevor er etwas las oder hörte, wappnete er sich jedesmal mit seiner Ironie *wie der Wilde mit dem Schutzschild*.“⁸⁴²) (8, 140).⁸⁴³

An die Beschreibung der Lesehaltung bzw. der Einstellung zum Gelesenen Orlovs knüpft eine bemerkenswerte Charakteristik seiner Körperhaltung beim Lesen sowie seiner Lektüre an:

Я зажигал в кабинете лампу и свечи, а он садился в кресло, протягивал ноги на стул и, *развалившись таким образом*, начинал читать. [...] Говорят: скажи мне, что ты читаешь, и я скажу тебе, кто ты. Это, быть может, и правда, но судить об Орлове по тем книгам, какие он читал, положительно нельзя. *То была какая-то каша*. И философия, и французские романы, и политическая экономия, и финансы, и новые поэты, и издания „Посредника“, – и всё он прочитывал одинаково быстро, и всё с тем же ироническим выражением глаз. („Ich zündete in seinem Zimmer Lampe und Kerzen an, und er setzte sich in einen Sessel, legte die Beine auf einen Stuhl und begann, so hingerekelt, zu lesen. [...] Es heißt: Sage mir, was du liest, und ich sage dir, wer du bist. Das mag auch stimmen, aber Orlow konnte man keinesfalls nach den Büchern beurteilen, die er las. *Es ging durcheinander wie Kraut und Rüben*. Philosophie, französische Romane, politische Ökonomie, Finanzwirtschaft, neue Dichter, die Ausgaben des Verlags Posrednik [die Ausgaben des 'Posrednik']– all das las er gleichmäßig schnell und stets mit dem gleichen ironischen Ausdruck in den Augen.“⁸⁴⁴) (8, 141).

⁸⁴¹ Der Unbekannte gehört zum Erzählertyp, der eindeutig einen Teil der diegetischen Welt der Novelle darstellt ein „embodied narrator“ – in den ersten zehn Kapiteln fungiert er mehr als Beobachter, als eine am Rande des Geschehens handelnde Figur. der Ich-Erzähler ist hier irgendwo zwischen „a minor important character“ und „a mere observer“ (Princel, s. S. 163 dieser Arbeit) einzustufen, er ist auch ein Ich-Erzähler zweiter Stufe nach Stanzel – also ein Zeuge, in den letzten acht Kapiteln agiert er als Held, der im Zentrum der Ereignisse steht („important character“, der Ich-Erzähler dritter Stufe, ein autodiegetischer Erzähler nach Genette) Demzufolge ist der Unbekannte mit den anderen Literatur rezipierenden Personen der Geschichte gleichzusetzen und als solcher analytisch gleich zu behandeln wie Orlov oder Zinaida Fedorovna.

⁸⁴² Tschschow 1966, S. 207

⁸⁴³ Auch im weiteren Hervorh von uns

Das Interessante in den zitierten Stellen (wie ebenfalls in vielen anderen, die im weiteren zitiert werden) ist eine oben bereits erwähnte *Doppelcharakteristik*: Thematisiert wird nicht nur die Art der Literaturrezeption des Geschilderten (Orlov), sondern – mindestens genau so deutlich – die des Schildernden (Erzähler). Die Distanz des Unbekannten gegenüber Orlov als Person im Ganzen, die nicht zufällig mit seiner Kritik an Orlov als Leser zusammenhängt (diese Kritik kommt insbesondere in den von uns kursiv angegebenen Ausdrücken des Erzählers zum Vorschein), weist auf sein eigenes Verhältnis zum Literarischen hin. Der Unbekannte – ein als Lakai getarnter Revolutionär, andeutungsweise das Mitglied einer radikalen politischen Gruppierung, das „auf gewaltsamem Weg die Freiheit erlangen“ will⁸⁴⁵ – stellt sich damit selbst unverzüglich als Literaturrezipienten vor. Wie aus der Beschreibung folgt, rufen vor allem die ironisch-distanzierte, mißtrauische, entspannte Lesensart des „Petersburger Beamten“ und dessen unselektive, systemlose Lektüre in ihm Empörung hervor, sie bilden zentrale Punkte der in den Zitaten suggerierten Kritik. Er wird insofern als Leser konzipiert, der im Gegensatz zu Orlov womöglich Vertrauen und Begeisterung für Literatur verspürt, aber auch bestimmte Bücher vorzieht.⁸⁴⁶ Im situativen Kontext der Novelle, nämlich aufgrund der Tatsache, daß der Erzähler ein – wenn auch mit unaufhaltsam schwindender Überzeugung handelnder – politischer Rebell und in der nahen Vergangenheit ein seiner Idee ergebener Asket ist, der seine politischen Feinde beseitigen will, ist bei ihm eine gewisse „Einseitigkeit“⁸⁴⁷ der Lektüre und die Neigung zur Aufteilung der Literatur in „richtige“ und „falsche“, aufklärende und verderbliche zu vermuten. Nicht auszuschließen ist bei ihm ebenfalls der Versuch, bestimmte Literatur im Alltag und in seiner politischen Tätigkeit nachzuleben.⁸⁴⁸

Sein literarischer Geschmack wird weiterhin andeutungsweise in einer verächtlichen Charakteristik der Gäste Orlovs, insbesondere der von Kukuškin aufgedeckt.

Это был карьерист не до мозга костей, а глубже, до последней капли крови, и притом карьерист мелкий, неуверенный в себе, строивший свою карьеру на одних лишь подачках. [...] *Из трусости он льстил Орлову и Пекарскому, потому что считал их сильными людьми, льстил Поле и мне, потому что мы служили у*

⁸⁴⁴ Tschechow 1966, S. 207

⁸⁴⁵ Döring 1977, S. 108 Döring gibt hier die in den Anmerkungen zur Novelle (8, 467) zitierte Aussage von V. N. Figner über den möglichen Prototyp des Unbekannten, Revolutionärs Juvačev, wieder.

⁸⁴⁶ Nach Wolpers „kann die Lektüre“ „wahllos [...] oder sorgfältig ausgewählt [...] sein“ (1986, S. 21).

⁸⁴⁷ Vgl. bei Wolpers 1986, S. 16.

⁸⁴⁸ Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang z.B. die Bemerkung Dörings, daß der Unbekannte „mit einigen Zügen Insarovs“ „ausgestattet“ ist. „[...] wie dieser gehört er einer politischen Gruppe an, wie dieser erkrankt er an Schwindsucht, wie dieser fährt er mit der geliebten Frau nach Venedig“ (1977, S. 87-88). Abgesehen von der Erkrankung können die genannten und einige andere Parallelen auf den Einfluß von Turgenevs Roman und der Gestalt Insarovs als (ganz allgemein, bei Verschiedenheit der Ziele und der Aufgaben) einer politisch handelnden Kämpferfigur, auf den Čechovschen Helden hinweisen (vgl. dazu in unserem Aufsatz (Smola 2001, S. 105-109) über die „Debatten“ der Personen Čechovs zum Thema der „Nützlichkeit von Kunst für Leben“ (ibid., S. 107) und über die realen literaturhistorischen Quellen dieser Debatten (ibid., S. 108)) Über die Spuren des Romans „Nakunne“ in der Novelle und die Parallelität bzw. die Unterschiedlichkeit der Gestalten s. auch bei Semanova 1958 (S.

влиятельного человека. („Er war ein Karrierist nicht nur bis ins Mark, sondern noch schlimmer [tiefer], bis zum letzten Blutstropfen, und dabei ein kleinlicher Karrierist, der nicht auf sich selber vertraute, sondern seine Karriere allein auf Gnadenerweise aufbaute. [...] *Aus Feigheit schmeichelte er Orlow und Pekarski, weil er sie für mächtige Leute hielt, er schmeichelte Polja und mir, weil wir bei einem einflußreichen Mann in Dienst standen.*“⁸⁴⁹) (8, 146).

Hier alludiert der Unbekannte eine berühmte Replik des Karrieristen Molčalin aus der sozialkritischen Komödie Griboedovs „Gore ot uma“⁸⁵⁰:

Мне завещал отец:
 Во-первых, *угождать всем людям без изъятья* –
 Хозяину, где доведётся жить,
 Начальнику, с кем буду я служить,
 Слуге его, который чистит платья,
 Швейцару, дворнику, для избежанья зла,
 Собаке дворника, чтоб ласкова была.
 („Mein Vater riet mir:
 Als erstes *für alle ohne Ausnahme gefällig zu sein* –
 Für den Hausherrn, bei dem ich wohne,
 Für den Vorgesetzten, bei dem ich dienen werde,
 Für seinen Diener, der Kleider reinigt,
 Für den Pförtner, für den Hauswart, um das Übel zu vermeiden,
 Für den Hund des Hauswarts, damit er freundlich ist.“)⁸⁵¹

Die Allusion erfolgt durch eine thematisch-lexikalische Imitation der aufgerufenen Stelle („ein markantes Handlungsdetail“ nach Schmid oder „the brief echo of content or form“, nach Perri): Die synonymische Entsprechung „*ugoždat*“ (gefällig sein) zu „*l'stit*“ (schmeicheln) wird von einer *thematischen* „Synonymie“ begleitet – Kukuškin schmeichelt sich sowohl bei dem „*chozjain*“ (Hausherr) als auch bei seinem „*sluga*“ (Diener) ein. Diese Korrespondenz ergänzt der Erzähler durch eine entlarvende Charakteristik, die vielmehr auf den Einfluß bestimmter literaturkritischer Texte der 1860er Jahre auf den Unbekannten verweist.

Durch diese mehr oder weniger bewußte, jedoch deutliche Allusion an „Gore ot uma“ übernimmt der Erzähler das Pathos und das Vokabular⁸⁵² der russischen Satire; wie Čackij

210-213), Bicilli 1966 (S. 23; 194-195), Kramer (1970, S. 45, 129 und s. auch in unserem Literaturbericht), Wetzler 1992 (S. 128)

⁸⁴⁹ Tschechow 1966, S. 213-214.

⁸⁵⁰ Vgl. Semanova über Kukuškin „*kar'erist*“ (Karrierist), „*sovremennyj Molčalin*“ (Molčalin der Gegenwart) (1958, S. 194-195).

⁸⁵¹ Griboedov 1978, S. 121

greift er die Speichelleckerei im Staatsdienst und (implizit) diesen selbst an. Also auch mit Hilfe eines intertextuellen Verweises und der in ihm verborgenen, indizierten Analogie zu Čackij manifestiert sich der Unbekannte als einsamer Kämpfer und Fremdling, der gegen die ihn umgebende Gesellschaft vorgeht.⁸⁵³ In diesem Sinne erfüllt die Allusion eine doppelte Funktion: Einerseits weist sie auf eine der literarischen Quellen der gesellschaftskritischen Aussagen des Erzählenden hin, andererseits präzisiert und bestätigt sie seine Stellung innerhalb der Geschichte (d.h. in erster Linie sein Verhältnis zu den anderen Personen). In breitem Sinne versteht er sich als Idealist und Weltverbesserer in einer konkreten historischen Situation und in einer gegebenen Zeit (jedoch, im Gegensatz zu Čackij, kein mit den Worten, sondern, wenn auch eher in seiner Vergangenheit, ein mit Tat und Gewalt handelnder Mensch).

Interessant ist, daß die Sprache des Unbekannten oft von melodramatischen und somit auch etwas gekünstelten, „literarischen“ Elementen geprägt ist (was beispielsweise in seinem empörten Brief an Orlov in der zweiten Hälfte der Novelle zum Ausdruck kommt; vgl. solche Wendungen wie „вы и я оба упали и уже никогда не встанем“ („Sie und ich, wir beide sind gestrauchelt, wir beide werden nie mehr aufstehen“), „вашей проклятой холодной крови“ („Ihr verwünschtes kaltes Blut“), „голова и сердце горят“ („mein Kopf und mein Herz glühen“), „когда во мне навеки погасли молодость и здоровье“ („als in mir Jugend und Gesundheit für immer erloschen waren“), „приюта у меня нет“ („ich hatte keine Zuflucht“), „какие роковые, дьявольские причины помешали вашей жизни развернуться полным, весенним цветом“ („welche verhängnisvollen teuflischen Gründe haben Ihr Leben gehindert, sich zur vollen [Frühlings]Blüte zu entfalten“⁸⁵⁴) u.a. (8, 188-189)⁸⁵⁵).

Dennoch wird parallel dem bereits auf den ersten Seiten der Geschichte angekündigten anbrechenden Sinneswandel des Unbekannten („начинавшейся перемены мировоззрения“ („des beginnenden [...] Umschwungs in meiner Weltanschauung“⁸⁵⁶) (8, 139)) auch eine gewisse Spaltung, genauer gesagt, Schwankung, möglicherweise aber auch eine Wandlung in seiner Literaturrezeption thematisiert. Am Anfang lesen wir: „[...] мною изо дня в день овладевала страстная, раздражающая жажда обыкновенной, обывательской жизни. [...] я становился мечтателем и, как мечтатель, не знал, что собственно мне нужно“ („[...] Tag für Tag bemächtigte sich meiner eine leidenschaftliche, aufreizende Sehnsucht nach einem gewöhnlichen Bürgerdasein. [...] Ich wurde zum Träumer und [als Träumer] wußte nicht, was ich eigentlich wollte.“⁸⁵⁷) (8, 140). Das Wort „*mečatel' mečtat' mečatel'nyj*“ (Träu-

⁸⁵² Vgl. auch die in der Charakteristik Kukuškins vorkommenden Ausdrücke „рабски ханжил“ („nach Sklavenart scheinheilig tat“), „бессовестно врал“ („verbreitete gewissenlos Lügen“), „льстил [...] испорченности, сытости“ („schmeichelte [...] der Verderbtheit [...] Satttheit“ (Tschechow 1966, S. 214)) u.a. (8, 146-147) oder die Definition Orlovs im Brief an ihn als „фальшивый человек, господин петербургский чиновник“ („Sie falscher Mensch, Herr Petersburger Beamter“ (Tschechow 1966b, S. 263)) (8, 188)

⁸⁵³ Über das sozialkritische Urteil des Unbekannten über den Kreis Orlovs s. bei Semanova 1958, S. 194-196.

⁸⁵⁴ Tschechow 1966, S. 263-264

⁸⁵⁵ Über melodramatische Elemente beim Erzähler s. Semanova 1958, S. 212.

⁸⁵⁶ Tschechow 1966, S. 206.

⁸⁵⁷ Ibid.

mer träumen verträumt), bezogen auf sich selbst, verwendet der Erzähler immer wieder (vgl. „[...] я вспоминал её лицо и запах тонких духов и мечтал“ („[...] stellte ich mir ihr Gesicht und den Duft ihres [feinen] Parfüms vor und träumte“⁸⁵⁸) (8, 143) oder „[...] когда у меня было прекрасное мечтательное настроение“ („[...] als ich mich in einer wunderbaren verträumten Stimmung befand“⁸⁵⁹) (8, 144)), und am Ende der Geschichte (während seines Aufenthaltes in Venedig mit Zinaida Fëdorovna) gewinnt es schließlich an Konkretheit, wird „aufgeschlüsselt“: „Оба мы: она – злосчастная, брошенная, а я – верный, преданный друг, мечтатель и, если угодно, лишний человек, неудачник, не способный уже ни на что, как только кашлять и мечтать, [...]“ („Wir beide: sie – unglücklich, verlassen, und ich – ein treuer ergebener Freund, ein Träumer, und wenn man will, ein überflüssiger Mensch, ein Pechvogel, nur imstande, zu husten und zu träumen, [...]“⁸⁶⁰) (8, 199). Die Wortreihe, in die der Unbekannte im Zuge einer literarischen Selbstreflexion („лишний человек“, überflüssiger Mensch)) das Wort „мечтатель“, Träumer) hinstellt, verweist auf die zentrale Figur von Turgenyevs Romans „Rudin“. Nicht Insarov, wie einige Čechovforscher annehmen,⁸⁶¹ – der Held und Tatmensch, der Überzeugte und Entschlossene – sondern Rudin, der Schwärmer, Pechvogel und überflüssiger Mensch, wird zum intertextuellen Pendanten des Erzählers. Im Laufe der erwähnten Veränderung der Weltanschauung beim Erzähler vollzieht sich auch seine Abkehr von Insarov, der ihn im breiten Verständnis als Tatmensch beeindruckend mochte, hin zu dem vor allem guten, begeisterten Redner, Schwärmer und Schöngeist Rudin.

Die Similarität des Unbekannten mit letzterem wird mit Hilfe mehrerer Allusionen – thematisch-lexikalischer und stilistischer Elemente, die aus dem Prätext entlehnt sind, – suggeriert. Der Inhalt seiner Träume und Gedanken, die verwendeten Ausdrücke und Metaphern, sein Selbstverständnis erscheinen als mögliche Folge der Lektüre Turgenyevs und der immer mehr ins Bewußtsein rückenden Gemeinsamkeit mit der Gestalt Rudins. Vgl.: „[...] то я воображал, как я покупаю десятин пять земли и живу помещиком; то я давал себе слово, что займусь наукой и непременно сделаюсь профессором какого-нибудь провинциального университета.“ („[...] bald stellte ich mir vor, wie ich fünf Dessjatinen Land kaufen und als Gutsbesitzer leben würde; bald gab ich mir das Versprechen, mich mit der Wissenschaft zu befassen und es unbedingt zum Professor an irgendeiner Provinzuniversität zu bringen.“⁸⁶²) (8, 140). Diese Pläne erinnern bei einigen Differenzen an die Fakten der späteren Biographie Rudins, wie er selbst sie am Ende des Romans erzählt. So versucht Rudin zuerst, auf dem Lande eines Gutsbesitzers tätig zu sein und dort die Landwirtschaft zu vervollkommen, dann wird er Gymnasiallehrer, hält aber vor den Gymnasiasten Vorlesungen wie an einer Universität. Die auktoriale Ironie besteht jedoch darin, daß Rudin diese Tätig-

⁸⁵⁸ Ibid S. 209.

⁸⁵⁹ Ibid S. 211.

⁸⁶⁰ Ibid S. 277

⁸⁶¹ Parallelen zwischen dem Unbekannten und Insarov werden u a von Kramer (1970, S. 39-40) und Döring (1977, S. 87-88) betont (s. auch in der Fußn. 848)

⁸⁶² Tschchow 1966, S. 206

keit, das Leben auf dem Lande wie den Unterricht, als Versuch der Weltverbesserung begreift, der Unbekannte assoziiert sie dagegen mit einer normalen bürgerlichen und bodenständigen Existenz, mit Ruhe und privatem Glück.

Im Brief an Orlov übernimmt der Erzähler – der vermutliche Leser des Romans – nicht nur manche Elemente der Selbstcharakteristik Rudins sowie seiner Charakteristik durch die anderen Figuren, sondern ebenfalls seinen gehobenen Stil, die metaphorische und gezielte Ausdrucksweise:

Отчего я раньше времени ослабел и упал, объяснить не трудно. Я, подобно библейскому силачу, поднял на себя Газские ворота, чтобы отнести их на вершину горы, но только когда изнемог, когда во мне навеки погасли молодость и здоровье, я заметил, что эти ворота мне не по плечам [...]. [...] Я испытал голод, холод, болезни, лишение свободы; личного счастья я не знал и не знаю, приюта у меня нет [...]. („Weshalb ich vor der Zeit schwach geworden und gestrauchelt bin, ist nicht schwer zu erklären. Ich habe mir, dem biblischen Kraftmenschen gleich, die Tore von Gaza aufgeladen, um sie auf den Gipfel des Berges zu tragen, aber erst als ich bereits erschöpft war [als ich erschöpft war], als in mir Jugend und Gesundheit für immer erloschen waren, bemerkte ich, daß ich diesen Toren nicht gewachsen war [...]. [...] Ich ertrug Hunger, Kälte, Krankheiten und den Entzug der Freiheit; ich habe nie ein persönliches Glück gekannt [und kenne es bisher nicht], ich hatte [habe] keine Zuflucht [...].“⁸⁶³) (8, 189).

Vgl. mit Rudin: „– [...] видите вы эту яблоню: она сломилась от тяжести и множества своих собственных плодов. [...] – Она сломилась оттого, что у ней не было опоры, – возразила Наталья.“ („[...] 'betrachten Sie diesen Apfelbaum: Er ist unter der Last und der Menge seiner eigenen Früchte gebrochen. [...] 'Er ist gebrochen, weil er keine Stütze hatte,' entgegnete Natalja.“⁸⁶⁴)⁸⁶⁵ (der Apfelbaum ist hier Allegorie der Person Rudins); „– [...] Маялся я много, скитался не одним телом – душой скитался. [...] Где не бывал я, по каким дорогам не ходил!... [...] Строить я никогда ничего не умел; [...]! [...] Горько мне стало тратить попусту время и силы, [...]. [...] я теперь устал [...].“ („[...] Ich habe mich redlich abgeplagt und bin viel herumgeirrt – nicht nur körperlich, auch seelisch habe ich gelitten. [...] Wo bin ich nicht überall gewesen, welche Wege nicht gegangen! [...] ' [...] Etwas aufbauen, das habe ich nie gekonnt; [...]! [...] Es erbitterte mich, Zeit und Kraft nutzlos vergeudet zu haben. [...] [...] ich bin jetzt müde [...]“⁸⁶⁶); der Gesprächspartner Rudins Ležnev sagt zustimmend: „– [...] а я его [Rudin – К. С.] встречаю голодным, без пристанища...

⁸⁶³ Ibid. S 264

⁸⁶⁴ Turgenjew 1969, S 63.

⁸⁶⁵ Turgenjev Bd 6 (1963), S. 290.

⁸⁶⁶ Turgenjew 1969, S 135-146

[...] ты [...] жертвовал своими личными выгодами [...].“ („[...] Und ich finde ihn hungrig und ohne Obdach... [...] daß du deinen persönlichen Vorteil opfertest [...].“⁸⁶⁷)⁸⁶⁸ Das bittere Fazit, daß die eigene Tätigkeit ergebnis- und erfolglos beendet werden muß, vermittelt die Ähnlichkeit zwischen dem Unbekannten und Rudin; der Gegensatz besteht jedoch darin, daß der Unbekannte diese Tätigkeit zunehmend als falsch und sinnlos auffaßt, Rudin dagegen seine Grundüberzeugungen nicht ändert.

Auch die immer deutlichere Selbstwahrnehmung sowie die Wahrnehmung des Unbekannten durch die anderen als Schwätzer, der seinen Worten keine Tat folgen lassen kann, erinnert an Rudin. So wirft ihm Zinaida vor:

– И труд рабочего, и кровавый пот – это красноречие вы отложите до другого раза, [...]? [...] зачем вы [...] возбудили во мне сумасшедшие надежды? [...] Когда я все эти месяцы [...] восхищалась своими планами, перестраивала свою жизнь на новый лад, [...] вы [...] поощряли рассказами [...]? („Und Tätigkeit des Arbeiters und blutiger Schweiß – diese schönen Phrasen heben Sie sich für ein andermal auf, [...]? [...] Weshalb haben Sie [...] sinnlose Hoffnungen in mir geweckt? [...] 'Als ich diese ganzen Monate [...] mich an meinen Plänen berauschte, mein Leben auf eine neue Grundlage stellte, [...] haben Sie [...] mich mit Ihren Erzählungen noch angespornt [...]?'“⁸⁶⁹) (8, 205).

Rudin „verführt“ Natal’ja auch mit seinen Reden (so wird auch eines der zentralen Handlungsdetails der Novelle intertextuell gestaltet), und Ležnev bemerkt kritisch: „– [...] сам копейки, волоска не ставит на карту – а другие ставят душу.. [...] слова Рудина так и остаются словами и никогда не станут поступком – а между тем эти самые слова могут смутить, погубить молодое сердце.“ („[...] selber riskiert er keine Kopeke, kein Haar, aber andere riskieren alles [ihre Seele]. [...] daß Rudins Worte eben nur Worte bleiben und niemals zu Taten werden, und dabei können diese Worte ein junges Herz verwirren und ins Verderben stürzen.“⁸⁷⁰)⁸⁷¹.

So wird durch Allusionen auf „Rudin“ eine strukturelle Analogie zwischen den Texten hervorgehoben (Rudin – Natal’ja; der Unbekannte – Zinaida). Der Unterschied zwischen den

⁸⁶⁷ Ibid S. 145

⁸⁶⁸ Turgenew Bd 6 (1963), S. 356-366 Hier sind teilweise dieselben Zitate aus „Rudin“ angeführt, die wir in bezug auf die Parodie Čechovs „Zagadočnaja natura“ anführen (s. S. 104-105 dieser Arbeit). Hier zitieren wir ebenfalls Repliken dieser oder jener Figur in einem Stück, die bei Turgenew manchmal an verschiedenen Stellen innerhalb einer Episode vorkommen

⁸⁶⁹ Tschechow 1966, S. 283-284

⁸⁷⁰ Turgenjew 1969, S. 66-67.

⁸⁷¹ Turgenew Bd 6 (1963), S. 293-294

Pendants ist wiederum, daß Rudin an seine Worte und Ideen glaubt, der Unbekannte sie dagegen innerlich hinter sich gelassen hat und deshalb inkonsequent erscheint.⁸⁷²

Infolgedessen gewinnt man den Eindruck, daß der Erzähler als Literaturrezipient gewisse Schwankungen erlebt: Er behält die Züge eines sozialen Anklägers, für den ausgewählte Bücher eine Anleitung zum Handeln sind („Leser-Rebell“ nach Stückrath), reflektiert über sich selbst aber parallel zu dem Verlust an strikten, festen Überzeugungen gleichzeitig – wiederum literarisch, durch Rudin-Assoziationen – als über einen Nicht-Mehr-Rebellen, einen überflüssigen Menschen. Er befindet sich zu der Zeit des Geschehens allem Anschein nach in einer Situation der Distanzierung von der Literatur im allgemeinen. Diese Distanz erlaubt ihm, (mehr oder weniger bewußt) Parallelen zwischen der eigenen Person und einer solchen wie Rudin zu ziehen. Der Höhepunkt dieser Entwicklung markiert der Augenblick, in dem er sein vorheriges Leben mit einem Melodram vergleicht: „Я мельком, в каком-то полубреду, точно засыпая, оглянулся на свою странную, бестолковую жизнь, и вспомнилась мне почему-то мелодрама 'Парижские нищие', [...]“ („Flüchtig und halb im Traum, gerade überm Einschlafen [wie beim Einschlafen], schaute ich auf mein seltsames, sinnloses Leben zurück, und mir fiel, ich weiß nicht warum, das Melodrama 'Pariser Bettler' ein [...].“⁸⁷³) (8, 195). Hier wird der Grad der Abwertung der eigenen früheren Tätigkeit besonders deutlich; mit dieser Aussage kehrt der Unbekannte endgültig vom Erdachten, aus seiner jetzigen Sicht Absurden zum Real-Menschlichen um.⁸⁷⁴ Vom mutmaßlichen früheren Vertrauen in die Literatur, ja von der gelebten Literatur kommt er zu einer literarischen Selbstironie. Der Hinweis der Person selbst auf die Ähnlichkeit ihrer Existenz mit dem Melodram relativiert die These Kramers über die Affinität der Novelle im Ganzen zur melodramatischen Gattung⁸⁷⁵. Durch die Tatsache, daß die Parallele im inneren Kommunikationssystem thematisiert wird, daß die dargestellte Realität dem Unbekannten selbst wie ein Melodram vorkommt, wird der Bezug zum melodramatischen Architext in der Novelle als Reflexion dieses Architextes innerhalb des fiktiven Bewußtseins gestaltet, die auch einen Abstand zu ihm impliziert. Je weiter sich der Erzähler von seinem früheren Leben und seinen früheren Ideen und Zielen entfernt, desto deutlicher empfindet er sie als melodramatisch.⁸⁷⁶

⁸⁷² Nicht nur über die Diskrepanzen, die zwischen dem Charakter und der Weltanschauung des Unbekannten und der von solchen Helden Turgenjews wie Insarov entstehen, sondern auch über die unterschiedliche Rolle, die sie gegenüber der Frau, die in sie glaubt, spielen (der Unbekannte vs Insarov oder Solomin), schreibt u.a. Semanova (1958, S. 212-213; 225). Sie stellt den Unbekannten jedoch nicht neben Rudin, sondern v.a. neben den Haupthelden aus dem Roman „Nov“ (Neuland (Turgenjew 1974, S. 239)) Neždanov (ibid. S. 176, 207-209). In ähnlicher Weise wird auch Zinaida mit verschiedenen Frauenfiguren Turgenjews wie Elena oder Marianna verglichen. Wetzler betont ihrerseits Differenzen zwischen den literarischen Helden, die Zinaida inspirieren, und den realen Männern wie Orlov und dem Unbekannten. Sie weist ebenfalls auf eine „Desillusionierung“ der Frauen Čechovs hin (s. 1992, u.a. S. 127-128).

⁸⁷³ Tschechow 1966, S. 271

⁸⁷⁴ Gemeint ist hier nicht das Pathos der sozialen Anklage, das der Erzähler als Grundeinstellung bis zum Ende behält, sondern seine Ideen und die Tätigkeit als Rebell

⁸⁷⁵ Vgl. S. 66-67 dieser Arbeit.

