

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Anton P. Čechovs Methoden der Desorientierung in seinen späten Erzählungen und Dramen

verfasst von / submitted by
Pia-Maria Entenfellner BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Education (MEd)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 507 526 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

MA Lehramt UF Englisch UF Russisch

Betreut von / Supervisor:

Dr. Dr. phil. habil. Anne Hultsch, Privatdoz. M.A.

Abstract

Anton P. Čechovs Werke werden bis heute sowohl in Russland als auch im Ausland vielfach rezipiert, analysiert und aufgeführt. Das liegt mitunter daran, dass vor allem seine Spätwerke verschiedenste Interpretationsmöglichkeiten bieten, da wesentliche Teile des Textes bewusst ausgelassen und widersprüchliche Andeutungen gemacht werden. Auf diese Weise wirft Čechov Fragen auf, welche seine LeserInnen desorientieren und zur aktiven Rezeption der Texte ‚appellieren‘. Ziel dieser Arbeit ist es darum, mithilfe von Iser's Konzept der ‚Leerstelle‘ die Methoden der Desorientierung in Čechov's späten Erzählungen und Dramen zu vergleichen. Dazu wird folgende Forschungsfrage gestellt: ‚Welche Methoden der Desorientierung wendet Čechov in seinen späten Erzählungen im Vergleich zu seinen späten Dramen an?‘ Um diese zu beantworten, wurde eine Analyse der ‚Leerstellen‘ im Hinblick auf die Handlungs- und Kommunikationsebene sowie die Erzähl- und Figurenperspektive an Beispielen beider Genres durchgeführt. Dabei wurde die Hypothese teilweise bestätigt, dass in den späten Dramen ein erhöhtes Maß an ‚Leerstellen‘ zu finden ist im Vergleich zu den späten Erzählungen, da mit jeder zusätzlichen Figur neue ‚Leerstellen‘ entstehen durch deren undurchsichtige Motive und heimliche Sehnsüchte. Die Hypothese wurde allerdings nur teilweise bestätigt, da Čechov's Erzählungen in anderen Bereichen wie etwa den scheinbaren Erkenntnismomenten oder dem offenen Schluss eine ebenso desorientierende Wirkung entfalten wie die späten Dramen. Schließlich wurde auch gezeigt, dass die ‚Leerstellen‘ eine wesentliche Rolle spielten in der Entstehung von Čechov's ‚prosaischem‘ Drama, welches den Weg für das moderne Theater ebnete. Alles in allem leistet diese Arbeit einen Beitrag zum Verständnis von Čechov's Entwicklung als ‚Fragensteller‘ und gibt Hinweise darauf, warum seine Werke einen so tiefen Eindruck in den RezipientInnen hinterlassen.

Vorwort

An dieser Stelle möchte ich kurz all jenen danken, die durch ihre fachliche und persönliche Unterstützung zum Gelingen dieser Masterarbeit beigetragen haben. Mein besonderer Dank gilt Noah Frederik Darhuber und Nadezda Chebova für das Korrekturlesen in Deutsch und Russisch sowie ihrer Hilfe bei der Strukturierung der Arbeit. Ebenso gilt mein Dank meiner Familie und meinem Partner, die in der Zeit der Erstellung dieser Arbeit für mich da waren. Schließlich danke ich meiner Betreuerin Dr. Dr. phil. habil. Anne Hultsch, Privatdoz. M.A. für ihre Unterstützung bei der Themenfindung und Korrektur, und vor allem dafür, mich zum Lachen zu bringen.

Inhalt

1.	Einführung	5
1.1	Selektierte Werke	7
1.2	Čechovs Genre-Ambivalenz	8
2.	Rezeptionstheorie nach W. Iser	13
2.1	Iser's ‚impliziter Leser‘	13
2.2	Leerstellen	14
3.	Leerstellen	16
3.1	Leerstelle auf der Ebene der Fabel	16
3.1.1	Prosa	16
3.1.2	Drama	23
3.2	Leerstelle nach expliziten Fragen	29
3.2.1	Prosa	29
3.2.2	Drama	30
3.3	Leerstelle am Textende	34
3.3.1	Prosa	34
3.3.2	Drama	37
4.	Fallen	41
4.1	Problematisierung der Figurenperspektive	41
4.1.1	Prosa	41
4.1.2	Drama	44
4.2	Problematisierung der Erkenntnis	51
4.2.1	Prosa	51
4.2.2	Drama	58
5.	Emotionale Untiefen	62
5.1	Prosa	63
5.2	Drama	66
6.	Заключение	73
7.	Bibliografie	80
7.1	Primärliteratur	80
7.2	Sekundärliteratur	80

1. Einführung

Die Interpretationsansätze von Anton P. Čechovs Werken sind bis heute umstritten, weisen sie doch einen hohen Anteil an ambivalenter Semantik und ‚Leerstellen‘ auf. Sowohl in seiner Prosa als auch seinen Dramen müssen dadurch RezipientInnen fehlende Elemente selbst ergänzen und gerade die Irritation und Desorientierung innerhalb der Werke Čechovs ermöglichen den LeserInnen einen breiten Interpretationsspielraum. Hier legt die vorliegende Arbeit ihren Schwerpunkt und analysiert die Mittel der Desorientierung, die Čechov innerhalb seiner Werke anwendet. Da Čechovs RezipientInnen in der Sinnkonstruktion seiner Texte stark gefordert sind, legt dies eine literarische Analyse im Gebiet der Rezeptionsästhetik nahe. Die Arbeit stützt sich daher auf das von Wolfgang Iser in die Literaturkritik eingeführte Konzept der ‚Leerstelle‘, um die Methoden der Frageprovokation in Čechovs Texten zu behandeln. Auf Isers Rezeptionstheorie bezieht sich auch Ulrich Buschs Beitrag „Čechov als Fragensteller: Desorientierung und Appell in seinen Werken“ (1977: 51-64), welcher der vorliegenden Arbeit als Grundlage dient. Für Čechovs Methoden der Desorientierung seiner LeserInnen verwendet Busch die Begriffe ‚Leerstellen‘, ‚Fallen‘ und ‚emotionale Untiefen‘, welche in dieser Arbeit zur Kategorisierung der desorientierenden Elemente übernommen wurden. Auf diese Weise soll die Forschungsfrage beantwortet werden, welche Methoden Čechov in seinen späten Dramen und Erzählungen zur Problematisierung seiner Textinterpretation angewandt hat und inwiefern sich diese Techniken in seinen Prosa- und Dramawerken unterscheiden.

Dabei werden im ersten Hauptkapitel zu Čechovs ‚Leerstellen‘ die Ebene der Fabel, die Fragen der Figuren auf der Textebene sowie die Gestaltung des Schlusses der Erzählungen und Dramen analysiert. Im zweiten Hauptkapitel zu Čechovs ‚Fallen‘ werden seine Verfahren der Ironisierung, die Problematisierung der Erkenntnis seiner HeldInnen sowie seine Methoden der Distanzierung zu seinen Figuren besprochen. Im dritten Hauptkapitel ‚Emotionale Untiefen‘ wird auf das mangelhafte Selbst-Bewusstsein der Personen, ihre dysfunktionale Kommunikation und ‚das Gesagte im Ungesagten‘ eingegangen. Abschließend werden mögliche Parallelen und Unterschiede der beiden Genres in Bezug auf ihren Fragestellungscharakter ausgewertet. Vor den drei Hauptkapiteln werden im Folgenden noch der Hintergrund von Čechov als Fragensteller und seine Genre-Ambivalenz erläutert sowie die wesentlichsten Konzepte von Isers Rezeptionstheorie dargelegt.

Den grundlegenden Anstoß für die vorliegende Arbeit gibt Čechovs charakteristisches Aufwerfen von Fragen mit gleichzeitiger Verweigerung von Antworten. Auch für viele andere Čechov-ForscherInnen wie Busch, Vladimir B. Kataev oder Rolf-Dieter Kluge bildet seine Art

der Fragestellung den Ausgangspunkt ihrer Analyse. Čechov selbst beschreibt seine schriftstellerische Intention dahinter folgendermaßen:

Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponiert – уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать. [...] Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса* и *правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют, потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус (Brief an A.S. Suvorin, 27.10.1888; III/45).

Aus diesem Zitat aus einem Brief an seinen Schriftstellerkollegen und Freund Aleksej Sergeevič Suvorin geht hervor, dass für Čechov nicht etwa die ‚richtige‘ Frage oder deren Beantwortung das Kernstück qualitativer Literatur sei, sondern die Art, *wie* die Frage gestellt wird. Dies ist der wohl wichtigste Anhaltspunkt für die Interpretation von Čechovs Werken und darum auch der Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit. Ungleich seiner literarischen Vorgänger wie etwa Lev Tolstoj hat sich Čechov als Schriftsteller der Rolle des philosophischen Wegweisers widersetzt und konsequent Antworten und Lehren verweigert. Dabei wurde er von seinen Zeitgenossen oft als indifferent oder parteilos missverstanden und musste sich für seine angebliche Prinzipienlosigkeit verteidigen:

Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть. Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники (Brief an A.S. Suvorin, 01.04.1890; IV/54).

Sein oberstes Gebot als Schriftsteller war das Streben nach Objektivität, damit seine RezipientInnen selbst urteilen und ihre Schlüsse ziehen können, ihre eigene Fragfähigkeit einsetzen und nicht einer Doktrin folgen. Čechov appelliert dabei an die kritische Reflexion seiner LeserInnen, worauf sich auch Buschs Titel „Desorientierung und Appell“ (1977) bezieht. Busch kommt zu dem Schluss, dass Čechov nicht durch die Beantwortung von Fragen, sondern durch die Entdeckung von Fragen zu deuten versucht werden sollte (vgl. 1977: 57). Was im Rahmen seines Beitrags noch nicht erforscht wurde, ist Čechovs Entwicklung als Fragesteller:

Ob sich Čechov im Lauf seines Lebens und Schaffens als Fragesteller gewandelt hat, ob sich im Hinblick auf die Fragestellung in seinen Werken die ‚Statuierung eines Zusammenhangs zwischen dem Aufstieg zur Meisterschaft der Form und der Zunahme moralisch-zeitkritischer Reizbarkeit‘ rechtfertigen lässt, soll hier dahingestellt bleiben. Zur Klärung dieser Frage müsste zunächst der Fragestellungscharakter der einzelnen Werke geklärt werden (Busch 1977: 52).

Eben dieser „Fragestellungscharakter der einzelnen Werke“ (ibd.) wird in der vorliegenden Arbeit genauer untersucht, indem die Methoden der Desorientierung der LeserInnen in den späten Erzählungen denen der Dramen gegenübergestellt werden.

1.1 Selektierte Werke

Die Arbeit beschränkt sich auf Čechovs Spätwerk, wobei die in Gerhard Penzkofer's *Bedeutungsaufbau der späten Erzählungen Čechovs* (1984) definierte Zeitspanne zwischen 1895 und 1904 als Bezugspunkt übernommen wird:

Mit den späten Erzählungen Čechovs sind dabei jene Erzählungen gemeint, die, wenn man an die Periodisierung Čudakovs ansetzt, in die dritte und letzte Schaffensperiode Čechovs, d.h. in die Jahre zwischen 1895 und 1904 fallen. Diese Grenzziehung [...] markiert den Einschnitt, mit dem der Übergang zum offenen Erzählen einsetzt. Das heißt nicht, dass alle späten Erzählungen Čechovs offen sind, jedoch sind die offenen Erzählungen ausschließlich späte Erzählungen (1984: 22).

Penzkofer untersucht somit ebenfalls Čechovs Werke der letzten Schaffensperiode, um dessen kontinuierliche Bewegung hin zu ‚offenem‘ Erzählen zu erforschen. In seiner Monografie belegt er mit zahlreichen Beispielen die These, dass der Bedeutungsaufbau von Čechovs späten Erzählungen zunehmend Charakteristika des offenen und somit auch von ‚Leerstellen‘ geprägten Erzählens aufweisen. Demnach liegt der Fokus dieser Arbeit im Rahmen von Čechovs Spätwerk vorwiegend auf den Prosatexten *Dama s sobačkoj*, *Nevesta*, *Skripka Rotšil'da*, *Skučnaja istorija* und *Student*¹ sowie Čechovs vier Hauptdramen *Čajka*, *Djadja Vanja*, *Tri sestry* und *Višnevij sad*. Es werden also neben den Erzählungen auch die späten Dramen als Primärtexte herangezogen, um die Entwicklung von Čechov als Fragesteller ganzheitlicher zu betrachten, gerade da er sich in seinen letzten Jahren vorwiegend mit Dramen befasst hat. Außerdem übernimmt Čechov viele seiner Erzähltechniken in das Drama, welches deshalb oftmals als ‚prosaisches Drama‘ bezeichnet wird (vgl. Gitovič 2012: 389-395). Im nachfolgenden Kapitel soll darum kurz dargelegt werden, worauf sich diese Bezeichnung ‚prosaisches Drama‘ bezieht und welche Zusammenhänge zwischen Čechovs Prosa und Drama bestehen sowie deren Relevanz für seine Entwicklung als Fragesteller. Ein weiterer Grund für die Analyse beider Textsorten im Hinblick auf die Techniken von Čechovs Frageprovokation ist die Hypothese, dass die Komplexität und damit der Betrag an ‚Leerstellen‘, ‚Fallen‘ und ‚emotionalen Untiefen‘ im Drama zunimmt, da mit jeder zusätzlichen Figur Fragen zu Handlungsmotiven, Hintergründen und Sehnsüchten potenziert werden. Will man also Čechovs

¹ Die Erzählung *Skučnaja istorija* wurde etwas früher (1889) veröffentlicht, womit sie außerhalb Penzkofer's definierten Zeitrahmens liegt. Sie zeigt aber bereits erste Ansätze einer ‚Leerstellenstruktur‘ und wird daher in die Analyse miteinbezogen.

Entwicklung als Fragensteller besser verstehen, so müssen auch die späten Dramen bezüglich der Techniken der Frageprovokation untersucht werden. Vor dem Hauptteil werden im Folgenden noch Čechovs Genreproblematik näher dargelegt sowie Isters Theorie der Rezeptionsästhetik und dessen Konzeption der ‚Leerstelle‘.

1.2 Čechovs Genre-Ambivalenz

Беллетристика – покойное и святое дело. Повествовательная форма – это законная жена, а драматическая – эффектная, шумная, наглая и утомительная любовница (Brief an A.N. Pleščeev, 15.01.1889; III/138f.).

Im folgenden Kapitel werden die Parallelen und Unterschiede von Čechovs Dramen und Erzählungen dargelegt, um die kontroverse Rezeption und seine eigene Haltung hinsichtlich der beiden Genres zu beleuchten. Der Begriff ‚Genre-Ambivalenz‘ bezieht sich hierbei auf die in seinen Werken verschwimmenden Grenzen der bis zu Čechovs Schaffenszeit bestehenden Genre-Kategorien, da Čechov vor allem beim Schreiben seiner Dramen zahlreiche Elemente aus der Prosa übernommen hat und deshalb seine Dramaturgie auch als „dramaturgija prozaika“ bezeichnet wird (Gitovič 2012: 389). Er war damit Wegbegründer einer neuartigen Dramenform, da er tradierte Genre-Charakteristika wie den geschlossenen Aufbau des Aristotelischen Dramas mit Exposition, erregendem Moment, Peripetie, retardierendem Moment und Katastrophe bzw. Konfliktlösung durch vier antiklimaktische, lose nebeneinandergereihte Akte ersetzt hat, welche wenig Orientierung für die LeserInnen bieten (vgl. Kluge 2012: 15). Bezüglich dieser Entwicklung hin zum ‚offenen Drama‘ stellen sich folgende Fragen: Was hat Čechov zum Drama hingezogen, wenn es doch nach seinen eigenen Angaben und laut der Kritik seiner ZeitgenossInnen nicht sein Metier war? Hatte Čechovs persönliche Biografie Einfluss auf diese Entwicklung, vor allem seine Liaison mit der Schauspielerin Ol’ga Knipper? Oder konnte er in den Dramen seine ‚Leerstellentechnik‘ noch besser umsetzen? Vielleicht war es aber gerade deshalb auch so schwer für ihn, mit diesem Genre zu arbeiten? Diese und ähnliche Fragen bilden den Kern des folgenden Kapitels sowie der gesamten Arbeit. Wie aus dem obigen Zitat hervorgeht, fühlte sich Čechov selbst eher mit dem Schreiben von Erzählungen vertraut, während er mit Dramen wohl eher Mühen und Misserfolge verband. Er begann erst in der zweiten Hälfte seines Schaffens mit dem Schreiben von Dramen und hatte Ehrfurcht davor, wie aus demselben Brief wie eingangs hervorgeht:

Чтобы написать для театра хорошую пьесу, нужно иметь особый талант (можно быть прекрасным беллетристом и в то же время писать сапожнические пьесы); написать же плохую пьесу и потом стараться сделать из нее хорошую, пускаться на всякие фокусы, зачеркивать, приписывать, вставлять монологи, воскрешать умерших, зарывать в могилу живых — для этого нужно иметь талант гораздо больший (Brief an Pleščeev, 15.01.1889; III/1976:138).

Hier lässt sich erkennen, wie viele Revisionen er an seinen Stücken vornahm, um aus einem ‚schlechten‘ Stück ein ‚gutes‘ zu machen. Immer wieder unternahm er selbst noch im Probenprozess Veränderungen und war oft bis zum Ende nicht gänzlich zufrieden. Auch Irina Gitovič schreibt, dass er hinsichtlich seiner Dramen deutlich mehr Zweifel ausdrückte als bei seinen Erzählungen:

Хорошо известно, как страстно Чехов-прозаик хотел быть драматургом и как болезненно относился к своей репутации в этом качестве. Во всяком случае, столько сомнений, сколько он высказывал по поводу своих пьес, у него никогда не возникало по поводу прозы (2012: 390).

Dieser Umstand ist vermutlich unter anderem darauf zurückzuführen, dass Čechovs zeitgenössisches Publikum teilweise sehr scharfe Kritik an seinen Dramen ausübte, wie die Rezensionen diverser *žurnaly* nach seinen ersten Dramen *Ivanov* (1887) und *Lešij* (1889) zeigen.² An Čechovs neuartigem Drama wurde vor allem dessen Widersprüchlichkeit, die Handlungs- und Strukturlosigkeit sowie die deplatziert wirkenden Figuren kritisiert. Hinsichtlich der Bewertung von Čechovs Stücken im Vergleich zu seinen Erzählungen gibt es bei den Čechov-ForscherInnen zwei Lager, wobei die positive Evaluierung seiner Dramen überwiegt (vgl. *Drittes Badenweiler Symposium* 2012). Zwei dieser gegensätzlichen ForscherInnen sind etwa Gitovič (2012) und Petr M. Bicilli (1966), welche stark konträre Standpunkte bezüglich Čechovs Genre-Ambivalenz vertreten. Einig sind sich die beiden nur darin, dass Čechovs Drama eher einer Kurzgeschichte ähnelt, da er entgegen den Konventionen der antiken Richtlinien arbeitete und den streng geregelten Aufbau nicht einhält. Stattdessen wendet Čechov Elemente aus seiner Prosa in den Dramen an wie etwa das Fehlen einer Handlung, die vorwiegend paradigmatische Struktur (vgl. Kapitel 3.1) oder die unsichere Figurenperspektive (vgl. Kapitel 4.1.2).

Während Gitovič Čechovs Dramen in ihrer Komplexität preist, so sieht Bicilli diese als missglückte Werke an, die besser Erzählungen hätten werden sollen. Als einer der Hauptkritikpunkte betrachtet Bicilli beispielsweise Čechovs umfangreiche und gleichzeitig subtile Regieanweisungen. Dazu konstatiert er, dass die Dramen mehr zur Lektüre geeignet wären und aufgrund ihrer textlichen Komplexität und Nuanciertheit schwer auf der Bühne umsetzbar seien: „Zum Teil sind diese Angaben eindeutig nicht für den Regisseur, sondern *für den Leser* bestimmt. Es ist, als hätte Čechov manchmal vergessen, dass das, was er schrieb, für die Bühne bestimmt war“ (1966: 126). Auch Gitovič sieht hier eine beschränkte Umsetzungsmöglichkeit der textlichen Komponente: «За время, что идет спектакль, зритель

² Siehe die Rezensionen zu *Ivanova* 1889: *Nedelja*, № 11; *Mosk. Vedom.*, № 36; *Artist*, № 2; ebenso die Kritiken zu *Lešego* 1890: *Nov. Dnja*, № 2334; *Mosk. Vedom.*, № I; *Nov. Vremja*, № 4973; *Artist*, № 6.

физически не успевает воспринять текст с его романной нагрузкой смыслами» (2012: 395). Der Text in Čechovs Dramen sei zu sehr beladen mit komplexen Elementen, als dass die Auffassungskapazität der RezipientInnen während des Stückes diese erfassen könnte. Der Stoff, aus dem Čechovs Stücke gesponnen sind, würde genug für einen Roman hergeben, im Drama jedoch könnten die Geschichten seiner Figuren nur ansatzweise angedeutet werden. Gitovič sieht dies aber nicht als Nachteil, so wie Bicilli, sondern als einen Zusatz. Sie argumentiert, dass Čechovs Dramentexte nicht nur offen für das Umsetzen nonverbaler Zeichen, sondern zusätzlich prosaisch gesättigt seien und darum nicht „nep’esy“, sondern „bol’she p’es“ seien (2012: 395).

Ungeachtet der verschiedenen Perspektiven auf Čechovs ‚prosaische‘ Dramen bleibt jedoch die Frage bestehen: *warum* hat Čechov so viele Elemente aus der Prosa in seine Dramen übernommen? Warum weisen sie so wenig traditionelle genretypische Charakteristika auf? Als Hauptgrund für die Ambivalenz der späten Werke sieht Peter Albrecht Jensen die Loslösung von bisherigen für das jeweilige Genre charakteristischen Rahmenhandlungen (vgl. 2009: 79-108). Wenn in der Erzählung traditionellerweise (i.e. der Tradition des Realismus entsprechend) eine Erkenntnis oder Veränderung aufgrund der Handlung bewirkt wird, so fehlt dieses grenzüberschreitende Element, beziehungsweise ‚Ereignis‘ in den späten Erzählungen Čechovs (vgl. Schmid 1997: 529ff.). Dasselbe gilt für seine Stücke: wenn das aristotelische Drama eine festgelegte Handlungskurve aufweist, so flacht Čechov diese Kurve aufgrund der ‚Ereignislosigkeit‘ deutlich ab. Anstelle einer Handlung (*dejstvie*) oder Ereignissen (*sobytaja*) tritt die Darstellung eines ‚zufälligen‘ Wirklichkeitsausschnitts, einer Situation (*situacija*) (vgl. Jensen 2009: 88f.). Während das *sobytie* auf der syntagmatischen Achse durch kausale und zeitliche Zusammenhänge verknüpft ist, ist die *situacija* räumlich orientiert und gewinnt dadurch eine zeitlose, abstrahierte, subjektive, nicht historisch zuordenbare Qualität³. Überdies erzielen die isolierten und hoch individualisierten Ausschnitte erzeugen durch ihre Nebeneinanderstellung einen komischen Effekt⁴. Schließlich wird durch

³Als Beispiel für Čechovs situatives Schreiben wird der Anfang von *Tri goda* herangezogen. Hier beginnt die Erzählinstanz mit der räumlich-situativen Beschreibung: «Было еще темно, но кое-где в домах уже засветились огни, и в конце улицы из-за казармы стала подниматься бледная луна. Лаптев сидел у ворот на лавочке и ждал, когда кончится всенощная в церкви Петра и Павла. Он рассчитывал, что Юлия Сергеевна, возвращаясь от всенощной, будет проходить мимо, и тогда он заговорит с ней и, быть может, проведет с ней весь вечер» (VIII/301). An diesem Beispiel lässt sich auch der unmittelbare Erzähleinstieg erkennen, welcher die Zufallshaftigkeit des Ausschnittes unterstreicht (vgl. Jensen 2009: 94).

⁴Siehe hierzu auch Kataevs Kapitel „О природе комического у Čechova“ (1979: 45-56). Kataev identifiziert gleich wie Jensen das Nebeneinanderstellen (*sopostavlenie*) verschiedener Ausschnitte und Wirklichkeitskonstrukte („*predstavlenija o mire*“) als komisches Verfahren (45f.).

diese Ereignislosigkeit und der damit einhergehenden Genre-Ambivalenz die Grundlage für die Entwicklung hin zur modernen Literatur geschaffen:

В «Или—или» мы также находим интереснейший анализ вопроса о растущей роли ситуации за счет события в современной автору литературе (vgl. Kierkegaard 1997). По мысли автора, изменение удельного веса 'действия' и 'ситуации' приводит к жанровой амбивалентности: при снижении значения события и действия и возрастающей значимости ситуации произведение становится латентно комичным. Теряя связь с историей, при отсутствии четкого отношения к Судьбе или к истории государства или к роду, действие распадается на отдельные ситуации и тем самым становится жанрово неопределимым: индивидуализация жизненных моментов равна потере надындивидуальных критериев важности и серьезности. В конечном счете такая «изоляция» ситуаций равна потере историчности вообще [...] (Jensen 2009: 89).

Durch die fehlende ‚Ereignishaftigkeit‘ wird in Čechovs Dramen eine klassische, symmetrische Struktur unmöglich, was einen neuen, offeneren Dramenaufbau ohne festgelegte syntagmatische Eckpfeiler erfordert (vgl. Bicilli 1966: 123). Diese isolierten Ausschnitte scheinen ‚zufällig‘ und unbestimmt, was auch die Offenheit seiner Prosa und Dramen charakterisiert, jedoch keinen Handlungsfortgang bewirkt (vgl. Schaumann 1990: 1218). Nach Bicilli *brauche* das Drama aber eine Handlung in der Gegenwart und nicht Charaktere, die in der Vergangenheit oder der Zukunft schwelgen und sich somit regelrecht außerhalb der ‚realen‘ Zeit bewegen, so wie die drei Schwestern mit ihrer Sehnsucht nach Moskau, Gaevs und Ranevskajas Kindheitsnostalgien oder Treplevs Warten auf seine erste Liebe – die Handlungsunfähigkeit der Figuren und ihr Verweilen in der Vergangenheit entspreche nicht dem Momentum des Theaters (vgl. 1966: 125).

Des Weiteren bleibt eine Katharsis wie im Aristotelischen Drama aus (vgl. Schaumann 1990: 1219). Anstelle von Einfühlung und Identifizierung soll das Publikum eine kritische Distanz zu dem Dargestellten einnehmen. Die Distanzierung ist dabei eine für das Genre der ‚Komödie‘ typische Technik, und als Komödien wollte Čechov viele seiner Stücke auch inszeniert sehen (vgl. ibd. 1225). Dieser komische Effekt wurde vor allem dadurch erzielt, dass die Figuren in Čechovs Dramen nicht in einen Kontext gebettet sind und ihre Reden oft unvermittelt aneinanderprallen. Durch verschiedene Methoden der Distanzierung, auf die in Kapitel 4.1 noch näher eingegangen wird, ermöglicht Čechov eine neue Sicht auf die (damalige) Gesellschaft. Mit all diesen Techniken der Distanzierung, Auflösung klassischer Strukturen und der „Polyvalenz der Weltanschauungen“ (Kluge 2012: 24) wird Čechov zu einem der Vorreiter des modernen Theaters. Vor allem seine Mischung aus Realismus und der Tendenz zur Absurdität in seiner Darstellung des Scheiterns des Menschen wie etwa in seinem Einakter *O vrede tabaka* zeigt moderne Züge (vgl. Kissel 2012: 413ff.).

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Ambivalenz der Genres durch die Neuartigkeit der Dramen mit ihrer offenen Struktur und den prosaischen Elemente ein

wesentlicher Bestandteil, bzw. ein Resultat der ‚Leerstellenstruktur‘ von Čechovs Spätwerk ist. Diese prosaischen Einflüsse ins Drama spielen daher für die Analyse der ‚Leerstellen‘, ‚Fallen‘ und ‚emotionalen Untiefen‘ eine wichtige Grundlage und werden im Laufe der Arbeit immer wieder damit in Verbindung gebracht werden. Das folgende Kapitel widmet sich nun den theoretischen Grundlagen und gibt einen Überblick über Isters Rezeptionstheorie, um das ‚Leerstellenkonzept‘ näher darzulegen.

2. Rezeptionstheorie nach W. Iser

2.1 Iser's ,impliziter Leser‘

Wie eingangs erwähnt, setzt Čechov auf die Frage- und Interpretationsfähigkeiten seiner LeserInnen, er nimmt also einen, wie dies in der Rezeptionsästhetik bei Iser bezeichnet wird, ,impliziten Leser‘, beziehungsweise ,idealen Leser‘ an. Obgleich es auch Rezeptionstheorien etwa von Hans Robert Jauss⁵ oder Roland Barthes⁶ gibt, bezieht sich diese Arbeit auf Iser's Konzepte, da er vor allem das für eine Analyse von Čechov's Arbeit essenzielle Konzept der ,Leerstelle‘ genauer definiert hat. Auch in der Sekundärliteratur zu Čechov wird oft auf Iser's Theorie Bezug genommen, wie zum Beispiel bei Busch oder Penzkofer. Die Konzepte der ,Leerstelle‘ und des ,impliziten Lesers‘ basieren dabei auf der in den 1970er Jahren entwickelten ,Wirkungstheorie‘, welche die Beziehung zwischen Text und LeserInnen als interaktionell⁷ ansieht und das Sinnpotential des Textes erst durch den Akt des Lesens aktiviert wird. Daraus folgt, dass laut dieser Theorie die Autorinstanz beim Kodieren ihrer Texte immer einen ,impliziten‘, bzw. ,idealen‘ Lesenden mitdenken würden, der ihre Botschaften entschlüsseln, beziehungsweise dekodieren solle. Dafür grenzt Iser das literarische ,Werk‘ vom ,Text‘ ab, denn

[...] das Werk ist mehr als der Text, da es erst in der Konkretisation sein Leben gewinnt, und diese wiederum ist nicht gänzlich frei von Dispositionen, die der Leser in sie einbringt, wenngleich solche Dispositionen nun zu den Bedingungen des Textes aktiviert werden. Dort also, wo Text und Leser zur Konvergenz gelangen, liegt der Ort des literarischen Werks (1975: 253).

Diesem Werkbegriff steht Barthes' Werkbegriff⁸ gegenüber, welcher das Werk traditionell als abgeschlossenes Produkt seiner SchöpferInnen definiert, wohingegen der ,Text‘ als offene Stätte der Bedeutungsgenerierung fungiert, frei von den Einschreibungen der Autorinstanz und ihrer vorgelegten Interpretationsweise (vgl. Pichler 2019: 6f.). Interessant ist hierbei, dass sich Iser mit seinen Konzepten des ,impliziten Lesers‘ und seinem Werkbegriff auf einen Mittelweg

⁵ Als Konstanzer Pionier der Rezeptionsästhetik vor Wolfgang Iser hat Jauss mit seiner Universitätsrede 1967 die ersten Ansätze der Rezeptionstheorie begründet. Zu seiner Rede siehe Jauss, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 2. Auflage 1967. (Konstanzer Universitätsreden, Nr. 3).

⁶ Roland Barthes unterscheidet Texte als für die LeserInnen ,lisible‘ (lesbar) und ,scriptible‘ (schreibbar). Die ,schreibbaren‘ Texte sind produktiv, das heißt, dass sie sich *nicht* eindeutig interpretieren lassen und daher von den RezipientInnen ein Teil, der von der Autorinstanz offengelassen wurde, mitgestaltet wird (vgl. Sutherland 2012: 157). Čechov's Texte wären nach Barthes also ,scriptible‘, da sie den LeserInnen durch ihre polysemantischen Elemente Interpretationsraum lassen und von RezipientIn zu RezipientIn anders ergänzt und ,geschrieben‘ werden.

⁷ vgl. hierzu Iser's Kapitel „Die Interaktion von Text und Leser“ in *Der Akt des Lesens* (1976: 257-327).

⁸ Zum Originaltext von Barthes *Vom Werk zum Text* siehe Barthes, Roland (2002): *De l'œuvre au texte*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Éric Marty (Hrsg.). Band 3: *Livres, Textes, Entretiens. 1968–1971*. Paris: Le Seuil, S. 908–916.

der Rezeptionsästhetik begibt. Während er die RezipientInnen ähnlich wie Barthes als aktiven Teil der Bedeutungsaktivierung des Textes sieht, so negiert er die Einschreibungen und Absichten der Autorinstanz in den Text nicht und bezieht diese somit auch in die Bedeutungsinterpretation mit ein, trennt sich also nicht vollständig von der Autorinstanz wie Barthes. Laut Iser offeriert der Text den LeserInnen ein „Rollenangebot“ (1976: 64), um das Sinnpotential des Textes durch den Akt des Lesens und Interpretierens maximal zu aktivieren. Iser verwendet dabei auch den Begriff ‚Leserrolle‘ synonym mit ‚impliziter Leser‘ (vgl. 1976: 66). Wie Marcus Willands Kritik zeigt, kann Isers Modell dadurch intentionalistisch verstanden werden (2015). So legt beispielsweise die Formulierung ‚Appellstruktur‘, welche nach Iser die von der Autorinstanz komponierte Textstruktur beschreibt, eine intentionalistische Deutungsweise des Iser’schen Rezeptionsmodells nahe (vgl. Willand 2015: 245-246). Auch Gerald Prince argumentiert in diesem Sinne: „[T]he implied reader could even be considered a kind of equivalent to authorial intention and textual meaning or to a set of preferred (Iserian) interpretations“ (2009: 402). Iser verteidigt eine solche intentionalistische Auslegung seines Modells jedoch, da dadurch die ‚Leerstellen‘ im Text vereindeutigt werden würden (vgl. Willand 2015: 245).⁹ Ebenso ist an Čechovs Briefen abzulesen (vgl. die obigen Zitate), dass er die Rolle der LeserInnen im Sinne von Isers ‚implizitem Leser‘ berücksichtigt und für das Entfalten des Textsinnes mitgedacht hat, und nicht im Sinne eines ‚intendierten Lesers‘, der seine gezielten Botschaften dekodieren sollte.