⁸⁷⁶ Elemente des Melodrams im Geiste von Dostoevskij sowie die Bezüge zu verschiedenen Werken Dostoevskijs findet in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ jedoch auch Rayfield (1999, S. 119-120)

Der Sinneswandel des Erzählers ist nicht nur mit seiner Zuwendung zu anderen Texten (wie „Rudin“) bzw. mit den Schwankungen zwischen verschiedenen Texten und Stimmungen verknüpft, sondern ebenfalls mit dem wichtigen Prozeß seiner Rückkehr zum Realen, der in zwei Schlüsselszenen suggeriert wird. In der ersten wird es ihm bewußt, daß er den Vater Orlovs, der seinen Sohn besuchen kommt, – noch unlängst also einen politischen Feind – nicht mehr zu hassen und anzugreifen imstande ist:

[...] я вспоминал, каким страстным, упрямым и неумолимым врагом я был ещё так недавно... Но трудно зажечь спичку о рыхлый камень. Старое, грустное лицо и холодный блеск звёзд вызывали во мне только мелкие, дешёвые и ненужные мысли о бренности всего земного, о скорой смерти...“ („[...] ich dachte daran, was für ein leidenschaftlicher, hartnäckiger und unermüdlicher Feind ich noch vor kurzem gewesen war... Doch es ist schwierig, ein Streichholz an einem bröckligen Stein zu entzünden. Das alte traurige Gesicht und der kalte Glanz der Sterne riefen in mir nur kleinliche, billige und unnütze Gedanken über die Vergänglichkeit alles Irdischen, über den nahen Tod hervor...“⁸⁷⁷) (8, 183).

Hier kündigt sich schon das Thema an, das vor allem in bezug auf eine andere Figur – Zinaida Fëdorovna – seine volle Relevanz gewinnt. Nicht die Programme und Vorbilder, die letztendlich eine unmenschliche Tat zur Folge haben können, üben immer mehr Macht über die Figuren Čechovs aus, sondern das Reale wie Angst, Liebe und Tod. „Кто же я теперь такой? О чём мне думать и что делать? Куда идти? Для чего я живу?“ („Was für ein Mensch war ich jetzt? Woran sollte ich denken und was sollte ich tun? Wohin sollte ich gehen? Wofür lebte ich?“⁸⁷⁸) (ibid.). Je mehr unbeantwortete Fragen für den Erzähler entstehen, desto fragwürdiger wird für ihn auch die belehrende oder appellative Rolle der Literatur.⁸⁷⁹ Statt den *politischen Feind* anzugreifen, richtet der Erzähler seine Aggression (in der zweiten Szene) gegen den *Schurken* Kukuškin, was seinem geistigen Wandel (der Abkehr vom politisch-dogmatischen zum menschlichen) entspricht.

Die Veränderungen im Verhältnis des Unbekannten zur Literatur, die wir bei ihm beobachten, seine neue Stimmung werden indirekt, mehr in Form einer Anspielung, im Gespräch Orlovs mit Gruzin vermittelt. Wenn Orlov behauptet, daß Zinaida Fëdorovna ihn für einen Turgenevschen Helden – einen Idealisten und einen außergewöhnlichen Menschen – hält, widerspricht ihm Gruzin: „– Причём тут Тургенев, не понимаю, – сказал тихо Грузин и пожал плечами. – А помните, Жоржинька, как он в 'Трёх встречах' идёт поздно вечером

⁸⁷⁷ Tschechow 1966, S. 257

⁸⁷⁸ Ibid.

⁸⁷⁹ U.a. Kataev schreibt darüber, wie Figuren Čechovs typischerweise von einem strikten und klaren Wertesystem zur Ratlosigkeit und dem Verwirrtsein übergehen; frühere Ansichten erweisen sich als unzureichend, schematisch (s. 1979, S. 18-19). S. auch Kataev über „obščaja ideja“ (allgemeine Idee) bei Čechov (ibid., S. 97-112); s. dazu ebenfalls Penzkofer (1984, S. 205-206).

где-то в Италии и вдруг слышит: *Vieni pensando a me segretamente!* – запел Грузин, – Хорошо!“ („Ich verstehe nicht, was Turgenjew dabei soll, sagte Grusin leise und zuckte mit den Achseln. Erinnern Sie sich, George, wie er in den «Drei Begegnungen» spät abends irgendwo in Italien die Straße entlang geht und auf einmal hört: *Vieni pensando a me segretamente!* flötete Grusin. 'Schön!'“⁸⁸⁰) (8, 157). Eine der Funktionen des Zitats aus „Tri vstreči“ (zu den weiteren kommen wir unten) besteht gerade darin, die Opposition zwischen der Rezeption der schönen Literatur einerseits als Nachahmungsobjekt, Ideal und Ort der Aufklärung und andererseits als ästhetisches Objekt und zugleich als Möglichkeit, menschliche Gefühle wie Liebe, Sehnsucht und Trauer auszudrücken, zu artikulieren. Dem Bestreben, der Literatur im Leben nachzueifern oder die in ihr geäußerten Ideen (wenn auch immer auf eigene Weise, im eigenen Kontext) zu befolgen, steht hier eine leichtere und emotionale Wahrnehmung des Fiktiven entgegen, wenn z.B. Analogien zwischen der eigenen Stimmung und der fiktiv vermittelten gezogen werden. Die Antwort Gruzins, der die Geschichte über die Liebe und das Verlassensein schlechthin „zitiert“, harmoniert mit der Sehnsucht des Erzählers selbst nach Liebe, mit seinen Träumern von Zinaida Fëdorovna. Der Kontrast zwischen den zwei Rezeptionsweisen wird dadurch betont, daß in beiden Fällen verschiedene Werke eines und desselben Autors alludiert werden.⁸⁸¹

In diesem Sinne läuft der Wandlungsprozeß beim Erzähler auf eine zweifache Weise ab: Einerseits ist es die angedeutete Schwankung zwischen verschiedenen Texten und unterschiedlichen Arten, das Literarische zu rezipieren, andererseits ist es eine Umkehr vom Leben als Melodram, womöglich Leben nach Literatur zum wirklichen Leben, vom programmatisch Klaren zum Unerfaßbaren des Echten.⁸⁸²

So erscheint der Unbekannte in erster Linie als Erkenntnissubjekt⁸⁸³, dessen Wirklichkeitsverständnis in Zusammenhang mit bestimmten Besonderheiten und Prozessen seiner Rezeption des Literarischen zu betrachten ist. Er gehört zu jenen Figuren, deren Gestaltung den für Čechov charakteristischen „gnoseologischen Blickwinkel“⁸⁸⁴ offenbart, dabei wird der Erkenntnisprozeß intertextuell konzipiert und realisiert.

4.2.2. Orlov

Orlov wird von Anfang an als ausgesprochener Leser präsentiert. Er ist die einzige Figur in der Novelle, die immer wieder einen Lektüreakt vorführt, also nachweislich und explizit ei-

⁸⁸⁰ Tschechow 1966, S. 226.

⁸⁸¹ Über das Zitieren der Novelle durch Gruzin und seine Funktion vgl. bei Semanova (1958, S. 219).

⁸⁸² Das Thema der sich ändernden Perzeption bei den Figuren Čechovs, ihres Übergangs zur anderen, neuen „Wirklichkeitssicht“ (s. Penzkofer 1984, S. 156 dieser Arbeit) wurde in der Čechovforschung mehrmals bearbeitet (s. u. a. bei Kataev 1979, S. 10-30; Penzkofer 1984, S. 202-206).

⁸⁸³ Vgl. den Ausdruck „subъект познанија“ („субъект познания“, Erkenntnissubjekt) bei Kataev 1979, S. 18.

⁸⁸⁴ S. Kataev, S. 156 dieser Arbeit

nen Kontakt zum Literarischen pflegt. Während das auffälligste charakteristische Merkmal des Erzählers im wesentlichen im Wort „mečtat“ seinen Ausdruck findet, tritt das Verb „čitat“ (lesen) bei Orlov in den Vordergrund. „Почти каждый день он привозил с собой или ему присылали из магазинов новые книги, и у меня в лакейской в углах и под моею кроватью лежало множество книг на трёх языках, не считая русского, уже прочитанных и брошенных. Читал он с необыкновенной быстротой.“ („Beinahe jeden Tag brachte er aus den Läden neue Bücher mit, oder man schickte ihm welche, und in meinem Dienerzimmer lagen in den Ecken und unter dem Bett eine Menge bereits gelesener und dann weggeworfener Bücher in drei Sprachen, die russische nicht gerechnet. Er las ungewöhnlich schnell.“⁸⁸⁵) (8,141); sein Überdruß an Zinaida Fëdorovna äußert sich folgendermaßen:

С видом жертвы он разваливался у себя в кабинете в кресле и, заслонив глаза рукой, брался за книгу. [...]

– Можно войти? – говорила Зинаида Фёдоровна, [...]. – Вы читаете? [...]

– А вы всё читаете... – начала она вкрадчиво, [...]. („Mit der Miene eines Opfers reckte er sich in seinem Arbeitszimmer im Sessel und machte sich, mit der Hand die Augen schützend, über ein Buch her. [...]

'Darf ich eintreten?' fragte Zinaida Fjodorowna, [...] 'Sie lesen? [...]

'Sie lesen immerzu...' begann sie mit schmeichelnder Stimme.“⁸⁸⁶) (8,163-164);

und etwas weiter: „[...] он сидел около стола и, протянув ноги на кресло, обрезывал книгу. Оставил я его углублённым в чтение, и книга уже не валилась у него из рук, как вечером.“ („[...] saß er neben dem Tisch, die Füße auf einen Sessel gestreckt und schnitt ein Buch auf. Als ich ihn verließ, war er in seine Lektüre vertieft, und das Buch glitt ihm nicht mehr aus der Hand wie am Abend vorher.“⁸⁸⁷) (8, 168); und im Finale, während des Besuches bei Orlov, bemerkt der Unbekannte: „И на столе, как в прежнее время, лежала какая-то новая книга с заложенным в неё ножом из слоновой кости. Очевидно, читал до моего прихода.“ („Auf dem Tisch lag, wie in früheren Zeiten, ein neues Buch, zwischen dessen Seiten ein Messer aus Elfenbein steckte. Offensichtlich hatte er zu meiner Ankunft gelesen.“⁸⁸⁸) (8, 210). Aus den vorn angeführten Kommentaren des Erzählers zur Lesehaltung Orlovs ist ersichtlich, daß er erstens keine erkennbare Auswahl der Lektüre trifft (so daß seine Geschmacksrichtung bzw. seine Vorlieben als Leser nicht zu errahnen sind) und zweitens ein ironisch-distanziertes Verhältnis zu seiner Lektüre pflegt. Das Lesen ist für ihn offensichtlich ein tägliches Ritual, zugleich eine Unterhaltung und fast eine Droge; darüber hinaus ein Zufluchtsort (bei Konflikten mit Zinaida Fëdorovna). Orlov stellt sich demzufolge im allgemei-

⁸⁸⁵ Tschechow 1966, S. 207

⁸⁸⁶ Ibid. S. 234.

⁸⁸⁷ Ibid. S. 239.

⁸⁸⁸ Ibid. S. 289

nen als Leser dar, der Literatur nach Modus V rezipiert: Durch Lektüre wird er von der Realität abgelenkt, gleichzeitig ist Literatur für ihn nicht viel mehr als Unterhaltung, er ist nüchtern und grenzt sich von der naiven und leichtgläubigen Rezeptionsart ab; verhöhnt z.B. die Möglichkeit einer Nachahmung des Gelesenen.

Dennoch könnte die ausgiebige Lektüre Orlovs einige seiner Aussagen und Urteile sowie die mit seiner Gestalt verknüpften intertextuellen Parallelen erklären: Während er sich von bestimmten Texten laut distanziert, fühlt er sich zu anderen hingezogen, was in der Novelle v.a. mit Hilfe etlicher Allusionen angedeutet wird.

Vom Erzähler wird Orlov jedoch vordergründig als Mensch bzw. Leser ohne bestimmte Überzeugungen dargestellt (seine chaotische Lektüre ist ein klares Indiz dafür). Dieses zentrale Charaktermerkmal bzw. eine geistige Position – die Tatsache, daß Orlov kein überzeugter Anhänger des Staatssystems, innerhalb dessen er seinen Dienst erfüllt, oder kein leidenschaftlicher Streber wie Kukuškin ist – wird schon am Anfang der Geschichte *intertextuell* gestaltet. Gruzin – einer der nächsten Freunde Orlovs – „к службе [...] относился с редким легкомыслием, и когда при нём серьёзно говорили о чинах, орденах, окладах, то он добродушно улыбался и повторял афоризм Пруткова: 'Только на государственной службе познаёшь истину!'“ („Zu seinem Dienst [...] verhielt [...] sich selten leichtsinnig, und wurde in seiner Gegenwart ernsthaft von Rängen, Orden oder Gehältern gesprochen, dann lächelte er gutmütig und wiederholte einen Aphorismus von Prutkow: 'Nur im Staatsdienst erkennt man die Wahrheit!'“⁸⁸⁹) (8, 147). Das gutmütig-ironische Zitieren der bereits im Prätext ironisch gemeinten Äußerung eines eifrigen Beamten verrät eine demonstrativ lässige Haltung des Beamten Gruzin zu seiner Arbeit, die offen, in Gegenwart des Vorgesetzten (Orlov), artikuliert wird. Die vom Erzähler, u.a. durch seine Griboedov-Allusion suggerierte alte und klassische Konstellation „die Anhänger des Systems (die Konservativen) vs. der Systemkritiker, Rebell, Idealist (der Progressive)“ (die ersten sind für den Erzähler Orlov und seine Freunde, der letzte – er selbst), also die Konstellation „Famusov, Skalozub u.s.w. – Čackij“, wird destruiert. Außer dem archetypischen Karrieristen Kukuškin, der Molčalin wiederholt, erscheint der Kreis Orlovs im Ganzen als eine Gesellschaft von Beamten entweder aus Begabung (so der Pragmatiker Pekarskij) oder aus Zufall⁸⁹⁰ bzw. finanzieller Not (wie Gruzin). So wird die klassische Konfrontation der Ideen, der Kampf der Überzeugungen, die Opposition der unterschiedlich denkenden Figuren aufgehoben, klare Werte werden aufgelöst.⁸⁹¹ Damit geschieht hier eine zeitgemäße Inversion des alludierten plots von „Gore ot uma“, er wird in den für Čechov modernen Kontext versetzt: Nicht nur Beamten lassen ihrem Tun und Sein

⁸⁸⁹ Ibid. S. 215

⁸⁹⁰ Der Erzähler charakterisiert Gruzin folgendermaßen: „Это была натура рыхлая, ленивая до полного равнодушия к себе и плывшая по течению неизвестно куда и зачем. Куда его вели, туда и шёл“ („Er war eine schlafe Natur, faul bis zur volligen Gleichgültigkeit gegen sich selbst, er ließ sich von der Strömung treiben, ohne zu wissen, wohin und wozu. Wohin man ihn gehen hieß [führte], dahin ging er“ (Tschechow 1966, S. 215)) (8, 148).

⁸⁹¹ Wie die Konfrontation der Ideen in anderen Novellen Čechovs – z.B. im Finale von „Duel“ – auf eine andere Weise aufgehoben und aufgelöst wird, s. bei Kataev 1979, S. 122-129.

gegenüber Ironie zu, sondern auch der Ankläger (der Unbekannte) glaubt immer weniger an seine Ideen.⁸⁹²

Die Komödie „Gore ot uma“ wird auch weiterhin von den Personen der Novelle aufgerufen. So zitiert Zinaida Fëdorovna im Streit mit Orlov mit einem Pathos, das dem des Erzählers ähnlich ist: „Мы, женщины, не можем сметь, своё суждение иметь.“ („Wir Frauen dürfen es nicht wagen, die eigne Meinung mal zu sagen [zu haben].“⁸⁹³) (8, 177)⁸⁹⁴. Darauf antwortet Orlov: „[...] будьте либеральны и цитируйте каких угодно авторов, [...]“ („[...] seien Sie liberal und zitieren Sie beliebige Autoren [...].“⁸⁹⁵), bzw. etwas früher: „– [...] И что за несчастная способность у наших умных, мыслящих дам говорить с глубокомысленным видом и с азартом о том, что давно уже набило оскомину даже гимназистам.“ („[...] Was für ein unglückliches Talent haben unsere klugen, denkenden Damen, mit tiefsinnigen Mienen und mit Eifer über etwas zu reden, was schon längst unseren Gymnasiasten zum Halse heraushängt. [...]“⁸⁹⁶) (ibid.). Hier zeigt sich dieselbe Tendenz: Nicht das Pathos oder die Ideen von Zinaida Fëdorovna (deren Zitieren Griboedovs mit ihren Aussagen gegen den Staatsdienst, das Strebertum und über die „echten“ Überzeugungen Orlovs zu verbinden ist) und die von ihr zitierten Autoren wie Griboedov mißfallen Orlov, sondern die Banalität dieser Ansichten. Die Situation des Ideenkampfes und damit des Kampfes der Prätexte wird also immer wieder relativiert, die Lebensart der Personen ist nicht mehr repräsentativ für ihre Überzeugungen (vgl. die Replik Orlovs im Gespräch mit dem Unbekannten im Finale: „– [...] Да, моя жизнь ненормальна, испорчена, не годится ни к чему, [...]. Но что вы так близко принимаете это к сердцу, [...] тут вы совсем не правы.“ („[...] Ja, mein Leben ist anomal, verdorben, es taugt zu nichts, [...]. Aber daß Sie sich das so zu Herzen nehmen, [...] da sind Sie ganz im Unrecht.“⁸⁹⁷) (8, 212)). Im Finale, nachdem Orlov von der Existenz seiner Tochter erfahren hat, zitiert auch er, jedoch eher spielerisch, ohne das politische Pathos der Komödie zu evozieren, „Gore ot uma“: „– Что за комиссия, создатель, быть малой дочери отцом!“ („Was für eine Kalamität, o Herr, Vater einer kleinen Tochter zu sein! [...]“⁸⁹⁸) (8, 486). Derselbe Satiriker wird – mit unterschiedlichem Bezug zur Wirklichkeit und unterschiedlicher Bedeutung – von den beiden „Lagern“ zitiert: ein Indiz dafür, daß die Lektüre bestimmter Texte aufgehört hat, eine einheitliche Weltanschauung zu bilden; Lektüre und Kenntnisse bestimmter Literatur, einst ein klares Zeichen für (z.B.) progressives Denken, werden sowohl von den „Čackijs“ (Elemente der Čackij-Gestalt findet man also bei Zinaida und beim Erzähler) als auch von den „Famusovs“ der Novelle demonstriert.

⁸⁹² was natürlich die sozial-kritische Position des Unbekannten und seine kritische Einstellung zum Kreis Orlovs nicht vermindert (vgl. darüber bei Semanova 1958, S. 207). Über die Nahe zwischen dem Unbekannten und Orlov, die die zeitgenössische Kritik hervorhob, s. in den Anmerkungen zur Novelle (8, 481–482)

⁸⁹³ Tschechow 1966, S. 250

⁸⁹⁴ S. in den Anmerkungen (8, 485)

⁸⁹⁵ Tschechow 1966, S. 250.

⁸⁹⁶ Ibid.

⁸⁹⁷ Ibid. S. 292.

⁸⁹⁸ Ibid. S. 291.

Noch mehr: Orlov definiert sich selbst als „ščedrinskij geroj“, also als Objekt der russischen Satire: „– Мои взгляды? По убеждениям и по натуре я обыкновенный чиновник, щедринский герой.“ („Meine Anschauungen? Meinen Überzeugungen und meiner Natur nach bin ich ein gewöhnlicher Beamter, wie ein Held von Stschedrin. [...]“⁸⁹⁹) (8, 165).

Das am Anfang der Novelle durch Gruzins Prutkov-Zitat indizierte Auflösen klarer Werte bei den Figuren, das keine Polarisierung ihrer Überzeugungen und folglich keinen Ideenkampf zuläßt, wird insofern weiter intertextuell entfaltet.

Wir haben gezeigt, wie das in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ mehrmals und explizit thematisierte Nichtvorhandensein fester Überzeugungen bei Orlov, genauer gesagt, der klaren und eindeutigen Übereinstimmung, der Harmonie zwischen seinem Leben und seiner Welt-sicht (obwohl „ščedrinskij geroj“, stimmt er im Finale dem Erzähler zu: „– [...] Мы ослабели, опустили, пали наконец [...].“ („[...] Wir sind schwach geworden, heruntergekommen und schließlich gestrauchelt [...].“⁹⁰⁰) (8, 212)), intertextuell, mit Hilfe der Verweise auf Fremd-texte im inneren Kommunikationssystem, gestaltet wird.

Weitere intertextuellen Bezüge weisen gleichzeitig darauf hin, daß bestimmte Texte der russischen Literatur möglicherweise das Verhalten und die Ansichten Orlovs geprägt haben; dabei ist nicht anzunehmen, daß er, wie vermutlich der Erzähler vor seinem Sinneswandel, bewußt und gradlinig der Literatur folgt und von Literatur begeistert ist, noch weniger, daß er Literatur nachlebt. Vielmehr sieht es bei ihm nach einer literarischen Pose aus und zugleich nach dem Versuch eines Gebildeten, sich in die (Literatur)Geschichte einzuordnen (ungefähr so wie der Erzähler nach seinem Sinneswandel). Orlov begreift sich auf einer tieferen Bewußtseinsebene ebenfalls als einen „überflüssigen“ Menschen, nur nicht in der Art Rudins („измельчавший тургеневкий герой“, ein verflachter Turgenevscher Held), wie Semanova ihn charakterisiert⁹⁰¹. Orlov, der am Ende, ohne daß er sich geistig verändert, die Vorwürfe des Erzählers annimmt, sich dann auch nüchtern mit der ganzen Generation als „nevrastenik, kisljaj, otstupnik“ („Neurastheniker, Nörgler, Abtrünnige“⁹⁰²) (8, 212) bezeichnet⁹⁰³, ist kaum ein „ščedrinskij geroj“, vielmehr empfindet er sich als moderner Onegin, Pečorin, russischer Hamlet.

Die Parallele zwischen Orlov und Onegin wird zunächst (am Anfang) implizit durch das Aufrufen des „Evgenij Onegin“-Prätexes und der Gestalt Lenskijs vermittelt.

Бывало, сядет за рояль (Gruzin – K.S.), возьмёт два-три аккорда и запоёт тихо:

⁸⁹⁹ Ibid S. 236

⁹⁰⁰ Ibid. S. 292

⁹⁰¹ S. Semanova 1958, S. 196-198: So heißt es bei Semanova, daß Orlov nicht die „rudinskoe beskorystnoe služenie istine“ (den Rudinschen uneigennützigsten Dienst der Wahrheit) „geerbt“ hat, sondern allein „bezdejstvie, nerešitel'nost“ (Untätigkeit, Unentschlossenheit) (ibid., S. 196)

⁹⁰² Tschehcow 1966, S. 292

⁹⁰³ Vgl. in den Anmerkungen zur Novelle, wie die zeitgenössischen Kritiker in den Figuren wie Orlov ein Beispiel der modernen Intelligencija sahen, die die „überflüssigen Menschen“ abloste (8, 481-482) Über Orlov als einen „überflüssigen Menschen“ s. bei Semanova (1958, S. 196-198).

Что день грядущий мне готовит?

но тотчас же, точно испугавшись, встанет и уйдёт подальше от рояля. („Manchmal setzte er sich an den Flügel, schlug zwei, drei Akkorde an und sang leise: 'Was bringt er mir, der künft'ge Morgen [der kommende Tag]?' Sofort erhob er sich jedoch, gleichsam erschrocken, und entfernte sich vom Flügel.“⁹⁰⁴) (8, 148).⁹⁰⁵

Unmittelbar nach diesem Zitat, das die Figur des Idealisten Lenskij ins Gedächtnis ruft, folgt die Schilderung der Abende bei Orlov, dabei werden in erster Linie skeptische, nüchterne, bisweilen zynische Urteile der Anwesenden, ihre kalte, spöttische Art wiedergegeben. So wird schon hier die Opposition „Überzeugte, Begeisterte (zum Teil Gruzin, aber auch der Erzähler) vs. Skeptiker, Spötter (Orlov, Pekarskij)“ suggeriert, die aufgrund des Zitats aus „Ewgenij Onegin“ eine weitere bildet: „Lenskij(s) – Onegin(s)“.

Начиналось обыкновенно с того, что Орлов со смеющимися глазами заводил речь о каком-нибудь знакомом, о недавно прочитанной книге, [...] и начиналась, по тогдашнему моему настроению, препротивная музыка. Ирония Орлова и его друзей не знала пределов и не щадила никого и ничего. Говорили о религии – ирония, говорили о философии, о смысле и целях жизни – ирония [...]. („Es fing gewöhnlich damit an, daß Orlow mit lachenden Augen die Rede auf irgendeinen Bekannten, ein kürzlich gelesenes Buch, [...] brachte [...] und es begann eine Musik, die mir bei meiner damaligen Auffassung äußerst widerlich war. Orlows und seiner Freunde Ironie kannte keine Grenzen und verschonte niemanden und nichts. Sprach man von der Religion – Ironie, sprach man über Philosophie, über Sinn und Zweck des Lebens – Ironie [...].“⁹⁰⁶) (8, 148-149).

Die Parallele zwischen Orlov und Onegin entsteht nach beendeter Lektüre erstens dadurch, daß er im großen Kontext der Novelle als überflüssiger Mensch schlechthin fungiert, der seine Schwäche und „otstupničestvo“ (Abtrünnigkeit) zugibt, zweitens dadurch, daß er wie sein intertextueller Prototyp, der konkrete überflüssige Mensch Puškins, mit gnadenloser Ironie bewaffnet ist und an nichts Höheres mehr glaubt. Die Charakteristika Onegins wie „резкий, охлаждённый ум“ (ein scharfer, kühler Verstand), „язвительный спор“ (höhnischer Streit), „шутка, с желчью пополам“ (ein „halbgalliger Witz“⁹⁰⁷)⁹⁰⁸, „безнравственная душа, себялюбивая и сухая“ (eine unsittliche Seele, selbstsüchtig und trocken)⁹⁰⁹ u.a. scheidet

⁹⁰⁴ Tschechow 1966, S. 216

⁹⁰⁵ Gruzin dient demzufolge schon zum zweiten Mal als intertextuelle „Vermittlerfigur“. Die von ihm aufgerufenen Texte werfen Licht vor allem auf die Besonderheiten der Literaturrezeption der anderen bzw. auf die Parallelen zwischen den anderen und den praxetextuellen Gestalten.

⁹⁰⁶ Tschechow 1966, S. 216

⁹⁰⁷ Puškin Bd. 2 (1952), S. 30

⁹⁰⁸ Puškin Bd. 6 (1937), S. 23-24.

⁹⁰⁹ Ibid., S. 148.

nen in diesem Zusammenhang die Charakteristika Orlovs vorwegzunehmen. Diese Schilderung deutet einerseits darauf, daß der Erzähler in Orlov Onegin sieht bzw. ihn im Geschmack Onegins gestaltet, andererseits darauf hin, daß Orlov selbst sein Verhalten nach Onegin-Muster inszeniert. Die Lesehaltung Orlovs, zitiert im vorigen Unterkapitel, wiederholt mehr oder weniger die Lesehaltung Onegins:

Читал, читал – а всё без толку:
 Там скука, там обман иль бред;
 В том совести, в том смысла нет;
 На всех различные вериги;
 И устарела старина,
 И старым бредит новизна.
 („Er las und las – aber ohne Nutzen:
 Hier Langeweile, dort Betrug oder Fieberwahn;
 Hier fehlt es an Gewissen, hier an Sinn;
 An jedem hängen andere Fesseln;
 Das Altertum ist veraltet;
 Vom Alten träumt das Neue.“⁹¹⁰)⁹¹¹

Möglicherweise kopiert der Leser Orlov den Leser Onegin oder genauer, erweist sich für ihn die von Puškin mit der Figur Onegins verknüpfte Art der Literaturrezeption als passend.

Auf der Sujetebene liefert „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ einige Analogien zwischen der Gestalt Orlovs und der der überflüssigen Menschen in der russischen Literatur vor Turgenew. Zu nennen ist beispielsweise die Beziehung Orlovs zu Zinaida Fëdorovna. Während Semanova in Orlov einen (allerdings seiner Hochherzigkeit verlustig gegangenen) Turgenewschen „rusckij čelovek na rendez-vous“ (russischen Mann beim Rendezvous) sieht, der nicht imstande ist, sein Leben mit der (geliebten) Frau zu verbinden⁹¹², neigen wir dazu, ihn als einen russischen Don Juan a la Onegin vs. Pečorin aufzufassen. Die Don Juan-Parallele wird bereits am Anfang thematisiert: Nachdem der Erzähler das unvorteilhafte Äußere Orlovs beschrieben hat, fügt er hinzu: „[...] к тому же Петербург – не Испания, наружность мужчин здесь не имеет большого значения даже в любовных делах [...].“ („zudem ist Petersburg nicht Spanien, das Äußere der Männer hat hier selbst in Liebesdingen keine größere Bedeutung [...]“⁹¹³) (8, 140). Durch den Vergleich von Petersburg mit Spanien wird Orlov ironisch neben den großen Verführer Don Juan gestellt, er repräsentiert damit eine russische Version

⁹¹⁰ Puškin Bd. 2 (1952), S. 29.