2.2 Leerstellen

Nach Iser sind ‚Leerstellen‘ jene Brüche, Pausen oder fehlenden Elemente, die zwischen den sogenannten Textsegmenten¹⁰ (i.e. Handlungssträngen, Reden, Perspektiven u.ä.) liegen, in denen die (realen) LeserInnen dazu angeleitet sind, die Verbindungen zwischen den Segmenten herzustellen (vgl. 1976). In *Der Akt des Lesens* schreibt Iser: „[...] immer dort, wo Textsegmente unvermittelt aneinanderstoßen, sitzen ‚Leerstellen‘, die die erwartbare Geordnetheit des Textes unterbrechen“ (1976: 302). Als Paradebeispiel für einen hohen Gehalt an ‚Leerstellen‘ in der Literatur führt er James Joyces *Ulysses* an, welcher auch bei Penzkofer (1984: 20) als Beispiel für ‚offenes Erzählen‘ herangezogen wird, wo also die ‚Leerstellen‘ eine

⁹ Auch Wolf Schmid sieht das Konzept des ‚impliziten Lesers‘ im Schreibprozess inhärent: „Die Notwendigkeit einer solchen Unterscheidung [zwischen ‚implizitem‘ und realem Leser] liegt auf der Hand: Wenn ein Brief nicht von der Person gelesen wird, die als Adressat intendiert war, sondern von der, in deren Hände er zufällig gerät, können Unannehmlichkeiten entstehen“ (2008: 43).

¹⁰ In Isers ausgearbeiteter Theorie *Der Akt des Lesens* (1976) verwendet er den Begriff ‚Segmente‘, während er dieselben in *Die Appellstruktur* (1974) noch als ‚schematisierte Ansichten‘ bezeichnet.

„Beteiligung des Lesers am Hervorbringen der Textintention ermöglichen“ (Iser 1976: 22). Wesentlich für das Verständnis der ‚Leerstellen‘ ist die Abgrenzung zu den ‚Unbestimmtheitsstellen‘ aus Roman Ingardens rezeptionsästhetischem Konzept:

Ergeben sich Leerstellen aus den Unbestimmtheitsbeträgen des Textes, so sollte man sie wohl Unbestimmtheitsstellen nennen, wie es Ingarden getan hatte. Leerstellen indes bezeichnen weniger eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten als vielmehr die Besetzbarkeit einer bestimmten Systemstelle im Text durch die Vorstellung des Lesers. Statt einer Komplettierungsnotwendigkeit zeigen sie eine Kombinationsnotwendigkeit an (Iser 1976: 284).

Ingardens Konzept der ‚Unbestimmtheitsstelle‘ unterscheidet sich also von Iser's ‚Leerstelle‘ dadurch, dass die LeserInnen sie ‚*unberechtigt*‘ konkretisieren und damit außerhalb des Einflussbereichs der Autorinstanz liegt (vgl. 1931). Iser's Leerstellenkonzept *erfordert* jedoch von den LeserInnen nicht nur eine Schließung der Lücke, sondern ein Kombinieren der einzelnen Segmente des Textes, die durch die ‚Leerstellen‘ als „Drehgelenke“ (Iser 1976: 284) des Textes sinnvoll miteinander in Verbindung gesetzt werden können (vgl. Iser 1976: 117). Čechov verweist in einem Brief an Suvorin explizit auf die Verantwortung der RezipientInnen bei der Erschließung der Bedeutung seiner Texte:

Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он добавит сам (01.04.1890; IV/54).

Zur systematischen Analyse der ‚Leerstellen‘ wird folgender Fragenkatalog von Matthias Richter als Leitlinie herangezogen (1996: 533):

Tab. 1: Fragenkatalog von Richter zur Ermittlung von ‚Leerstellen‘ (1996: 533)

1. Zwischen welchen Textstellen oder in Bezug auf welche Normen oder Modelle ist etwas ausgespart?
2. Wird auf etwas Verschwiegenes hingedeutet? In welcher Weise wird etwas *nicht* explizit angesprochen?
3. Welche Funktionen hat die Aussparung? Welche Hypothesenbildung wird davon angeregt?
4. Weshalb ist die aufgezeigte ‚Leerstelle‘ überhaupt bemerkenswert?
5. Kommt eine bestimmte Art von ‚Leerstellen‘ in einem Gesamttext häufiger vor und/oder an bestimmten hervorgehobenen Positionen?

Diese von Richter entwickelten Fragen, im Besonderen Fragen eins bis drei, sollen eine grobe Orientierung zur Analyse der verschiedenen ‚Leerstellentypen‘ in den folgenden drei Hauptkapiteln nach Buschs Einteilung in ‚Leerstellen‘, ‚Fallen‘ und ‚emotionale Untiefen‘ geben und zur weiteren Hypothesenbildung anregen. Im ersten Hauptkapitel werden ‚Leerstellen‘ auf der Ebene der Fabel, ‚Leerstellen‘ nach expliziten Fragen im Text, sowie ‚Leerstellen‘ am Textende analysiert und die damit verbundenen Techniken von Čechov's Desorientierung der LeserInnen in seinen späten Erzählungen und Dramen verglichen.

3. Leerstellen

In Čechovs Werken ist eine Vielzahl an verschiedenen ‚Leerstellentypen‘ zu finden. Das folgende Kapitel soll davon die drei häufigsten beleuchten: erstens die ‚Leerstelle‘ auf der Ebene der Fabel, zweitens die ‚Leerstelle‘ nach Fragen der HeldInnen, und drittens die ‚Leerstellen‘ am Textende. Das erste Kapitel thematisiert die Ereignislosigkeit in Čechovs Erzählungen und Dramen und die daraus resultierende Orientierung an paradigmatischen Verknüpfungen, die wiederum eine Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten offenlegen. Im zweiten Teil zu den Fragen der Figuren wird auch Čechovs Haltung zu existentialistischen Fragen (wie etwa nach dem Sinn des Lebens, der Arbeit, der Kunst u.v.m.) und seiner gelegentlichen Ironie gegenüber diesen Fragen gezeigt, um seinen Zugang zu den Fragen, die er seine Charaktere stellen lässt, besser zu verstehen. Dabei werden die RezipientInnen auf mehreren Ebenen gefordert – einerseits bei der Frage, ob die Frage der Figur ernst zu nehmen sei, warum und an wen sie diese Frage stellt, welche Antwort sie erwartet oder welche es überhaupt geben könnte, ob es überhaupt eine geben kann, wie man selbst diese Frage beantworten würde, oder ob allein schon die Suche nach einer Antwort auf eine solche Frage von Čechov parodiert wird. Im dritten Teil zum ‚offenen Schluss‘ wird gezeigt, wie Čechov die unabgeschlossene Struktur seiner Erzählungen auf das Drama überträgt, den bis dahin tradierten Dramenaufbau bricht und damit das moderne Theater mitbegründet.

3.1 Leerstelle auf der Ebene der Fabel

3.1.1 Prosa

Was fehlt, ‚ist‘ oft auf eine intensivere, aufdringlichere Weise als alles, was vorhanden ist (Bauer 2000: 232).

Die markanteste ‚Leerstelle‘ in Čechovs Prosa entsteht durch die ereignisarme Fabel und die damit einhergehende Problematisierung von Sinn innerhalb der erzählten Welt. Die Fabel setzt sich zusammen aus der Handlung beziehungsweise den Ereignissen der Erzählung. Als Ereignis verstehen sich dabei „jene Verkettungen, die durch Kreuzen von Lebenswegen, durch Knüpfen und Lösen eines Knotens Sinn schaffen“ beziehungsweise ein „Überschreiten von Grenzen“ (Freise 1997: 245). Im Sinne der realistischen Fabel-Konzeption kann der Großteil¹¹ von Čechovs Erzählungen als ‚sujetlos‘ bezeichnet werden, Karla Hielscher geht sogar so weit, die ‚Leerstellenstruktur‘ in der Fabel als *besfabul'nost'* zu bezeichnen (vgl. 1984: 250ff.). Sie sieht

¹¹ Prominente Ausnahmen bilden hierfür Čechovs letzte Erzählung *Nevesta* (vgl. hierzu Kataevs Interpretation 1979: 291ff.) und die 1894 veröffentlichte *Skripka Rotšil'da* (vgl. Schmid 2018: 370).

die HeldInnen als nicht fähig, Veränderungen vorzunehmen, die Erzählungen seien „ohne veränderndes Handeln“ wie zum Beispiel in *Dom s mezoninom*, wo Anfangs- und Ausgangslage beinahe ident sein (ibid. 253). Die mangelnde Ereignishaftigkeit zeigt sich auch deutlich an Erzählungen wie *Skučnaja istorija*, wo anstelle eines Plotbogens der triste Alltag des Professors beschrieben wird, seine Beobachtungen und Fragen, seine verzweifelte Suche nach Verständnis und einer ‚allgemeinen Idee‘. Dasselbe gilt für den *Student*, wo die gesamte ‚Handlung‘ auf die Ideen des Protagonisten über die ewigen Zusammenhänge des Lebens reduziert ist. Matthias Freise bezeichnet dieses Verfahren als „leere Fabel“, die keine Kontiguität auf der syntagmatischen Ebene darstellt, sondern bloß einen leeren Rahmen vorgibt mit Pseudohandlungen wie der An- und Abreise der Figuren (1997: 245ff.). Auch Penzkofer argumentiert, dass Čechovs Erzählungen zwischen ‚Sujetlosigkeit‘ und ‚Sujethaftigkeit‘ liegen, in denen das Potenzial zur Grenzüberschreitung angelegt ist, die mögliche Verwirklichung aber außerhalb des Narratives im Aufgabenbereich der RezipientInnen liegt (vgl. 1984: 207). Freise merkt dazu an, dass aufgrund der ‚Leerstellenstruktur‘ der fiktiven Erzählwelt der ‚Sinn‘ nicht bereits innewohnt, sondern erst durch die Rezeption konstruiert werden kann und damit die Bedingung für die Sinnbildung seitens der RezipientInnen darstellt: „Je weniger relevant bei Čechov das Ereignis ist, desto relevanter ist der Sinn“ (1997: 247). Diese Zwischenposition ist auch symptomhaft für den bevorstehenden Epochenwandel, den Übergang vom Realismus zur modernen Literatur, wie eingangs zur Genreproblematik bereits in Zusammenhang mit Kierkegaards Theorie erwähnt wurde (ibid. 233). Die fehlende Ereignishaftigkeit wirkt sich dabei auch auf den Bereich des Genres aus, sodass sich gewohnte Genre-Charakteristika auflösen und wenig Orientierung für die LeserInnen ermöglichen.

Zur Desorientierung durch die problematisierte Ereignishaftigkeit kommt noch die Desorientierung der ProtagonistInnen selbst in der fiktiven Welt durch den Verlust ihrer gewohnten Alltagswelt, ihrer bis dahin etablierten Sinnordnung hinzu. Ihre Sinnkrise bestimmt den Aufbau der Erzählungen und so haben ForscherInnen wie Freise (1997), Fortarel (2003) oder Kataev (1997) dabei eine gewisse Abfolge beobachtet: der Alltag der Čechovschen Personen wird von einem unscheinbaren Auslöser (*tol’čok*) wie einer Begegnung oder der Nähe des Todes unterbrochen und sie stürzen in eine Krise. Bei Raffaella Fortarel folgt auf diese Krise ein sogenannter „Demaskierungsprozess“, in dem die HeldInnen ihr vorheriges Leben reflektieren und ihre Lebenslüge aufdecken (2003: 41ff.). Nach ihrer (zumindest scheinbar) gewonnenen ‚Erkenntnis‘ (*prozrenie*¹²) bleibt offen, ob tatsächlich auch eine Veränderung

¹² Zum Begriff ‚Erkenntnis‘ (*prozrenie*) mehr in Kapitel 4.2 ‚Problematisierung der Erkenntnis‘.

eintritt. Dieser Bewusstseinswandel beziehungsweise das *prozrenie* der ProtagonistInnen bildet demnach die hauptsächliche Veränderung auf der Ebene der Fabel, das einzige Element, das sich als ‚Ereignis‘ qualifizieren ließe. Die Ereignishaftigkeit dieses *prozrenie* sieht Wolfgang Schmid allerdings als höchst fragwürdig, da sie nicht im Sinne Tolstojscher oder Dostoevskijscher ‚Erleuchtungserlebnisse‘ die Merkmale eines ‚vollgültigen‘ Ereignisses aufweisen mit den Charakteristika der Unvorhersagbarkeit, Relevanz, Irreversibilität, Unwiederholbarkeit und den daraus folgenden Konsequenzen (vgl. „Čechovs problematische Ereignisse“ 1992: 104-134). Diese These bestätigt sowohl die Problematik der Ereignishaftigkeit auf der Ebene der Fabel wie auch die Problematik der ‚Erkenntnis‘ (*prozrenie*) der ProtagonistInnen, worauf in Kapitel 4.2 noch näher eingegangen wird.

Ähnlich wie Fortarel beschreibt Freise den Aufbau von Čechovs Erzählungen. Die HeldInnen erfahren einen absoluten Sinnverlust, der Boden wird ihnen unter den Füßen weggezogen und sie sind gezwungen, ihren Alltag und ihre Existenz als nichtig anzusehen (vgl. 1997: 230). Nachdem die HeldInnen erst einmal in den Abgrund des Nichts geblickt haben, können sie ihrem Sinnverlust nicht entkommen und ihr einziger Ausweg ist die Sinnschöpfung durch Illusionen und Hoffnungen¹³. Wenn sie in gewohnte Muster oder untätige Starre verfallen, so sieht Freise dies als logische Folge ihres Sinnverlusts – jegliches Handeln würde im Angesicht des Nichts sinnlos (vgl. 1997: 228). Infolgedessen werden gewohnte Wahrnehmungsmuster ‚entautomatisiert‘ und eine neue Sichtweise provoziert. Alles zuvor Verstandene wird plötzlich unverständlich, die Personen leiden unter dem unerträglichen Stumpfsinn, den ihr alltägliches Leben und ihre Umgebung für sie nunmehr darstellen. Beispielsweise verliert der Professor Nikolaj Stepanovič aus *Skučnaja istorija* zunehmend den Bezug zu seiner Umgebung, er drückt seine Irritation explizit aus:

В недоумении я спрашиваю себя: неужели эта старая, очень полная, неуклюжая женщина, с тупым выражением мелочной заботы [...] неужели эта женщина была когда-то той самой тоненькой Варей, которую я страстно полюбил за хороший, ясный ум [...] Неужели это та самая жена моя Варя, которая когда-то родила мне сына? (VII/112)

Der Professor empfindet gegenüber seiner Frau, seiner Tochter Liza und ihrem Anwärter Gnekker nichts als Verachtung – und diese Verachtung ist auch für ihn selbst abscheulich. Schon der Beginn lässt die Distanz des Protagonisten zu seinem Leben, einschließlich sich selbst, durchscheinen, indem die Einleitung in der dritten Person erzählt wird („Есть в России

¹³ Zu diesen Illusionen und Hoffnungen der Čechovschen Figuren schreibt Freise: „Es gibt kaum eine symbolische Vorstellung von Transzendenz, die Čechov in seinen Erzählungen nicht verwertet hätte: das ideale Glück der Kindheit, die Geborgenheit der Religion, das Glück der Menschheit in einer fernen Zukunft, die Errettung der Menschheit durch ein Opfer, die ferne verheißungsvolle Stadt, die wahre Liebe, ein verborgener Schatz, das Land der Freiheit, das nicht gelebte ‚sinnerfüllte Leben‘, die Macht des Geistes, die Heimat usw.“ (1997: 229).