⁹¹¹ Puškin Bd. 6 (1937), S. 23

⁹¹² S. Semanova 1958, S. 198

⁹¹³ Tschechow 1966, S. 207.

dieser Figur.⁹¹⁴ Attribute Onegins als Verführer, beschrieben im ersten Kapitel des Versromans Puškins, finden ihre Entsprechung in der Person von Orlov, werden aber modifiziert. Orlov betrachtet seine Affären mit Frauen als Folge eines körperlichen Bedürfnisses, das seinem Geist widerstrebt („– [...] На любовь я [...] смотрю как на потребность моего организма, низменную и враждебную моему духу; [...]“ („[...] Die Liebe sehe ich [...] als ein Bedürfnis meines Organismus an, gemein und schädlich für meinen Geist [...].“⁹¹⁵) (8, 157)) und erscheint somit als deromantisierter, kühler Verführer, ein moderner Don Juan ohne Inspiration und Willen und als ein „Onegin“ des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts, enttäuscht und unfähig zur Liebe.⁹¹⁶ Wenn man die Beziehung Orlovs zu Zinaida Fëdorovna auf die Onegins zu Tat'jana Larina projiziert, kommt die ironische Inversion des vorgegebenen Sujets zum Vorschein: Die Wiedergeburt Onegins zur Liebe findet nicht statt, die Gefühle „Tat'janas“ bleiben unerwidert.⁹¹⁷

In demselben Maße, jedoch ohne daß konkretere intertextuelle Bezüge zu „Geroj našego vremeni“ nachzuweisen sind, trägt Orlov Züge Pečorins: dieselbe „Unfähigkeit zur Liebe“ (vgl. Überlegungen Pečorins: „Любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как и кокетство другой“ („Die Liebe des Naturkindes [einer Wilden] ist nur wenig besser als die Liebe des vornehmen Fräuleins; die Einfalt und die Ursprünglichkeit [Aufrichtigkeit] der einen werden ebenso langweilig wie die Koketterie der anderen.“⁹¹⁸)⁹¹⁹ mit denen von Orlov: „– [...] В законном и незаконном сожителстве, во всех союзах и сожителствах, хороших и дурных, – одна и та же сущность.“ („[...] In der legitimen und der illegitimen [ehelichen Gemeinschaft], in allen Verbindungen und ehelichen Gemeinschaften, den guten wie den schlechten, in allen ist die Hauptsache gleich. [...]“⁹²⁰) (8, 178)) und zugleich die Gabe, in den Frauen Liebe hervorzurufen; dieselbe Angst, lächerlich zu wirken, und die Abscheu vor der Heirat bzw. dem Zusammenleben mit einer Frau (Pečorin: „[...] как бы страстно я ни любил женщину, если она мне даст только почувствовать, что я должен на ней жениться – прости, любовь! [...] Я готов на все жертвы, [...] но свободы моей не продам.“ („Ich mag eine Frau noch so leidenschaftlich lieben, sobald sie mich auch nur fühlen läßt, daß ich sie heiraten soll – dann Liebe ade! [...] Ich bin zu allen Opfern bereit, [...] aber meine Freiheit ver-

⁹¹⁴ Vgl. Lauer über Platonov als Don Juan „[...] das Adverb 'по-испански' [...] evoziert noch einmal die Don-Juan-Folie, vor der sich Platonov diesmal selbst als einen russischen Don-Juan erkennt“ (1990, S. 614).

⁹¹⁵ Tschechow 1966, S. 226.

⁹¹⁶ Vgl. die intertextuelle Charakteristik von Platonov bei Lauer „Platonov wird [...] als ein Verführer gezeigt, als ein neuer Don-Juan, dem es jedoch [...] an der Fähigkeit zu lieben gebricht, [...]“ (1990, S. 613) (s. über den betreffenden Beitrag Lauers in unserem Literaturbericht, S. 49-50).

⁹¹⁷ Über ironische Inversionen der bekannten Sujets der russischen Literatur (auch des von „Evgenij Onegin“) in der Prosa Čechovs s. z. B. bei Saal-Losq (vgl. in unserem Literaturbericht). Vgl. unsere Beobachtungen auch mit der Charakteristik Gurovs wie ebenfalls anderer Čechovschen männlichen Gestalten als Don Juan bei Kataev (s. in unserem Literaturbericht, S. 52).

⁹¹⁸ Lermontov Bd. 2 (1987), S. 290.

⁹¹⁹ Lermontov 1978, S. 47.

⁹²⁰ Tschechow 1966, S. 251.

kaufe ich nicht.“⁹²¹)⁹²²; Orlov: „– [...] Зинаида Фёдоровна [...] хочет заставить меня полюбить то, от чего я прятался всю свою жизнь. [...] ей нужно [...] следить за каждым моим шагом, и в то же время искренно уверять, что мои привычки и свобода останутся при мне.“ („[...] Sinaida Fjodorowna will mich [...] zwingen, das zu lieben, wovor ich mich mein Leben lang gegrault habe. [...] Sie muß [...] jeden meiner Schritte verfolgen; gleichzeitig beteuert sie aufrichtig [und gleichzeitig aufrichtig beteuern], mir seien meine Gewohnheiten und meine Freiheit geblieben [...].“⁹²³) (8, 157-158)). Die auffällige Parallelität der zitierten Aussagen erlaubt zu vermuten, daß Orlov die Gestalt Pečorins zur Vorlage für eine ihm imponierende „literarische Pose“⁹²⁴ ausgewählt hat.

Im Gegensatz zu seinen intertextuellen Prototypen hat sich Orlov mit der eigenen Lebenssituation längst abgefunden; eine Unzufriedenheit zeigt er gerade erst dann, wenn der übliche Lebensablauf (durch das Ankommen von Zinaida Fëdorovna) gestört wird.

Orlov wird dementsprechend als moderner Don Juan, Onegin, Pečorin und – mit Hilfe weiterer Allusionen – als Hamlet der 1880er Jahre konzipiert.⁹²⁵ Die Zuweisung der Rolle Hamlets erfolgt wiederum durch eine allusive Identifizierung anderer Personen mit den Figuren der Tragödie Shakespeares und die Entstehung einer intertextuellen Pendantenreihe. Im Fall Orlovs geschieht eine solche Übertragung, wenn seine Geliebte Zinaida Fëdorovna mehrmals mit Ophelia assoziiert wird. Nach dem Einzug bei Orlov teilt sie ihm ihre Überlegungen vor der Flucht mit: „– [...] *Уйду, думаю, в монастырь* [...], откажусь от счастья, [...].“ („[...] *Ich gehe in ein Kloster* [...] *dachte ich*, ich verzichte auf das Glück [...].“⁹²⁶) (8, 153); am Ende, als sie sich ihrer Lage und des Überdrusses Orlovs bewußt ist, findet zwischen ihr und Gruzin folgendes Gespräch statt: „– [...] Я так утомилась, что не пошевелю пальцем для своего спасения. – *Ступайте, кума, в монастырь*.“ („[...] Ich bin so erschöpft, daß ich zu meiner Rettung keinen Finger mehr rühren kann [rühren werde].' *Gehen Sie ins Kloster, Gevatterin*.“⁹²⁷) (8, 186). Diese Worte stellen ein Zitat aus der Čechov gut bekannten russischen Übersetzung von „Hamlet“ von A. Kronberg dar. Hamlet sagt Ophelia, daß er sie nicht geliebt habe und fügt hinzu: „Ступай в монастырь. Зачем рождать на свет грешников? [...] Иди в монастырь! [...] Ступай в монастырь! [...] В монастырь!“ („Get thee to a nunnery; why, wouldst thou be a breeder of sinners? [...] go thy ways to a nunnery... [...] get thee to a nunnery [...] to a nunnery, go [...].“⁹²⁸)⁹²⁹. Auch der Ausruf Zinaida Fëdorov-

⁹²¹ Lermontow Bd 2 (1987), S. 387.

⁹²² Lermontov 1978, S. 155-156.

⁹²³ Tschechow 1966, S. 227.

⁹²⁴ Vgl. Lauer über „Platonovs Verhalten als literarische Pose“ (1990, S. 617).

⁹²⁵ Als einen modernen „überflüssigen Menschen“, Onegin, Pečorin, Hamlet, Rudin betrachtete die zeitgenössische Kritik z.B. Laevskij aus „Duel“ – Anlaß dazu gab v.a. die Selbstcharakteristik Laevskijs (s. darüber in den Anmerkungen zu dieser Novelle (7, 701-702); vgl. auch Winner (s. in unserem Literaturbericht, S. 50)).

⁹²⁶ Tschechow 1966, S. 221

⁹²⁷ Ibid. S. 260

⁹²⁸ Shakespeare 1993, S. 100.

⁹²⁹ Šekspir 1844, S. 100-101. Diese Replik Hamlets wird im Werk Čechovs des Öfteren evoziert s. z.B. die Worte Lopachins zu Varja im zweiten Akt von „Višněvŭj sad“ „Охмелія, иди в монастырь...“ („Ophelia [Och-

nas: „Нина! Я обманута!“ („Nina, man hat mich betrogen!“⁹³⁰) (8, 196) alludiert die Replik Ophelias: „Тем более я была обманута.“ („I was the more deceived.“⁹³¹).⁹³² Die Zitate aus „Hamlet“, von denen nur das im Munde Gruzins als bewußter Verweis auf den Prätext empfunden werden kann, erfüllen eine rein semantische, hier eine im wesentlichen vorausdeutende Funktion (sie liegen also über der Ebene des Personenbewußtseins und lassen kaum auf eine innerkommunikative Rezeption „Hamlets“ schließen). Sie sagen den Tod von „Ophelia“-Zinaida Fëdorovna vorher sowie, wenn man die kontextuelle Umgebung des zitierten Segmentes, nämlich die Hamlets Phrase „Зачем рождать на свет грешников?“ einbezieht, die Geburt des Kindes Orlovs.

Ohne daß im Text explizite Hinweise auf eine Rezeption der Tragödie Shakespeares durch Orlov zu finden sind, fungiert er in der Beziehung zu Zinaida Fëdorovna als moderner Hamlet, als ein Hamlet, wie er in der russischen Literatur(kritik) seit Turgenyevs Aufsatz „Gamlet i Don Kichot“ begriffen wurde. Die im Kapitel 2.2. geschilderte Rezeptionsgeschichte der Hamletgestalt auf russischem Boden (s. in den Beiträgen Elizarovas, Levins, Leitholds) hat zweifelsohne ihre Auswirkung auf die Darstellung der Figur Orlovs gehabt. Wenn er sich und seine Generation zum Schluß als „nevrasteniki i nytiki“ („Neurastheniker und Greiner“⁹³³) bezeichnet, dann präsentiert er sich auch als einen russischen Hamlet und einen „überflüssigen Menschen“ der 1880er Jahre (s. zur Charakteristik bei Elizarova und Alekseev). Orlov ist ein Vertreter der Generation, die ihre Ideale und Hoffnungen eingebüßt hat, – einer der Čechovschen Hamlets, der jedoch, anders als es Elizarova darstellt, nicht weiter sucht und nicht von geistiger Unruhe geplagt ist. In der Liebe tritt er als Hamlet der Platonov-⁹³⁴ und Ivanov-Art auf; er ist in diesem Sinne auch der konsequente Erbe des Hamlet, wie er nach (und teilweise in) Turgenyevs Aufsatz rezipiert wurde, eines Egozentrikers und Zerstörers.

In „Rasskaz neizvestnogo človeka“ sind ebenfalls intertextuelle Bezüge zu entdecken, die zeigen, daß das Verhalten und die Ansichten Orlovs nicht nur von den überflüssigen Menschen vor Turgenyev beeinflusst sind, sondern von einer der Turgenyevschen Gestalten. Dennoch von keiner der Figuren Turgenyevs, von denen bisher die Rede war und die in der Novelle v.a. mit der Person des Erzählers korrespondieren (wie Insarov und Rudin; es ist verständlicherweise nicht die Figur Insarovs, gegen deren Ähnlichkeit sich Orlov so sträubt und die in ihm tatsächlich keineswegs wieder zu finden ist), sondern von der Figur Bazarovs, dessen Nüchternheit, Skepsis, materialistische Weltanschauung, Verachtung fürs Romantische

melija], geh in ein Kloster“ (Čechov 1973, S. 37)) (13, 226). Und in der Liste der bei Čechov erwähnten Autoren und Werke (im Band 18 der Gesamtausgabe, s. das Literaturverzeichnis) ist diese Allusion auch vermerkt (18, 513).

⁹³⁰ Tschechow 1966, S. 272.

⁹³¹ Shakespeare 1993, S. 100.

⁹³² Šekspir 1844, S. 100.

⁹³³ Tschechow 1966, S. 292.

⁹³⁴ Vgl. dazu z.B. den Beitrag von Lauer, der Platonov als einen Hamlet betrachtet wie ihn Turgenyev interpretiert („Analytiker, Skeptiker, Ironiker“ (1990, S. 615)) und so als einen „überflüssigen Menschen“ (ibid.)

und dessen Auffassung der Liebe Orlov nahe steht und ihm vermutlich als passend und bequem erscheint. Vergleichen wir an den entsprechenden Stellen des Prä- und des Posttextes Äußerungen der beiden Figuren oder die Aussagen anderer Personen über sie:

– Он нигилист, – повторил Аркадий.

– Нигилист, – проговорил Николай Петрович. [...] это слово означает человека, который... который ничего не признаёт? („Er ist Nihilist,' wiederholte Arkadi.

'Nihilist,' sagte Nikolai Petrowitsch, '[...] mit diesem Wort bezeichnet man wohl einen, – der... der nichts gelten läßt.“⁹³⁵)⁹³⁶;

– [...] мы отрицаем.

– Всё?

– Всё.

– Как? не только искусство, поэзию...но и...страшно вымолвить...

– Всё, – с невыразимым спокойствием повторил Базаров. („[...] so verneinen wir eben.'

'Alles?'

'Alles!'

'Was? Nicht nur die Kunst, die Poesie? Vielmehr auch... Fürchterlich, es auszusprechen.'

'Alles,' wiederholte Basarow gelassen [mit unbeschreiblicher Gelassenheit].⁹³⁷)⁹³⁸
(Turgenev, „Otcy i deti“ („Väter und Söhne“))

– „Они говорили, что бога нет и со смертью личность исчезает совершенно; [...]. Истинного блага нет и не может быть, [...]. [...] Интеллигенция безнадежна; [...]. [...] Науки у нас нет, [...].“ („Sie sagten, es gebe keinen Gott und mit dem Tode verschwinde die Persönlichkeit vollständig; [...]. Wahres Heil finde man nicht und könne man auch nicht finden [gebe es nicht und könne es auch nicht geben], [...]. [...] Die Intelligenz sei ohne Hoffnung; [...]. [...] Es gebe bei uns keine Wissenschaft, [...].“⁹³⁹) (8, 149) (Čechov); „– [...] И что за таинственные отношения между мужчиной и женщиной? Мы, физиологи, знаем, какие это отношения. Ты проштудируй-ка анатомию глаза: откуда тут взяться [...] загадочному взгляду? Это всё романтизм, чепуха, гниль, художество.“ („[...] Und was sind das für geheimnisvollen Beziehungen zwischen Mann und Frau? Wir Physiologen wissen, was es mit diesen Beziehungen auf sich hat. Studiere doch einmal die Anatomie des Auges: Wo soll denn der rätselhafte Blick [...] herrühren? Das ist alles Romantik, Gefasel, fauler

⁹³⁵ Turgenjew 1973, S. 238.

⁹³⁶ Turgenev Bd 8 (1964), S. 215.

⁹³⁷ Turgenjew 1973, S. 270.

⁹³⁸ Turgenev Bd 8 (1964), S. 243.

⁹³⁹ Tschchow 1966, S. 216-217.

Zauber, das ist alles Machwerk. [...]“⁹⁴⁰)⁹⁴¹ (Turgenev) – „– [...] На любовь я прежде всего смотрю как на потребность моего организма, [...]. [...] я стараюсь делать её красивой и обставлять множеством иллюзий. [...] изволь-ка убедить её, что любовь есть только простая потребность, как пища и одежда, [...]“ („[...] Die Liebe sehe ich vor allem als ein Bedürfnis meines Organismus an, [...]. [...] bin ich bemüht, sie schön zu verbrämen und mit einer Menge von Illusionen auszustatten. [...] Überzeuge sie mal bitte davon, daß die Liebe nur ein einfaches Bedürfnis wie Nahrung und Kleidung ist [...].“⁹⁴²) (8, 157-158) (Čechov).⁹⁴³ Orlov jedoch gibt wiederum einen Bazarov der 1880er Jahre ab: Er besitzt nicht die festen und unerschütterlichen Überzeugungen seines Pendants, die sich in der Auswahl seiner Lektüre zeigen (Ablehnung der Dichtung, ja der schönen Literatur schlechthin, und Sympathie für die „nützlichen“ Bücher wie Büchners „Kraft und Stoff“⁹⁴⁴) und nicht den Willen, für das allgemeine Wohl zu arbeiten u.s.w. Auch hier durchlebt Orlov (wie bei der Onegin – Tat’jana-Intertextualität) nicht die seelische Entwicklung Bazarovs durch Liebe zu Zinaida Fëdorovna – „Odincova“. Seine Meinung über die Liebe, seine Weltanschauung im Ganzen bleibt bis zum Ende unverändert.

4.2.3. Zinaida Fëdorovna

Das Verhältnis Zinaida Fëdorovnas zur Literatur, nämlich ihr Versuch, das Gelesene im realen Leben zu finden und zu verwirklichen, das Fiktive also nachzuleben, wird zum Objekt des Spottes und des Zornes Orlovs, der nicht bereit ist, sich in die Rolle des Zinaida nach seiner Meinung faszinierenden Turgenevschen Helden Insarov zu versetzen.⁹⁴⁵ Die These Orlovs über die Betörung seiner Geliebten durch eine literarische Gestalt, konkreter durch Insarov, wurde von mehreren Čechovforschern aufgegriffen und unkritisch aufgenommen. So ist sie indirekt bei Semanova vertreten:

Так обманулась Зинаида Фёдоровна, приняв Орлова за необыкновенного, идейного человека, чуть ли не героя [...] недостаточное знание подлинной жизни, людей приводило Зинаиду Фёдоровну к иллюзиям, к ошибкам. В опустошённом, развращённом Орлове она видит идейного, возвышенного человека [...]. (So hat sich Zinaida Fëdorovna geirrt, wenn sie Orlov für einen außergewöhnlichen, einen der Idee ergebenen Menschen, beinahe einen Helden gehalten hat. [...] mangelnde Kennt-

⁹⁴⁰ Turgenjew 1973, S. 251.

⁹⁴¹ Turgenev Bd. 8 (1964), S. 226.

⁹⁴² Tschechow 1966, S. 226-227

⁹⁴³ Interessanterweise sieht Levin in Bazarovs „Egoismus“, Zweifel, Skepsis und Nihilismus Zuge u. a. von Hamlet wie er im Aufsatz Turgenevs dargestellt wird (s. 1965, S. 466).

⁹⁴⁴ S. Turgenev Bd. 8 (1964), S. 238.

⁹⁴⁵ Über die Allusion der Gestalt Insarovs in der Replik Orlovs s. auch in den Anmerkungen (8, 485).

nisse des wahren Lebens, der Menschen führten Zinaida Fëdorovna zu Illusionen, Irrtümern. Im verkommenen, verdorbenen Orlov sieht sie einen der Idee ergebenen, erhabenen Menschen [...].“⁹⁴⁶

Zunächst Orlov und später der Unbekannte sind in Zinaidas Wahrnehmung nach Semanova Helden, beide enttäuschen sie. Kramer bemerkt ebenfalls, daß Zinaida Fëdorovna zuerst Orlov, dann den Erzähler für Insarov hält und sich in der Rolle von Elena sieht.⁹⁴⁷ Döring behauptet: „[...] wobei sie sich zärtlich vor Orlov hin kniet, den sie für einen außergewöhnlichen Menschen hält.“⁹⁴⁸ Damit stimmt auch die Ansicht Wetzlers überein: „Zinaida Fedorovna sieht in Orlov einen revolutionären Freigeist nach dem Vorbild Insarovs; [...]. [...] Die falsche Anwendung literarischer Vorbilder ironisiert die Wünsche und Ziele der Heldinnen [...].“⁹⁴⁹ Und weiter: „Von Orlov abgewiesen, hofft sie in der Beziehung zum 'Unbekannten' doch noch ihr Ideal [...] erreichen zu können. Als sie erkennt, daß auch der 'Unbekannte' keine Idee mehr vertritt, verliert sie allen Lebensmut“.⁹⁵⁰ Wir wollen jedoch in diesem Unterkapitel demonstrieren, daß die Turgenev- bzw. Insarov-Verblendung Zinaida Fëdorovnas *in bezug auf Orlov* in Čechovs Text nicht eindeutig bestätigt, sondern – u.a. mit Hilfe diverser intertextueller Verweise – hinterfragt, zumindest aber problematisiert wird. So wie der Erzähler in seiner Literaturrezeption zwischen verschiedenen literarischen Ideologien und verschiedenen Haltungen als Leser schwankt bzw. sie in sich zum Zeitpunkt des Erzählens vereinbart, geschieht es auch mit Zinaida Fëdorovna, die nicht nur von den Helden/ -innen Turgenevs wie Insarov und Elena, sondern sichtlich auch von ganz anderen Figuren der Weltliteratur beeinflusst ist.⁹⁵¹ Die auf Zinaida Fëdorovna bezogene Intertextualität der Novelle zeugt weiterhin von einer Wandlung ihrer Literaturwahrnehmung (vermutlich einer ähnlichen wie beim Erzähler), die sich im Laufe der Geschichte vollzieht. Für Čechov erscheint der Mensch somit als ein problematisches Individuum, dessen Wahrnehmung des Literarischen seine innere Gespaltenheit und Widersprüchlichkeit verrät.⁹⁵²

Einige markante Details in „Rasskaz neizvestnogo človeka“ weisen darauf hin, daß das Verhalten, die Rede und die Gedanken Zinaida Fëdorovnas nach ihrer Flucht vor dem Ehemann und bei der Absicht, mit Orlov ein neues Leben aufzubauen, gleichzeitig von mehreren literarischen Vorbildern bestimmt sowie von verschiedenen literarischen Sujets geprägt sind. Vor dem Gespräch mit dem Ehemann fühlt sie sich „виноватой, ничтожной, неспособной

⁹⁴⁶ Semanova 1958, S. 195, 224-225.

⁹⁴⁷ Vgl. S. 53 unserer Arbeit

⁹⁴⁸ Döring 1977, S. 104

⁹⁴⁹ Wetzler 1992, S. 128. Vgl. Döring: „Zinaida drängt [...] dem Anderen ihre literarischen Klischees und Forderungen auf und verlangt von ihm, sie zu realisieren.“ (1977, S. 102).

⁹⁵⁰ Wetzler 1992, S. 134

⁹⁵¹ Über die verschiedenen Grade der Bewußtheit vom Literaturnachleben schreibt Wolpers: „Das Nachleben von Literatur kann schließlich – [...] – sowohl bewußt als auch unbewußt bzw. halbunbewußt vollzogen werden“ (1986, S. 22).

⁹⁵² Das bezieht sich auch auf Orlov, der sich in unterschiedlichen Personen widerspiegelt und so als widersprüchlich erscheint

на смелый, серьёзный шаг“ („schuldig, nichtswürdig und zu einem kühnen, ernsthaften Schritt unfähig“); während der Erklärung gesteht sie ihm, „что любит другого, что этот другой её настоящий, самый законный муж, и она считает долгом совести сегодня же переехать к нему“ („daß sie einen anderen liebe, daß dieser andere ihr richtiger, ihr legitimer Gatte sei und daß sie es für die Pflicht ihres Gewissens halte, noch heute zu ihm zu ziehen“); „[...] я пала духом. Вы, Жорж, не верите в бога, а я немножко верую и боюсь возмездия. Бог требует от нас терпения, великодушия, самопожертвования, а я вот отказываюсь терпеть и хочу устроить жизнь на свой лад. Хорошо ли это? А вдруг это с точки зрения бога нехорошо?“ („[...] da verlor ich den Mut. Sie glauben nicht an Gott, George, aber ich glaube ein bißchen an ihn und fürchte die Vergeltung. Gott fordert von uns Geduld, Großmut, Selbstaufopferung, und da weigere ich mich, Geduld zu üben, und will mein Leben auf eigene Weise einrichten. Ob das gut ist? Vom Standpunkt Gottes es wiederum soll schlecht sein? [...]“⁹⁵³) (8, 152). Und weiter:

[...] наивная, почти детская уверенность, что её тоже крепко любят и будут любить вечно, молодили её лет на пять. [...]

– Нет выше блага, как свобода! – говорила она, заставляя себя сказать что-нибудь серьёзное и значительное. – Ведь какая, подумаешь, нелепость! Мы [...] дрожим перед мнением разных глупцов. Я боялась чужого мнения до последней минуты, но [...] теперь счастлива и всем желаю такого счастья.

Но тотчас же порядок мыслей у неё обрывался и она говорила о новой квартире, об обоях, лошадях, [...]. („[...] die naive, beinahe kindliche Überzeugung, sie werde ebenfalls innig und ewig geliebt, machten sie um fünf Jahre jünger. [...]

'Es gibt kein größeres Glück als die Freiheit!' meinte sie, als sie sich zwingen wollte, etwas Ernsthaftes und Bedeutungsvolles zu sagen. 'Was für ein Unsinn, wirst du denken. [...] Wir [...] zittern vor der Meinung einiger Dummköpfe. Ich habe die fremde Meinung bis zur letzten Minute gefürchtet, aber [...] jetzt bin ich glücklich und wünsche einem jeden solch ein Glück.'

Sofort aber unterbrach sie ihren Gedankenfluß, und sie sprach von einer neuen Wohnung, von Tapeten, Pferden [...].“⁹⁵⁴) (8, 154)

Ihr fester Glaube ans Geliebtwerden, die Tatsache, daß sie den Aufbruch zum geliebten Mann als einen von der Idee getragenen Schritt betrachtet, und der Wunsch, ihn mit ihren sozialen Überzeugungen in Einklang zu bringen (sie „stilisiert“ Orlov tatsächlich später als Insarov, wenn sie behauptet, daß er gegen seine Überzeugungen als Beamter dient), verweist auf die Lektüre von „Nakanune“ oder teilweise von „Rudin“. Die Situation des Ehebruchs läßt aber in Kombination mit den zitierten Aussagen Zinaida Fëdorovnas, die mehrere intertextuelle

⁹⁵³ S Übersetzungen der Zitate in: Tschecchow 1966, S 220-221.

Spuren enthalten, vermuten, daß auch der Roman „Anna Karenina“ seine Wirkung auf sie ausgeübt hat. Da ist erstens die Furcht vor der Gottesstrafe, die der Interpretation der moralischen Botschaft des Werkes Tolstojs, geäußert im Motto „Мне отмщение, и аз воздам“ („Die Rache ist mein; ich will vergelten.“⁹⁵⁵) entsprungen sein könnte, und folglich die Furcht vor dem Ende der Romanfigur Anna. Allerdings ist hier – in der Vermutung einer eigenen möglichen Schuld vor Gott – auch der Einfluß von Turgenjews Elena nicht auszuschließen: „Но [...] если мы должны теперь внести полную уплату за нашу вину? Моя совесть молчала, она теперь молчит, но разве это доказательство невинности? О боже, неужели мы так преступны! [...]“ („Aber [...] Wenn wir jetzt den vollen Preis für unsere Schuld bezahlen müssen? Mein Gewissen hat geschwiegen, es schweigt auch jetzt noch. Aber ist das denn ein Beweis meiner Unschuld? O mein Gott, sind wir wirklich so verbrecherisch?“⁹⁵⁶)⁹⁵⁷. Da ist zweitens die von Zinaida Fëdorovna artikulierte Unabhängigkeit von der Meinung der anderen – die Unabhängigkeit, die auch von Anna beschworen und erkämpft wird (vgl. den Verzicht Annas, sich vor der Gesellschaft zu verstecken, ihre Bereitschaft, sich in der Öffentlichkeit zu zeigen, z.B. ins Theater zu fahren: „– Почему я не могу ехать? Я тебя люблю и мне всё равно, [...]“ („Warum soll ich nicht in die Oper [nicht fahren]? Ich liebe dich, und alles andere ist mir gleichgültig, [...]“⁹⁵⁸)⁹⁵⁹)⁹⁶⁰. Selbst die in der zitierten Stelle vermittelte *Anstrengung* Zinaida Fëdorovnas, ihrem Schritt eine ideelle Grundlage zu verleihen („заставляя себя сказать что-нибудь серьёзное и значительное“⁹⁶¹), und die Tatsache, daß eine „seriöse“ Rede sehr bald von Gedanken an die neue Wohnung, Pferde u.s.w. abgelöst wird, distanziert sie von der streng überzeugten, zur Askese bereiten Elena aus „Nakanune“.⁹⁶² Ihre Aussage, daß Orlov ihr wirklicher Ehemann sei, ruft jedoch auf eine eigenartige Weise beide Prätexte ins Gedächtnis; sie alludiert nämlich die Worte Annas vor Vronskij über Karenin „Он не понимает, что я твоя жена, что он чужой“ („Er begreift nicht, daß ich deine Frau bin, daß er ein Fremder ist“⁹⁶³)⁹⁶⁴ und die Phrase Insarovs zu Elena: „Так здравствуй же, моя жена перед людьми и перед богом!“ („So sei denn begrüßt, mein

⁹⁵⁴ Tschechow 1966, S. 222-223.