заслуженный профессор Николай Степанович“; VII/109) und erst im zweiten Absatz zum Ich-Erzähler überschwenkt („Всё это и многое, что еще можно было бы сказать, составляет то, что называется моим именем“; VII/109). Er fährt fort mit „Это мое имя“ (VII/110), „Носящий это имя, то есть я“ (VII/110) sowie „По-видимому, этот человек скоро умрет“ (VII/110), welche allesamt seine starke Distanzierung ausdrücken. Gleichsam scheint es Nadja in *Nevesta*, „als habe sie das alles schon einmal vor langer, langer Zeit gehört oder als habe sie es irgendwo gelesen...in einem alten, zerlesenen, längst vergessenen Roman“¹⁴. Ihre zunehmende Distanzierung zu ihrer Familie zeichnet sich schon in den ersten Zeilen der Erzählung ab, als Nadja allein *draußen* im Garten steht und *durch das Fenster* das Leben innen betrachtet. Da die späten Erzählungen, und besonders auch *Skučnaja istorija*, auf der Ebene der Fabel grundsätzlich ereignislos sind, bildet der Sinnverlust und der damit einsetzende Wandel der Figuren den eigentlichen Gegenstand der Erzählung, wodurch die Desorientierung auf der Ebene der Fabel sogar thematisch wird (siehe hierzu Schmidts *Mentale Ereignisse* 2017). Freise beschreibt diese Erzählsituation als eine Art konstruktiven Leerlauf, der durch das Fehlen der Fabel, beziehungsweise des Sinns innerhalb der Erzählung, einen Suchimpuls sowohl in den ProtagonistInnen wie auch in den LeserInnen anstößt (vgl. 1997: 233). Die Orientierungslosigkeit der HeldInnen verläuft also parallel zur Desorientierung der RezipientInnen bezüglich der Sinnkonstruktion ihrer Geschichte.

Am besten zeigt sich Čechovs desorientierende Fabelkonstruktion mit anschließendem angedeutetem Bewusstwerdungsprozess am Beispiel der *Nevesta*. Nach der Ankunft Sašas einen Monat vor Nadjas Hochzeit ändert sich ihre Wahrnehmung im Laufe der Erzählung stark in Bezug auf ihre Umwelt, besonders auf die Personen rings um sich, ihre Mutter, Großmutter und ihren Bräutigam. Wenn sie zu Beginn noch voller Bewunderung und Zuneigung zu ihren Nächsten ist und sich immer gewünscht hat, endlich Braut zu werden, so wird ihr plötzlich alles befremdlich, erscheint ihr alles banal und abgeschmackt (*pošlij*); als erstes ihr Verlobter Andrej Andreič (schon sein einfacher Name könnte auf seinen einfachen Charakter hindeuten?), dann ihre Mutter, die sie früher als außergewöhnlich und intelligent wahrgenommen hat, an deren Worte sie sich nun aber nicht mehr erinnern kann:

Наде вспоминалось, как еще недавно она считала свою мать необыкновенной и с гордостью слушала слова, какие она говорила; а теперь никак не могла вспомнить этих слов (IX/410).

Gegen Ende der Erzählung nimmt die Protagonistin selbst Saša, dessen pathetische Reden der Auslöser für ihren Aufbruch waren, als armselig und unbedeutend wahr: „[...] знакомство с

¹⁴ „И ей казалось, что это она уже давно слышала, очень давно, или читала это где-то... в романе, в старом, оборванном, давно уже заброшенном“ (IX/400).

Сашей представлялось уже милым, но далеким, далеким прошлым!“ (IX/410). Saša wird als Aleksandr Timofeič, *oder einfach* Saša, („ili, poprostu, Saša“; IX/394) vorgestellt, und nach der Desillusion Nadjas über seine Person wird genau diese Bezeichnung („ili, poprostu, Saša“; IX/411) wieder eingefügt, auf der letzten Seite der Erzählung, bei der Verkündung seines Todes. Die Anzeichen auf einen Bewusstseinswandel, das leise Wissen um ein weit entferntes, „anderes Leben“¹⁵, manifestieren sich auch auf klanglicher Ebene, wie zum Beispiel in der Einleitung der *Nevesta*:

В саду было *тихо*, прохладно, и темные покойные тени лежали на земле. *Слышно* было, как где-то *далеко, очень далеко*, должно быть, за городом, *кричали лягушки* (IX/393).

Im zweiten Akt hört Nadja den Nachtwächter ‚irgendwo in der Ferne‘ klopfen („gde-to daleko stučal storož“; IX/397). Die fernen Klänge kommen näher, was eine Annäherung zur Bewusstseinsänderung andeuten könnte. Irritierende Klänge finden sich vielfach in Čechovs späten Werken und wirken nicht nur auf die fiktiven Personen beunruhigend, sondern erzeugen auch in der Rezeption eine gewisse Desorientierung, Irritation des Erzählflusses, einen Anstoß oder ein Wachrütteln, sie könnten sogar als ‚Appell‘ an die LeserInnen zur kritischen Distanz gedeutet werden.

Weitere Anzeichen für den Bewusstseinswandel sind auf lexikalischer Ebene die häufig verwendeten Beifügungen *kazalos’* und *okazalos’*, welche Ausdruck der sich verändernden Weltanschauung der Charaktere sind und ihr Schwanken zwischen Unsicherheit und Bewusstwerdung andeuten (vgl. Kataev 1979: 21ff.). So ist zu Beginn alles voller Zuversicht und Wärme, es wird jedoch mit der Einfügung *kazalos’* und *počemu-to* schon vorweggenommen, dass dieser Schein trügen könnte und sich ein Umbruch anbahnt:

Трепал огонек в лампадке, и все, *казалось*, было тихо, благополучно (IX/393; meine Hervorhebung).

И *почему-то казалось*, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца! (IX/393; meine Hervorhebung)

Als letzter Punkt in diesem Kapitel zur Desorientierung auf der Ebene der Fabel wird noch der Effekt der ‚Leerstellenstruktur‘ auf die paradigmatische Ebene beleuchtet. Da die Sujetlosigkeit der Erzählung die syntagmatische Ordnung des Bedeutungsaufbaus schwächt, werden diese

¹⁵ Bezüglich des ‚anderen Lebens‘ schreibt Čechov gleich zu Beginn der *Nevesta*: „Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать“ (IX/393). Gegen Ende der Erzählung denkt Nadja: „О, если бы поскорее наступила эта новая, ясная жизнь, когда можно будет прямо и смело смотреть в глаза своей судьбе, сознавать себя правым, быть веселым, свободным! А такая жизнь рано или поздно настанет!“ (IX/410).

syntagmatischen ‚Leerstellen‘ ausgeglichen, indem verstärkt mit paradigmatischen Beziehungen gearbeitet wird, um Sinn zu konstruieren (vgl. Penzkofer 1984: 191f.). Zu den Verfahren dieser paradigmatischen Ebene gehören Äquivalenzen wie etwa Klangwiederholungen oder symbolgeladene Details der Umgebung. Äquivalenzen, wie sie bei Čechov zu finden sind, sind eigentlich poetische Verfahren (vgl. ‚poetische Funktion‘ bei Jakobson 1960:100), zu deren Analyse in Čechovs Erzählungen Schmid (1992, 2018) und Thomas Wächter (1992) einen bedeutenden Beitrag geleistet haben. Als Beispiel für eine Äquivalenzkette beschreibt Schmid in seiner Analyse von *Skripka Rotšil'da* das ‚Hölzerne‘ als verbindendes Element zwischen Jakovs Geige, den Särgen, die er baut, und der Weide am Fluss, die ihn an sein totes Kind erinnert (vgl. 2018: 377). Dies ist ein sehr eindeutiges Beispiel und unterstützt die RezipientInnen in der Sinnkonstruktion. Grundsätzlich bieten Äquivalenzen die Möglichkeit, als Analogie- und Kontrastpaare aufzutreten, die zum Füllen der ‚Leerstellen‘ in der Fabel oder zum Deuten der HeldInnen Orientierung geben können. In Čechovs Erzählungen sind jedoch selten eindeutige Bedeutungszuschreibungen möglich, da er ein komplexes Netzwerk an Symbolen anlegt, die sowohl als Analogie- als auch Kontrastpaare deutbar sind (vgl. Freise 1997: 283). So steht Katja in *Skučnaja istorija* beispielsweise mit den Kontrastfarben weiß und schwarz in Verbindung, schwarz als Symbol für den Tod und weiß für die Transzendenz¹⁶. Čechov paart diese beiden entgegengesetzten Konnotationen miteinander, um seine LeserInnen zu desorientieren: „Черное платье в последний раз мелькнуло“ (VII/167; meine Hervorhebung) und sie fährt in den Kaukasus, was so viel bedeutet wie ‚weißer Eisberg‘. Obwohl im finalen Dialog Konnotationen von Kälte, Schwärze und Tod zunehmen („Черное платье в последний раз мелькнуло“ 167; „рука у нее холодная, словно чужая“ 166; „холодно улыбнувшись, не глядя на меня“ 166) wünscht ihr Nikolaj Stepanov ‚Leb wohl‘. Denkt man jedoch an ihren Selbstmordversuch zurück, scheint ihr Ausgang weniger hoffnungsvoll. Die Bedeutungszuschreibung der Transzendenz zur Farbe ‚weiß‘ als Opposition zum ‚schwarzen‘ Tod ist dabei auch fragwürdig. In *Višnevij sad* wird die Farbe ‚weiß‘ mit dem Tod assoziiert beziehungsweise mit dem Ende der alten Ordnung und der Niederholung des Kirschgartens (vgl. Conrad 1997: 527). In *Archierej* ist wiederum die Farbe ‚schwarz‘ assoziiert mit Jugend, der junge Priester mit dem schwarzen Bart gehört dem Paradigma des jungen Lebens an, genau wie Katja (vgl. Penzkofer 1984: 239). Daher bleibt der Ausgang in *Skučnaja istorija* unbestimmt und die vieldeutigen Äquivalenzverbindungen und Leerstellen werfen zahlreiche Fragen auf und ermöglichen diverse Rezeptionsweisen.

¹⁶ vgl. auch Katsells *The Potential for Growth and Change - Chekhov's Mature Prose 1888-1903* (1972: 151) zur Analyse der Farbkontraste in *Po delam služby*.

Ebenso polysemantisch wirken Naturbeschreibungen. Einerseits symbolisieren sie den ewigen, gleichgültigen Kreislauf, was positiv wie in *Nevesta* für die Wiedergeburt und den lebendigen Frühling ausgelegt werden kann, andererseits aber auch negativ, dem menschlichen Leiden gegenüber gleichgültig wie in *Tri goda* (vgl. Penzkofer 1984: 333ff.). Ein weiteres omnipräsentes Motiv in Čechovs Werken, das mithilfe von Naturbeschreibungen ausgedrückt wird, ist das Vanitas-Motiv (vgl. Christa 1997: 518f.). Dieses ist dabei eng verknüpft mit dem Sinnverlust der Charaktere, die sich der Vergänglichkeit des irdischen Seins und der damit einhergehenden Relativierung alltäglicher Nöte bewusst werden. Ein Beispiel dafür wäre die tote Möwe sowie die verfallene Kapelle in *Čajka* (vgl. ibd.; Fortarel 2003: 155ff.). Mit den eben dargelegten vielfältigen paradigmatischen Anschlussmöglichkeiten erhöht sich auch die Polysemie des Textes. Zum Beispiel implementiert Čechov polysemantische Äquivalenzverbindungen mit Elementen wie ‚die Nacht‘, ‚das Geheimnis‘, ‚Schatten und Licht‘, indem sie in verschiedenen Nuancen und Stimmungen auftauchen und sowohl positiv als auch negativ besetzt werden können (vgl. Penzkofer 1984: 191, 333ff.). Diese Äquivalenzbeziehungen werden in der Sekundärliteratur auch häufig als ‚Archiseme‘ oder ‚podtekst‘¹⁷ bezeichnet und beziehen sich auf eben diese sekundäre Ebene der Bedeutungsbildung (vgl. ibd.). Das Verfahren der Desorientierung mittels vieldeutiger Äquivalenzen kommt in den späten Erzählungen (zum Beispiel *Nevesta* oder *Dama s sobačkoj*) deutlich häufiger vor als in den frühen, was sie zu den in der Sekundärliteratur am meisten diskutierten Werken Čechovs machen.

Die ‚Leerstellenstruktur‘ auf der Ebene der Fabel hat also mehrere Folgen. Einerseits bewirkt es die Desorientierung der LeserInnen aufgrund der mangelnden Kausalstruktur sowie des Sinnverlustes der HeldInnen. Zusätzlich gewinnen Äquivalenzbeziehungen auf der paradigmatischen Ebene mehr an Bedeutung, die aber ebenso desorientierend wirken durch ihre vielfachen Anschlussmöglichkeiten. Aufgrund der verschiedenen Formen der Desorientierung auf der Ebene der Fabel sowie der diversen Gründe und Folgen des Orientierungsverlustes der ProtagonistInnen, bleiben den RezipientInnen eine Reihe von Fragen offen: Wie setzt die Sinnkrise der Personen ein? Was löst sie aus? Wie gehen sie damit um? Begreifen sie denn nach ihrem *prozrenie* tatsächlich mehr? Was passiert danach? Verfallen sie wieder in alte Muster, weil sie wie Gurov und Anna in ihren Käfigen gefangen sind wie zwei Zugvögel? Der Sinnverlust auf der Fabel-Ebene bildet also den Ausgangspunkt und Nährboden für alle weiteren Fragen. Doch ist diese auch im Drama die Basis für alle weiteren Fragestellungen?

¹⁷ Siehe auch Berdnikov (1961: 365), Papernyj (1960: 132) oder Freise (1997: 284f.). Mehr zu Čechovs ‚podtekst‘ in Kapitel fünf.

Wenn ja, welche Unterschiede und Parallelen bestehen zur Prosa? Antwortstellungen auf diese Fragen werden nun im folgenden Kapitel versucht zu geben.

3.1.2 Drama

Wie Čechovs späte Erzählungen weisen auch seine Dramen eine ‚Leerstellenstruktur‘ auf der Ebene der Fabel auf. Durch die fehlende ‚Ereignishaftigkeit‘ werden gewohnte Genre-Charakteristika wie der geschlossene Aufbau des Aristotelischen Dramas aufgelöst und es entsteht eine ‚Leerstellenstruktur‘ auf der syntagmatischen Ebene (vgl. Kapitel zu Čechovs Genre-Ambivalenz).¹⁸ Ident wie in der Prosa treten anstelle von Ereignissen Pseudohandlungen wie die An- und Abreise der Figuren: der Beginn und das Ende in *Čajka* sind von Arkadinas und Trigorins Ankunft und Abfahrt gekennzeichnet, in *Djadja Vanja* kommen und gehen Serebrjakov und seine Frau, in *Višnevij sad* bildet die An- und Abreise der Ranevskijs den Rahmen der Dramenstruktur. In *Tri sestry* werden gerade die Aufforderung zum Duell und das Duell selbst zwischen Solenyj und Tuzenbach, welche sich als Handlungshöhepunkte eignen würden, *nicht* dargestellt. Čechovs dramatische Fabel-Ebene ist dabei nicht nur handlungslos, sondern auch folgenlos (vgl. Kluge 2012: 18f.). Findet tatsächlich ein schwerwiegendes Ereignis wie der Suizid Treplevs am Ende der *Čajka* statt, so findet dieses hinter der Bühne statt und bleibt ohne beobachtbare Folgen:

Направо за сценой выстрел; все вздрагивают.

Аркадина (*испуганно*). Что такое?

Дорн. Ничего. Это, должно быть, в моей походной аптеке что-нибудь лопнуло. Не беспокойтесь. (*Уходит в правую дверь, через полминуты возвращается.*) Так и есть. Лопнула склянка с эфиром. (*Напевает.*) «Я вновь пред тобою стою очарован...»

Аркадина (*сидясь за стол*). Фуй, я испугалась. Это мне напомнило как... (*Закрывает лицо руками.*) Даже в глазах потемнело...

Дорн (*перелистывая журнал, Тригорину*). Тут месяца два назад была напечатана одна статья... письмо из Америки, и я хотел вас спросить, между прочим... (*берет Тригорина за талию и отводит к рампе*)... так как я очень интересуюсь этим вопросом... (*Тонем ниже, вполголоса.*) Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился... *Занавес* (X/191).

Dorn versucht also Treplevs Suizid zu ‚vertuschen‘, indem er nur Trigorin leise davon mitteilt und vor den anderen von ‚irgendeiner Ampulle‘ spricht, mit der so etwas ‚öfters passiert‘. Dies

¹⁸ Trotz der gelockerten Struktur erkennt Kluge dennoch ein Schema in der vieraktigen Gestaltung von Čechovs Dramen: im ersten Akt werden in der Exposition die Charaktere vorgestellt, im zweiten Akt wird deren Lage problematisiert, im dritten Akt werden halbherzige Lösungen erprobt und der vierte Akt kehrt zyklisch zur Ausgangslage zurück (vgl. 2012: 19).

deutet darauf hin, dass Treplevs Tod höchstwahrscheinlich keine tiefgehende Veränderung in der dargestellten Wirklichkeit der Figuren nach sich ziehen wird, das gewohnte Leben wird nach einer angemessenen Trauerphase fortgesetzt werden, die Figuren fahren ab und kommen wieder zurück. Angesichts Treplevs Suizid am Ende des vierten Aktes wirkt Čechovs Betitelung des Stückes als ‚Komödie in vier Akten‘ höchst ironisch, wenn nicht sogar makaber. Auf ähnliche Weise sind Čebutykins Kommentare relativierend und banalisierend, wenn er über das Duell zwischen Solenyj und dem Baron spricht:

Вот шутки шутками, а уж у него третья дуэль [...] Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше - не все ли равно? Пускай! Все равно! (X/292)

Dieselbe Wirkung haben im Stück *Djadja Vanja* Marinas Aussagen, wenn sie nach dem großen Streit Vojnickijs und Serebrjakovs Sonja zu trösten versucht:

Ничего, деточка. Погогочут гусаки - и перестанут... Погогочут - и перестанут... [...] Липового чайку или малинки, оно и пройдет... [...] Ишь расходились, гусаки, чтоб вам пусто! (X/228)

Direkt darauf schießt *Djadja Vanja* zweimal auf Serebrjakov – ohne zu treffen. Auch in anderen Dramen oder Prosawerken Čechovs (zum Beispiel in *Step'*) verfehlt trotz des oft krachenden Endes fast die Hälfte der Schüsse ihr Ziel (vgl. Bauer 2000: 300). Diese Folgenlosigkeit bewirkt eine zyklische Struktur, wobei der Schlussakt wieder den Anfang aufgreift (vgl. Kluge 2012: 19). Dies wurde von Penzkofer auch in einigen späten Erzählungen beobachtet wie in *U znakomych* oder in *Vovrage* (vgl. 1984: 107f., 227f.). Ein sehr feines Detail bemerkt er an *Dama s sobačkoj*, wo trotz des (scheinbar) großen Wandels des Protagonisten am Ende der Erzählung erneut die verschiedenartigen Liebesbeziehungen Gurovs angesprochen werden wie am Anfang (ibid. 228).

Ebenfalls gleich wie in der Prosa bewirkt die Handlungslosigkeit eine gelockerte syntagmatische Struktur, wodurch Čechov seine Akte frei nebeneinanderstellen kann (*sopostavlenie* isolierter Ausschnitte), was einen komischen Effekt erzeugt (vgl. Jensen 2009: 89). Hierbei kritisiert Bicilli jedoch, dass das Fehlen einer syntagmatischen Struktur im Drama nicht wie in der Prosa durch Symbole, Äquivalenzketten und kompositionelle Musikalität ausgeglichen würde und dass Čechovs Dramenfiguren darum besser für Erzählungen geeignet wären:

In seinen Kurzgeschichten kommt Čechov ihnen und dem Leser zu Hilfe: Er ‚erinnert sich‘, denkt zusammen mit ihnen und für sie nach, er verbindet sein ‚Genre‘ mit seiner ‚Landschaft‘ zu einem Ganzen; sie, diese seine Personen, sind hier nichts anderes als Symbole, als Elemente eines einzigen poetischen Bildes (1966: 125).

Bicilli zufolge ist also die stärker ausgeprägte paradigmatische Ebene in Čechovs Prosatexten ein weiterer Grund für die Superiorität seiner Erzählungen gegenüber seinen Stücken.

Tatsächlich stehen in der Prosa mehr Mittel zur Beschreibung der inneren Zustände der Charaktere zur Verfügung, um den LeserInnen ‚zu Hilfe zu kommen‘, denn durch die Erzählinstanz können einerseits die Gedanken, Gefühlszustände und Wahrnehmungen der Figuren beschrieben werden, gleichzeitig können auch mithilfe unbelebter Gegenstände Hinweise auf das Innenleben der Charaktere gegeben werden. Beispielsweise wird in *Nevesta* Nadjas unbewusste Unruhe vor der Hochzeit mit dem Bild der „üppig blühenden Fliederbüsche“ beschrieben, „die schläfrig und von der Kälte matt waren; ein dichter weißer Nebel schwebte sacht auf den Flieder zu, um ihn einzuhüllen. Auf den entfernt stehenden Bäumen schrien schläfrige Krähen“¹⁹. Der dichte weiße Nebel und das Schreien der Krähen auf den ‚entfernt stehenden Bäumen‘ versinnbildlichen die Sinnkrise der Protagonistin. Betrachtet man die späten Erzählungen aber genauer, stellen die Hinweise der Erzählinstanz und die Äquivalenzstrukturen nicht immer eine ‚Hilfe‘ für die RezipientInnen dar, sondern können durch ihre Vieldeutigkeit desorientierend wirken (vgl. Kapitel 3.1.1). Außerdem steht Bicillis Kritik vielzähligen Čechov-ForscherInnen gegenüber, welche Čechovs Kommunikation mittels Bildern und Symbolen wie der toten Möwe oder dem zerstörten Kirschgarten besonders im Theater entfaltet sehen (vgl. Christa 1997: 517; Kluge 2012: 23f.; Gitovič 2012: 390ff.). Neben sprachlichen Zeichen würden durch sekundäre Zeichen wie Licht, Kostüme, Musik, non-verbale Zeichen und dergleichen dramatische Mittel vielschichtigere Ebenen der Bedeutung erschlossen. Äquivalent zur erhöhten Anzahl an paradigmatischen Verbindungen in Čechovs später Prosa sind seine späten Dramen voller Detailangaben, wie die Personen etwas sagen (sollen). Hierzu bemerkt Kluge, dass in Čechovs Dramen besonders viele Regieanweisungen zu finden sind, dass hinter fast jeder Aussage eine Anweisung steht, wie diese zu sprechen sei, ob die SchauspielerInnen flüstern, mit hängenden Schultern sprechen oder lachen sollen (vgl. 2012: 23). Ebenso gibt es im Haupttext implizite Bühnenanweisungen wie etwa in *Višnevyyj sad*, wenn Dunjaša vor Aufregung zittert vor der Ankunft ihrer GutsherrInnen und ihre Kleidung und Frisur von Lopachin kommentiert werden:

Лопехин. Что ты, Дуняша, такая...

Дуняша. Руки трясутся. Я в обморок упаду.

Лопехин. Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься как барышня, и прическа тоже.

Diese Beschreibung Dunjašas deutet ähnlich wie der Zigarren rauchende Lakai Jaša auf das Verschwimmen der Grenzen zwischen DienerInnen und GutsherrInnen gegen Ende des 19. Jahrhunderts hin und gewinnt damit symbolhaften Charakter. Gleichmaßen werden die

¹⁹ „В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода; и туман, белый, густой, тихо подплывает к сирени, хочет закрыть ее. На дальних деревьях кричат сонные грачи (IX/397; meine Hervorhebung). Man bemerke hier die Wiederholungen und Fülle an lautlichen Äquivalenzen.

Bühnenanweisungen ausführlich beschrieben, das Bühnenbild, die Requisiten und Kostüme genau definiert als äußerliche Repräsentation der Charakteristika und Geisteszustände der Figuren (ibd.). Ebenso generiert Čechov stark symbolisch geladene Stimmungsbilder, die Stückbezeichnung des *Djadja Vanja* lautet sogar „Vier Bilder aus dem Landleben“ (197). Ein gutes Beispiel für eines von Čechovs Stimmungsbildern ist die Exposition des *Višnevij sad*, die ähnlich wie in seinen Erzählungen Aufschluss über die Grundstimmung des Stückes sowie das Innenleben der Figuren gibt:

Комната, которая до сих пор называется детскою. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты (X/307).

An diesem Zitat lassen sich einige Äquivalenzverfahren aus der Prosa erkennen, die direkt ins Drama geflossen zu sein scheinen. Der mit Frost überzogene Kirschgarten erinnert an den in *Nevesta*, die Morgendämmerung kündigt den möglichen bevorstehenden Wandel an, die geschlossenen Fensterläden könnten auf die limitierte Denk- und Handlungsfähigkeit der Charaktere hinweisen. Zusätzlich zu den textsprachlichen Feinheiten der Prosa, die mehr oder weniger auch ins Drama überfließen, wird also im Theater eine zweite Bedeutungsebene durch Stimmungen, Symbole und Klänge, die Čechov sonst in seinen Erzählungen umständlich beschreiben muss, eindrücklich und direkt vermittelt. Wenn zum Beispiel in der Prosa irritierende Klänge den Erzählfluss unterbrechen wie in *Nevesta* das Kreischen der Krähen oder das ‚Reißen einer Saite‘ in den Erzählungen *Sčast'e*, *Perekati-pole* oder *Svirel'*, dann bilden diese zwar durch ihr wiederholtes, isoliertes Auftreten einen markanten Schnitt, sie können aber nicht dieselbe desorientierende Wirkung entfalten wie ein tatsächlich erschallender Laut im Saal (vgl. Conrad 1997: 522). Das Geräusch des Klopfens, welches in *Nevesta* immer wieder auftaucht, findet sich auch in *Tri sestry*, wenn die Leute kommen und gehen:

Стук в пол. Ирина. Доктор стучит. (Тузенбаху.) Милый, постучите. Я не могу... устала... Тузенбах стучит в пол (X/262).

Ebenso übernimmt Čechov in seinem letzten Stück *Višnevij sad* den Laut des ‚Reißens einer Saite‘ aus vorherigen Erzählungen (s.o.) und verleiht ihm eine besondere Bedeutung, da er die Desorientierung der Figuren damit vertont und gleichzeitig verstärkt. Außerdem setzt er ihn zur Strukturierung des Stückes am Ende des zweiten und des vierten Aktes ein. Die Regieanweisungen sind dabei beinahe ident:

Действие второе: все сидят, задумались. Тишина. Слышно только, как тихо бормочет Фирс. Вдруг раздается отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный (X/332).

Действие четвертое: слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву (X/357).

Dieser eindringliche, reißende Laut kann im Theater viel mehr seine Wirkung entfalten als auf dem Papier. Die zweite Besonderheit dieses desorientierenden Lautes liegt darin, dass für dessen Ursache jede der Figuren eine andere Erklärung abgibt:

Любовь Андреевна. Это что?

Лопахин. Не знаю. Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья. Но где-нибудь очень далеко.

Гаев. А может быть, птица какая-нибудь...вроде цапли.

Трофимов. Или филин.

Любовь Андреевна. (*вздрагивает*) Неприятно почему-то (X/332).

Diese diversen Interpretationen, die von den Figuren innerhalb des Stückes ausgedrückt werden, desorientieren auch auf Rezeptionsebene aufgrund der verschiedenen Wahrnehmungs- und Denkstrukturen der Figuren (vgl. Busch 1977: 57). Damit bilden sie ein weiteres ambivalentes Element in den späten Dramen Čechovs. Aus dem obigen Exzerpt des *Višnevij sad* geht auch hervor, wie Čechovs Stücke zusätzlich zur geringen Handlung durch die Autonomie der Figuren problematisiert werden. Durch die Abwesenheit der Erzählinstanz und beschreibender Elemente stehen die Charaktere in den Dramen für sich, sie wären eigentlich auf der Bühne zu aktivem Handeln gezwungen, bleiben aber passive, handlungsunfähige Figuren (vgl. Bicilli 1966: 125f.). Es wird also durch die mangelnde Erzählstruktur keine Handlung vorangetrieben, sondern die Charaktere monologisieren vor sich hin; ihre einzige Handlung ist zumeist Tee trinken und ‚philosophieren‘. Zusätzlich erfordern die unbestimmten *vyskazyvanij* der Figuren eine Lesart ‚zwischen den Zeilen‘, und umso später die Stücke, desto dysfunktionaler und komplexer die Kommunikation (vgl. Gitovič 2012: 394; Kluge 2012: 21f.). Dies wirft die Frage auf, ob das Drama ein solches Maß an Handlungslosigkeit und vieldeutiger Reden ‚aushält‘. Selbst wenn sich ein eindeutiges Leitmotiv herauskristallisiert, das zwischen den Figuren diskutiert wird, bietet es keine besondere Orientierung für die RezipientInnen aufgrund der Oberflächlichkeit der dargebotenen Repliken. Harai Golomb schreibt hierzu:

One of the main permanent functions of ‘philosophising’ is to focus the audience’s attention on a crucially central theme that is specific to a particular play, and do it in a shallow, simplistic and unsophisticated manner: thus, for instance, readers/spectators of *Three Sisters* cannot ignore the topic of human destiny forced on them by the often tiresome tirades of Tuzenbach and Veršinin; likewise, platitudes about art and talent are the lot of the audience of *The Seagull* (1997: 128).

Obgleich also ‚große‘ Themen diskutiert werden, findet neben den ‚Gesprächen‘ der Charaktere wenig Fabelkonstruktion auf der Bühne statt, sondern es bleibt einmal mehr den RezipientInnen überlassen, die Aussagen, Andeutungen und Zweifel der Figuren für sich auszuwerten (vgl. Fortarel 2003: 41; Deppermann 2012: 75). Dies wird aber zusätzlich erschwert durch die

bruchstückhafte Kommunikation, welche sich aus dem Sinnverlust der HeldInnen ergibt, die sich zunehmend von ihrer Umwelt distanzieren (vgl. Christa 1997: 517f.). Diese Perspektivenänderung und Desorientierung der Figuren auf Fiktionsebene konnte auch in den Erzählungen beobachtet werden, wie etwa am Professor aus *Skučnaja istorija* oder an Nadja in *Nevesta*, welche ihre Mitmenschen zunehmend als abgeflacht und geistlos wahrnehmen. Die Sinnkrise auf der fiktiven Ebene macht sich in den Dramen besonders durch die Unzufriedenheit, Langeweile und die Zukunftsängste der Charaktere bemerkbar und zeigt ihr ‚in-Frage-Stellen‘ (vgl. Fortarel 2003: 47). Auch Maria Deppermann beobachtet, dass in Čechovs Dramen die Sinnkrise und der Umbruch die Ebene des Individuellen übersteigt und den Zeitgeist der „Schwellensituation im Prozess der Modernisierung“ einfängt, wo Fragen darüber, wie man leben soll, erst neu ausgehandelt werden müssen (2012: 62).

Abgesehen von den oben genannten Unterschieden zeichnet sich die Desorientierung auf der Ebene der Fabel in den späten Dramen auf ähnliche Weise ab wie in den späten Erzählungen. In beiden Genres führt die Ereignislosigkeit zu einer Schwächung der syntagmatischen Ordnung und einem erhöhten Fokus auf paradigmatische Beziehungen wie Äquivalenzketten oder außersprachliche Mittel. Ein weiterer Effekt der gelockerten syntagmatischen Struktur bei beiden Genres ist das *sopostavlenie* isolierter Ausschnitte, welches in den Dramen einen noch komischeren Effekt erzielt, da es in der Kommunikation omnipräsent ist und desorientierend wirkt. Trotz mehrerer Parallelen unterscheiden sich die Dramen dennoch von den Erzählungen, da sie noch weniger Handlung oder Fokus erkennen lassen durch die Vielzahl an palavernden Charakteren, deren Innenansichten nur durch kleine Hinweise gelegentlich angedeutet werden. Im Vergleich dazu ist in der Prosa der Verlauf des Sinnverlusts und der daraus folgenden Sinnschöpfung der HeldInnen durch die vermittelnde Erzählinstanz (zumindest scheinbar) klarer nachzuvollziehen, die Äquivalenzverknüpfungen trotz ihrer Polysemantik weniger desorientierend als die subtilen außersprachlichen Zeichen in den Dramen. Außerdem betrifft die Sinnkrise in den Erzählungen meist nur die ProtagonistInnen, während in den Dramen aber (fast) alle Personen auf der Suche nach Sinn sind und durch ihren eigenen Orientierungsverlust zur Desorientierung der RezipientInnen beitragen. Čechov porträtiert damit eine desillusionierte Gesellschaft, nicht nur einen ‚einzelnen Fall‘ wie in den Erzählungen.

3.2 Leerstelle nach expliziten Fragen

3.2.1 Prosa

Die Sinnkrise der HeldInnen provoziert eine Reihe an Fragen in ihnen, die sie auch explizit aussprechen, aber meist ohne Antwort bleiben. Wenngleich dieses Verfahren in den späten Dramen durch die bruchstückhafte Kommunikation und Fülle an direkter Rede vermehrt auftritt, so sind schon in den Erzählungen viele ‚Leerstellen‘ nach expliziten Fragen enthalten, nur dass es oft die personale Erzählinstanz ist, der Fragen in den Raum stellt wie zum Beispiel in der *Dama*: „За что она его любит так?“ (IX/335) Ähnlich unwissend, doch etwas subtiler, scheint die Erzählinstanz hinsichtlich des Verlaufs der Liebesgeschichte zu sein: „Для него [Гуров] было очевидно, что эта их любовь кончится еще не скоро, *неизвестно когда*“ (IX/335; meine Hervorhebung). Auch in *Nevesta* werden vom der Erzählinstanz Fragen aufgeworfen und die Zweifel der Figuren und RezipientInnen gleichermaßen verstärkt:

Но почему-то теперь, когда до свадьбы осталось не больше месяца, она стала испытывать страх, беспокойство, как будто ожидало ее что-то неопределенное, тяжелое. «Тик-ток, тик-ток... – лениво стучал сторож. – Тик-ток...» (IX/397).