⁹⁵⁵ Tolstoj Bd. 6 (1966), S. 5.

⁹⁵⁶ Turgenjew 1973, S. 199.

⁹⁵⁷ Turgenjev Bd. 8 (1964), S. 157.

⁹⁵⁸ Tolstoj Bd. 7 (1966), S. 155.

⁹⁵⁹ Tolstoj Bd. 9 (1982), S. 123.

⁹⁶⁰ Während aber die Meinung der Gesellschaft für Anna eine verhängnisvolle Rolle spielt, hat sie in der Novelle Čechovs keine Bedeutung: Die Problematik verlagert sich hier von der Schande des Ehebruchs auf andere Themen (Saal-Losq beobachtet, wie das Urteil der Gesellschaft in „Anna Karenina“ in der sie travestierenden „Dama s sobačkou“ an Relevanz verliert, s. S. 53-54 unserer Arbeit). Nichtsdestotrotz spricht Zinaida, wie aus der Antwort Orlovs folgt, über „zlovrednost' vysšego sveta“ („Verderbtheit der besseren Gesellschaft“ (Tschechow 1966, S. 250)) (8, 177), was in Kombination mit ihrer Kritik an der Ehe bedeutet, daß sie von „Anna Karenina“ inspiriert sein dürfte.

⁹⁶¹ S. Übers. auf S. 196 dieser Arbeit.

⁹⁶² Zum Vergleich von Zinaida mit den weiblichen Figuren Turgenjews, u.a. zu den Unterschieden zwischen ihnen vgl. hier auch Semanova 1958, S. 222-227

⁹⁶³ Tolstoj Bd. 6 (1966), S. 506.

⁹⁶⁴ Tolstoj Bd. 8 (1981), S. 396.

Weib vor Gott und den Menschen!“⁹⁶⁵)⁹⁶⁶ Eine derartige gleichzeitige Kreuzung mehrerer Referenztexte im Bewußtsein Zinaidas deckt ihre Ratlosigkeit gegenüber der eigenen Situation auf; so sieht sie sich gleichzeitig in der Rolle mehrerer literarischer Frauengestalten und schwankt zwischen der entschlossenen Elena und der zweifelnden, leidenden Anna. Auf dieses schwankende Selbstverständnis deuten weitere Verweise hin. Obgleich die Parallele zwischen Zinaida und Elena (von Orlov) ausgesprochen wird und zusammen mit einigen Bezügen zu „Nakanune“ auch naheliegend ist, tragen die vielen Referenzen zur Gestalt Anna Kareninas dazu bei, daß die Figur Zinaidas intertextuell heterogen erscheint. Und je unsicherer, ja unglücklicher sie sich fühlt, desto deutlicher rückt auch der Einfluß des Romans Tolstojs auf sie in den Vordergrund. Vgl. die Eifersuchtsszenen im manifesten und dem alludierten Werk: „– *Вы, мужчины, бываете так гадки!* [...] Я не видела, не знаю, но говорят, что вы, мужчины, ещё в детстве начинаете с горничными и потом уже по привычке не чувствуете никакого отвращения. Я не знаю, не знаю, *но я даже читала...*“ („*Ihr Männer seid so garstig [eklig]!* [...] Ich habe es nicht gesehen, ich weiß es nicht, aber man sagt, ihr Männer fangt bereits als Kinder mit den Zofen an und empfindet dann schon aus Gewohnheit keinen Ekel mehr. Ich weiß es nicht, ich weiß es nicht, *aber ich habe es sogar gelesen...* [...]“⁹⁶⁷) (8, 162) (Čechov). Vgl. mit den Worten Annas: „– *Как вы гадки, мужчины!* [...] Да ведь вы все любите эти животные удовольствия, [...]“ („*Wie schlecht [eklig] seid ihr bloß, ihr Männer!* [...] Nun, für solche tierischen Genüsse seid ihr doch alle [solche tierischen Genüsse liebt ihr doch alle], [...]“⁹⁶⁸)⁹⁶⁹ (Tolstoj). Vgl. weiterhin die Streitszenen:

– *Жорж, дорогой мой, я погибаю!* [...] *Я измучилась, утомилась и не могу больше, не могу...* [...] *Вы на мою безумную любовь отвечаете иронией и холодом...* [...] – Да, да, я вижу: я вам не жена, не друг, а *женищина, которую вы не уважаете за то, что она стала вашей любовницей...* Я убью себя! („*George, mein Lieber, ich gehe zugrunde!* [...] *Ich bin am Ende, bin ganz erschöpft und kann nicht mehr, ich kann nicht...* [...] *Auf meine wahnsinnige Liebe antworten Sie mit Kälte und Ironie [mit Ironie und Kälte]...* [...] *Ja, ja, ich sehe – ich bin für Sie keine Gattin, kein Kamerad, sondern eine Frau, die Sie nicht achten, weil sie Ihre Geliebte geworden ist... Ich bringe mich um*“⁹⁷⁰) (8, 166) (Čechov).

⁹⁶⁵ Turgenjew 1973, S. 120

⁹⁶⁶ Turgenjev Bd 8 (1964), S. 95

⁹⁶⁷ Tschechow 1966, S. 232-233

⁹⁶⁸ Tolstoj Bd 6 (1966), S. 504-505

⁹⁶⁹ Tolstoj Bd. 8 (1981), S. 393, 395 Darüber kann Zinaida Fedorovna zweifelsohne auch in „Krejcerova sonata“ gelesen haben. Die Stelle bietet insofern eine doppelte Allusion an – auf den Roman und die Novelle Tolstojs. Über die Spuren der Lektüre von „Krejcerova sonata“ durch die Personen der Novelle, insbesondere in der Textfassung für die Zeitschrift, s. in den Anmerkungen (8, 476)

⁹⁷⁰ Tschechow 1966, S. 237

Und bei Tolstoj: „– Да, но я не могу! Ты не знаешь, как я измучалась, ожидая тебя!“ („Ja, aber ich kann nichts dafür [Ja, aber ich kann nicht!]. Du weißt nicht, wie ich bei diesem Warten auf dich gelitten habe. [...]“⁹⁷¹)⁹⁷² (die Eifersuchtsszene); „– [...] Кто я? развратная женщина. Камень на твоей шее. [...] Я освобожу тебя. Ты не любишь [...]“ („[...] Was bin ich? Eine gefallene Frau! Ein Stein an deinem Halse! [...] Ich gebe dich frei. Du liebst mich nicht [...]“⁹⁷³)⁹⁷⁴. Oder bei Čechov: „– [...] Я чиста перед богом и людьми, и мне не в чем раскаиваться. Я ушла от мужа к вам и горжусь этим.“ („[...] Ich bin sauber vor Gott und den Menschen, und ich habe nichts zu bereuen. Ich bin von meinem Mann weggegangen und zu Ihnen gekommen, und ich bin stolz darauf. [...]“⁹⁷⁵) (8, 179). Bei Tolstoj: „– [...] Я горда своим положением, [...] горда [...]...“ („[...] Ich bin stolz auf meine Lage, [...] stolz [...]...“⁹⁷⁶)⁹⁷⁷; „– [...] Раскаиваюсь я в том, что сделала? Нет, нет и нет“ („[...] Bereue ich etwa, was ich getan habe? Nein, nein und nochmals nein! [...]“⁹⁷⁸)⁹⁷⁹. Vgl. hier jedoch auch die Worte der Elena Turgenjews: „– [...] И чего мне стыдиться? Я готова сказать всему свету, что я твоя...“ („[...] Ich habe mich nicht [...] geschämt. Weshalb denn auch [Wovor soll ich mich schämen]? Ich bin bereit, vor aller Welt zu bekennen, daß ich dein bin. [...]“⁹⁸⁰)⁹⁸¹. Das idealistische Bild von Orlov, die Meinung, daß er ein ungewöhnlicher und seltener Mensch sei („– [...] Вы честный, великодушный... редкий человек, [...]... [...] необыкновенный человек!“ („[...] Sie sind ein ehrlicher, großzügiger... einzigartiger Mensch, [...]... [...] ein ungewöhnlicher Mensch!“⁹⁸²) (8, 166-167)), verweist jedoch nicht nur auf „Nakanune“, wie in der einschlägigen Literatur angenommen wird, sondern (aufgrund der größeren situativen Ähnlichkeit) mehr noch auf „Anna Karenina“: „Во всём, что он говорил, думал и делал, она видела что-то особенно благородное и возвышенное. [...] она искала и не могла найти в нём ничего непрекрасного“ („In allem, was er sprach, dachte und tat, sah sie etwas besonders Nobles und Erhabenes. [...] Sie suchte dann nach irgend etwas, was sie an ihm auszusetzen haben könnte, entdeckte jedoch nichts, was nicht über alles Lob erhaben gewesen wäre [sie suchte und konnte in ihm nichts finden, was nicht schön wäre].“⁹⁸³)⁹⁸⁴. So enthalten die Aussagen Zinaida Fëdorovnas mitunter ganze Zitate aus

⁹⁷¹ Tolstoj Bd. 6 (1966), S. 506

⁹⁷² Tolstoj Bd. 8 (1981), S. 395

⁹⁷³ Tolstoj Bd. 7 (1966), S. 437.

⁹⁷⁴ Tolstoj Bd. 9 (1982), S. 339

⁹⁷⁵ Tschechow 1966, S. 252

⁹⁷⁶ Tolstoj Bd. 6 (1966), S. 445

⁹⁷⁷ Tolstoj Bd. 8 (1981), S. 349.

⁹⁷⁸ Tolstoj Bd. 7 (1966), S. 155.

⁹⁷⁹ Tolstoj Bd. 9 (1982), S. 123

⁹⁸⁰ Turgenjew 1973, S. 163.

⁹⁸¹ Turgenjev Bd. 8 (1964), S. 129.

⁹⁸² Tschechow 1966, S. 238

⁹⁸³ Tolstoj Bd. 7 (1966), S. 42

⁹⁸⁴ Tolstoj Bd. 9 (1982), S. 36 „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ enthält ebenfalls Bezüge zu „Anna Karenina“, die außerhalb des rezipierenden Bewußtseins von Zinaida, d. h. im äußeren Kommunikationssystem, liegen (z. B. die Persönlichkeit ihres Ehemanns und insbesondere seine Reaktion auf ihr Geständnis, die stark an Karenin erinnert). Auf die Parallelen zwischen dieser Novelle Čechovs einerseits und dem Fragment Puškins „Na uglu ma-

„Anna Karenina“, sie zitiert (bewußt oder unbewußt) ihr intertextuelles Pendant, dabei gehen diese Zitate in ihrem neuen Kontext stilistisch spurlos auf.

Auch der Luxus, in dem Zinaida Fëdorovna ihr neues Leben beginnt (v.a. die vielen Einrichtungs- und Haushaltgegenstände wie Bett, Damenschreibtisch, Kochtöpfe, Service; teure Kleider u.s.w.), korrespondiert viel mehr mit dem Lebensstil Annas als mit dem Verlangen Elenas nach Armut und ihrer bedingungslosen Bereitschaft, mit Insarov die materielle Not zu teilen.⁹⁸⁵

Der Eindruck Turgenevscher Gestalten auf Zinaida Fëdorovna wird in der Novelle nicht nur dadurch problematisiert, daß die Macht anderer Texte und Vorbilder über sie demonstriert wird. Die These Orlovs wird mit Hilfe einzelner (u.a. intertextueller) Details unterminiert. So geht seiner Rede über Turgenevsche „devicy“ (Mädchen) eine Bemerkung des Erzählers voraus: „Он был не в духе“ („Er war nicht in Stimmung“⁹⁸⁶) (8,156). Der Ausdruck „ne v duche“ („nicht in Stimmung“) alludiert den Titel einer gleichnamigen Kurzgeschichte Čechovs „Ne v duche“ (kann als „Schlechte Laune“ übersetzt werden) (1884), in der ein verärgerter Vater (er hat im Kartenspiel acht Rubel verspielt) hört, wie sein Sohn im anderen Zimmer Zeilen aus „Evgenij Onegin“ auswendig lernt, worauf der Vater kritische Kommentare zum Werk Puškins abgibt. Die Urteile dieser Person über Literatur erscheinen nicht nur deshalb fragwürdig und lächerlich, weil der Urteilende keinen Sinn für das Poetische besitzt und die bei Puškin dargestellte Situation vom alltäglich-praktischen Standpunkt aus betrachtet und kritisiert, sondern weil er auf diese oder jene Weise seinen Zorn und seine Enttäuschung auslassen muß, die außerliterarische Gründe haben. Košelev zeigt⁹⁸⁷, wie diese und ähnliche Verwendungen der Texte Puškins zu ihrer semantischen Verflachung und Prosaisierung führen. Die Situation von „Ne v duche“ wiederholt sich in einem nicht-parodistischen Kontext in „Rasskaz neizvestnogo človeka“. Das Urteil Orlovs, d.h. seine Ansicht über Turgenev⁹⁸⁸, aber auch – angedeutet – über die Rezeption Turgenevs durch Zinaida Fëdorovna, werden auf eine analoge Art relativiert: Der Zorn Orlovs, ausgelöst durch den Einzug Zinaidas, äußert sich literarisch, wird auf abstrakte – literarische – Bereiche verschoben. Zinaida Fëdorovna wird zu einer verblendeten Leserin stilisiert.⁹⁸⁹ Ein weiterer Schritt in der Relativierung der These Orlovs vollzieht sich durch die Reaktion auf diese These Gruzins und durch dessen Zitieren eines anderen Textes Turgenevs – der Novelle „Tri vstreči“ (Drei Begegnungen). Eine wichtige Funktion dieses Zitats haben wir (Kap. 4.2.1.) bereits formuliert, seine Relevanz er-

len'koj ploščadi“ (An der Ecke des kleinen Platzes) und „Anna Karenina“ andererseits (z.B. „obъjasnenie“ (объяснение, Aussprache) der Heldin mit ihrem Ehemann) weist Kuzičeva hin (1998, S. 59-60)

⁹⁸⁵ Vgl. Doring, die die Bedeutung der „Kupferkassrollen“. „die sie gleich am ersten Tag in die Wohnung Orlovs schaffen läßt“ (1977, S. 102) in der Gestaltung von Zinaida betont

⁹⁸⁶ Tschechow 1966, S. 225

⁹⁸⁷ Košelev 1998, S. 148-149

⁹⁸⁸ Über die Rezeption Turgenevs durch Orlov s. u. a. bei Semanova 1958, S. 218.

⁹⁸⁹ Über die Abhängigkeit der Aussagen und Ideen („обусловленность мнений“, Bedingtheit der Meinungen) der Figuren Čechovs von der Stimmung und von der konkreten Situation und über die daraus resultierende Relativierung ihrer Ansichten s. z.B. bei Kataev 1979, S. 144-152, ebenfalls bei Penzkofer 1984, S. 211-214

gibt sich aus der Tatsache, daß Gruzin der Wahrnehmung des Literarischen als Vorbild und Programm seine leichtere und emotionale Wahrnehmung gegenüberstellt, die es erlaubt, ohne Versuch einer Nachahmung das Eigene im Fiktiven zu finden, eine befreiende Parallelität der Zustände und Stimmungen zu erleben. Abgesehen davon evoziert Gruzin ein Turgenev'sches Sujet von Liebe und Verlassensein, wodurch einerseits das Bild Turgenevs im Rahmen des alludierenden Textes an Komplexität gewinnt und über die Auslegung Orlovs hinausragt⁹⁹⁰, andererseits Zinaida Fëdorovna viel eher als eine unglücklich verliebte und – vorausdeutend – verlassene Frau und nur hintergründig als naive, von Ideen begeisterte „Nakanune“-Leserin konzipiert wird.

Das nicht nur intertextuell vermittelte Auflösen fester Überzeugungen und damit der sozial-belehrenden Rolle der Literatur bzw. die Problematisierung und das Relativieren einer solchen Rolle ist also nicht nur mit der Gestalt des Erzählers, sondern ebenfalls mit der Gestalt von Zinaida Fëdorovna verbunden. Dieser Prozeß wird erstens von *der zunehmenden Bedeutung* anderer fiktiver Figuren für die beiden Personen, als der kampfbereiten Helden und der sich opfernden Frauen, begleitet (als Folge der Enttäuschung durch die früheren Ideale und Vorstellungen), zweitens von der steigenden Macht des Echten (d.h. des Nicht-literarischen) wie Verlangen nach Liebe und Wärme, Leiden an unerwiderten Gefühlen, Einsamkeit u.s.w. Dieser doppelte Vorgang ist damit zu erklären, daß das Echte von den beiden *literarisch* verarbeitet wird (so z.B. der vermutliche Einfluß der Rudin-Gestalt auf den Unbekannten nach seinem geistigen Wandel). Wenn der Erzähler sich von den früher annehmbar attraktiven Texten abwendet, gibt er auch seine frühere von uns zu vermutende Haltung als literaturnachlebender Leser auf. Ähnlich geschieht es mit Zinaida Fëdorovna: ohne daß sie ihre Verblendung durch Insarov und Elena endgültig überwindet (in den letzten Kapiteln der Novelle deutet einiges darauf hin, daß sie den Erzähler erst richtig mit Insarov identifiziert), identifiziert sie sich möglicherweise immer mehr mit anderen literarischen Heldinnen – den verzweifelten Ehebrecherinnen.

Parallel zu diesem Prozeß verdeutlicht sich der Gegensatz zwischen der Beziehung Zinaidas zu Orlov und zum Erzähler: Während im Verhältnis zu diesem die Insarov-Linie tatsächlich dominiert, weisen immer mehr Details darauf hin, daß es in der Beziehung zu Orlov keine wirkliche bzw. keine eindeutig nachweisbare Verblendung durch Insarov gegeben hat, sondern höchstens einen Wunsch nach einer solchen Idealisierung, möglicherweise eine Elena-Pose⁹⁹¹, in erster Linie aber eine Liebesbeziehung, ausgelöst vermutlich durch entsprechende literarische Vorbilder wie z.B. „Anna Karenina“. Während Elena in Insarov sowohl den Lehrer als auch einen Geliebten zu sehen vermag, ist Orlov für Zinaida *vor allem* ein Geliebter, der Erzähler *ausschließlich* ein Lehrer. Wenn sie dem Erzähler über ihre Gefühle zu

⁹⁹⁰ Auch Semanova weist darauf hin, daß die Aussagen Orlovs über Turgenev u.a. mit Hilfe der Erwähnung von „Tri vstreči“ durch Gruzin widerlegt werden (s. 1958, S. 218-219)

⁹⁹¹ Es ist anzunehmen, daß Zinaida Fedorovna zwischen „Rollenspiel“ und „Illusion“ oszilliert, um den Ausdruck von Wolpers zu verwenden (s. S. 160 dieser Arbeit), was eine Literaturverblendung bei ihr in Frage stellt

Orlov mit Scham sagt: „Все эти любви только туманят совесть и сбивают с толку“ („So eine Liebe verwirrt nur das Gewissen und stiftet Unruhe [und verwirrt]. [...]“⁹⁹²) (8, 200) und die Liebe des Erzählers zu ihr gleichzeitig abweist und sogar verachtet, ihn aus ihrer intimen Sphäre also ausschließt, dann wird der erwähnte Kontrast deutlicher denn je. Die Möglichkeit einer Liebesbeziehung mit dem Unbekannten befremdet sie, und es gibt im Text keine Zeichen dafür, daß es anders wäre, wenn er tatsächlich ein Vorbild und Lehrer für sie werden könnte. In der kurzen Periode, in der sie an ihn und damit an ihre Zukunft vermutlich noch glaubt (Kapitel XV), bleibt sie, wie das in verschiedenen Szenen angedeutet wird, in der bitteren Vergangenheit viel zu fest gefangen und ist auch in dieser Zeit letztendlich nicht imstande, sich von ihr zu lösen (vgl.: „[...] и Зинаида Фёдоровна, бледная, [...] сидит рядом со мной, крепко стиснув губы и руки. [...] Лицо, поза и неподвижный, ничего не выражающий взгляд, и до невероятного унылые, жуткие [...] воспоминания [...]!“ („[...] und neben mir saß Sinaida Fjodorowna, bleich, [...], die Lippen und Hände fest zusammengepreßt. [...] Ihr Gesicht, ihre Haltung, der unbewegliche, ausdruckslose Blick und die unwahrscheinlich traurigen, schrecklichen [...] Erinnerungen [...]“⁹⁹³) (8, 199). Zinaida hört in den Kapiteln XV-XVII der Novelle nie auf, in erster Linie als eine *von Orlov verlassene Geliebte* (und also weniger als eine vom neuen „Leiter“, dem Unbekannten, inspirierte Frau) aufzutreten. Vgl. dazu folgende Aussagen Zinaidas, wo dies zum Vorschein kommt:

– [...] Выздоровливайте. Как только поправитесь, займёмся нашими делами... Пора.

Когда я, уже простившись, брался за ручку двери, она говорила:

– Как думаете? Поля всё ещё живёт у него? („[...] Werden Sie gesund. Sobald Sie genesen sind, befassen wir uns mit Ihren [unseren] Angelegenheiten... Es ist Zeit.“

Als ich mich bereits verabschiedet hatte und nach der Türklinke griff, sagte sie:

‘Was meinen Sie? Ob Polja immer noch bei ihm wohnt?’⁹⁹⁴) (8, 201).

Da also die Turgenev-Rezeption und -Verblendung Zinaidas – die Identifikation Orlovs mit Insarov – nicht zu den *Fakten* der in der Novelle dargestellten Realität gehört, sondern den Inhalt der fiktiven Aussagen (z.B. der Aussagen Orlovs) bildet⁹⁹⁵, war es sinnvoll, unser Augenmerk auf die Details zu lenken, die solche Verblendung in Frage stellen.

⁹⁹² Tschechow 1966, S. 278.

⁹⁹³ Ibid S. 276.

⁹⁹⁴ Ibid S. 279.

⁹⁹⁵ Vgl. die Aussage von Penzkofer auf den S. 156 dieser Arbeit: Von den fünf Phasen des fiktiven Literaturnachlebens, die im Modell Wolpers beschrieben werden, finden wir hier (wenn angenommen wird, daß ein solches Nachleben in der Novelle stattfindet) nur die dritte, vierte und fünfte. Die zweite Phase, die belegen soll, daß der Kontakt mit dem Literarischen überhaupt geknüpft wird, bleibt eine Vermutung Orlovs (und des Interpreten). Insofern ist die Insarov-Verblendung Zinaidas nur *unkund weiterer Details* entweder zu bestätigen oder zu widerlegen.

Während in „Nakanune“ sowie in „Rudin“ der Anziehungs- und Annäherungsprozeß zwischen den Liebenden ausführlich dargestellt wird und so die Verwandtschaft ihrer Interessen, Empfindungen, Gedanken und der Lektüre in gemeinsamen Gesprächen festgehalten wird, bleibt das in bezug auf Zinaida Fëdorovna und Orlov ausgeklammert. De facto – in der erzählten Geschichte – begegnet man statt dessen einer Frau, die nach der Flucht vor dem ungeliebten Ehemann vergeblich um die Zuneigung ihres Liebhabers bettelt und sich am Ende aus Verzweiflung das Leben nimmt. Die Auseinandersetzungen zwischen Orlov und Zinaida lassen nicht klar werden, ob es um verschiedene Wertvorstellungen oder viel eher und letzten Endes um die unerwiderten Gefühle geht.⁹⁹⁶ So sagt Zinaida, nachdem Orlov ihr seine Ideenlosigkeit versichert: „– [...] Вы на мою безумную любовь отвечаете иронией и холодом...“ (8, 166)⁹⁹⁷. Die Liebe Zinaidas zu Orlov und ihr Glaube an seine edlen Überzeugungen und Ideen scheinen einander zumindest nicht zu beeinflussen. „Она льстила Орлову и, чтобы добиться от него неискренней улыбки или поцелуя, стояла перед ним на коленях, ласкалась как собачонка.“ („Sie schmeichelte Orlov und lag vor ihm auf den Knien und *bettelte wie ein Hündchen* um ein unaufrichtiges Lächeln oder einen Kuß.“⁹⁹⁸) (8, 169). Je weniger überzeugend die Similarität Zinaidas mit den Turgenyevschen Heldinnen ist, desto auffälliger werden die Parallelen zwischen ihrer Gestalt und den Gestalten der nicht-Turgenyevschen Heldinnen – Anna Karenina oder Emma Bovary Flauberts. Die zuletzt zitierte Stelle könnte beispielsweise eine Allusion auf den Roman Flauberts und seine zentrale Frauengestalt sein⁹⁹⁹: „Es war eine Art *hündischer Anhänglichkeit*, voller Bewunderung für ihn [...]“ – heißt es über die Beziehung Emmas zu ihrem Liebhaber Rodolphe.¹⁰⁰⁰ Emma will mit Rodolphe ebenfalls fliehen, wird von ihm aber verlassen. Als verzweifelte Ehebrecherin a la Anna und Emma erscheint Zinaida Fëdorovna auch dann, wenn sie in den letzten Kapiteln ihre Schwangerschaft zu verstecken versucht und offenbar keine Liebe zu ihrem künftigen Kind verspürt (nach der Entbindung begeht sie Selbstmord) (vgl. die Szenen bei Tolstoj und Flaubert, in denen diese Ablehnung des eigenen Kindes durch die seelisch leeren Frauen thematisiert wird¹⁰⁰¹). Dadurch, daß Zinaida Fëdorovna Selbstmord begeht, rückt ihre Gestalt noch näher an die tragisch(-sentimentalen) weiblichen Figuren der Romane Flauberts und Tolstojs.¹⁰⁰²

⁹⁹⁶ Vgl. Bicilli: „[...] Wenn sie (Zinaida – K. S.) auch selbst von Orlov 'Idealismus' förderte – [...] – so ist doch klar, daß das nur Worte sind in Wirklichkeit quält sie seine Kälte ihr gegenüber und sonst nichts“ (1966, S. 133).

⁹⁹⁷ S. Übers. auf S. 198 unserer Arbeit

⁹⁹⁸ Tschechow 1966, S. 241

⁹⁹⁹ Französische Literatur und mit ihr indirekt der Roman „Madame Bovary“, dessen Sujet und dessen zentrale Frauengestalt in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ mit Hilfe weiterer Details evoziert werden, wird später, im XIV. Kapitel, von Zinaida Fedorovna ins Gedächtnis gerufen (Zitat aus „Pere Goriot“ (8, 197)). So wird im manifesten Text ein Netz von mehr oder weniger direkten Intertextualitätssignalen geschaffen, die die Präsenz eines Prätextes verraten. Über die Lektüre französischer Literatur durch die HeldInnen der Novelle s. bei Halm (1933, S. 73).