Быть может, то же самое испытывает перед свадьбой каждая невеста. Кто знает! Или тут влияние Саши? Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит всё одно и то же, как по- писанному, и когда говорит, то кажется наивным и странным. Но отчего же все-таки Саша не выходит из головы? отчего? Сторож уже давно не стучит (IX/397f.).

Eine weitere Art der Fragestellung in der Prosa ist die frustrierte Wiederholung von Fragen der Figuren selbst. Beispielsweise in *Skučnaja istorija* ist die Frage „Čto mne delat’?“ (VII/156, 158 Professor; 153, 165-166 Katja 4x), ein besonders häufig wiederholtes Textelement und deutet dadurch nicht nur auf die Hilflosigkeit der Person in der spezifischen Situation, sondern zugleich auf die tiefergreifende, existenzielle Ebene der Frage hin. Auch in den Dramen wird das „Čto delat’?“ wiederholt aufgegriffen, wie im nachfolgenden Kapitel noch näher gezeigt wird. Als Antwort bekommen die suchenden Charaktere meist Schweigen, oder so wie der Professor in *Skučnaja istorija*: „„Что же я могу сказать?“ – недоумеваю я –,Ничего я не могу““ (VII/165) oder „Что ответить ей? Легко сказать «трудись», или «раздай свое имущество бедным», или «познай самого себя», и потому, что это легко сказать, я не знаю, что ответить“ (VII/155). Weitere Beispiele für diese Art der Fragestellung sind die oftmaligen Fragen des Professors Nikolaj Stepanovič „Kto tam?“ (VII/158, 163, 165) und „Čto tebe?“ (VII/158, 160; „Čego ja choču?“ 163). Diese in alltäglichen Situationen immer wieder auftauchenden Fragen bilden durch ihre Häufigkeit eine zweite Bedeutungsebene, welche sich im weiteren Sinn auf die Krise der ProtagonistInnen bezieht. Die Fragen verdichten sich gegen Ende, wie am obigen Beispiel in *Skučnaja istorija* zu sehen ist oder auch in

Dama s sobačkaj, wo Gurov im letzten Absatz dreimal fragt, wie er und seine Geliebte Anna einen Ausweg aus ihrer Misslichkeit finden könnten: „Kak? Kak?“ (IX/336). Zur Unlösbarkeit dieser Fragen schreibt Čechov:

Подобно вопросам о непротивлении злу, свободе воли и проч., этот вопрос может быть решен только в будущем. Мы же можем только упоминать о нем, решать же его – значит, выходить из пределов нашей компетенции (Brief an M.V. Kiseleva, 14.01.1887; II/11).

Viele ‚große Fragen‘ übersteigen seiner Meinung nach den menschlichen Horizont und jeder Versuch einer Antwort wäre anmaßend, außerhalb unseres Kompetenzbereichs – es bleibt uns nur, diese Fragen zu erwähnen. In seinen Werken wird diese Erwähnung unbeantwortbarer Fragen zum Katalysator für Fragen der LeserInnen auf Rezeptionsebene und stellt damit Čechovs wahrscheinlich provokativstes Mittel der Desorientierung dar (vgl. Busch 1977: 60). Im nachfolgenden Kapitel werden die ‚Leerstellen‘ nach expliziten Fragen in den Dramen analysiert, sowie Čechovs Grundhaltung zu diesen Fragen näher thematisiert.

3.2.2 Drama

Wie in Kapitel 3.1.2 beschrieben, zeichnet sich Čechovs Fabel auch in den Dramen vor allem durch die Sinnkrise seiner HeldInnen aus. Dies wird besonders sichtbar an den ins Leere gehenden Fragen und den agnostischen Kommentaren der Figuren, wie zum Beispiel das „ničego ne znaju“ der Šarlotta Ivanovna (X/324). Weniger als in den Erzählungen kommen die Charaktere in Čechovs Dramen zu einem neuen Erkennen der Welt – vielmehr ist ihre Ausgangslage die eines ‚Nicht-Wissens‘, einer Art epistemologischen Krise. Čechov selbst schreibt zur Unlösbarkeit der Erschließung eines Sinns:

Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросишь: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно (Brief an Ol'ga Knipper, 20.04.1904; XII/93).

Diese Aussage Čechovs kurz vor seinem Tod 1904 spiegelt sowohl seine Skepsis wie auch seine Ironie im Umgang mit der Frage nach Sinn. Auch in seinen Werken parodiert er oft die Sinnsuche seiner Figuren, besonders in den späten Dramen, indem er zum Beispiel ihre Reflexionen über den Grund ihrer Existenz neben eine Beschreibung davon stellt, wie sie eine Gurke essen:

[...] откуда я и кто я – не знаю ... Кто мои родители [...] не знаю. (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю ... (Šarlotta im *Višnevyy sad*; X/324)

Dieses direkte Nebeneinanderstellen von Banalität und Tiefsinn erzeugt nicht nur einen komischen Effekt, es zeigt auch Čechovs Zerrissenheit zwischen der Wichtigkeit und der

Nichtigkeit der Frage nach dem Sinn des menschlichen Daseins (vgl. Golomb 1997: 128). Auch Gabriele Selge beobachtet an Čechovs Charakteren eine ständige Suche nach dem Grund ihrer Existenz (vgl. 1970: 77). So ist etwa in dem obigen Zitat aus *Višnevyyj sad* in Šarlotta Ivanovnas wiederholtem „ne znaju“ und „ničego ne znaju“ sowie in Čechovs Aussage über das Leben („bol’she ničego neizvestno“) die Frage impliziert: Was können wir wissen? Diese Frage wird zu einem Leitmotiv seiner späteren Dramen und scheint immer wieder hervor so wie bei Maša in *Tri sestry*:

Маша. Мне кажется, человек должен быть верующим, или искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста ... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе ... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава (X/264).

Mašas Aussage reflektiert einen wesentlichen Aspekt von Čechovs eigener ewiger Suche nach Sinn.²⁰ Eine Antwort auf die Frage nach dem Zweck des Lebens zu finden scheint unmöglich, beziehungsweise selbst wenn sich zeigen sollte, dass alles nur *pustjaki* sind, ist es dennoch unmöglich, nicht zu suchen. Über diese Unerlässlichkeit nach der Suche schreibt Čechov in seinem Brief an Suvorin:

Я пишу, что нет целей, и Вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать их [...] Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях «вся наша беда», тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука (03.12.1892; V/138).

In diesem Spannungsfeld zwischen der Unmöglichkeit des Wissens oder eines Ziels und der unbedingten Suche danach endet auch das oben genannte Stück *Tri sestry* mit der Aussage: „Esli by znat“ (X/301). Der Konjunktiv gepaart mit *esli* drückt dabei gewissermaßen die Sehnsucht des Menschen nach Wissen aus sowie Čechovs Zweifel an der Möglichkeit daran (vgl. Golomb 1997: 128). Dieser Zweifel manifestiert sich besonders in seiner skeptischen Haltung gegenüber philosophischen Abstraktionen und Absoluten, die sich nicht am Menschen und seinem Alltag, Schicksal oder Empfindungen orientiert (vgl. Völkle 2019: 268). Zu der ‚Philosophie der Großen dieser Welt‘ schreibt er:

Чёрт бы побрал философию великих мира сего! Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы и неделикатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности. Диоген плевал в бороды, зная, что ему за это ничего не будет; Толстой ругает докторов

²⁰ Wenn in dieser Arbeit, so wie hier, die Aussage einer Figur Čechovs herangezogen wird, um dessen eigene Sichtweise zu deuten, dann nur im Zusammenhang mit Referenzen aus seinem epistolarischen Nachlass und seinen Notizbüchern. In diesem Fall kongruiert Mašas Aussage mit einer Notiz Čechovs: «Человек должен быть верующим или ищущим веры, иначе он пустой человек» (XI/165). Wird also ein Zitat einer Figur als Beleg für eine Denkrichtung Čechovs selbst angeführt, dann nur in Zusammenhang mit einer aus Čechovs Briefen belegten Ansicht, um damit zu zeigen, wie seine Gedanken bruchteilhaft in seinen Werken reflektiert werden. Er kombiniert jedoch oft auch eine Haltung, die ihm nahe zu liegen scheint mit einer ihm fernen, absoluten Idee, um sich von der Allgemeingültigkeit der Aussage seiner Figur zu distanzieren. Zu dieser Distanzierung vergleiche auch Urbans Beitrag zu Čechovs Entrüstung über eine Sammlung von ‚Gedanken und Ideen Anton Čechovs‘ (2002: 153).

мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь. Итак, к чёрту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из «Холстомера» (Brief an A.S. Suvorin, 08.09.1891; IV/270).

Seine kritische Haltung wird bereits in den Erzählungen angedeutet, so wie etwa in *Skučnaja istorija*, wenn Katja sagt: «Если кто философствует, то это значит, что он не понимает» (VII/156). Čechovs Skepsis macht sich auch verstärkt in seinen Dramen bemerkbar, in der Art und Weise wie er das Philosophieren seiner Charaktere parodiert, was ForscherInnen wie Golomb bereits aufgezeigt haben (vgl. 1997: 127f.). Dies wird an späterer Stelle in dieser Arbeit noch näher veranschaulicht bezüglich der Methoden der Problematisierung der Figurenperspektive. Nichtsdestotrotz weist Völkle darauf hin, dass selbst wenn Čechov offen Kritik gegen Philosophie ausübte, er dennoch „vermutlich nicht Philosophie *per se* verunglimpft, sondern nur insoweit diese nicht am Leben des einzelnen Menschen sich orientiert, sondern im Allgemeinen und Abstrakten bleibt“ (2019: 268). Trotz Čechovs Skepsis wird aus seinen Briefen und in vielen Aussagen seiner Figuren, besonders in den späten Dramen ersichtlich, dass sich der Schriftsteller sein ganzes Leben lang mit der Problematik der Gnoseologie, i.e. der Erkenntnistheorie, auseinandergesetzt hat (vgl. Christa 1997: 520; Fortarel 2003: 146-149; Kataev 1979)²¹. Čechovs Agnostik in Bezug auf eine ‚allgemeine Idee‘, bzw. auf allgemeine Antworten nach Fragen des Seins und der Unmöglichkeit der (Selbst-)Erkenntnis findet daher besonders starken Ausdruck in den späten Dramen, am explizitesten in den mehrfach auftretenden Konjunktiven („esli by znat“ X/301; „esli by načat’ žizn’ snova“ X/251; „esli by možno bylo prožit’ ostatok žizni kak-nibud’ po-novomu“ X/231). Mehr zu dieser ‚Erkenntnis‘-Problematik Čechovs wird noch in Kapitel 4.2 ausgeführt.

Wie die Frage in den Erzählungen ‚Was soll ich tun?‘ stellen die Figuren auch in den Dramen Fragen, die sich wie eine Art ‚Metafragen‘ auf das ganze Stück beziehen, wie beispielsweise im *Višnevyyj sad*, wenn die Charaktere wiederholt fragen: ‚Kotoryj čas?‘. Der erste Satz des Stückes lautet etwa: „Prišel poezd, slava bogu. Kotoryj čas?“ (X/307). Diese alltägliche Frage nach der Uhrzeit gewinnt durch die oftmalige Wiederholung eine zusätzliche Bedeutung im Sinne von ‚Wie viel Zeit haben wir noch?‘. Robert L. Jackson hat sich in seinem Beitrag „What time is it? Where are we going? Čechovs *Cherry Orchard*: The story of a verb“ (2012: 313- 327) eingehend mit der markierten Semantik dieser Fragen auseinandergesetzt. So findet er, dass die wiederholten Referenzen auf die Zeit sowohl auf den Zeitdruck wegen der

²¹ Nicht umsonst ist auch ein ganzer Band aus der Reihe der Badenweiler Symposien allein der Philosophie und dem Glauben im Schaffen Čechovs gewidmet.

Versteigerung des Guts anspielen als auch auf das oft von Čechov verarbeitete Motiv der Vergänglichkeit. Jackson legt hierzu folgende Interpretation nahe:

Time is running out, or has run out, for the estate and its cherry orchard and, in particular, for Ljubov' Andreevna and her family. Everybody seeks refuge from the present in the past or future, plans for happiness or dreams of luck (2012: 314).

Die Zeit läuft aus, denn es ist ein neues Zeitalter angebrochen, die Industrialisierung schreitet voran und auch der Landadel ist seiner überdrüssig, verkommen und überholt. Jackson spricht außerdem die Flucht vor der Zeit an, das Entziehen der Gegenwart in Zukunftsutopien oder nostalgischer Vergangenheit wie in Kapitel 3.1.2 bereits erwähnt. Neben den Referenzen auf das Verstreichen der Zeit wird auch die Frage ‚Kuda idëm?‘ untersucht. Diese bezieht sich nicht nur auf die ungewisse Richtung, die die Figuren im Stück einschlagen, sie hat auch eine weitreichendere Bedeutung im Kontext der gesellschaftlichen Umbrüche um die Jahrhundertwende, dessen neue Orientierung ebenfalls noch unklar ist.

Schließlich werden in den späten Dramen auch Fragen wie ‚Čto tebe?‘ und vor allem ‚Čto mne delat'?‘ ähnlich wie in *Skučnaja istorija* wiederholt (und wiederholt nicht beantwortet), wodurch sie eine besondere Bedeutung erhalten. Auch Dorns „Что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?“ (X/156) im ersten Akt der *Čajka* erinnert an Katjas flehentliches ‚Čto mne delat'?‘ aus *Skučnaja istorija*. Ähnlich fragt am Ende des dritten Aktes im *Djadja Vanja* Vojnickij: „Матушка! Что мне делать? Не нужно, не говорите! Я сам знаю, что мне делать!“ (X/227). Kurz darauf schießt er auf Serebrjakov, zweimal, beides Mal daneben. Seine sich selbst gegebene ‚Antwort‘, sein Weg, den er ‚schon selbst weiß‘, scheint möglicherweise nicht die beste Wahl gewesen zu sein. Der Akt schließt mit der wiederholten und diesmal unbeantworteten Frage Vojnickijs „О, что я делаю! Что я делаю!“ (X/229). Schließlich fragt Vojnickij im vierten Akt wieder: „Что мне делать?“, worauf Astrov trocken antwortet: „Ничего“ (X/231). Selbst diese Antwort, die letztendlich gegeben wird, ist eine unzureichende, wenig hilfreiche und somit fast schon satirische Pseudoantwort. Die Frage ‚čto delat'?²² bezieht sich ähnlich wie die oben genannten Beispiele aus *Višnevij sad* im weiteren Sinn auf den Topos des Stückes, der Frage nach dem Sinn von Arbeit und Müßiggang (vgl. Evdokimova 1997: 119). Zu jener Zeit Ende des 19. Jahrhunderts hat diese Frage so wie die Fragen ‚Kuda idëm?‘ und ‚Kotoryj čas?‘ den gesellschaftlichen Diskurs bestimmt aufgrund des Abstiegs des Adels und der Intelligencija, die nun auch moralisch verpflichtet werden sollten zu arbeiten, um soziale Verbesserung in Russland zu erzielen. Dies bestätigt die These, dass Čechov sich in

²² Diese Frage beschäftigt nicht nur Čechov, sie durchzieht generell die russische Geistesgeschichte. Siehe etwa Černyševskijs gleichnamigen Roman (1863) oder Lenins 1902 erschienene Schrift *Čto delat'?* bis hin zu Dovlatovs *Kompromiss* (2006 [1981]), der darin auf jene Frage antwortet: „Ne dumaj. Vodku pit“ (77).

den 90er Jahren mehr dem Theater zugewandt hat, um weniger individuelle Konflikte und mehr gesamtgesellschaftliche Problematiken zu thematisieren (vgl. ibd.).

Auch in der *Čajka* wird ein übergeordnetes Thema, die Wertigkeit der Kunst, verhandelt. Etwas subtiler als die direkten Fragen in den anderen Stücken scheint die Orientierungslosigkeit der Charaktere und ihre Suche nach einer Richtungsweisung im Dialog zwischen Maša und Trigorin und im Anschluss Nina und Trigorin durch:

Маша. Пришлите же мне ваши книжки, непременно с автографом. Только не пишите «многоуважаемой», а просто так: «Марье, родства не помнящей, неизвестно для чего живущей на этом свете». Прощайте! (*Уходит*).

Нина (*протягивая в сторону Тригорина руку, сжатую в кулак*). Чёт или нечет?

Тригорин. Чёт.