¹⁰⁰⁰ Flaubert 1974, S. 220

¹⁰⁰¹ S. z. B. bei Flaubert 1974, S. 133-134

¹⁰⁰² Über die Parallelen zwischen „Anna Karenina“ und „Madame Bovary“ einerseits und „Anna na šee“ andererseits s. bei Winner (1966, S. 178)

Während die Turgenev-Einwirkung, erlebt durch eine naive weibliche Figur, in den frühen Prosawerken Čechovs einfach (ironisch) konstatiert wird (s. in „Cvety zapozdalye“: „– [...] При таком уме, как у тебя, с такой честной, любящей душой можно сносить удары судьбы! [...] И Маруся (простите ей, читатель!) вспомнила тургеневского Рудина [...].“ („Bei deinem Verstand, mit deiner ehrlichen, liebenden Seele ist es möglich, die Schicksalsschläge zu ertragen! [...] Und Marusja erinnerte sich (Verzeihen Sie ihr das, Leser!) an Turgenevs Rudin [...].“) (1, 393) und in „Dačnica“¹⁰⁰³), wird sie in „Rasskaz neizvestnogo človeka“ auf verschiedenen Wegen problematisiert. Im wesentlichen erfolgt diese Problematisierung durch die Verschiedenheit von und den Kampf zwischen den von der betreffenden Person gelesenen und auf sie einwirkenden fremden Texten (aber auch dadurch, daß das die Wirkung Turgenevs hier eine subjektive Wahrnehmung der fiktiven Figuren bleibt). Aus diesem Kampf bzw. der Koexistenz der rezipierten Texte, der ebenfalls für den Erzähler und bis zu einem gewissen Grad für Orlov gilt, ergibt sich eine besondere Gespaltenheit der Personen als Literaturrezipienten und somit die Gespaltenheit ihrer Selbst- und Wirklichkeitswahrnehmung. An den Schwankungen und Widersprüchen der Literaturrezeption durch Čechovs Helden läßt sich ihre Ratlosigkeit erkennen und messen – ob als Folge einer geistigen Entwicklung (am deutlichsten beim Erzähler) oder als konstanter Zustand.¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰³ S. Fußn. 517

¹⁰⁰⁴ In die Novelle „Rasskaz neizvestnogo človeka“ sind darüber hinaus einige Texte der russischen Literatur „eingeschrieben“, deren mögliche Lektüre und Rezeption durch die Personen uns weniger interessiert (obwohl sie ebenfalls im inneren Kommunikationssystem – vom Erzähler oder von Zinaida – alludiert werden), sondern die für uns vor allem als *Varianten, ja Versionen des aktuellen Sujets* fungieren (vgl. die Analyse von „Stacionnyj smotritel“ und seiner Prätexte bei Schmid 1983; es handelt sich bei uns hier z.T. um das Thema, das auch manchen Geschichten in der Analyse von Schmid zugrunde liegt, z.T. also um ähnliche Sujets und sogar um die gleichen Prätexte (wie „Bednaja Liza“ (Die arme Liza)). Als einer der Prätexte bei uns fungiert der aktuelle Text in der Analyse Schmid's, nämlich „Stacionnyj smotritel“). Ohne hier auf die intertextuelle Arbeit des manifesten Textes mit den Vorgänger-Texten detailliert einzugehen, nennen wir sie sowie die mit ihnen verknüpften Intertextualitätssignale. Als Geschichten über die Flucht einer Frau (aus dem Elternhaus) zu dem geliebten Mann sind in Čechovs Novelle Puškins „Stacionnyj smotritel“ und Dostoevskijs „Unižennye i oskorblennye“ (Ermiedrigte und Beleidigte) aufgenommen, als Erzählungen über die vom Geliebten (verführten und) verlassenen Frauen werden Karamzins „Bednaja Liza“ und Turgenevs „Tri vstreči“ evoziert; einer weiteren aufgerufenen Novelle Turgenevs, „Nesčastnaja“ (Die Unglückliche), liegt ein Sujet zugrunde, bei dem eine verzweifelte junge Frau sich – letzten Endes aufgrund mangelnder Gegenliebe des von ihr geliebten Mannes – das Leben nimmt (Selbstmord begeht die Heldin auch in „Bednaja Liza“). Auf „Unižennye i oskorblennye“ (eine Episode aus Kap. I (13)) spielt der Erzähler in seinem Brief an Orlov an („В какой-то повести Достоевского старик топчет портрет своей любимой дочери [...].“ („In einer [irgendeiner] Novelle von Dostojewski tritt ein alter Mann das Bild seiner Lieblingstochter mit Füßen [...].“ (Tschechow 1966, S. 265)) u.s.w. (8, 190); s. über diese Allusion z.B. bei Bicilli (1966, S. 189) und in den Anmerkungen zur Novelle (8, 485)); „Tri vstreči“ zitiert Gruzin (s. oben), auf eine Szene aus „Stacionnyj smotritel“ („В комнате прекрасноубранной Минский сидел в задумчивости. Дуня [...] сидела на ручке его кресел [...] Она с нежностью смотрела на Минского, наматывая черные его кудри на свои сверкающие пальцы“ („Nachdenklich saß Minskij in einem prächtig eingerichteten Gemach, Dunja aber kauerte [saß] [...] auf der Armlehne seines Sessels [...] Ihre Blicke ruhten voll Zärtlichkeit auf Minskij [Sie schaute Minskij zärtlich an], und sie wickelte seine schwarzen Locken um ihre schimmernden Finger“ (Puschkin Bd. 3 (1952), S. 69)) (Puškin Bd. 8 (1948), S. 104)) wird im Kapitel VI verwiesen („[...] сидя на коленях у Орлова, она [...] рассматривала его руки с кольцами [...]. [...] А Орлов играл ее каштановыми волосами [...].“ („[...] auf Orlovs Knien sitzend [...] sie [...] betrachtete [...] die Ringe an seinen Fingern [...] [...] Orlow spielte mit ihrem kastanienbraunen Haar [...].“ (Tschechow 1966, S. 238)) (8, 167), dasselbe Zitat aus

4.3. Spielarten des Modus V: Von „O drame“ zu „Bab'e carstvo“

4.3.1. Von „O drame“ bis „Pripadok“

Der Modus V der fiktiv gestalteten Literaturrezeption im Prosawerk Čechovs stellt bis zu einem gewissen Grade einen Gegensatz zu dem zuvor untersuchten Modus II dar. Der gegen-

„Stacionnyj smotritel“ s. bei Schmid 1983, S. 176 in bezug auf die Geschichte vom starken Samson). Wenn der Erzähler sagt: „[...] мне представлялось, что оба мы участвуем в каком-то романе, в старинном вкусе, под названием 'Злосчастная', 'Покинутая' или что-нибудь вроде. [...] она – злосчастная, брошенная, [...]...“ („[...] da stellte ich mir vor, daß wir beide in einem Roman alten Stils mit dem Titel 'Die Unglückliche', 'Die Verlassene' oder so ähnlich mitspielten. [...] sie – unglücklich, verlassen, [...]...“ (Tschechow 1966, S. 277)) (8, 199), dann alludiert er den genannten synonymischen Titel der Novelle Turgenjews „Nesčastnaja“ und der Novelle Karamzins „Bednaja Liza“ (zum Vergleich der Ausdrücke „arme Liza“ bei Karamzin und „arme Dunja“ bei Puškin s. bei Schmid 1983, S. 160). Das Attribut „брошенная“ (verlassen) bezieht sich weiterhin intertextuell auf den Sujetverlauf insbesondere von „Bednaja Liza“ (über die intertextuellen Bezüge zu „Bednaja Liza“ in „Stacionnyj smotritel“ s. Schmid 1983). Der letzte Prätext ist im manifesten Text auch in folgenden Verweisen zu entdecken: „– Нина, я обманута! – громко зарыдала она.“ (8, 196, Übers. s. auf S. 192 dieser Arbeit) – „– [...] Я верю тебе, Эраст, верю. Ужели ты обманешь бедную Лизу?“ („[...] Ich glaube dir, Erast. Du wirst doch die arme Liza nicht betrügen? [...]“ (Karamsin 1952, S. 16)) (Karamzin Bd. 1 (1964), S. 612); „– [...] Вы [...] не верите в бога, а я немножко верую и боюсь возмездия.“ (8, 152, Übers. s. auf S. 196 dieser Arbeit) – „– Эраст, Эраст! [...] – Мне страшно! Я боюсь, чтобы гром не убил меня, как преступницу!“ („Erast, Erast! [...] 'Ich habe Angst! Ich fürchte, daß mich Sünderin der Donner erschlägt!'“ (Karamsin 1952, S. 22)) (Karamzin Bd. 1 (1964), S. 616);

– Не хочется ехать, да не придумаешь отговорок! – сказал он с досадой. – Надо ехать, ничего не поделаешь.

От такой новости у Зинаиды Федоровны мгновенно покраснели глаза.

– *Надолго?* – спросила она.

– *Дней на пять* („Ich mochte gar nicht fahren, aber da hilft keine Ausrede [aber man kann keine Ausrede finden]!“ sagte er ärgerlich. 'Ich muß fahren, nichts zu machen'.

Von dieser Neuigkeit röteten sich im Nu Sinaidas Fjodorownas Augen.

'Für lange?' fragte sie.

'Für fünf Tage etwa.'“ (Tschechow 1966, S. 243)) (8, 171)

– „Наконец пять дней сряду она не видела его и была в величайшем беспокойстве; [...]“ („Schließlich hatte sie ihn fünf Tage hintereinander nicht mehr gesehen und war in größter Unruhe [...]“ (Karamsin 1952, S. 23)) (Karamzin Bd. 1 (1964), S. 616); „[...] она – злосчастная, брошенная, [...]“ („[...] sie – unglücklich, verlassen, [...]“ (8, 199) – „[...] и Лиза, оставленная, бедная, [...]“ („[...] und die arme, verlassene Lisa [...]“ (Karamsin 1952, S. 26)) (Karamzin Bd. 1 (1964), S. 618). „– Жорж, дорогой мой, я люблю!“ („George, mein Lieber, ich gehe zugrunde!“ (Tschechow 1966, S. 237)) (8, 166) – „Он, он выгнал меня? [...] Я люблю!“ („Er, er hat mich hinausgeworfen? [...] Ich bin verloren!“ (Karamsin 1952, S. 29)) (Karamzin Bd. 1 (1964), S. 620) (s. dieses Zitat bei Schmid 1983, S. 162). Das Sujet von „Faust“ und so das Schicksal von Gretchen wird schließlich durch die Bemerkung Kukuškins hervorgerufen „Тсс! Здесь Маргарита мечтает о своем Фаусте“ („Pst! Hier träumt Margarete von ihrem Faust.“ (Tschechow 1966, S. 224)) (8, 155)

Diese Koexistenz mehrerer Sujetvarianten in der aktuellen Geschichte kann man, nach der Formulierung von Lachmann, als „das Einspielen von Texten der Vergangenheit in einen 'neuen' textuellen Zusammenhang“ (1990, S. 11) deuten, durch die genannten intertextuellen Verweise wird „das Immer-Wieder-Sich-Neu- und Umschreiben“ (ibid. S. 36) eines literarischen Sujets sichtbar, hier „setzt“ die intertextuelle Interpretation erst recht „einen Entzifferungsprozeß in Gang“, „um zum originären Text-Ort vorzudringen, der sich entzieht“ (ibid. S. 49)

Eine vergleichende Untersuchung der in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ evozierten Sujets (auch des von „Anna Karenina“, „Nakanune“, „Rudin“ und „Emma Bovary“) mit dem aktuellen konnte Aufschluß darüber geben wie Čechov das in der Literatur recht bekannte Thema interpretiert.

sätzliche Charakter dieser zwei Modi wurde in den Kommentaren zu unserer Typologie bereits thematisiert. Die fiktiven Leser des Modus II übersehen oder verwischen bewußt die Grenze zwischen dem Fiktionalen und dem Wirklichen, ihnen ist deswegen Realitätsverlust nachzusagen; als von der Literatur Verblendete, die die nicht-literarische Realität zu akzeptieren nicht imstande sind, fügen sie bei Čechov sich selbst (II2) (dadurch z.B., daß sie schließlich mit der harten Realität konfrontiert werden) oder anderen (II3)¹⁰⁰⁵ Leiden zu. Unter dem Einfluß der Literatur werden ihre schon vorhandenen Konflikte mit der Umwelt sichtbar.¹⁰⁰⁶ Die fiktiven Leser des Modus V sind entweder nicht ernsthaft vom Gelesenen berührt (der Einfluß kann in diesem Fall vorgetäuscht sein, wie z.B. in „O drame“ (Über das Drama)), oder diese Wirkung hält nur sehr kurz an und ist von der Stimmung des Rezipienten determiniert (wie in „Bab'e carstvo“). Die Wirkung des Fiktionalen auf die Figuren, die Literatur nach dem Modus V rezipieren, läßt sie im Gegensatz zu den Figuren des Modus II die Grenze zwischen dem Leben und der Literatur nie wirklich vergessen. Sie treten häufig als nüchterne oder enttäuschte Charaktere auf, als Gleichgültige (wie z.B. Orlov), bisweilen als Zyniker und sogar Heuchler¹⁰⁰⁷ (falls der Einfluß der Literatur – hier des Guten, Vorbildlichen – vorge-täuscht wird). Die Aufnahme literarischer Texte wird dann am ehesten zur Unterhaltung, sie kann als Spiel, als (edle oder originelle) Pose oder auch einfach nur als eine zeitbegrenzte Ablenkung dienen. Wenn Rezipienten des Modus V ihre Mitmenschen unmoralisch behandeln, dann geschieht dies im Gegensatz zu den Lesern des Modus II3 *nicht* unter dem Einfluß des Literarischen, sondern ganz unabhängig von ihm; häufig wird die innere Unzulänglichkeit des Protagonisten gerade durch sein tatsächliches nicht-Beeinflußtsein vom Gelesenen hervorgehoben (Beispiele s. weiter).

Wir wollen im Weiteren untersuchen, wie der Modus V in verschiedenen Texten Čechovs variiert wird und gleichzeitig, welche Invarianten der fiktiven Literaturwahrnehmung dabei zu entdecken sind.

Schon in der Kurzgeschichte „O drame“ (1884) kann man die für diesen Modus typische Leser-(bzw. die Zuschauer-)haltung finden (obgleich es sich hier erstens um die Wirkung nicht nur der schönen, sondern z.B. auch der kunstkritischen Literatur handelt und es zweitens weniger um die gelesenen als vielmehr um die aufgeführten dramatischen Werke geht). „O drame“ gestaltet das Phänomen zwar noch parodistisch (dieser Text könnte so gesehen dem Modus I zugeordnet werden), demonstriert aber eine Rezeptionsart, die dem Modus V entspricht. Hier wird das Gespräch des Friedensrichters Poluechtov mit dem Oberst des Generalstabes, Fintifleev, über die echten Werte, die das Drama früher vermittelt habe (Pflicht, Nächstenliebe, Freiheit, Mut), und über den veredelnden Einfluß der Kunst auf die Menschen im allgemeinen der realen Grausamkeit der Gesprächspartner gegenübergestellt. Poluechtov

¹⁰⁰⁵ S. Z.B. in der Fußn. 816

¹⁰⁰⁶ Vgl. Wuthenow (S. 159 dieser Arbeit) und Wolpers (S. 160-161 dieser Arbeit)

¹⁰⁰⁷ Zum Thema des Chamaleons bei Čechov vgl. Kramer 1970

unterbricht den Dialog mit Fintifleev, indem er seinen Neffen für eine schlechte Note im Griechischen verprügelt, und fährt fort:

[...] на чём я остановился? Прежде, бывало, сидишь в кресле, глядишь на сцену и чувствуешь! [...] Ты слышишь гуманные слова, видишь гуманные поступки... [...] и... веришь ли?.. я плакал! [...] На меня, вообще говоря, сцена действует воспитывающе... [...] Да процветают искусства и гуманность! [...]

Приятели выпили и заговорили о Шекспире. ('[...] wo war ich stehen geblieben? Früher saß man manchmal im Sessel, schaute auf die Bühne und empfand! [...] Man hörte humane Worte, sah humane Taten [...] und... glaubst du mir?.. Ich weinte! [...] Das Theater wirkt auf mich im allgemeinen erzieherisch... [...] Es gedeihen Künste und Humanität! [...]

Die Freunde tranken einen und fingen an, von Shakespeare zu sprechen.) (3, 96-97).

Das Nicht-Ernst-Nehmen der Literatur, das ins Zynische bzw. Inhumane umschlägt, die Unfähigkeit oder der Verzicht, die Botschaft eines Werkes auf das eigene Leben und die eigene Person zu beziehen, *ernsthafte* Vergleiche zwischen dem eigenen Verhalten und dem der fiktionalen Charaktere anzustellen (obwohl dieser Vergleich außerhalb ihrer Wahrnehmung, in der Sujetstruktur, suggeriert wird), ist weiterhin in „V sude“ (1886) zu beobachten. Dieselbe Einstellung der Figur Čechovs zum Fiktiven wie in „O drame“ wird hier jedoch psychologisiert; die Person behauptet nicht mehr, von der Fiktion positiv beeinflusst zu sein, und wirkt deshalb auch nicht lächerlich (mit ihrer ins Auge stechenden Diskrepanz zwischen dem Artikulierten und dem Tatsächlichen). Derselbe Modus der fiktiven Literaturrezeption wird in einen nicht-parodistischen Kontext übertragen. In „V sude“, einer der „Tolstojschen“ Novelle Čechovs¹⁰⁰⁸, findet man die Beschreibung einer Sitzung des Bezirksgerichtes, das emotionslos und mit absoluter Gleichgültigkeit gegenüber dem Gegenstand des Falls einen Mord untersucht (der Bauer Nikolaj Charlamov wird des Mordes an seiner Frau beschuldigt).¹⁰⁰⁹

Товарищ прокурора, полный, упитанный брюнет, в золотых очках и с красивой, выхоленной бородой, сидел неподвижно, как статуя, и, подперев щеку кулаком, читал байроновского „Каина“. Его глаза были полны жадного внимания и брови удивлённо приподнимались всё выше и выше... Изредка он откидывался на спинку кресла, минуту безучастно глядел вперёд себя и затем опять погружался в чтение. („Der stellvertretende Staatsanwalt, ein wohlgenährter, stattlicher Mann mit goldener Brille, braunem Haar [ein wohlgenährter, stattlicher Brunetter mit goldener Brille] und einem schönen, gepflegten Bart saß unbeweglich da wie ein Standbild und las, die Wange auf die Faust gestützt, den 'Cain' von Byron. In seinen Augen lag ein

¹⁰⁰⁸ S. darüber in den Anmerkungen zur Novelle 5, 656

Ausdruck gieriger Aufmerksamkeit [Seine Augen waren voll gieriger Aufmerksamkeit], und seine Brauen zogen sich vor Verwunderung immer weiter in die Höhe... Ab und zu lehnte er sich im Sessel zurück, schaute einen Augenblick teilnahmslos vor sich hin und versenkte sich dann erneut in die Lektüre.“¹⁰¹⁰) (5, 345).

Auch weiterhin wird das große Interesse des Staatsanwaltes an seiner Lektüre und zugleich seine vollkommene Gleichgültigkeit am Prozeß betont:

Когда врач кончил, председатель [...] предложил:

– Не имеете ли что спросить?

Товарищ, не отрывая глаз от „Каина“, отрицательно мотнул головой; [...]. („Als der Arzt fertig war, [...] der Vorsitzende [...] sagte:

'Haben Sie noch Fragen?'

Der Staatsanwalt schüttelte, ohne den Blick vom 'Cain' zu heben, verneinend den Kopf [...].“¹⁰¹¹) (5, 347).

Die intertextuelle Funktion dieses Verweises wird im Kommentar der PSSP wie folgt gedeutet: „Мистерия' Байрона 'Каин' (1821) трактует о первом в мире убийстве, затрагивая проблему виновности и наказания. Драматизм ситуации, изображённой Чеховым, состоит в том, что легендарное, книжное и мифическое убийство вызывает у товарища прокурора всепоглощающий интерес, в то время как к убийству настоящему и реальному он проявляет глубокое равнодушие.“ (Das „Mysterienspiel“ „Kain“ (1821) von Byron behandelt den ersten Mord, der auf der Welt begangen wurde, und greift das Problem der Schuld und der Strafe auf. Die Dramatik der von Čechov dargestellten Situation besteht darin, daß der legendäre, literarische und mythische Mord ein überwältigendes Interesse des Staatsanwalts hervorruft, während er dem wirklichen und realen Mord gegenüber eine tiefe Gleichgültigkeit zeigt.) (5, 658). Es wäre zu vermuten, daß den Staatsanwalt nicht zuletzt psychologische und weltanschauliche Motive des Mordes, seelische Prozesse und der psychische Zustand des fiktiven Mörders Kain im Augenblick des Verbrechens – das, was bei Byron so detailliert und eindrucksvoll geschildert wird – fesseln würden. Gerade aber die Aussagen des Angeklagten über die Umstände des Mordes, seine Beteuerungen und die Tonart, in der sie ausgesprochen werden (die auf die Möglichkeit einer „rokovaja slučajnost“ („schicksalhafter Zufall“¹⁰¹²) und so auf die Unschuld des Bauern hindeuten), überhört und übersieht er.

¹⁰⁰⁹ S. über diese Geschichte bei Halm (1933, S. 118)

¹⁰¹⁰ Tschechow 1965, S. 223.

¹⁰¹¹ Ibid. S. 226.

¹⁰¹² Ibid. S. 228.

Der Staatsanwalt als Leser steht demzufolge im Widerspruch und bildet gleichzeitig einen Gegensatz zu seinem Amt als Vollstrecker der Gerechtigkeit.¹⁰¹³

Obwohl wir Travnikov, einen der beiden Diskutierenden in der Novelle „Pis'mo“¹⁰¹⁴, als Literaturrezipienten dem Modus III zugeordnet haben, oszilliert seine Wahrnehmung des Fiktionalen zwischen verschiedenen Modi unserer Typologie. Dem Modus III entspricht sie insofern, als Travnikov die schöne Literatur (und mit ihr auch die Philosophie) als Ausdruck der Subjektivität dieses oder jenes Autors und deshalb als Fiktion, der Wahrheit, also dem Realen entgegengesetzt und – was noch wichtiger ist – auf das *eigene* Leben bezieht, d.h. für sich und die eigenen Erkenntnisse als unnützlich und sogar verderblich auslegt (er baut also einen Kontrast zwischen der Möglichkeit einer Welt- und Wahrheitserkenntnis durch Poesie und Philosophie und der Welt- und Wahrheitserkenntnis auf andere Weise auf)¹⁰¹⁵. Er beurteilt die Literatur jedoch gleichzeitig – wenn auch aus eigener Erfahrung – auf einer abstrakten Ebene, verallgemeinernd und deshalb metatextuell im eigentlichen Sinne, und nähert sich deshalb den Literaturrezipienten des Modus VI. Schließlich macht ihn das Bekenntnis, daß er die erwähnte Literatur inzwischen nur als Unterhaltung betrachte, zum Rezipienten des Modus V (s. 7, 512-514). Wir lenken unser Augenmerk auf die Novelle „Pis'mo“, weil die von den Čechovforschern mehrmals zitierten Aussagen Travnikovs über die Fiktion und ihre Wirkung auf ihn bis zu einem gewissen Grade mit der Situation in „V sude“ und folglich mit der Art der Literaturrezeption des Modus V, von der bisher die Rede war, korrespondieren.¹⁰¹⁶

– [...] Когда я имел неосторожность учиться у красоты мыслить, то она делала из меня пьяного и слепого. Так, читая „Фауста“, я не замечал, что Маргарита – убийца своего ребёнка: в байроновском „Каине“ для меня были бесконечно симпатичны и сам Каин и чёрт... ([...] Als ich so unvorsichtig war, bei der Schönheit denken zu lernen, machte sie aus mir einen Berauschten und Blinden. So merkte ich bei

¹⁰¹³ Interessant scheint uns dabei folgendes Detail zu sein: Obwohl die Gleichgültigkeit der Mitglieder des Bezirksgerichts in der Novelle „V sude“ das eigentliche Thema ist, treten in den Texten Čechovs auch andere Juristengestalten auf, die, so wie der Staatsanwalt, als *zynische Leser bzw. zynische Literaturrezipienten* konzipiert sind (der Friedensrichter Poluechtov in „O drame“ oder „izvestnyj advokat“ (bekannter Rechtsanwalt) Lysevič in „Bab'e carstvo“) (vgl., wie Kluge die Arztfiguren in den Čechovschen Dramen als zynisch auslegt (s. 1997, S. 91-97)); dennoch ist es in der Novelle „Pripadok“ gerade der Jurastudent Vasil'ev, der sich von seinen Freunden – dem Medizinstudenten Majer und dem Kunststudenten Rybnikov – dadurch abhebt, daß er eine deutliche Affinität zum Modus II der Literaturrezeption (Verblendung durch Literatur) aufweist. Majer und Rybnikov sind dagegen indirekt als Rezipienten des Modus V und somit als Gleichgültige bzw. Zyniker dargestellt (s. unten).

¹⁰¹⁴ Geschrieben wahrscheinlich Ende der 1880er – Anfang der 1890er Jahre (s. die Anmerkungen zum Text, 7, 718-724). Über den Bezug zu „Faust“ in der Aussage Travnikovs, von dem unten die Rede ist, s. in unserem Aufsatz (Smola 2001, S. 107-109). Dieser Bezug ist in der einschlägigen Forschung schon häufig zitiert worden. In unserem Aufsatz erörtern wir den erwähnten intertextuellen Verweis im Kontext der Aussagen der Figuren Čechovs über das Verhältnis zwischen Literatur (Kunst) und der Wirklichkeit, z.B. über die Notwendigkeit des „praktischen Nutzens [] der schönen Literatur“ (ibid., S. 108) oder ihrer ideologischen „Engagements“ (ibid., S. 107).

¹⁰¹⁵ Vgl. mit Smola 2001, S. 107 (ebenfalls das Zitat aus „Pis'mo“ unten).

¹⁰¹⁶ Über die Literaturwahrnehmung von Travnikov und Baštanov in „Pis'mo“ s. u.a. bei Polockaja (1979, S. 288-290), Rayfield (1999, S. 66).

der Lektüre von „Faust“ nicht, daß Margarete Mörderin ihres Kindes war; im „Kain“ von Byron waren für mich sowohl Kain selbst als auch der Teufel unendlich sympathisch... [...]') (7, 514).

Während Travnikov zwischen der Fiktion mit ihrer betäubenden Wirkung („[...] она подкупает, обманывает и сбивает с толку, как мираж. ([...] sie besticht, betrügt und verwirrt wie ein Trugbild.) (ibid.)) und dem moralischen, der Wirklichkeit adäquaten Denken eine feste, unüberwindbare Grenze zieht¹⁰¹⁷, wird diese Unüberbrückbarkeit (allerdings in einem anderen Sinne, als das Travnikov auseinandersetzt, und in bezug auf eine konkrete Rezeptionsart) in „V sude“ auf der Ebene der Sujetstruktur demonstriert. Unabhängig von den Inhalten des alludierten und des aktuellen Sujets in „V sude“, also von der Wirkung einer konkreten fiktiven Erzählung auf eine Person (nichts deutet darauf hin, daß die Lektüre im allgemeinen und noch weniger die von „Kain“ das gleichgültige Verhalten des Staatsanwaltes verursacht haben könnte; insofern kann von der „Illustration“ der Thesen Travnikovs hier selbstverständlich nicht gesprochen werden; auch seine Rezeption von „Kain“ findet hier keine Entsprechung), gerät die Tatsache der Lektüre des Staatsanwaltes im Gericht in einen Widerspruch zu einem verantwortlichen und angemessenen Handeln, das von ihm hier zu erwarten ist; der Lektüreakt (die faszinierende Wirkung des literarischen Werkes) und die im Kommentar genannte Funktion des gesamten intertextuellen Verweises *kommentieren* sein Verhältnis zum Realen. Die Überzeugung, daß das Fiktionale nichts oder wenig mit dem Realen zu tun hat, die Wahrnehmung der Literatur als Illusion und Unterhaltung machen aus Travnikov jedoch keinen *zynischen* Leser, sondern vielmehr einen *verbitterten, enttäuschten*. Er formuliert die Beziehung der Fiktion zum Leben implizit vom Standpunkt (u.a.) der Verantwortung für dieses Leben (wenn er Margarita als „die Mörderin ihres Kindes“ „verurteilt“), während dem Staatsanwalt selbst die Möglichkeit einer solchen Beziehung verborgen bleibt. Wenn man also Travnikov als Rezipienten des Modus V betrachtet, stellt er einen Gegenpol zu den Leserfiguren in „O drame“ und „V sude“ innerhalb dieses Modus dar.¹⁰¹⁸

Zynische oder gleichgültige Literaturrezipienten kommen, wenn auch nur implizit, ebenfalls in „Pripadok“ (1889) vor. Der Jurastudent Vasil'ev und seine Freunde – der Medizinstudent Majer und der Kunststudent Rybnikov – begleiten ihren Bordellbesuch mit dem Singen einzelner Fragmente aus Dargomyžskijs Oper „Rusalka“ (s. 7, 200, 202, 205, 213) und alludieren dadurch das Sujet des Poems von Puškin. So heißt es *auf dem Weg* zu ihrem Ziel: „–

¹⁰¹⁷ Vgl. bei Wolpers „Interessanterweise wird in einigen Bearbeitungen des Motivs [des Motivs „Gelebte Literatur in der Literatur“ – K S] die jahrhundertealte Diskussion über die Gefahren der Dichtung und den Nutzen der übrigen Literatur – besonders der religiösen, philosophischen und pädagogischen Schriften [] aufgenommen. Mehrfach müssen sich die der schonen Literatur folgenden Helden mit dem schon von Platon [] erhobenen Vorwurf des Scheincharakters und damit der Lügenhaftigkeit der Dichtung sowie mit ihrer verwirrenden psychologischen Wirkung auseinandersetzen.“ (1986, S. 15)

¹⁰¹⁸ Interessant ist, daß in beiden Novellen derselbe Pratext evoziert wird, so wie die Romane Turgenjews bei den Čechovs Lesern innerhalb des Modus II beliebt sind, so lesen zugleich zwei Modus V-Rezipienten bei Čechov „Kain“

'Неволью к этим грустным берегам, – запел он вполголоса, – меня влечёт неведомая сила...' И всю дорогу почему-то у него и у его приятелей не сходил с языка этот мотив, [...].“ („Es zieht zu diesen düstren Ufern', sang er halblaut, 'mich eine unbekannte Kraft...' Und den ganzen Weg über ging ihm und seinen Freunden dieses Motiv nicht aus dem Sinn, [...].“¹⁰¹⁹) (7, 202). Bemerkenswert ist aber, daß *nach* diesem Besuch nur die letzten zwei – Majer und Rybnikov – das Puškinsche Motiv aufrufen, Vasil'ev singt nicht mehr. Neben der pragmatischen Funktion (hier der Symptomfunktion, s. Košny) – der Unfähigkeit des deprimierten und wütenden Vasil'ev zu singen – hat die „Rusalka“-Referenz auch eine semantische Funktion. Als nicht zufällig erweist sich in diesem Zusammenhang die Tatsache, daß der Prätext sich den drei Befreundeten *aufdrängt*, daß sie ihn *nicht loswerden*. Es drängt sich nämlich das dem Prätext zugrunde liegende Thema der Verletzung und der Erniedrigung der Frau im weiten Sinne, das Thema der Verantwortung des Mannes für die Frau und der Qualen des Gewissens auf.¹⁰²⁰ Während Vasil'ev vom in Bordellen Gesehenen zutiefst erschüttert ist und verstummt (d.h. auch, daß er nicht mehr imstande ist, die evozierten Fragmente nur ästhetisch, z.B. nur musikalisch wahrzunehmen), singen seine Freunde unbeschwert weiter, d.h. sie „übersehen“ die – wenn auch breit begriffenen – Bezüge der realen Situation zu Puškins Sujet, für sie bleibt die Welt ohne Veränderung, ohne Einsicht und Erleuchtung. Der Prätext bleibt für sie ein ästhetisches Phänomen und seine Rezeption verursacht keine Veränderung in ihrer Wahrnehmung der Realität und in ihrem Verhalten. So erscheinen sie als typische Rezipienten des Modus V, und zwar jener seiner Spielarten, bei der die Verbindung zwischen dem eigenen Leben und dem Fiktiven nicht wahrgenommen wird. Dadurch aber, daß Vasil'ev suggestiv auf den Inhalt des aufgerufenen Textes „kommt“, fungiert er im Vergleich zu Majer und Rybnikov nicht nur als die sensiblere Persönlichkeit, sondern auch als der sensiblere Literaturrezipient. Die moralische Taubheit wird durch die literarische Taubheit verdeutlicht.

4.3.2. „Bab'e carstvo“: Zwischen der literarischen Selbstinszenierung und der Flucht ins Fiktive

In der Novelle „Bab'e carstvo“ (1894) handelt es sich um etwa zwei Tage aus dem Leben von Anna Akimovna – einer jungen Fabrikbesitzerin, die sich angesichts der auf ihr lastenden großen Verantwortung für das Geschäft ratlos fühlt und „mit schlechtem Gewissen an ihrer Überflüssigkeit“ „leidet“¹⁰²¹. An dem geschilderten Weihnachtstag entscheidet sie sich unter anderem beinahe, den ihr imponierenden Vorarbeiter Pimenov zu heiraten, der ihr, wie sie meint, nicht zuletzt die Last der Verantwortung abnehmen und ihrem Leben auch im Ganzen

¹⁰¹⁹ Tschechow 1965, S. 275

¹⁰²⁰ Auf die „Parallele“ zwischen den „Rusalki“ (Nixen) Puškins und den Prostituierten in „Pripadok“ , die durch die aufgerufenen Zeilen aus der Oper Dargomyžskijs suggeriert wird, weist z.B. Dolženkov hin (s. 1998, S. 231)

¹⁰²¹ Setzer 1997, S. 186

den Sinn und die Richtung geben könnte.¹⁰²² Sie träumt von einem „freien“ und „glücklichen“ Leben (s. 8, 294), in dem sie keine Schuldgefühle hätte. In der Realität duldet sie jedoch in ihrem Geschäft einen „Firmenjustitiar“¹⁰²³ Lysevič, der sie betrügt und der „als Anwalt die 20.000 Rubel Jahresgehalt [...] nicht wert ist.“¹⁰²⁴ Lysevič begeistert sie als Ästhet und Literaturkenner, dessen Nacherzählen des Gelesenen sie dazu bringt, ihre Sorgen vorübergehend zu vergessen. Am Ende versteht sie, daß der Gedanke an die Heirat mit Pimenov und die Träume von einem sinnerfüllten Leben „vzdor, gluposti“ („Unsinn, Dummheit“¹⁰²⁵) (8, 295) sind, daß die Menschen wie Lysevič für sie wesentlich näher sind und daß es für sie zu spät ist, ihre Träume zu verwirklichen.

In dieser Novelle begegnet man einer Variante der fiktiv gestalteten literarischen Rezeption innerhalb des Modus V, die wir in den Texten „O drame“, „V sude“ und „Pripadok“ vorfinden. In die Reihe der Rezipienten dieses Modus wie Poluechtov, der Staatsanwalt oder Majer und Rybnikov paßt hier besonders reibungslos der Rechtsanwalt Lysevič – ein Leser-Ästhet¹⁰²⁶, der seine durchaus praktischen Interessen, noch mehr seinen Eigennutz und seine Korruption (vgl. bei Jackson: „the cynical and corrupt Lysevich“¹⁰²⁷ und bei Winner: „parasitical lawyer, a hypocrite and cynic“¹⁰²⁸) mit einem feinen literarischen Geschmack vereinbart. Lysevič verbirgt sich nicht hinter dem Schönen, Originellen und mitunter auch Gehobenen, das er in der Literatur bevorzugt, sondern läßt die beiden Welten für sich koexistieren, bekleidet sogar seine Habsucht bisweilen ästhetisch, stilisiert sie (vgl. z.B. die Textstelle, an der seine Beschäftigung im Fabrikgeschäft von Anna Akimovna geschildert wird: „Анна Акимовна знала, что на заводе ему нечего делать, но отказать ему не могла: не хватало мужества, [...]. Он называл себя её юрисконсультom, а своё жалованье, за которым он присылал аккуратно каждое первое число, – суровою прозой.“ („Anna Aki-

¹⁰²² Vgl. bei Flath „Anna's primary concern throughout 'A Woman's Kingdom' has been a search for a man who will solve all her problems, from the complex decisionmaking about the factory and household to the most basic needs of her body“ (1998, S. 401)

¹⁰²³ Setzer 1997, S. 186

¹⁰²⁴ Ibid S. 187

¹⁰²⁵ Tschechow 1966, S. 391

¹⁰²⁶ Vgl. seine Charakteristik bei Čechov, die sich vermutlich auch auf seine Literaturwahrnehmung bezieht „Прописная мораль в оригинальной форме вызывает у него слезы“ („Eine Binsenwahrheit in origineller Form rührte ihn zu Tränen“ (Tschechow 1966, S. 373)) (8, 279) Nicht zufällig geht den Aussagen Lysevičs über Literatur, seinen Literaturvergleichen und dem Nacherzählen des Romans von Maupassant die Schilderung der feinen Speisen beim Mittagessen und der Vorfreude des hungrigen Rechtsanwaltes voraus, Lysevič erscheint als literarischer sowie kulinarischer Genießer, Literatur kostet er wie ein gutes Essen bzw. einen guten Wein. Vgl. dazu seine Äußerungen über Maupassant: „[] он [] с чувством рассказывал о том, [] какой чудесный матлот из налимов умеет готовить здешний повар, – не матлот, а откровение!“ („[] er [] erzählte gefühlvoll, [] was für ein wundervolles Fischragout aus Aalraupen der hiesige Koch zuzubereiten verstehe – das sei kein Fischragout, sondern eine Offenbarung!“ (Tschechow 1966, S. 374)) (8, 280) und: „– Удивительный художник! [] Последняя его вещь истомила меня, опьянила! [] надо ее смаковать, медленно выжимать сок из каждой строчки, пить“ („'Ein wunderbarer Künstler! [] [] Sein letztes Werk hat mich erschöpft und berauscht! [] muß man es genießen, aus jeder Zeile langsam den Saft auspressen und trinken []“ (Tschechow 1966, S. 379)) (8, 285-286) Vgl. die Charakteristik von Lysevič bei Halm „feiner Kenner und Schätzer der Literatur“ (1933, S. 75)

¹⁰²⁷ Jackson 1989, S. 97

¹⁰²⁸ Winner 1966, S. 125

mowna wußte, daß er im Werk nichts zu tun hatte, aber sie konnte ihn nicht entlassen – ihr fehlte dazu der Mut, [...]. Er nannte sich ihren Rechtsberater, und sein Gehalt, das er an jedem Monatsersten pünktlich abholen ließ, nannte er die rauhe Prosa.“¹⁰²⁹) (8, 279)).¹⁰³⁰ Es wird hier – im Unterschied zu den in „O drame“ und „Pripadok“ erzählten Geschichten – nicht demonstriert, wie das von dieser oder jener Fiktion Suggestierte und Vermittelte vom fiktiven Leser übersehen oder ignoriert bzw. wie aus ihrer Botschaft keine Lehre folgt (die Literaturrezeption verleitet die Protagonisten in „O drame“ und „Pripadok“ nicht zu der erwarteten humanen und respektvollen Behandlung des Nächsten). Auch die Parallelität zwischen der Fiktion und der Wirklichkeit in „V sude“ hebt die Verantwortungslosigkeit und Gleichgültigkeit des lesenden Staatsanwaltes noch hervor; die Lektüre illustriert hier eine gewisse Lebenseinstellung der Figur. Das Thema des gelesenen Werkes, das mit der realen Situation auf diese oder jene Weise korrespondiert, unterstreicht sie. In „Bab'e carstvo“ handelt es sich, zunächst in bezug auf Lysevič, eher um eine bewußte Ausblendung des Realen, hier des Traurigen, Problematischen, Schwierigen, dem man sich stellen muß, durch das Fiktionale. Das Reale wird literarisch verkleidet und inszeniert. Es handelt sich weiterhin um eine literarische Selbstbeschönigung und -veredlung, die den Charakter einer leichten, spielerischen literarischen Selbststilisierung besitzt (also im Grunde keinen ernstesten Versuch darstellt, sich zu verstellen) und die ihm wiederum die wahre Realität (hier seine eigene Persönlichkeit) in ei-

¹⁰²⁹ Tschechow 1966, S. 373.

¹⁰³⁰ Am deutlichsten jedoch wird der Widerspruch zwischen den eigennützigen Absichten Lysevičs und der literarisch-edlen Form, in die er sie einhüllt, in der Szene, in der er sich nach dem ausgiebigen Mittagessen überzeugt, daß er Anna Akimovna „platonisch“ liebt und sie gleich darauf um eine Geldprämie anlässlich der Feiertage („nagradnye“) bittet, vgl

Он, по его словам, любил Тургенева, певца девственной любви, чистоты, молодости [...], но сам он любил девственную любовь не вблизи, а понаслышке, как нечто отвлеченное, существующее вне действительной жизни. Теперь он уверял себя, что Анну Акимовну он любит платонически, идеально [] []

Он припал щекой к ее руке и сказал []

– Дуся моя, зачем вы меня оштрафовали?

– Как? Когда?

– Я к празднику не получил от вас наградных

Раньше Анне Акимовне ни разу не приходилось слышать, чтобы адвокату к праздникам посылались награды, [] А дать было нужно, так как он ждал, хотя смотрел на нее глазами полными любви („Nach seinen Worten liebte er Turgenjew, den Sanger der keuschen Liebe, der Reinheit, der Jugend [], er selbst hat aber die keusche Liebe nicht an sich selbst erfahren, er kannte sie nur vom Hörensagen, als etwas Abstraktes, außerhalb der Wirklichkeit Existierendes. Jetzt redete er sich ein, er liebe Anna Akimowna platonisch, ideal, [] [...])

Er schmiegte seine Wange an ihre Hand und sagte []

‘Meine Süße, wofür haben Sie mich bestraft?’

‘Wie? Wann?’

‘Ich habe zum Fest keine Gratifikation von Ihnen erhalten.’

Anna Akimowna, die vorher kein einziges Mal davon gehört hatte, daß dem Rechtsanwalt zu den Feiertagen Gratifikationen geschickt wurden, []? Und geben mußte man ihm etwas, denn er wartete darauf, obwohl er sie mit Augen voller Liebe anschaute.“ (Tschechow 1966, S. 380-381) (8, 286-287)

nem schöneren Licht erscheinen läßt.¹⁰³¹ Dabei ereignet sich, um es noch mal zu betonen, keine wirkliche Verblendung durch Literatur, weil die Literatur höchstens als Pose und Spiel benützt wird. Als einen zynischen Rezipienten könnte man Lysevič insofern bezeichnen, als er sich mit Hilfe der literarischen Inszenierung des Realen die Last der wahren Probleme abnimmt, sichtbar die moralische und verantwortliche Einstellung zur Realität zugunsten des Ästhetischen verwirft, wahrscheinlich aber nur einer für ihn bequemen Lebenshaltung und -wahrnehmung einen literarischen und ästhetischen Rahmen gibt.

In einer weiteren Hinsicht bildet Lysevič einen Gegensatz zu den Literaturrezipienten des Modus V in den bisher analysierten Texten: Während z.B. Poluechtov oder Majer und Rybnikov keinen Bezug des Fiktiven zu dem eigenen Leben herstellen wollen oder mögen, stellt Lysevič immer wieder mit wahrer Inspiration Vergleiche zwischen dem Realen (der Situation und Persönlichkeit von Anna Akimovna und seiner eigenen) und der Fiktion an; jedoch verhelfen ihm solche Parallelen nicht zum besseren Verständnis der Wirklichkeit, zur Einsicht in die wirklichen Verhältnisse, sondern haben eine Theatralisierung des Lebens und der Umgebung und somit ihre Entstellung zum Ziel und zur Folge.

In der Literaturwahrnehmung Anna Akimovnas kommen mehrere Komponenten zugleich zusammen: Das Fiktive ist für sie mit der (vorübergehenden) Flucht vor den Problemen und Pflichten verknüpft, mit denen sie nicht umzugehen weiß (vgl. Saal-Losq: „For Anna Akimovna literature represents an escape from the daily worries about her responsibilities which she does not know how to handle.“¹⁰³²; ebenfalls Flath: „Stories, [...] providing their readers with relief from the cares and concerns of our everyday lives, [...]“¹⁰³³), mit den sehnsüchtigen Träumen von einem anderen, besseren, interessanten und sinnerfüllten Leben, von persönlichem Glück (insofern nähert sie sich als Rezipientin innerhalb des Modus V beispielsweise der Mutter von Nadja aus „Nevesta“ oder ist auch bis zu einem gewissen Grade, bei allen in unserer Typologie besprochenen Differenzen, mit den „Nachlebenden“ der Literatur des Modus II zu vergleichen); andererseits versetzt sie das literarische Erlebnis, genauer, Literatur in der talentierten mündlichen Wiedergabe durch Lysevič, in eine Art (obgleich nicht lange dauernden) Rauschzustand, dessen Genuß sie letztendlich über ein moralisches Handeln stellt (wenn sie sich nämlich gesteht, daß sie bereit wäre, Lysevič, dessen Unehrlichkeit ihr wohl bekannt ist, für seine Erzählkunst eine wenn auch sehr große Geldsumme zu bezahlen, und ihm schließlich die erwähnte Prämie gibt, statt zu versuchen, dieses Geld verantwortlicher und gerechter auszugeben¹⁰³⁴).¹⁰³⁵ In diesem Sinne erscheint sie als eine Rezipien-

¹⁰³¹ was vor allem gerade in seiner Rezeption Turgenevs zum Ausdruck kommt (darauf werden wir noch zurückkommen), dazu s. z. B. noch Semanova 1958, S. 218

¹⁰³² Saal-Losq 1978, S. 144. Über die Bezüge der Personen von „Bab'e carstvo“ zur Literatur haben auch andere Forscher geschrieben, s. z. B. Rayfield über die Literaturwahrnehmung von Lysevič (1999, S. 123), auch Halm (1933, S. 75-76)

¹⁰³³ Flath 1998, S. 391

¹⁰³⁴ Vgl. dazu die Formulierung von Flath: „In 'A Woman's Kingdom' ('Bab'e carstvo', 1894) Čechov demonstrates the falsity of a world defined by literary clichés and the dangers of giving in to the seductive action of literary plots.“ Der Einfluß des Literarischen hat hier für Flath „a denial of responsibility and an inability to act ethi-

tin vom Schlag Lysevičs: Für sie bietet das Fiktive eine Unterhaltung, die in einen Widerspruch zum ethischen Verhalten auf der Ebene des Realen gerät.

Das Verhalten und die Denkweise, die vom Moralischen (wie Ehrlichkeit, Verantwortung, Mitgefühl) ganz oder partiell, durchgängig oder gelegentlich abweichen, sind jedoch bei den beiden Protagonisten nie auf die Wirkung der literarischen Fiktion, auf die verfehlte Literaturrezeption zurückzuführen, ist also nicht in diesem oder jenem Referenztext zu suchen (was eine entscheidende Differenz zu den Rezipienten des Modus II3 bildet, die nicht zuletzt infolge einer spezifischen Verarbeitung des Gelesenen Schaden anrichten); das Verhältnis zum Literarischen *ergänzt und dokumentiert* hier nur bestimmte Charakterzüge, Schwankungen und Widersprüche, die einen durchaus außerliterarischen Ursprung haben. Für Anna Akimovna und den Rechtsanwalt Lysevič spielt Literatur auch nicht die Rolle, die sie häufiger für die Rezipienten des Modus II spielt; Anna Akimovna unternimmt z.B. keinen ernstesten Versuch, ihre Probleme (Gewissensbisse und Zweifel) *literarisch, d.h. nach einem literarischen Muster* zu bewältigen, wie das unter Umständen bei Zinaida Fëdorovna in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ oder beim Studenten Vasil’ev in „Pripadok“ zu vermuten ist; Literatur ist für Anna Akimovna grundsätzlich nur eine Ablenkung, die sehr zeitbegrenzt helfen, d.h. höchstens auf eine kurze Zeit die Stimmung ändern kann.¹⁰³⁶

Die literarische Stilisierung der Realität, die Lysevič spielerisch unternimmt, bezieht sich zunächst auf seine Beziehungen zu Anna Akimovna: „– Я её обожаю! – продолжал адвокат совершенно искренно, [...]. – Я люблю, но не потому, что я мужчина, а она женщина: когда я с ней, то кажется, что она какого-то третьего пола, а я четвертого, [...]. Лучше всех определяет подобные отношения Leconte de Lisle.“ („Ich vergöttere sie!“ fuhr der Rechtsanwalt [vollkommen] aufrichtig fort, [...]. 'Ich liebe sie, aber nicht, weil ich ein Mann bin und sie eine Frau: wenn wir zusammen sind, kommt es mir vor, als gehörte sie einem dritten Geschlecht und ich einem vierten [...]. Solche Beziehungen hat am besten Leconte de Lisle beschrieben [beschreibt am besten Leconte de Lisle]. [...])¹⁰³⁷) (8, 280). Eine derartige Stilisierung, die recht harmlos beginnt, entpuppt sich aber immer mehr als Mittel, sich von den Problemen der anderen abzuschirmen, sie offenbart die Taubheit des spielerisch ge-

cally“ zur Folge (1998, S. 391), vgl. auch die Interpretation von Jackson „Lysevich [] draws Anna across the moral barrier into his unprincipled and spiritually empty world. She gives him the fifteen hundred rubles. It is a moment of capitulation and betrayal“ (1989, S. 97) S. wiederum bei Flath „The literary act of seduction has corrupted Anna morally“ (1998, S. 401) Mythopoetisch bildet sich für Jackson darüber hinaus die folgende Opposition „On the mythopoetic plane of the story, then, Chekhov opposes the 'Kingdom of Christ', with its doctrine of freedom, responsibility and sacrifice, to the pagan 'woman's kingdom' with its superstition, lottery tickets, fortune-telling and slavery of fate“ (1989, S. 101)

¹⁰³⁵ Vgl. dazu Setzer „[...] es geht [...] um die Aura des sublimierten Verlebendigen und die Transponierung des Artefaktes in ein rauschhaftes Erlebnis, das die reale Zeit außer Kraft setzt [...] Der ästhetische und kulturelle Anspruch hat damit das bürgerliche Arbeitsethos verdrängt“ (1997, S. 187)

¹⁰³⁶ Über die Rolle der Literatur für Lysevič und Anna Akimovna s. u. a. bei Saal-Loşq 1978, S. 144-147

¹⁰³⁷ Tschchow 1966, S. 374

stimmten Rechtsanwaltes solchen Problemen gegenüber.¹⁰³⁸ Wenn Anna Akimovna über ihre Einsamkeit, ihre Sehnsucht nach Familienglück, nach seelischer Ruhe und Liebe, aus der sie den Lebenssinn schöpfen könnte, erzählt, sagt er: „– Замуж хотите? Что ж, и это можно, [...] Вам всё нужно испытать: и замужество, и ревность, и сладость первой измены, и даже детей...“ („Heiraten wollen Sie. Nun, das kann man [auch],’ [...] ‘Sie müssen alles erleben [man muß alles erleben]: Ehe, Eifersucht, die Wonne der ersten Untreue und sogar Kinder... [...]...“¹⁰³⁹) (8, 282). Sowohl dann, als er etwas früher Anna Akimovna eine Existenz als Frau des *fin de siècle* anrät, als auch in der angeführten Rede orientiert er sich offensichtlich auf bestimmte literarische Situationen und Gestalten, u.a. an Ehebruchssujets, versucht dabei aber im Grunde das Gewöhnliche, das Nichtoriginelle der Wünsche Anna Akimovnas auszublenden: „Annas Rückzug ins Eheleben wäre [für Lysevič – K. S.] die Bejahung der natürlichen Vitalität, der unerotischen und ungeistigen Bestimmung der Frau als Mutter, der Verlust jedes erotischen und kulturellen Reizes.“¹⁰⁴⁰ Wenn sie sagt, daß sie vielleicht einen Arbeiter heiratet, stellt er zu dieser Absicht einen besonderen literarischen Bezug her: „– И это не дурно. Герцогиня Джосиана полюбила Гуинплена, и это ей позволено, потому что она герцогиня; вам тоже всё позволено, потому что вы необыкновенная.“ („Das ist auch nicht übel. Die Herzogin Josiane verliebte sich in Gwynplane, und das wurde ihr erlaubt, weil sie eine Herzogin war; Ihnen ist auch alles erlaubt, weil Sie eine ungewöhnliche Frau sind. [...]“¹⁰⁴¹) (8, 282). Die Sehnsucht Anna Akimovnas nach einem Mann (wie Pimenov) mit starkem Willen und den notwendigen Kenntnissen der Welt der Arbeiter deutet und stilisiert Lysevič als ausgefallenen Liebeswunsch, als Marotte einer verwöhnten, sich langweilenden Dame, die – wenn man sich an die evozierte weibliche Gestalt Victor Hugos erinnert – in der Verachtung ihres Liebhabers eine besondere Wonne findet (vgl. im Prätext: „– Рядом с тобой я чувствую себя униженной, – какое счастье! Быть герцогиней – скука смертная!“ (‘Neben dir fühle ich mich erniedrigt – was für ein Glück! Eine Herzogin zu sein, ist tödlich langweilig! [...]’)¹⁰⁴²). Die Ernsthaftigkeit solcher Pläne, an die Anna Akimovna eine Zeitlang glaubt, schließt er von vornherein aus und „übersetzt“ ihre Worte in die ihm verständlichere Sprache des Literarisch-Unglaubwürdigen. So wie Lysevič weiterhin in der modernen Literatur weder Klage noch Schwermut leiden kann, so verschließt er die Ohren vor dem Leiden Anna Akimovnas.

Im Vergleich zu Lysevič weist die Literaturwahrnehmung von Anna Akimovna eine höhere Komplexität auf. Allgemein gesprochen stellt ihr Verhalten und ihr Empfinden ein Oszillieren zwischen der nüchternen und desillusionierten Wahrnehmung ihrer Existenz dar und dem

¹⁰³⁸ Vgl. dazu u. a. Saal-Losq. „At the same time, these references, which are made by the sly lawyer, Lysevich, characterize his [] detachment from the realities of life in general, as well as his inability to understand the concerns of Anna Akimovna“ (1978, S. 147)

¹⁰³⁹ Tschechow 1966, S. 376

¹⁰⁴⁰ Setzer 1997, S. 187

¹⁰⁴¹ Tschechow 1966, S. 376

¹⁰⁴² Gjužo 1985, S. 383

Versuch, diese Existenz in ein – bisweilen rauschhaftes – literarisches Erlebnis zu verwandeln, sie als solches zu verarbeiten.

Am Anfang der Geschichte entscheidet sich Anna Akimovna, die kleine Geldsummen an die Bittsteller („просители“) zu geben pflegt, eineinhalb Tausend Rubel einem Bittsteller, irgendeinem armen und verzweifelten Menschen zu schenken und ihn dadurch glücklich zu machen. Während sie der Überzeugung ist, daß solche Wohltaten ihr Geschäft, mit dem sie nicht umzugehen weiß, nicht rettet und so die schwere Lage ihrer Arbeiter, die „schlechter leben, als Sträflinge“ und für die sie verantwortlich ist, nicht verbessert und daß sie damit folglich nur ihr Gewissen beruhigt (sie bezeichnet das etwas später als „delat' gluposti und obmanyvat' svoju sovest“ („eine Dummheit begehen und sein Gewissen betrügen“¹⁰⁴³) (8, 261)), scheint ihr dieser Gedanke zuerst jedoch amüsant und originell zu sein:

Она наудачу потянула из пачки одно письмо и прочла. Какой-то губернский секретарь Чаликов давно уже без места, болен и проживает в доме Гушина; жена в чахотке, пять малолетних дочерей. Гушинский четырёхэтажный дом, в котором жил Чаликов, хорошо знала Анна Акимовна. Ах, нехороший, гнилой, нездоровый дом! („Auf gut Glück zog sie aus dem Packen einen Brief heraus und las ihn durch. Irgendein Gouvernementssekretär Tschalikow, schon lange ohne Stellung und krank, wohnte im Haus Gustschin; seine Frau hatte Lungentuberkulose, und noch fünf minderjährige Töchter waren da. Das vierstöckige Haus Gustschin, in dem Tschalikow wohnte, kannte Anna Akimowna sehr gut [kannte Anna Akimovna gut]. Ach, es war ein schlechtes, morsches und ungesundes Haus!“¹⁰⁴⁴) (8, 259).