Нина (*вздыхнув*). Нет. У меня в руке только одна горошина. Я загадала: идти мне в актрисы или нет? Хоть бы посоветовал кто.

Тригорин. Тут советовать нельзя. *Пауза* (X/168).

Mašas resignierter Kommentar über die Sinnlosigkeit ihrer Existenz wird in den Raum gestellt, sie zieht ab und es wird von den anderen beiden nicht darauf eingegangen. Nina ist in ihrem Kampf mit sich selbst gefangen, sie sucht wieder Orientierung von außen, aber Trigorin kann ihr diese nicht bieten, er gibt eine Čechov nahe scheinende Antwort – jeder Rat ist falsch, jeder Fall muss einzeln betrachtet werden. Gleich wie in den obigen Beispielen aus *Skučnaja istorija* oder *Djadja Vanja* wird eine konkrete Antwort verweigert, was den Interpretationsprozess aufseiten der RezipientInnen intensiviert. Wenn also in Čechovs Erzählungen bereits vermehrt explizite Fragen der Figuren und Erzählinstanz ohne Antworten bleiben, so ist dieses Verfahren in seinen Dramen mindestens so ausgeprägt, wenn nicht sogar deutlicher, da sich nicht nur *eine* Person, sondern eine ganze Gesellschaft in einer Sinnkrise befindet. Diese ‚offenen Fragen‘ stellt Čechov besonders gerne auch ans Ende seiner Erzählungen und Stücke. Diese ‚Leerstellen‘ am Textende behandelt das nächste Kapitel.

3.3 Leerstelle am Textende

3.3.1 Prosa

Aus der problematisierten Fabel ergibt sich notwendigerweise auch ein problematisiertes, desorientierendes Textende. Besonders in den späten Erzählungen Čechovs generiert das offene Textende eine Reihe an Fragen für die LeserInnen, da sie nicht nur ohne Klimax oder Auflösung des Konflikts der HeldInnen enden, sondern zusätzlich widersprüchliche Signale enthalten. Hielscher beschreibt dieses spezielle Verfahren des offenen Schlusses als „Appell“ Čechovs an die LeserInnen, „weiterzudenken“ (1984: 266). Als Paradebeispiel für eine ‚Leerstelle‘ am Textende ohne Konfliktlösung gilt *Dama s sobačkoj*. Die beiden heimlichen Liebenden, Anna

und Gurov, beraten am Ende ‚lange‘ darüber, wie sie aus ihrer misslichen Lage, der Notwendigkeit der Geheimhaltung ihrer Liebe, entkommen könnten. Diese Schlüsselpassage ist jedoch in nur einem Satz zusammengefasst, aus ihrem Gespräch werden nur Gurovs wiederholte Fragen „Kak? Kak?“ [...] „Kak?“ (IX/336) gezeigt, jedwede Hinweise auf eine Lösung werden ausgespart. Die Erzählung endet schließlich mit dem Satz:

И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается (IX/336).

Die Frage, wie sich die beiden Liebenden aus den Fesseln ihrer Ehen und der Gesellschaft befreien könnten und ob sie das auch tatsächlich tun werden, bleibt unbeantwortet. Die Antwort würde dabei doch klar auf der Hand liegen? Wenn sich Gurov und Anna wirklich so sehr lieben, wie sie zu glauben meinen, könnte sie doch nichts daran hindern, zusammen zu sein? Ist ihr Zögern ein Indiz dafür, dass ihre Liebe nur im Betrug, im Geheimen bestehen kann? Schließlich weiß Gurov, wie das immer endet mit den ‚Damen‘. Ist es dieses Mal wirklich anders? Hat ihn seine (vermeintliche?) Liebe zu Anna tatsächlich verändert?²³ Es *scheint* (*kazalos'*) doch bald eine Lösung gefunden zu sein? Und warum trägt die Erzählung einen so unpersönlichen, verallgemeinernden Titel wie ‚Die Dame mit dem Hündchen‘, was Anna wie eine beliebige Passantin erscheinen lässt? Mit diesen offenen Fragen, diesen ‚Leerstellen‘, lässt uns das vorzeitige Ende der Erzählung zurück. Auf den offenen Schluss deutet der Protagonist selbst in seiner Reflexion zur Unbestimmbarkeit des Endes seiner Liebesgeschichte im vorletzten Kapitel hin:

И в эту минуту он вдруг вспомнил, как тогда вечером на станции, проводив Анну Сергеевну, говорил себе, что *всё кончилось* и они уже *никогда не увидятся*. Но как еще далеко было до *конца*! (IX/333; meine Hervorhebung).

Gurov erinnert sich plötzlich an den Abschied Anna Sergeevnas am Bahnhof und wie er sich selbst sagte, dass ihre Affäre jetzt zu Ende sei. Aber wie weit war es noch bis zum Schluss! Also ist ein Schluss klar in Sicht für Gurov? Er glaubt nicht an ‚die ewige Liebe‘ und seine Zweifel übertragen sich direkt auf die RezipientInnen. Ähnlich denkt Gurov kurz vor dem Finale darüber nach, wie die Geschichte wohl enden mag:

Для него было очевидно, что эта их любовь *кончится* еще не скоро, неизвестно когда. [...] было бы нелепо сказать ей, что всё это *должно же иметь когда-нибудь конец*; да она бы и не поверила этому (IX/335; meine Hervorhebung).

²³ Schmid sieht Gurovs Wandlung nur als eine vermeintliche, er durchbricht sein Muster als Ehebrecher nicht (vgl. 1992: 116f.).

Wieder kommen die Worte *končitsja* und *konec* auf, und obwohl Gurov denkt, dass ihrer Affäre noch Zeit bliebe, so weiß er ganz bestimmt, dass sie irgendwann ein Ende haben wird. Diese Haltung verbirgt er aber vor Anna – er weiß, dass es für sie ohnehin nicht vorstellbar wäre. Obwohl hier ganz klar eine Divergenz zwischen Gurovs und Annas Gefühlen oder ihrem Glauben an ihre Liebe durchscheint, heißt es kurz darauf, dass sie beide „fühlten, dass ihre Liebe sie beide verändert hatte“²⁴. Es bleibt dadurch unklar, wie die Geschichte enden wird. Čechov überlässt es den LeserInnen, ihre eigenen Schlüsse zu ziehen. Trotzdem fällt gemäß Busch eine Erzählung wie *Dama s sobačkoj* nicht in die Kategorie ‚offener Schluss‘, da sie von Anfang an nicht darauf ausgelegt sei, zu Tod, Heirat oder Revolution zu führen und das Ende damit im strukturalistischen Sinne kongruent geschlossen sei (1977: 62). Trotz dieser Argumentation wird Čechovs Schluss wie jener der *Dama* in dieser Arbeit als ‚offen‘ bezeichnet, da er eine Vielzahl an möglichen Auswegen für den Konflikt der HeldInnen offenlässt und damit eine bedeutende ‚Leerstelle‘ für die LeserInnen generiert. Wie bereits im obigen Beispiel an *Dama s sobačkoj* angedeutet, bewirken neben den unaufgelösten Konflikten der HeldInnen besonders auch die widersprüchlichen Signale in den Schlussstellen der Erzählungen die Desorientierung der LeserInnen. Čechov hinterlässt keine Hinweise, welche ‚nur‘ dekodiert oder ergänzt werden müssten, sondern er verwebt widersprüchliche Elemente miteinander, die eine eindeutige Interpretation problematisieren. Zum Beispiel findet sich im letzten Satz der *Dama s sobačkoj* zweimal das Wort *beginnen* (*načinaetsja*; *načnetsja*). Dieser direkte Verweis auf einen Neubeginn steht in Kontrast zu den dreimal beigefügten *ešče* (*ešče nemnogo*; *ešče daleko-daleko*; *tol'ko ešče*), welches wiederum andeutet, dass immer *noch* etwas zwischen das Glück der beiden Liebenden kommen könnte, dass doch immer wieder (*ešče raz*) dasselbe Schema droht abzulaufen.

Das Ende von Čechovs Erzählungen zeichnet sich grundlegend dadurch aus, dass die Figur (sowie auch die LeserInnen) bis zu einer ‚Schwelle‘ (*porog*) geführt werden, bis zu einem neuen Lebensabschnitt, beziehungsweise Bewusstsein der Figuren, aber dann kurz vor der Auflösung mit der Erzählung abgebrochen wird (vgl. Penzkofer 1984: 224). Dieser Schwellencharakter am Textende ist besonders deutlich auch in *Skučnaja istorija* zu beobachten. Beim letzten Zusammentreffen von Katja mit dem sterbenden Professor verabschiedet sie sich von ihm mit den Worten: «Я ненадолго сюда... Мимоездом. Сегодня же уеду [...] в Крым... то есть в Кавказ» (VII/166). Die ‚Durchreise‘ sowie die Beifügung ‚das heißt, in den Kaukasus‘ deuten beide auf eine Bewegung zu einer Grenze hin. Die Erwähnung des Kaukasus bildet dabei ein

²⁴ „[...] и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих“ (IX/336).

besonders feines Detail, da es das Grenzgebirge zwischen Europa und Asien sowie dem Kaspischen und dem *Schwarzen* Meer darstellt. Außerdem bedeutet Kaukasus ‚weißer Eisberg‘ was wiederum in Zusammenhang mit Katjas kontrastiven schwarz-weiß Farbkonnotationen steht (vgl. Kapitel 3.1). Sie selbst ist eine Grenzfigur zwischen Leben und Tod, es ist kein Zufall, dass der Dialog mit ihr das Ende der Erzählung bildet. In dieser Hinsicht merkt Penzkofer an, dass selbst der Tod der ProtagonistInnen in Čechovs Erzählungen kein geschlossenes Ende bedeuten muss, sondern einen transformativen Schwellencharakter haben kann, wie beispielsweise in *Skripka Rotšil'da*, wo Jakovs Geige auch nach dessen Tod weitergespielt wird (vgl. 1984: 225f.). In anderen Erzählungen kennzeichnet ebenfalls ein *porog* die Schlusssequenz, von wo aus die HeldInnen und LeserInnen allein weitergehen und weiterdenken müssen. Ein weiteres solches Element ist die Abreise (*uchod*), welche vor allem auch in den Dramen als Schlusssequenz eingesetzt wird. Dadurch, dass die Figuren zuvor schon immer wieder kommen und gehen, markiert die schließliche Abreise allerdings keineswegs einen endgültigen Aufbruch. In den Erzählungen ist ein Beispiel dafür *Nevesta*, wo Nadja in der Erzählung mehrfach Abschied von ihrer Familie nimmt und damit der ‚finale‘ Abschied lediglich einer unter vielen sein kann. Besonders interessant für die Schlussgestaltung ist der letzte Satz der Geschichte. Er deutet auf einen hoch transformativen Prozess der Protagonistin hin, könnte aber genauso ironisch gelesen werden angesichts der Vorgeschichte und Zweifel der Heldin:

Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда (IX/411).

Trotz aller guten Vorzeichen bleibt Nadjas Ausgang ungewiss und bewusst außerhalb der dargestellten Wirklichkeit. Für die Interpretation des Schlusses (sowie der gesamten Erzählung) können die LeserInnen den Sinn nicht aus dem zuvor Erzählten ableiten oder nur die ‚Leerstellen‘ gewissermaßen ‚auffüllen‘, da sich die Charaktere im Wandel, beziehungsweise an der Schwelle befinden. Zusätzlich müssen die RezipientInnen den Sinn des gesamten Textes erst durch ihre eigenen Ergänzungen über das Textende hinaus erschließen. Wie für Gurov und Anna in der *Dama* gilt also: bis zum Ende ist es noch sehr, sehr weit und das Komplizierteste und Schwierigste beginnt (mit dem Textende) gerade erst.

3.3.2 Drama

Wie Čechovs Erzählungen weisen auch seine Dramen ein offenes Ende entgegen der bis dahin üblichen Dramen-Tradition auf. Die dramatische Struktur von der Antike bis ins

19. Jahrhundert basierte auf dem ‚Hinarbeiten‘ des Stückes auf die Lösung von Konflikten. Da Čechov jedoch auf keine Lösung abzielt und sich als Schriftsteller in der Rolle des Fragestellers sah, bedingte dies für seine Dramen eine grundsätzlich andere, neue Struktur. Anstelle einer zielstrebigen Handlung mit dynamischer Steigerung und Klimax kann er seine handlungsungebundenen Akte mit offenem Ende frei anordnen (vgl. Schaumann 1990: 1217). Wie in Kapitel 3.1.2 bereits beschrieben, ist die Offenheit seiner Dramen ähnlich wie in seiner Prosa bedingt durch die ‚Leerstellenstruktur‘ auf Handlungs- und Kommunikationsebene. Es mangelt an Ereignissen und Veränderungen, wie auch der Diener Firs in der Schlusszene des *Višnevij sad* resümiert: „Žizn’-to prošla, slovno i ne žil...“ (X/357). Aus diesem Zitat geht deutlich die Stagnation auf der Handlungsebene wie auch auf Ebene der Entwicklung der Charaktere hervor (vgl. hierzu auch Kluge 2012: 20). In gleichem Sinne beschreibt Sergej D. Baluchatyj die Züge von Čechovs neuem, antiklimaktischem, psychologisch-naturalistischem Drama mit der Auslassung des finalen Aktes, wo das Ende nicht unbedingt tragischer Fall der HeldInnen noch deren Erfüllung vorsieht (vgl. 1969: 166). Es bleibt daher die im klassischen Drama am Schluss einsetzende Katharsis aus, da es keine an die ProtagonistInnen gebundene Tragik gibt, sondern eine in kleinen, auf alle Figuren verteilte Alltagstragik (Schaumann 1990: 1219). Anstelle einer Katharsis gibt es eine „Nulllösung“, ein Nichts, die Flucht vor der Realität in unbegründete Zukunftshoffnungen (vgl. Bicilli 1966: 127). Die Hoffnung am Ende, welche in den Dramen noch stärker zum Vorschein kommt als in den Erzählungen, erfüllt einen ähnlichen Zweck wie in der Prosa – das Streben nach und der Glaube an Transzendenz hat hier ebenfalls Schwellencharakter, es leitet über in einen offenen, ungewissen Raum, sowohl für die Charaktere als auch die RezipientInnen. Ein Beispiel für eine solche transzendente Schwelle ist die Schlusspassage des *Djadja Vanja*, wenn Sonja sich und ihrem Onkel ein schöneres Leben verheißt:

Соня. Что же делать, надо жить! *Пауза.* Мы, дядя Ваня, будем жить. Проживем длинный-длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем [...] увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... (*Становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом.*) Мы отдохнем! *Телегин тихо играет на гитаре.* Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихой, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... (*Вытирает ему платком слезы.*) Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (*Сквозь слезы.*) Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... (*Обнимает его.*) Мы отдохнем! *Стучит сторож. Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок.* Мы отдохнем! *Занавес медленно опускается* (X/238).

In Sonjas Rede sind mehrere desorientierende Elemente enthalten, die für die Rezeption vielfache Fragen aufwerfen. Müssen wir wirklich einfach unsere Tage ableben, ist das unser

trostloses Los? Wie stellen sie es sich denn vor, dieses Leben, wie es ‚eigentlich sein müsste‘? Warum wäre es Sonjas Traum, dass sich nichts verändert und alles still ist, wenn doch genau das ihre Fesseln sind? Welche Rolle spielt (ihr) Glaube als Erlösung („ja veruju, veruju“)? Neben all diesen Fragen vermittelt Sonjas Rede doch ein Gefühl von Hoffnung und Perspektive. Auch das Ende der *Tri sestry* ist nicht weniger desorientierend, aber gleichermaßen hoffnungsvoll, wenn Ol’ga verkündet:

Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать! (X/301)

Die fröhliche Musik, die im Hintergrund gespielt wird und auf die sich Ol’ga bezieht, erzeugt eine absurd heitere Stimmung angesichts der Todesnachricht des im Duell gefallenen Barons. Dies wird noch verstärkt, indem Čebutykin immer wieder den Vers wiederholt: „Тара...ра...бумбуя...сiju на тумбе я... (*Чумаем газету.*) Все равно! Все равно!“ (X/301). Die tragikomische Stimmung am Schluss der *Tri sestry* ist etwas düsterer gefärbt als zum Beispiel das euphorisch anmutende Ende der Erzählung *Nevesta*, wo die Braut ihre Heimatstadt voller Erwartungen verlässt („živaja, veselaja, pokinula gorod“ IX/411) oder im *Student*, wo der Protagonist die süße Erwartung eines unbekannten, mysteriösen Glücks verspürt (vgl. VIII/ 265). So klingt in *Tri sestry* die Zukunftsform ‚budem žit‘ zwar zuversichtlich, erscheint aber auch wie eine leere, ferne Utopie. Den Gegensatz dazu bildet das perfektive Verb ‚uznaem‘, welches auf die unmittelbar bevorstehende Zukunft verweist. Diese Sicherheit wird aber relativiert durch das einleitende ‚kažetsja‘. Die gesamte Phrase ‚kažetsja, eščo nemnogo‘ klingt vertraut, aus *Dama s sobačkoj* – ein weiteres Element, welches von der Prosa ins Drama übergeflossen ist. Das berühmte abschließende „Esli by znat“ (X/301) wirft wieder eine Vielzahl an Fragen auf. Was man denn nur wissen müsste, wozu, und wie dann das Leben aussehen würde? Und wieso wollen wir es denn immer wissen, wenn wir doch wissen müssten, dass es niemand wissen kann? Oder es doch so einfach ist?