Danach faßt sie den Entschluß, Čalikov zu besuchen. Die Tatsache, daß Anna Akimovna nicht nur vom Wunsch angetrieben wird, einem verzweifelten armen Menschen zu helfen, sondern daß dieser Einfall ihr amüsant scheint und sie unterhält (diese Idee „pokazalas' Anne Akimovne original'noj i zabavnoj i razvlekla eë“ („erschien Anna Akimowna originell und spaßig, er bereitete ihr Vergnügen“¹⁰⁴⁵) (8, 259)), weist darauf hin, daß sie sich dadurch von ihren Problemen und von ihren Pflichten und Schuldgefühlen gegenüber ihren Angestellten ablenken will.¹⁰⁴⁶ Es ist nicht auszuschließen (was für uns wichtiger ist), daß Anna Akimovna

¹⁰⁴³ Tschechow 1966, S 351

¹⁰⁴⁴ Ibid S 349

¹⁰⁴⁵ Ibid

¹⁰⁴⁶ Vgl. wie diese Episode im Aufsatz von Jackson interpretiert wird – der Forscher zitiert (wie wir das hier, nur in bezug auf die vermutliche Literaturwahrnehmung von Anna Akimovna, machen) die Stelle „This idea seemed original and amusing to Anna and diverted her. She drew a letter from the pile at random and read it“ (s. 1989, S 94) und analysiert die ganze Szene als Verzicht auf eine selbständige Entscheidung, auf Verantwortung und Freiheit. Vgl. „The origins of the money are unclean. Anna received it as 'damages' in some court case involving her property. She is morally uneasy about it []. But rather than give this money to the workers [] her idea is to give all the money to one person, and thus stun him with good fortune []. She refuses to make a choice – a firm, considered decision with respect to the distribution of the money. Instead, she 'drew a letter from the pile at random'. Thus, her act of gambling constitutes, like all gambling, a symbolic surrender of will to fate, in social terms

sich dabei, nach der Lektüre des Briefes, auch an bestimmte literarische Texte erinnert, was ihrem Unternehmen zusätzlich einen nicht nur sympathischen und edlen, sondern auch literarisch-originellen Charakter verleiht.¹⁰⁴⁷ Die Gestalt eines entlassenen Beamten in Not mit großer Familie evoziert nämlich Figuren Dostoevskijs. So enthält die Episode mit Čalikov im Kapitel I der Novelle tatsächlich Verweise auf einzelne Stellen aus „Prestuplenie i nakazanie“. Die Assoziationen, die die Person Čalikovs, seine Familiensituation und das Haus, in dem er wohnt, mit der Figur Marmeladovs bei Dostoevskij hervorruft (die ersten Referenzen zu „Prestuplenie i nakazanie“ – Allusionssignale in Form eines „echo of content“ (Perri)), könnten im Bewußtsein Anna Akimovnas eventuell auch nach der Lektüre des Briefes entstanden sein; weitere intertextuellen Details sind jedoch im äußeren Kommunikationssystem, außerhalb ihres Bewußtseinshorizontes, markiert. Auf Details, die Allusionen auf den betreffenden Prätext darstellen, stößt man in der Episode des Besuches Anna Akimovnas bei Čalikov. Das sind in erster Linie die Einzelheiten der Personencharakteristik, Besonderheiten der Ausdrucksweise der Figuren u.s.w. Zu nennen ist beispielsweise die Beschreibung der Töchter Čalikovs: „В углу за столом сидел [...], должно быть, сам Чаликов, и с ним пять девочек. Старшей, широколицей и худенькой, [...], было на вид лет пятнадцать, [...]“ („In der Ecke am Tisch, [...], saßen [...], wahrscheinlich Tschalikow selbst. und [zusammen mit ihm] fünf Mädchen. Das älteste, ein schwächtiges Persönchen, mit einem breiten Gesicht [...], schien dem Aussehen nach nicht älter als fünfzehn Jahre [schien dem Aussehen nach etwa fünfzehn Jahre alt zu sein], [...]“¹⁰⁴⁸) (8, 263). Vgl. bei Dostoevskij: „Старшая девочка, лет девяти, высокенькая и тоненькая как спичка, [...], стояла в углу подле маленького брата, [...]“ („Das älteste Mädchen, das vielleicht neun Jahre alt war, hoch aufgeschossen und dünn wie ein Streichholz, [...], stand in der Ecke neben dem Bruder [neben ihrem kleinen Bruder], [...]“¹⁰⁴⁹)¹⁰⁵⁰. Solche Details wie der trinkende Familienvater, seine an Schwindsucht erkrankte, sehr magere Frau (Katerina Ivanovna ist eine „užasno pochudevšaja ženščina“ („erschreckend abgemagerte Frau“¹⁰⁵¹)¹⁰⁵², die Frau von Čalikov „malen'kaja, očen' chudaja, s želтым licom ženščina“ („eine kleine, sehr magere Frau; sie hatte ein gelbes Gesicht“¹⁰⁵³) (8, 263)), die enge Wohnung und der schwere Geruch im Haus (bei Marmeladov „s lestnicy neslo von'ju“ („von der Treppe kam ein abscheulicher Geruch“¹⁰⁵⁴)¹⁰⁵⁵, bei Čali-

it will constitute in the story a surrender to people, who have no compunctions about taking advantage of the weakness and passivity of others [...] Her irresponsibility at this moment is underlined by her lighthearted mood (*ei stalo veselo*) – a mood that recurs later, immediately after she gives the money to Lysevich.“ (ibid.) Vgl. auch bei Flath: “To free herself from drudgery and boredom of meting out charity in small amounts, Anna decides to give all the money to a single person chosen at random from among the petitioners []” (1998, S. 392)

¹⁰⁴⁷ Vgl. dazu auch bei Flath (s. Fußn. 1034)

¹⁰⁴⁸ Tschechow 1966, S. 354

¹⁰⁴⁹ Dostojewski 1971, S. 34-35

¹⁰⁵⁰ Dostoevskij Bd. 6 (1973), S. 22

¹⁰⁵¹ Dostojewski 1971, S. 34

¹⁰⁵² Dostoevskij Bd. 6 (1973), S. 22

¹⁰⁵³ Tschechow 1966, S. 354

¹⁰⁵⁴ Dostojewski 1971, S. 34

¹⁰⁵⁵ Dostoevskij Bd. 6 (1973), S. 22

kov „promozglyj zapach kakoj-to kisloty“ („muffiger und säuerlicher Geruch“¹⁰⁵⁶) (8, 263)) signalisieren die Intertextualität mit Dostoevskijs Roman.

Selbst die etwas melodramatische, gezierte Ausdrucksweise Čalikovs erinnert an die Marmeladovs, wobei sie beim ersteren ins Unnatürliche und Unaufrichtige umschlägt und Anna Akimovna abstößt. An einer Stelle alludiert Čalikov sogar unmißverständlich Marmeladov: „– [...] По-моему, если человек низкого звания помогает бедным, то он гораздо благороднее какого-нибудь Чаликова, который погряз в нищете и пороке.“ („[...] Meiner Meinung nach ist ein Mensch von einfacher Herkunft, der den Armen hilft, viel edler, als irgendeiner Tschalikow, der tief in Armut und Laster steckt.“¹⁰⁵⁷) (8, 266). Vgl. mit den Worten Marmeladovs: „– Милостивый государь, [...], – бедность не порок, [...]. Но нищета, милостивый государь, нищета – порок-с.“ („Verehrter Herr, [...], – Armut ist kein Laster, [...]. [...] Aber das Bettelelend, mein Herr, das Bettelelend – das ist allerdings ein Laster. [...]“^{1058, 1059})

Während ihres Besuches entscheidet Anna Akimovna, Čalikov die eineinhalb Tausend Rubel nicht zu geben; sie ist enttäuscht, versteht darüber hinaus, daß das Geld, das sie gibt, nicht in die medizinische Behandlung der Frau Čalikovs investiert wird, kommt zu dem Schluß, daß die Spende an „Čalikovs“ sinnlos ist und beschränkt sie auf eine wesentlich bescheidenere Summe. So scheitert ihre „amüsante und originelle“ Idee, einen armen Beamten zu beglücken; ihre zu vermutenden bisherigen Vorstellungen und Erwartungen werden nicht bestätigt, realen Personen, so wie sie sind, weiß sie nicht zu helfen. Ihre Vorstellungen erweisen sich als unrealistisch, ausgedacht. Wenn man annimmt, daß Anna Akimovna anfangs u.a. vom Text Dostoevskijs und seinen verzweifelten, tragisch gestalteten Charakteren inspiriert wurde, dann könnte man behaupten, daß sie die aus dem Prätext stammenden Personen in der Realität kaum wieder findet.¹⁰⁶⁰ Obwohl zwischen den alludierten und den manifesten Figuren, wie wir gesehen haben, tatsächlich mehrere Analogien festzustellen sind, sind ebenfalls die Unterschiede nicht zu übersehen. Čalikov beichtet nicht und offenbart keine Abgründe der Verzweiflung, der Selbstverachtung, der schmerzenden Liebe zu seiner Familie, wie Marmeladov das tut. Sein Umgang mit Anna Akimovna, Phrasen des Entzückens u.s.w. wirken unaufrichtig, gespielt, theatralisch.¹⁰⁶¹ Die Selbsterniedrigung Čalikovs vor Anna Aki-

¹⁰⁵⁶ Tschechow 1966, S. 354

¹⁰⁵⁷ Ibid S. 357.

¹⁰⁵⁸ Dostojewski 1971, S. 18

¹⁰⁵⁹ Dostoevskij Bd 6 (1973), S. 13

¹⁰⁶⁰ Als literarisch und unrealistisch charakterisiert die „amüsanten“ Erwartungen Annas auch Flath „As a fantasy. Anna's plot was amusing, faced with the drunken Čalikov and the smelly, dirty apartment, she is disgusted. There is no place for her fantasy in *this* reality – []“ (1998, S. 394)

¹⁰⁶¹ Vgl. die Formulierung von Jackson. „Čalikov (a parody of Dostoevsky's Marmeladov)“ (1989, S. 93) Auf die Parallelität der Szene mit den Episoden aus dem Werk Dostoevskijs weist ebenfalls Johnson hin „The scene in which Anne gives the clerk the money resembles the compelling depictions of the suffering of destitute families in Dostoevsky's novels“ (1993, S. 60) Vgl. dazu auch Rayfield „The first chapter, in which Anna Akimovna intends to bestow on a poor clerk the money she has won in a law-suit, is a scene of munificence thrown in the donor's face that Dostoevsky could have created“ (1999, S. 122) Auch Flath betrachtet die betreffende Szene als Parodie auf die melodramatischen literarischen Texte und auf Dostoevskij „Literary parody is a major building

movna verhüllt z.B. das Gefühl der eigenen Überlegenheit: „[...] и было ясно, что он унижал себя потому, что считал себя выше её.“ („[...] und es war klar, er erniedrigte sich, weil er sich höher dünkte, als sie.“¹⁰⁶²) (8, 266). Die ganze Episode deckt Schwankungen in der Realitätswahrnehmung und im Verhalten von Anna Akimovna auf. Sie betrachtet ihr Unternehmen, Čalikov zu beschenken, bis zu einem gewissen Grade als Spiel, Ablenkung und Experiment, die sie von der trüben Wirklichkeit ablenken können (nicht zufällig heißt es, daß die Idee sie unterhält („razvlekla“) und ihr amüsant erscheint, und wenn sie sich später sagt, daß sie damit Dummheiten macht und ihr Gewissen beruhigt, langweilt sie sich wieder („Ей опять стало скучно [...]“ („Ihr wurde wieder langweilig [...]“¹⁰⁶³) (8, 261)). Wenn man vermutet, daß auch die Lektüre Dostoevskijs in diese Handlung miteinbezogen wurde, dann kann sie als Flucht u.a. ins Fiktive bezeichnet werden. Gleichzeitig gesteht sich Anna Akimovna ein, wie schon bemerkt, daß diese Flucht kein Ausweg aus ihrer Situation, keine Befreiung von der sie belastenden Realität ist.

Die Schwankungen, die Spannung zwischen der Flucht vor dem, was Anna Akimovna als ihre Pflicht und ihre wahre Verantwortung ansieht, also auch vor dem eigenen Gewissen, und der Frustration darüber, daß sie das Richtige nicht tun kann, der Realität also nicht gerecht wird, in den weiteren Episoden auch zwischen dem Wunsch, das Gute zu tun, das eigene Leben moralisch zu rechtfertigen, und der Unfähigkeit, dem Unfug zu widerstehen, auch den moralischen Kompromissen¹⁰⁶⁴, finden ihren Ausdruck auch in der Art ihrer Rezeption literarischer Werke. Einerseits lehnt sie z.B. die Stilisierung ihrer Person, wie sie Lysevič durchführt, als Frau des fin de siècle und Herzogin aus Hugos Roman, empört ab, diese Vorstellung ist ihr fremd, sie spricht dagegen das Thema der Verantwortung für die Arbeiter, die Fragen des Gewissens an (und mit der Frage der Verantwortung verbindet sie u.a. auch die Idee der Ehe mit einem Arbeiter wie Pimenov: einen „prazdnyj, neumelyj čelovek“ („müßi-

block in the first chapter of 'A Woman's Kingdom', as we watch Anna Akimovna attempt to act out a stock plot – one that we associate with melodramatic fiction and drama [] Anna has scripted herself a fantasy of rescue, her goal in choosing this dramatic course of action is as much to amuse herself – as one amuses oneself in reading literature – as it is to help someone in need [] Anna's mission in charity takes her straight into the a setting from Dostoevskij, to the apartment of the impoverished civil servant Čalikov [] we know it well from bookes as a scene inherited by Dostoevskij from the Natural School []. The characters amount to the lampoon of Dostoevskij's downtrodden, but noble „insulted and injured“ underclass [] The gesures of the drunken Čalikov resemble those of a charakter of a cheap melodrama “ (1998, S. 392-393)

¹⁰⁶² Tschechow 1966, S. 357

¹⁰⁶³ Ibid. S. 351

¹⁰⁶⁴ Vgl. Jacksons Formulierung in bezug auf Anna Akimovna „moral compromise and betrayal“ (1989, S. 101) Unsere Interpretation der geistigen Haltung von Anna Akimovna kommt der von Jackson nahe, Jackson schreibt „Anna understands the uselessness of philanthropy. Indeed, she feels guilty and ashamed in the face of exploitation, poverty and degradation around her. But she is caught between her conscience, her instinctive sense of right and wrong, on the one hand, and, on the other hand, her squeamishness, passivity, fear of ridicule, moral weakness and fear of life “ (1989, S. 93) So wagt sie es nicht, sich für den Lehrer der Schule, deren Patronin sie ist, einzusetzen – er wird vom Fabrikdirektor Nazaryč schlecht behandelt – weil sie selbst Angst vor diesem hat (s. darüber auch bei Jackson 1989, S. 95) So duldet sie auch Lysevič, der bei ihr als Justitiar beschäftigt ist und von dem sie weiß, daß er sie betrogen hat. „Узнавши об этом обмане, Анна Акимовна горько заплакала, но потом привыкла “ („Als Anna Akimovna von diesem Betrug erfuhr, weinte sie bitterlich, aber später fand sie sich damit ab “ (Tschechow 1966, S. 373)) (8, 279)

gen und unfähigen Menschen“¹⁰⁶⁵) (8, 282) wie sie selbst, darf sie, wie sie meint, nicht heiraten).¹⁰⁶⁶ Sie verwirft also bis zu einem gewissen Grade die Möglichkeit der Flucht in die Literatur oder eines Lebens wie in der Literatur, die Lysevič evoziert, zugunsten der Realität und der Verantwortung. Andererseits gesteht sie sich, daß für den Genuß, Lysevičs Darbietungen des Literarischen zu hören, sie bereit wäre, viel Geld – „не двенадцать тысяч, а втрое больше“ („nicht nur zwölftausend, sondern dreimal mehr“¹⁰⁶⁷) (8, 284) – zu bezahlen und verzeiht ihm *für diesen Genuß* alles. *Auf ihre Art* (in Form einer vorübergehenden Ablenkung beim Zuhören) und *in bezug auf andere Frätexte* (in der Novelle z.B. auf einen Roman von Maupassant) flüchtet sie in die Fiktion.¹⁰⁶⁸

Am Ende erweisen sich jedoch auch die Träume Anna Akimovnas von der Ehe mit Pimenov, die sie als „ehrlieh, erhaben und edelmütig“¹⁰⁶⁹ empfindet, als etwas Melodramatisches (interessant, daß sie an diesem Abend sentimentale Romanzen singt und dabei von ihm träumt (s. 8, 294)¹⁰⁷⁰), Unwirkliches, schließlich als Selbsttäuschung und Flucht vor sich selbst und deshalb vor der Realität: „[...] она чувствовала, что Лысевич и даже Крылин для неё были ближе, чем Пименов и все рабочие, взятые вместе.“ („[...] fühlte sie, daß Lysewitsch und sogar Krylin ihr näher standen als Pimenow und alle Arbeiter.“¹⁰⁷¹) (8, 296).¹⁰⁷²

¹⁰⁶⁵ Tschechow 1966, S. 376

¹⁰⁶⁶ Diese Aussagen Anna Akimovnas werden aber auch auf eine besondere Weise relativiert. „Анна Акимовна была рада, что высказалась, и повеселела. Ей нравилось, что она так хорошо говорила и так честно и красиво мыслит. [...]“ („Anna Akimowna war froh, daß sie ihre Meinung gesagt hatte [daß sie sich ausgesprochen hat], und wurde wieder heiter. Es gefiel ihr, daß sie so gut sprach, und so ehrenhaft und schön urteilte. [...].“ (Tschechow 1966, S. 377)) (8, 283-284). S. darüber bei Kataev 1979, S. 146

¹⁰⁶⁷ Tschechow 1966, S. 378

¹⁰⁶⁸ Vgl. unsere Bemerkung über das Schwanken Annas zwischen dem Literarischen und dem Realen mit dem Gedanken Flaths, daß „she finds herself in an in-between place – [...] 'middle territory'“, wobei die Welt „upstairs“, d.h. die Welt von Lysevič als „realm of abstraction and literary delusion“ bezeichnet wird (s. 1998, S. 403).

¹⁰⁶⁹ Tschechow 1966, S. 392; s. in der Originalausgabe 8, 296

¹⁰⁷⁰ S. darüber bei Jackson 1989, S. 98-99.

¹⁰⁷¹ Tschechow 1966, S. 392

¹⁰⁷² Diese Stelle zitiert Jackson, er bezeichnet die beschriebene Erkenntnis Anna Akimovnas als „discovery of self“ und zugleich als ihre Unterwerfung dem Schicksal (1989, S. 100). Der Forscher kommt dabei jedoch zum Schluß, daß Anna Akimovna die Heirat mit Pimenov und so die Freiheit und Verantwortung gerade aus Angst vor dem Leben verwirft. „Her alternative choice that was open to her was [...], to master her fate, to take responsibility of her life, [...], go downstairs socially, that is, identify herself at least on the moral plane with the world of the poor and the oppressed. Anna, fearing of life [...] chooses not to take the alternative path. Marriage to Pimenov, [...], would have meant for Anna a step in the direction of the mastering her fate, a step in the direction of acceptance of conflict and of the responsibilities [...]. This step she was incapable to taking.“ (1989, S. 99). Die Idee der Heirat mit Pimenov ist für Anna Akimovna im Text einerseits tatsächlich mit dem Thema der Verantwortung, also des Realen, d.h. bei uns des nicht-Literarischen (das Literarische, wie es von Lysevič präsentiert wird) verbunden, andererseits erweist sich diese Idee selbst für sie am Ende als unrealistisch, künstlich. Nicht zufällig kommt z.B. Flath zum Schluß, daß die Vorstellungen und Träume Annas vom Leben mit Pimenov, ihr Eindruck von seinem Zimmer ebenfalls literarisch sind. „Surely this promise of relief is akin to that which we experience when we escape from the complexity of our lives into literary fictions“ (1998, S. 396)

5. Zusammenfassung

Nachdem wir einige Prosawerke Čechovs in bezug auf ihre Intertextualität untersucht haben, ist es nicht sinnvoll, manche Ergebnisse der Textanalysen nach den von Pfister aufgestellten qualitativen Kriterien (s. Kap. 2.1.) auszuloten.

So werden die Kriterien der Referentialität und der Autoreflexivität bei einigen Verweisen im inneren Kommunikationssystem auf eine besondere Art erfüllt, wenn z.B. über den Prätext gesprochen bzw. diskutiert wird und die eigene Situation (d.h. auch die fiktive Situation des aktuellen Textes) mit der aus diesem Prätext verglichen wird. Dann werden erstens der Charakter und die Besonderheiten des fiktiv rezipierten fremden Textes vom fiktiven Rezipienten thematisiert (selbstverständlich werden diese Aussagen zum Prätext selbst zum Objekt distanzierter Darstellung und sind mit der Meinung des Autors nicht gleichzusetzen), zweitens spricht der letztere das Verhältnis des Manifesten (sprich des Eigenen) zum Evozierten an, und so wird der Čechovsche Texte bis zu einem gewissen Grade autoreflexiv, er artikuliert – wenn auch in gebrochener Weise, in der subjektiven Wahrnehmung handelnder Figuren – die Relation des in ihm Gestalteten zu dem Fremden; Čechov „reflektiert“ deshalb „über die intertextuelle [...] Bezogenheit seines Textes“¹⁰⁷³.

Das Kriterium der Kommunikativität wird bei Čechov in einem besonderen Maße erfüllt, wenn es um Referenzen geht, die z.B. in Paratexten wie Titeln markiert sind, am Anfang oder am Ende des eigentlichen Textes, bei Benennung des Namens des evozierten Autors oder desjenigen seiner Figuren, bei den graphisch und/ oder stilistisch markierten, noch besser allgemein bekannten Zitaten, mitunter mit Erwähnung der Zitatquelle; bei der von den Protagonisten unternommenen Wiedergabe der Inhalte, z.B. einzelner Szenen aus dem Fremdwerk, die gewöhnlich auch von der Benennung der entsprechenden Eigennamen begleitet wird. Solch deutlich und bewußt markierte intertextuelle Referenzen sind als „kommunikativer“ zu betrachten als beispielsweise Verweise, die auf diese Art nicht markiert sind (s. dazu in der Einleitung).

Das Kriterium der Strukturalität wird am anschaulichsten in den von uns untersuchten literarischen Ableitungen Čechovs demonstriert, wo u.a. die im Prätext gegebenen Strukturen (Handlung und Personenkonstellation) nachgeahmt und – insbesondere in den Kontrafakturen – umgewandelt werden.¹⁰⁷⁴

Čechovs Texte manifestieren sich als besonders „dialogisch“ im Sinne Pfisters (und auch im Sinne Schmidts¹⁰⁷⁵), wenn sie z.B. eine Parodie oder eine Kontrafaktur der Folie darstellen, also deutliche semantisch-thematische Differenzen zum Vorgegebenen aufweisen. Die „se-

¹⁰⁷³ Pfister 1985a, S. 27

¹⁰⁷⁴ Vgl. die Texttypen, die Pfister in bezug auf dieses Kriterium nennt (das sind u.a. gerade Kontrafakturen), auf S. 30 dieser Arbeit.

¹⁰⁷⁵ Vgl. S. 22 unserer Arbeit

mantische Spannung“¹⁰⁷⁶ zwischen dem Prä- und dem Posttext wird mitunter ebenfalls folgendermaßen zum Ausdruck gebracht: es wird die Rezeption des ersten durch die Personen des letzten reflektiert, wobei die von den Čechovs Figuren stammende Angleichung des Realen an das Literarische nicht bestätigt wird; das Literarische zeigt sich dann möglicherweise als überholt, vereinfacht oder unrealistisch.¹⁰⁷⁷ So gesehen geht „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ mit „Nakanune“ wesentlich „dialogischer“ um¹⁰⁷⁸, als mit „Anna Karenina“. Weniger „dialogisch“ ist in diesem Sinne auch eine affirmative Nachahmung der Referenztexte, in diesem Fall „geraten“ die eigene und die fremde Stimme nicht aneinander, sondern „bewegen sich in die gleiche Richtung“ wie etwa in „Za jabločki“ (s. die Differenzierung Bachtins zwischen verschiedenen Arten des zweistimmigen Wortes, Kap. 2.1.).

Wir fassen hier die Ergebnisse unserer Textanalysen zusammen:

Die Kurzgeschichte „Za jabločki“ evoziert – in erster Linie mittels zahlreicher Allusionen – mehrere literarische Texte, die gegen die Willkür und die Grausamkeit des Gutsbesitzers gegenüber den Bauern gerichtet sind (wie Ivan Turgenevs „Dva pomeščika“, Sergej Aksakovs „Semejnaja chronika“ (Kapitel „Michajla Maksimovič Kurolesov“) u.a.) und stellt im Grunde – in mehreren Punkten und Details – eine ernste Nachahmung deren Episoden dar; Čechov schreibt eine Geschichte im Geiste seiner Vorgänger, bezogen auf die ihm gegenwärtige Realität und Zeit. Er zieht demzufolge thematisch „verwandte“ Fremdtexte heran, bezieht sich auf sie, um das Phänomen, das in ihnen entlarvt wird, aufs Neue, in einer moderneren Variante, anzugreifen.

In „Zagadočnaja natura“ nimmt Čechov nach unserer Analyse eine parodistische Bearbeitung einzelner Szenen und Episoden von solchen literarischen Texten vor, wie Friedrich Spielhagens „Problematische Naturen“, aber auch Ivan Turgenevs „Rudin“ und „Nakanune“ oder weiterhin Leopold Sacher-Masochs „Unsere Sklaven“. Die Geschichte demonstriert eine humoristische Herabwürdigung der Prätexte (mit dem Ziel, ihre bestimmten Eigenschaften oder auch ihre Rezeption zu verspotten), diese erfolgt vor allem durch die Übertragung gehobener Sprache auf nichtige Erscheinungen und Inhalte.

Die Kurzgeschichten „Toržestvo pobeditelja“ und „Šilo v meške“ bezeichnen wir als Kontrafakturen; in ihnen wird eine modern(er)e und in beiden Fällen eine negativ(er)e Variante der Referenztexte (Schillers Ballade „Das Siegesfest“ in Vasilij Žukovskijs Übersetzung „Toržestvo pobeditelej“ im ersten und Nikolaj Gogol’s „Revizor“ im zweiten Text) geschaffen, jedoch nicht mit parodistischen Mitteln (nämlich ohne beispielsweise Diskrepanzen gegenüber der Folie auf inhaltlicher Ebene im Sinne der Transformation „hoch → niedrig“ bei der Beibehaltung gehobener stilistisch-sprachlicher Merkmale). Aus den Bezugstexten über-

¹⁰⁷⁶ Pfister 1985a, S. 23

¹⁰⁷⁷ Z.B. die Destruktion der Protagonistenrollen von „Gore ot uma“ in „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ (S 206-207 dieser Arbeit) oder über das Verhältnis der Čechovs Figuren zu denen von Dostoevskij in „Bab'e carstvo“ (S 246 dieser Arbeit) Vgl. über dieses Phänomen bei Schmid (s. in der Fußn. 741)

nommen werden *vor allem* bestimmte Strukturelemente wie Personenkonstellationen und/oder Sujetdetails, wobei man im Fall von „Toržestvo pobeditelja“ von einer wesentlich abstrakteren Übernahme sprechen kann als in bezug auf „Šilo v meške“. Diese zwei Texte benützen ihre Vorlagen mit dem Ziel, diese oder jene Wirklichkeitsbereiche und nicht die Prätexte selbst zum Objekt der Satire zu machen und zu kritisieren. Durch das Wider- und Umschreiben der Referenzwerke artikulieren sie eine eigene Botschaft.

In „Rasskaz neizvestnogo človeka“ haben wir die Präsenz und bisweilen die Interaktion unterschiedlicher Rezeptionsarten und unterschiedlicher Prätexte im Bewußtsein der Protagonisten beobachtet. Das äußert sich exemplarischerweise in der Gestalt Zinaida Fëdorovnas, die, worauf manche Details zeigen, nicht eindeutig und nicht ausschließlich von Vorbildern wie Elena aus „Nakanune“, sondern ebenfalls von solchen wie Anna Karenina beeinflusst ist. Auch Orlov wird z.B. nicht nur als „ščedrinskij geroj“, sondern andeutungsweise als moderner Onegin, Pečorin, Bazarov konzipiert; seine partielle Affinität zu diesen Figuren ist womöglich dadurch zu erklären, daß er sie als literarische Pose und Stütze benützt.

In den Texten „O drame“, „V sude“, „Pripadok“ und „Bab'e carstvo“ wollten wir schließlich Varianten eines bestimmten Rezeptionsmodus (Modus V in der von uns erstellten Typologie) erforschen, bei dem das Literarische, das Fiktionale im allgemeinen als Zeitvertreib, einmal als eine zeitweilige Ablenkung, Unterhaltung, das andere Mal auch als Pose, manchmal zusätzlich als Spiel und Mittel der Selbstinszenierung, zugleich zur Theatralisierung des Realen dient. Die Rezipienten können dabei als gelangweilt bzw. gleichgültig, als verzweifelt oder auch als zynisch erscheinen.

^{107*} Vgl. die Ansichten dazu in der einschlägigen Literatur, angeführt z. B. in der Fußn. 872.

Literaturverzeichnis

A. Werkausgaben

- Aksakov, S. T.: Sobranie sočinenij v četyrěch tomach. 1955 – 1956. Moskva. Band 1 (1955): Semejnaja chronika.
- Aksakow, S. T. (1919): Familienchronik (übers. von S. Raczynski, H. Röhl). Leipzig
- Čechov, A. P.: Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach (PSSP). 1974 – 1983. Moskva
- Čechov, A. P. (1973): Der Kirschgarten (übers. von P. Urban). Zürich
- Čechov, A. P. (1974): Platonov (übers. von P. Urban). Frankfurt am Main
- Černyševskij, N. G. (1954): Čto delat'?. Moskva
- Dostoevskij, F. M.: Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. 1972 – 1990. Leningrad. Band 3 (1972): Unižennye i oskorblěnnye. Band 6 (1973): Prestuplenie i nakazanie.
- Dostojewski, F. M. (1971): Schuld und Sühne (übers. von H. Röhl). Berlin und Weimar
- Flaubert, G. (1974): Madame Bovary. Berlin
- Gjugo, V. (1985): Čelovek, kotoryj smeětsja. Moskva. [Hugo, V.: L'homme qui rit]
- Gogol, N. W.: Gesammelte Werke. Berlin. Band 2 (1952): Geschichte des großen Kraakeels zwischen Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforowitsch (übers. von K. Holm)
- Gogol, N. W.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Berlin und Weimar. Darin: Der Revisor (übers. von G. Schwarz), in: *Der Revisor. Dramen* (1973)
- Gogol', N. V. (1903): Revizor. Komediya v pjati dejstvijach i teatral'nyj raz-ezd. Sankt-Peterburg.
- Griboedov, A. S. (1978): Gore ot uma. In: Ders. Izbrannoe. Moskva
- Gribojedow, A. S. (1948): Geist bringt Kummer (übers. von J. von Guenther). Berlin
- Karamsin, N. M. (1952): Die arme Lisa (übers. von L. Machaeff). Berlin
- Karamzin, N. M.: Izbrannye sočinenija v dvuch tomach. Band 1 (1964): Bednaja Liza
- Korolenko, V. G. (1990): Sobranie sočinenij v pjati tomach. 1989-1991. Leningrad. Band 4 (1990): Istorija moego sovremennika. Knigi pervaja i vtoraja.
- Lermontov, M. J. (1978): Geroj našego vremeni. Moskva
- Lermontow, M. J. (1987): Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Berlin. Band 2 (Prosa und Dramatik) (1987): Ein Held unserer Zeit (übers. von G. Stein).
- Pisarev, D. I. (1968): Mysljaščij proletariat. In: Ders. Izbrannye proizvedenija. Leningrad
- Prutkov, Koz'ma (1953): Izbrannye sočinenija. Leningrad

- Puschkin, A. S.: Ausgewählte Werke in vier Bänden. 1952. Berlin. Band 1: Der Poet. Band 2: Ruslan und Ludmila; Eugen Onegin. Band 3: Der Posthalter; Dubrowskij (übers. von J. von Guenther)
- Puškin, A. S.: Polnoe sobranie sočinenij. 1937 – 1959. Moskva-Leningrad. Band 3 (1948): Poët. Band 6 (1937): Evgenij Onegin. Band 8 (1948): Stacionnyj smotritel'; Dubrovskij
- Radistschew, A. N. (1952): Reise von Petersburg nach Moskau (übers. von A. Bauch). Berlin
- Radiščev, A. N. (1959): Putešestvie iz Peterburga v Moskvu. In: Ders. Izbrannoe. Moskva
- Sacher-Masoch, L. (1873): Unsere Sklaven. Wien
- Sacher-Mazoch, L. (1876): Raby i vladyki. (übers. von M. Karneev). Sankt-Peterburg. [Sacher-Masoch, L. Unsere Sklaven]
- Saltykov-Ščedrin, M. E.: Sobranie sočinenij v dvadcati tomach. 1965 – 1977. Moskva. Band 3 (1965): Razvesëloe žit'ë. [In: Nevinnye rasskazy]. Band 9 (1970): Uličnaja filosofija
- Schiller, F.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Weimar. Teil I, Band 2 (1983): Das Siegesfest
- Shakespeare, W. (1993): Hamlet. Stuttgart
- Skal'kovskij, K. (1886): O ženščinach. Mysli starye i novye. Sankt-Peterburg
- Šekspir, V. (1844): Gamlet. (übers. von A. Kronberg). Char'kov
- Šiller, F.: Sobranie sočinenij v perevode russkich pisatelej. Sankt-Peterburg. Band 1 (1901): Toržestvo pobeditelej (übers. von V. A. Žukovskij)
- Špil'gagen, F. (1871): Iz mraka k svetu. Sankt-Peterburg. [Spielhagen, F. Durch Nacht zum Licht¹⁰⁷⁹]
- Tolstoj, L. N.: Gesammelte Werke in zwanzig Bänden. 1966-1978. Berlin. Band 6-7 (1966): Anna Karenina (übers. von H. Asemissen).
- Tolstoj, L. N.: Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach. 1978 – 1985. Moskva. Band 8-9 (1981-1982): Anna Karenina
- Tschechow, A. P.: Gesammelte Werke. Potsdam. Band 1 (Heitere Erzählungen) (1949): Eine rätselhafte Natur; Der Triumph des Siegers. Der Sack hat ein Loch (übers. von J. von Guenther)
- Tschechow, A. P.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Berlin. Darin: Lichter (übers. von A. Knipper und G. Dick); Der Anfall (übers. von A. Knipper und G. Dick); Eine langweilige Geschichte (übers. von A. Knipper und G. Dick), in: *Die Steppe. Meistererzählungen* (1965); Im Gerichtssaal (übers. von W. Düwel, G. Dick, G. Schwarz), in: *Das schwedische Zündholz. Kurzgeschichten und frühe Erzählungen*

¹⁰⁷⁹ „Problematische Naturen“, Teil II

- (1965); Flattergeist (übers. von H. von Schulz); Erzählung eines Unbekannten (übers. von A. Knipper und G. Dick); Weiberwirtschaft (übers. von A. Knipper und G. Dick), in: *Weiberwirtschaft. Meistererzählungen* (1966); Bei Bekannten (übers. von G. Dick), in: *Die Dame mit dem Hündchen. Meistererzählungen* (1967)
- Tschechow, A. P. (1979): Von der Liebe (übers. von G. Dick). In: *Meistererzählungen*. Berlin
- Turgenev, I. S.: Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati vos'mi tomach. 1960 – 1968. Moskva-Leningrad. Band 4 (1963): Ermolaj i mel'ničicha; Odnodvorec Ovsjanikov; Dva pomeščika [In: Zapiski ochotnika]; Band 5 (1963): Tri vstreči; Band 6 (1963): Rudin; Band 8 (1964): Otcy i deti; Nakanune; Band 10 (1965): Nesčastnaja
- Turgenjew, I. S.: Gesammelte Werke in Einzelbänden. Berlin und Weimar. Darin: Rudin (übers. von H. Wotte) (1969); Jermolai und die Müllerin; Der Freisasse Owsjanikow; Zwei Gutsbesitzer [In: Aufzeichnungen eines Jägers] (übers. von H. Wotte) (1971); Väter und Söhne (übers. von H. Burck) (1973); Vorabend (übers. von D. Pommerenke) (1973); Neuland (übers. von W. Plackmeyer) (1974)

B. Forschungsliteratur

- Aczel, R. (1998): Intertextualitätstheorien und Intertextualität. In: s. Nünning 1998. S. 241-243.
- Adati, N. (1998): Solěnyj i drugie (K voprosu o literaturnoj citate v „Trěch sěstrach“). In: *Molodye issledovateli Čechova III*. Moskva. S. 177-181.
- Alekseev, M. (red.) (1965): Šekspir i ruskaja kul'tura. Moskva
- Alekseev, M. (red.) (1982): Èpocha realizma. Iz istorii meždunarodnych svjazej ruskogo literatury. Leningrad
- Bachtin, M. (1971): Probleme der Poetik Dostoevskijs (Hg. von W. Höllerer). München
- Bachtin, M. (1972): Problemy poëtiki Dostoevskogo. Moskva
- Bachtin, M. (1975): Slovo v romane. In: Ders. *Voprosy literatury i èstetiki*. Moskva
- Bachtin, M. (1979): Die Ästhetik des Wortes (Hg. von R. Grübel). Frankfurt a.M.
- Baluchatyj, S. (1969): Problemy dramaturgičeskogo analiza. Čechov (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken. B. 68). München
- Baricelli, J.-P. (ed.) (1981): Chekhov's Great Plays. A critical Anthology. New York.
- Barthes, R. (1989a): The Death of the Author. In: s. Rice/ Waugh 1989 S. 114-118.
- Barthes, R. (1989b): From Work to Text. In: s. Rice/ Waugh 1989. S. 166-172
- Ben-Porat, Z. (1976): The Poetics of Literary Allusion. In: *PTI. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1. S. 105-128.

- Berdnikov, G. (1961): A. P. Čechov. Moskva-Leningrad
- Berdnikov, G. (1978): Čechov. Moskva
- Berdnikov, G. (1981): Gogol' i Čechov. In: Voprosy literatury, 8. S. 124-162.
- Berdnikov, G. (1984): Čechov i Dostoevskij. In: Voprosy literatury, 2. S. 105-150.
- Bicilli, P. M. (1966): Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil. München
- Bjalyj, G. (1956): Čechov. In: Istorija ruskoj literatury. T. IX. Čast' 2. Moskva-Leningrad. S. 347-432.
- Bjalyj, G. (1981): Čechov i ruskij realizm. Leningrad
- Bloom, H. (1973): The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. London
- Broich, U. (1985a): Formen der Markierung von Intertextualität. In: s. Broich/ Pfister 1985. S. 31-47.
- Broich, U. (1985b): Zur Einzeltextreferenz. In: s. Broich/ Pfister 1985. S. 48-52.
- Broich, U./ Pfister, M. (Hgg.) (1985): Intertextualität. Tübingen.
- Bykova, M. (1996): Filosofija Niče i „massovoe soznanie“ ruskogo inteligenta v tvorčestve Čechova 90-900-ch godov. In: s. Kataev, Kluge 1996. S. 165-180.
- Clayton, D. J. (1990): The Importance of Perception. Chekhov's Story „*The Grasshopper*“ (Jean de la Fontaine „*La Cigale et la Fourmi*“; I. A. Krylov). In: s. Kluge 1990. S. 591-605.
- Clayton, J./ Rothstein, E. (ed.) (1991): Influence and Intertextuality in Literary History. Madison.
- Conrad, J. L. (1989): Vestiges of Romantic Gardens and Folklore Devils in Chekhov's „*Verochka*“, „*The Kiss*“, and „*The Black Monk*“. In: s. Eekman 1989. S. 78-91.
- Čudakov, A. (1971): Poëtika Čechova. Moskva
- Čudakov, A. (1986): Mir Čechova. Voznikovenie i utverždenie. Moskva.
- Damjanova-Dolmova, D. (1980): Čechov-parodist. In: Russkaja reč, 1. S. 29-34.
- Danilevskij, R. (1982): Nemeckij realizm 1850-1860-ch godov i ruskaja literatura. In: s. Alekseev 1982. S. 141-188.
- Derman, A. B. (1959): O masterstve Čechova. Moskva
- Dolženkov, P. (1998): „Čajka“ Čechova i „*Rusalka*“ Puškina. In: Čechoviana. Čechov i Puškin. Moskva. S. 230-242.
- Döring, J. R. (1977): Von Kupferkasseroilen und dem „*Ende der Welt*“. Zur Auseinandersetzung mit dem Motiv der sich emanzipierenden Frau in Turgenevs „*Nakanune*“, Slepcovs „*Trudnoe vremja*“ und Čechovs „*Rasskaz neizvestnogo čeloveka*“. In: Beiträge und Skizzen zum Werk Ivan Turgenevs (Slavistische Beiträge. Bd. 116). München. S. 84-108.
- Durkin, A. W. (1990): Pastoral and Anti-Pastoral in Chekhov. In: s. Kluge 1990. S. 675-687.
- Eekman, T. (ed.) (1989): Critical Essays on Anton Chekhov. Boston.

- Elizarova, M. (1964): *Obraz Gamleta i problema „gamletizma“ v ruskoj literature konca XIX v. (80-90-e gody)*. In: *Filologičeskie nauki*, 1. S. 46-56.
- Flath, C. A. (1998): *Delineating the Territory of Čechov's „A Woman's Kingdom“*. In: *Russian Literature*, XLIV. S. 389-408.
- Fortunatov, N. (1996): *Tajny Čechonte: O rannem tvorčestve A. P. Čechova*. Materialy speckursa. Nižnij Novgorod
- Foucault, M. (1974): *Was ist ein Autor?* In: *Ders. Schriften zur Litertur*. München. S. 7-31.
- Franz, N. (1990): *Drama na ochote (1884) – eine Parodie?* In: s. Kluge 1990. S. 3-16.
- Freise, M. (1997): *Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen*. Amsterdam
- Frejdenberg, O. (1973): *Proischoždenie parodii*. In: *Trudy po znakovym sistemam*, 6. S. 490-497.
- Freund, W. (1981): *Die literarische Parodie*. Stuttgart
- Friedman, S. S. (1991): *Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author*. In: s. Clayton/ Rothstein 1991. S.146-179.
- Füger, W. (1989): *Intertextualia Orweliana. Untersuchungen zur Theorie und Praxis der Markierung von Intertextualität*. In: *Poetica*, 21. S. 179-200.
- Geier, M. (1985): *Die Schrift und die Tradition. Studien zur Intertextualität*. München
- Genette, G. (1993): *Palimpseste: die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.
- Genette, G. (1994): *Die Erzählung*. München
- Goetsch, P. (1983): *Leserfiguren in der Erzählkunst*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. 33. S. 199-215
- Greber, E. (1989): *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Textes. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*. München
- Grigor'eva, E. (1998): *Kategorija sud'by v mire Puškina i Čechova (K postanovke problemy)*. In: *Čechoviana. Čechov i Puškin*. Moskva. S. 128-136.
- Gromov, M. (1977): *Skrytye citaty (Čechov i Dostoevskij)*. In: *Čechov i ego vremja*. Moskva. S. 39-52
- Grübel, R. (1983): *Die Geburt des Textes aus dem Tod der Texte: Strukturen und Funktionen der Intertextualität in Dostoevskijs Roman „Die Brüder Karamazov“ im Lichte seines Mottos*. In: s. Schmid/ Stempel 1983. S. 205-271
- Hahn, B. (1977): *Chekhov. A Study of the Major Stories and Plays*. Cambridge
- Halm, H. (1933): *Anton Tschechows Kurzgeschichte und deren Vorläufer*. Weimar.
- Hebel, U. J. (1991): *Towards a Descriptive Poetics of Allusion*. In: s. Plett 1991. S.135-164
- Helbig, J. (1996): *Intertextualität und Markierung*. Heidelberg
- Hempel, W. (1965): *Parodie, Travestie und Pastiche*. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*. Bd. 15. S. 150-176

- Henry, P. (1997): Genij i bezumie v rasskazach A. P. Čechova i V. M. Garšina. In: s. Kataev, Kluge, Nohejl 1997. S. 601-607
- Hielscher, K. (1987): Tschechow. Eine Einführung. München und Zürich
- Holthuis, S. (1993): Intertextualität. Aspekte einer rezeptionsorientierten Konzeption. Tübingen
- Hübner, F. (1971): Die Personendarstellung in den Dramen Anton P. Čechovs. Amsterdam
- Hutcheon, L. (1985): A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York
- Ihwe, J. (Hg.) (1971): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt a.M. Bd. II/ 2.
- Ihwe, J. (Hg.) (1972): Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt a.M. Bd.3.
- Jackson, R. L. (1981): Chekhov's Seagull: the empty well, the dry lake, and the cold cave. In: s. Baricelli 1981. S. 3-17.
- Jackson, R. L. (1989): Chekhov's „A Woman's Kingdom“: A Drama of Charakter and Fate. In: s. Eeckman 1989, S. 91-103.
- Jeggle, Ch. (1996): A. P. Čechov und I. – V. Gëte. In: s. Kataev, Kluge 1996. S. 32-37.
- Johnson, R. L. (1993): Anton Chekhov. A Study of the Short Fiction. New York
- Kanevskaja, M. (1994): Iskažennaja citata kak ključ k novomu smyslu: Čechov o Gogole. In: Gogolevskij sbornik. Sankt-Peterburg. S. 159-174.
- Karrer, W. (1977): Parodie, Travestie, Pastiche. München
- Karrer, W. (1985): Intertextualität als Elementen- und Strukturreproduktion. In: s. Broich/ Pfister 1985. S. 98-116.
- Kataev, V. (1979): Proza Čechova. Problemy interpretacii. Moskva
- Kataev, V. (1989): Literturnye svjazi Čechova. Moskva
- Kataev, V. (1990): Čechov, Anton Pavlovič. In: s. Nikolaev 1990. T. 2. S. 381-391.
- Kataev, V. (1995): Čechov und Deutschland (Zur Problemstellung) (Vorträge am Slavischen Seminar der Universität Tübingen, № 2). Tübingen
- Kataev, V., Kluge, R.-D. (red.) (1996): Čechov i Germanija. Moskva.
- Kataev V., Kluge R.-D., Nohejl R. (Hgg.) (1997): Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums, Badenweiler, 20. – 24. Oktober 1994. München.
- Klemperer, V. (1913): Die Zeitromane Friedrich Spielhagens und ihre Wurzeln (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. F. Muncker (Hg.)). Weimar
- Kluge, R.-D. (Hg.) (1990): Anton P. Čechov – Werk und Wirkung. Wiesbaden.
- Kluge, R.-D. (1995): Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt
- Kluge, R.-D. (1997): Zynische Ärzte in A. P. Čechovs Dramen. In: s. Kataev, Kluge, Nohejl 1997. S. 91-97.

- Koschmal, W. (1988): Čechovs „Nevesta“ als Kontrafaktur des „Pričitanie“. In: Zeitschrift für slavische Philologie, 48. S. 154-169.
- Košev, V. (1998): Oneginskij „mif“ v proze Čechova. In: Čechoviana. Čechov i Puškin. Moskva. S.147-154
- Košny, W. (1971): Bedeutung und Funktion der literarischen Zitate in A. P. Čechovs „Tri sestry“. In: Welt der Slaven, 16. S. 126-150.
- Kramer, K. D. (1970): The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čexov's Stories. The Hague
- Krivicyn, A. (1996): Problema „vyroždenija“ u Čechova i Maksa Nordau. In: s. Kataev, Kluge 1996. S.165-180
- Kristeva, J. (1971): Probleme der Textstrukturation. In: s. Ihwe 1971. S. 484-507.
- Kristeva, J. (1972): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: s. Ihwe 1972. S. 345-375.
- Kuester, M. (1998): Parodie. In: s. Nünning 1998. S. 414-415.
- Kuzičeva, A. (1998): Puškinskie citaty v proizvedenijach Čechova. In: Čechoviana. Čechov i Puškin. Moskva. S. 54-66.
- Kuzina, J. (1993): Transformacija gogolevskich motivov v rasskazach Čechova („Geroj-barynja“, „Šilo v meške“). In: Molodye issledovateli Čechova. Moskva.
- Kuznecov, I. (1996): Melodramatičeskie kliše v dramaturgii Čechova i Zudermana. In: s. Kataev, Kluge 1996. S. 61-70.
- Lachmann, R. (Hg.) (1982): Dialogizität. München
- Lachmann, R. (1982a): Vorwort. In: s. Lachmann 1982. S. 8-10.
- Lachmann, R. (1982b): Dialogizität und poetische Sprache. In: s. Lachmann 1982. S. 51-62.
- Lachmann, R. (1984): Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: s. Stierle, Warning 1984. S. 133-138.
- Lachmann, R. (1990): Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a.M.
- Lauer, R. (1986a): Realistisches Wiedererzählen und „gelebte Literatur“. Zur intertextuellen Struktur von Laza Lazarevičs „Verter“. In: s. Wolpers (Hg.) 1986. S. 231-255.
- Lauer, R. (1986b): Die literarischen Folien in A. P. Čechovs „Platonov“. In: s. Wolpers (Hg.) 1986. S. 255-272. Auch: Lauer, R. (1990): Literarische Folien in Čechovs „Platonov“. In: s. Kluge 1990. S. 608-621.
- Lauer, R. (1997): Čechovs Anna. In: s. Kataev, Kluge, Nohejl 1997. S. 543-551.
- Lauer, R. (2000): Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München.
- Leithold, F.-J. (1989): Studien zu A. P. Čechovs Drama „Die Möwe“ (Slavistische Beiträge, Bd. 238). München.
- Levin, J. (1965): Glava VI. Šestidesjatyje gody. In: s. Alekseev 1965. S. 407-544.

- Lindner, M. (1985): Integrationsformen der Intertextualität. In: s. Broich/ Pfister 1985. S. 116-135.
- Linkov, V. (1982): Chudožestvennyj mir prozy A. P. Čechova. Moskva
- Melkova, A. (1977): Literaturnaja polemika serediny 1880-ch godov i „tolstovskie“ rasskazy Čechova. In: Čechov i ego vremja. Moskva. S. 301-321.
- Müller, B. (1994): Komische Intertextualität. Die literarische Parodie. Trier
- Nazirov, R. (1975): Čechov protiv romantičeskoj tradicii (K istorii odnogo sjužeta). In: Russkaja literatura 1870-1890 g.g. Sverdlovsk. S. 96-109.
- Nazirov, R. (1994): Dostoevskij – Čechov: preemstvennost' i parodija. In: Filologičeskie nauki, 2. S. 3-12.
- Nikolaev, P. (red.) (1990): Russkie pisateli. Bibliografičeskij slovar'. Bd. 1; 2. Moskva.
- Nünning, A. (Hg.) (1998): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart-Weimar.
- Ovčarova, P. (1985): Funkcii literaturnych reminiscencij v proze A. P. Čechova. In: Poëtičeskij mir Čechova. Volgograd. S. 92-100
- Papernyj, Z. (1980): „Čajka“ Čechova. Moskva
- Papernyj, Z. (1994): Ironija i lirika. Lermontovskaja tradicija u Čechova. In: Svjaz' vremën. Moskva. S.139-152
- Peace, R. (1983): Chekhov. A Study of the Four Major Plays. New Haven, London
- Peace, R. (1986): Anton Čechov: „Die drei Schwestern“. In: s. Zelinsky 1986. S. 162-177
- Penzkofer, G. (1984): Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. „Offenes“ und „geschlossenes“ Erzählen. (Slavistische Beiträge, Bd. 182). München
- Perri, C. (1978): On Alluding. In: Poetics, 7. S. 289-307
- Peters, J.-U. (1982): Die Entthronung des romantischen Künstlers. Gogol's Dialog mit E. T. A. Hoffmann. In: s. Lachmann 1982. S. 155-168.
- Pfister, M. (1985a): Konzepte der Intertextualität. In: s. Broich/ Pfister 1985. S. 1-30.
- Pfister, M. (1985b): Zur Systemreferenz. In: s. Broich/ Pfister 1985. S. 52-58.
- Plett, H.-F. (1985): Sprachliche Konstituenten einer intertextuellen Poetik. In: s. Broich/ Pfister 1985. S. 78-98.
- Plett, H.-F. (1991): Intertextualities. In: s. Plett (ed.) 1991. S. 3-29.
- Plett, H.-F. (ed.) (1991): Intertextuality. Berlin, New York
- Polockaja, E. (1979): Dviženie chudožestvennoj mysli. Moskva
- Prince, G. (1982): Narratology. The Form and Functioning of Narrative. Berlin. New York. Amsterdam
- Prozorov, V. (1990): Šeller, Aleksandr Konstantinovič. In: s. Nikolaev 1990. Bd. 2. S. 405-406.
- Rayfield, D. (1975): Chekhov. The Evolution of His Art. New York

- Rayfield, D. (1999): *Understanding Chekhov. A critical Study of Chekhov's Prose and Drama*. Bristol.
- Rice, Ph / Waugh, P. (ed.) (1989): *Modern Literary Theory. A Reader*. London. New York.
- Riffaterre, M. (1977): Intertextual scrambling. In: *Romanic Review*, 68. S. 197-206
- Riffaterre, M. (1984): Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse. In: *Critical Inquiry*, 11. S. 141-162.
- Saal-Losq, Ch. (1978): *Literary Allusion in Anton Chekhov's Short Stories (1889 – 1904)*. Michigan (Diss., masch.)
- Schmid, W. (1983): Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte. In: s. Schmid, Stempel 1983. S. 141-187.
- Schmid, W. (1991): Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die Erzählungen Belkins. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 82). München
- Schmid, W. (1992): Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Bd. 2) Frankfurt a.M.
- Schmid, W., Stempel, W.-D. (Hgg.) (1983): *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11). Wien.
- Sebina, E. (1996): Čechov i Niče. Problemy sopostavlenija na materiale povesti „Černyj monach“. In: s. Kataev, Kluge 1996. S. 126-136.
- Semanova, M. (1957): Čechov i Turgenev. In: *Učënye zapiski Leningradskogo gos. ped. instituta*, 134. S. 177-223.
- Semanova, M. (1958): „Rasskaz neizvestnogo čeloveka“ A. P. Čechova. K voprosu o turgenevskich tradicijach v tvorčestve Čechova. In: *Učënye zapiski Leningradskogo gos. ped. Instituta*, 170. S. 175-230.
- Setzer, H. (1997): Fruchtbare Wege des Niedergangs. Phänomene der Dekadenz in den Erzählungen „Tina“, „Pripadok“ und „Bab'e carstvo“. In: s. Kataev, Kluge. *Nohejl* 1997. S. 175-191.
- Skabičevskij, A. (1904): [Vorwort zu]: A. K. Šeller-Michajlov. *Polnoe sobranie sočinenij. 1904-1905*. Sankt-Peterburg. Band I.
- Skaftymov, A. (1958): O povestjach Čechova „Palata № 6“; „Moja žizn'“. In: Ders. *Stat'i o ruskoj literature*. Saratov. S. 295-312.
- Smola, K. (1996): Čechov i Fridrich Špil'gagen. schodstva v teorii, različija v praktike In: s. Kataev, Kluge 1996. S. 42-54. Auch: Smola, K. (1998c): Čechov i Fridrich Špil'gagen. *Meždu parodiej i zaimstvovanjem*. In: O. Smola „*Esti slova boljat...*“. *Kniga o poëtach. K. Smola () Čechove. Moskva*. S. 466-481.
- Smola, K. (1998a): Evoljucija intertekstual'nych svjazej v tvorčestve Čechova. In: *Molodye issledovateli Čechova III*. Moskva. S. 15-23. Auch Smola, K. (2001): Typen von Intertextualität im Werk Anton Čechovs. In: *Anzeiger für slavische Philologie*.

- Bd. XXVIII/ XXIX (Sondernummer zur 3. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft in Salzburg, September 1999). Graz. S. 101-111.
- Smola, K. (1998b): A. P. Čechov v nemeckom literaturovedení 1980 – 1990-čh godov. In: O. Smola „*Esli slova boljat...*“. Kniga o poetach. K. Smola *O Čechove*. Moskva. S. 481-534.
- Stanzel, F. K. (1984): *A Theory of Narrative*. Cambridge
- Stauder, Th. (1993): *Die literarische Travestie*. Frankfurt a. M.
- Stempel, W.-D. (1983): Intertextualität und Rezeption. In: s. Schmid, Stempel 1983. S. 85-109.
- Stender-Petersen, A. (1978): *Geschichte der russischen Literatur*. München.
- Stierle, K. (1984): Werk und Intertextualität. In: s. Stierle, Warning 1984. S. 139-150.
- Stierle, K., Warning, R. (Hgg.) (1984): *Das Gespräch*. München.
- Still, J./ Worton, M. (1990): Introduction. In: s. Still/ Worton 1990. S. 1-44
- Still, J./ Worton, M. (ed.) (1990): *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester.
- Stückrath, J. (1984): Der literarische Held als Leser. In: *Literatur. Sprache. Unterricht*. Festschrift für Jacob Lehmann zum 65. Geburtstag. Bamberg. S. 102-108.
- Šach-Azizova, T. (1977): *Russkij Gamlet („Ivanov“ i ego vremja)*. In: *Čechov i ego vremja*. Moskva. S. 232-246.
- Torop, P. (1981): Problema inteksta. In: *Trudy po znakovym sistemam*, 14. S. 33-44.
- Turbin, V. (1973): K fenomenologii literaturnych i ritoričeskich žanrov v tvorčestve A. P. Čechova. In: *Problemy poetiki i istorii literatury*. Saransk. S. 204-216.
- Tynjanov, J. (1967): Dostoevskij i Gogol' (k teorii parodii): In: *Ders. Archaisty i novatory*. München. S. 412-455.
- Verweyen, Th./ Witting, G. (1982): Parodie, Palinodie, Kontradiktio, Kontrafaktor – Elementare Adaptionformen im Rahmen der Intertextualitätsdiskussion. In: s. Lachmann 1982. S. 202-236.
- Verweyen, Th./ Witting, G. (1987): *Die Kontrafaktor. Vorlage und Verarbeitung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*. Konstanz
- Verweyen, Th./ Witting, G. (2000): *Kontrafaktor*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin. New York. Bd. 2.
- Viduěckaja, I. (1980): Problema naroda i kul'tury. In: *Čechov i Lev Tolstoj*. Moskva. S. 96-108.
- Volkman, L. (1998): Bachtin, Michail Michajlovič. In: s. Nünning 1998. S. 32-33.
- Wächter, Th. (1992): *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen, Bd. 1)*. Frankfurt a.M.
- Wetzler, B. (1992): *Die Überwindung des traditionellen Frauenbildes im Werk Anton Čechovs (1886 – 1903) (Europäische Hochschulschriften. Reihe XVI. Slawische Sprachen und Literaturen. Bd./ Vol. 40)*. Frankfurt a.M.
- Winner, Th. G. (1966): *Chekhov and His Prose*. New York

- Wolf, W. (1993):** Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst. Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionstörenden Erzählen. Tübingen.
- Wolf, W. (1998a):** Metafiktion. In: s. Nünning 1998, S. 362-363.
- Wolf, W. (1998b):** Metatext und Metatextualität. In: s. Nünning 1998. S. 366.
- Wolpers, Th. (Hg.) (1986):** Gelebte Literatur in der Literatur: Studien zu Erscheinungsformen und Geschichte eines literarischen Motivs. Göttingen.
- Wolpers, Th. (1986) (Entwurf und Schlußfassung) [Gemeinsames Vorwort der Beiträge]:** Zu Begriff und Geschichte des Motivs „Gelebte Literatur in der Literatur“. In: s. Wolpers 1986. S. 7-30.
- Wörn, D. (1990):** Čechovs „Чёрный монах“ und die Archetypenlehre C. G. Jungs. In: s. Kluge 1990. S. 353-394.
- Wuthenow, R.-R. (1980):** Im Buch die Bücher oder der Held als Leser. Frankfurt a.M.
- Zelinsky, B. (Hg.) (1986):** Das russische Drama. Düsseldorf.
- Zima, P. V. (1994):** Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Tübingen und Basel
- Zubarev, V. (1997):** A Systems Approach to Literature. Mythopoetics of Chekhov's Four Major Plays. London