In den Schlusspassagen von Čechovs Dramen ziehen die Charaktere noch stärker als in seinen Erzählungen transzendente Utopien der tatsächlichen Umsetzung ihrer Wünsche vor. Das ‚Erfüllen des Traumes‘, so wie zum Beispiel bei den drei Schwestern die Sehnsucht nach Moskau, könnte womöglich zu einer Enttäuschung führen. Sie besteigen nicht den Zug nach Moskau, weil das Leben, das sie dort tatsächlich erwarten würde, nicht ihrer Vorstellung entsprechen würde und die tatsächliche Realisierung womöglich eine Enttäuschung wäre (vgl. Freise 1997: 293). Anstelle des klimaktischen fünften Aktes überrascht die RezipientInnen ein abruptes Ende, die Auslassung der Erfüllung, die Auslassung einer Antwort: eine ‚Leerstelle‘. Oder wie Maša in *Tri sestry* es ausdrückt: „Тысячи народа поднимали колокол,

потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг, ни с того ни с cero“ (X/291). Trotz des abrupten Endes ist der Ausgang oft unspektakulär. Čechov selbst schreibt kritisch dazu:

Начал ее [пьесу] forte и кончил pianissimo – вопреки всем правилам драматического искусства. Вышла повесть (Brief an A.S. Suvorin, 21.11.1895; VI/100).

Hier reflektiert er, wie sein Drama strukturell mehr einer Erzählung gleicht, was zusätzlich zu den bereits gezeigten Parallelen der beiden Genres bei Čechov die These untermauert, dass seine Dramen stark prosaisch geprägt sind. Das offene Ende ergibt sich wie in der Prosa auch im Drama notwendigerweise aus der lockeren syntagmatischen Struktur, welche von vornherein nicht auf einen Klimax oder eine ‚Antwort‘ ausgelegt ist. Die ‚Leerstelle‘, die das plötzliche Ende hinterlässt, sowie die Kombination aus zyklischen Strukturen und scheinbar optimistischen Zukunftsutopien, birgt großes Potenzial zur Desorientierung der LeserInnen sowie eine Vielzahl an Rezeptionsmöglichkeiten. Nach diesem Kapitel zu den ‚Leerstellen‘ auf der Ebene der Fabel, nach explizit gestellten Fragen sowie den ‚Leerstellen‘ am Textende, werden im nächsten Kapitel Čechovs ‚Fallen‘ besprochen, welche die bewusste Desorientierung der LeserInnen durch irreführende, beziehungsweise semantisch ambivalente Zeichen hervorruft. Dabei werden vor allem die Problematisierung der Figurenperspektive sowie die Problematisierung der (möglichen) Erkenntnis der Figuren in Čechovs späten Dramen und Erzählungen analysiert.

4. Fallen

Das folgende Kapitel ‚Fallen‘ befasst sich mit jenen Verfahren, mit denen Čechov die Desorientierung der LeserInnen bewusst provoziert, indem er zum Beispiel unzuverlässige oder widersprüchliche Perspektiven anwendet oder seine Figuren zu einer Idee oder ‚Erkenntnis‘ kommen lässt, deren Gültigkeit er jedoch im selben Zug relativiert. Zu diesen Methoden zählen das Problematisieren der Erkenntnis der HeldInnen wie in Kapitel 3.1 bereits kurz angesprochen, sowie mehrere Verfahren der Desorientierung, welche in den späten Erzählungen stark an die fokalisierte Erzählperspektive gebunden sind, allen voran die Relativierung der Figurenperspektive durch Ironisierung sowie die problematisierte Vertrauenswürdigkeit der Figuren. All diese Verfahren sind auch in Čechovs Dramen zu finden, obwohl es keine Erzählinstanz gibt, welcher nur auf eine Perspektive beschränkt wäre oder eine ironische Distanz zur Figur bewirken könnte. Dennoch übernimmt Čechov grundlegend dieselben Verfahren aus seiner Prosa in sein Drama, um die Anschauungen seiner HeldInnen zu problematisieren und widersprüchliche Bedeutungen zu generieren. Diese Ambiguisierungsverfahren der Problematisierung der Erkenntnis, der Ironisierung der HeldInnen und der Unzuverlässigkeit der Figurenrede werden nun im Folgenden im Hinblick auf Prosa und Drama untersucht.

4.1 Problematisierung der Figurenperspektive

4.1.1 Prosa

Als eine zentrale Methode der Desorientierung seiner LeserInnen wendet Čechov die Relativierung der Figurenperspektive an. Dazu gehören das unzuverlässige Erzählen und die Ironisierung der Figuren. Das unzuverlässige Erzählen stellt im Wesentlichen eine Erzählform dar, in der von der Erzählinstanz entweder etwas Wichtiges ausgelassen oder missinterpretiert wird (vgl. Booth [1961] 1983)²⁵. Diese Art des Erzählens ist demnach durch ‚Leerstellen‘ gekennzeichnet (etwas Wichtiges wird ausgelassen) sowie durch ‚Fallen‘ (gewisse Darlegungen der Erzählinstanz oder der HeldInnen scheinen fragwürdig), wodurch Čechov sowohl die Haltung zu seinen Figuren als auch die ‚Ernsthaftigkeit‘ ihrer Aussagen und Sinneswandlungen komplex verschlüsselt. Haben sich die Personen am Ende wirklich verändert? Besteht trotz Čechovs unterschwelliger Ironie Hoffnung auf ein ‚besseres, schöneres

²⁵ Booth hat die Theorie der ‚Unreliability‘ begründet; für mehr Details zu dieser Erzähltechnik siehe Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, [1961] 1983.

Leben‘ für sie? Der Ursprung dieser Fragen ist stark mit Čechovs Art der Erzählhaltung verknüpft. Zum einen verwendet er keine allwissende Erzählinstanz, sondern personales Erzählen aus der Ich- oder Figurenperspektive mit erlebter Rede und erlebter Wahrnehmung (vgl. Hielscher 1984: 260; Fortarel 2003: 41). So wird beispielsweise in *Skučnaja istorija* aus der begrenzten Perspektive des Professors erzählt oder in *Dama s sobačkoj* wird die gesamte Erzählung aus der Sicht Gurovs geschildert und in *Nevesta* ausschließlich aus der Nadjas. Den LeserInnen wird dabei also nur *eine* Perspektive dargeboten, nämlich die unsichere der HeldInnen (vgl. Busch 1977: 56). In der *Dama*, wo Annas Perspektive nicht gezeigt wird, sind die LeserInnen auf Gurovs Wahrnehmung und Beurteilungen angewiesen, welche jedoch oft sehr fragwürdig ausfallen, wie etwa seine degradierenden Bemerkungen über ‚die Damen‘ (,„*nizšaja rasa!*“ IX/334) oder seine Reaktion, als Anna zu weinen beginnt und er es sich gemütlich macht und Tee bestellt: «Ну, пускай поплачет, а я пока посижу» (IX/335).

Die Unzuverlässigkeit dieser limitierten Perspektive wird zusätzlich noch durch die Ebene der Textinterferenzen²⁶ verstärkt, welche von Hielscher als eine „Überlagerung von Erzähler- und Personenstandpunkt in der Form der indirekten und erlebten Rede“ beschrieben wird (1984: 260). Sie treten immer dann auf, wenn eine (innere) indirekte Rede, also die Beschreibung der Gedanken und Ideen der Charaktere, von der Erzählinstanz eingeleitet werden wie zum Beispiel ‚es kam ihr/ihm vor‘, ‚ihr/ihm wurde bewusst‘, ‚er/sie dachte‘, ‚sie/er erinnerte sich daran‘ (ibd.). Dabei distanziert sich die Erzählerrede von der Figurenrede und gibt Hinweise darauf, dass die Figurenrede nicht gänzlich vertrauenswürdig ist. Am häufigsten ist dabei Čechovs *emu/jej kazalos’* (ihm/ihr schien), welches „eine doppelte Distanzierung, eine doppelte Verunsicherung ausdrückt“ (Hielscher 1984: 262). Ein starkes Beispiel für die Zweifelhafteit der Wahrnehmung der HeldInnen stellt die Schlussformel der Erzählung *Dom s mezoninom* (1896) dar, welche eine ganze Kette an Relativierungen beinhaltet:

И мало по-малу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся... Мисюсь, где ты? (IX/74; meine Hervorhebungen)

In diesem Erzählende kulminieren eine ganze Reihe an Čechovschen Unbestimmtheitsmarkern und enden schließlich in einer expliziten Frage (vgl. Kapitel 3.2). Dieser hohe Gehalt an ‚Leerstellen‘ (offenes Ende, Fragen am Ende) und ‚Fallen‘ (Relativierungen und widersprüchliche Hinweise zur Sicherheit der Überzeugung der Figuren) fordert die LeserInnen zusätzlich dadurch, dass die Figuren der Erzählungen zumeist einen Wandel ihrer Wahrnehmung durchlaufen. Die relativierenden Phrasen stellen zum einen eine Distanz zur

²⁶ Für eine ausführlichere Erklärung des Begriffs ‚Textinterferenz‘ siehe Wolf Schmid: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973, S. 6-39.

erlebten Rede der HeldInnen dar und verhindern eine direkte Identifizierung der LeserInnen mit der Figur, zum anderen wird die Wahrnehmung der Personen durch das *emu/ej kazalos* ' als unsicher und fragwürdig dargestellt. Ähnlich fungieren Relativierungen wie *počemu-to*, *kak-nibud* ' , *kak budto* oder *slovno točno*. Dadurch werden die Wahrnehmung, Urteile und Meinungen relativiert und können nicht als zuverlässiger Referenzpunkt gelten, was wiederum zu mehr Freiheit im Rezeptionsprozess führt (vgl. Penzkofer 1984: 262).

Zu den relativierenden Einleitungssphrasen der Erzählinstanz kommen noch der volatile Zustand der Figuren in ihrer Sinnkrise sowie Einflüsse von außen hinzu, welche das Denken und Handeln der Personen sowie ihre Eindrücke und Einsichten als relativ und vorübergehend erscheinen lassen. Ein Beispiel für einen veränderten geistigen Zustand durch äußere Einflüsse ist Čechovs *Student*, in dem der Protagonist in der Winterkälte hungrig durch die öde Landschaft streift und am Feuer seine (vermeintlich?) erleuchtenden Gedanken entwickelt (vgl. ibd. 211ff.). Čechov gelingt dabei ein geschickter Schachzug: immer, wenn eine Übereinstimmung mit der ‚impliziten Autorinstanz‘ vermutet werden kann oder eine ‚große Idee‘ oder Dogmatik aus seinen Figuren hervorbricht, ironisiert, beziehungsweise relativiert er diese Sicht im selben Moment wieder. Wenn der Student also seine Epiphanie von der Verbindung aller Menschen und Dinge vorträgt, kann dies einerseits tatsächlich als ‚Idee‘ Čechovs anerkannt werden, gleichzeitig aber distanziert er sich von der Idee seiner Figur und relativiert deren Gewicht und Wertigkeit. In gleichem Maße gestaltet Čechov den Ausgang seiner Erzählungen nur als momentanen, relativen Ausschnitt. Zum Beispiel scheint die Wandelbarkeit des Endes von *Vovrage* in den kursiv hervorgehobenen Textelemente durch:

Солнце уже совсем зашло; блеск его погас и вверху на дороге. Становилось темно и прохладно. Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились (IX/378; meine Hervorhebung).

Einerseits wird durch das *dal'se* und *dolgo potom* die Geschichte über ihr Ende hinausgedehnt, so als ob Lipa und Praskov'ja noch heute die dunkle, kalte Straße entlangziehen würden. Andererseits deuten Worte wie *zašlo* ' und *pogas* auf die Vergänglichkeit hin, was auch wie in den nachfolgenden Beispielen mit *uže* (schon) eingeleitet und unterstrichen wird. Dasselbe ist besonders stark auch in *Dom s mezoninom* zu beobachten: „Ja uže načínaju zabyvat' pro dom s mezoninom“ (IX/74) oder am Ende des *Archierej*: „[...] а о преосвященном Петре уже никто не вспоминал. А потом и совсем забыли“ (IX/393). Auch in *Nevesta* werden gegen Ende die Zweifel an Saša deutlich und die Unstetigkeit von Sonjas Wahrnehmung, wenn sie daran denkt, wie er „schon so viele Jahre hintereinander immer dasselbe wie nach der

Schablone spricht“²⁷. Čechov desorientiert die LeserInnen seiner Prosa also mittels unzuverlässigen Erzählens, welches aus *nur einer* Perspektive einer sich im Wandel befindlichen Figur geschildert wird, deren Zuverlässigkeit durch die Erzählinstanz mit Phrasen wie *emu/ej kazalos’* oder *kak-nibud’* zusätzlich in Frage gestellt wird. Auch am Ende wird die Gültigkeit des Ausgangs der Erzählungen mit Phrasen wie *uže* relativiert. Ein weiterer Faktor, der den Ausgang in Čechovs Erzählungen problematisiert, ist die damit verbundene (mögliche) Erkenntnis der Charaktere, welche in Kapitel 4.2 näher diskutiert wird.

4.1.2 Drama

Wie verhält es sich nun im Drama, wo es weder eine Erzählinstanz noch eine indirekte Rede gibt? Welche Methoden der Desorientierung wendet Čechov hier an? Gibt es ebenfalls unzuverlässige Figurenperspektiven und werden (gewisse) Figuren ironisiert wie in den Erzählungen? Wenn ja, welche anderen Züge nimmt dies in Čechovs Dramen an? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, muss zunächst der wesentliche Unterschied der beiden Genres in ihren Darstellungsformen berücksichtigt werden. Wie Ljudmila El’nickaja in ihrem Beitrag „Boltovnja‘ v p’esach A. P. Čechova“ (2012: 168-175) festhält, ist im Drama durch die Absenz einer Erzählinstanz einfach gegeben, was in der Prosa mühevoll erarbeitet werden muss: das Zurückstellen einer bewertenden Instanz, der ‚Tod des Autors‘ (vgl. 2012: 168). Die Charaktere werden nicht beschrieben oder von der Erzählinstanz kommentiert – ihre Aussagen und Handlungen stehen für sich. Welche Bedeutung sie dem Leben geben, wie sie es empfinden, gestalten und sich dazu äußern ist höchst subjektiv und nicht von einer Erzählinstanz gefärbt oder gesteuert. Dadurch sind auch die RezipientInnen vermehrt gefordert, die Sichtweisen der Figuren zu interpretieren und kritisch zu hinterfragen, wie auch ihre eigenen:

Какова жизнь, можно судить только по самочувствию действующих лиц и на основании их разговоров (El’nickaja 2012: 168).

Somit sind die RezipientInnen auf das individuelle Empfinden (*samočuvstvie*) der Dramencharaktere angewiesen, welches sich oft nur indirekt an ihren Aussagen ablesen lässt. Dies macht also den wesentlichen Unterschied zwischen Čechovs Drama und seinem personalisierten Erzählen aus, indem nicht nur *eine* Perspektive *einer* ProtagonistIn beleuchtet wird, sondern eine Vielzahl an verschiedenen Stimmen laut werden. Zugleich fällt die

²⁷ „Но ведь Саша уже несколько лет подряд говорит всё одно и то же, как по-писанному, и когда говорит, то кажется наивным и странным“ (IX/398).

Orientierungshilfe der Erzählerkonstante weg, wodurch die Rezeption offen für diverse Auslegungsmöglichkeiten wird.

An der Vielstimmigkeit in Čechovs Dramen ist vor allem eine Besonderheit, dass es keine klar gekennzeichneten HeldInnen wie in der Aristotelischen Tragödie gibt, sondern alle Charaktere in seinen Stücken mit ähnlich ausgewogener Wichtigkeit auftreten, Bedienstete wie Hausherrn wie Generäle (vgl. Deppermann 2012: 62; El'nickaja 2012: 168). So wird beispielsweise *Višnevij sad* von dem Dialog zwischen der Dienerin Dunjaša und dem ‚self-made‘ Businessman Lopachin eröffnet, der sich vom ‚Bäuerlein‘ hochgearbeitet hat zu einem neureichen Ökonomen. An ihrem Beispiel zeigt sich die graduelle Vermischung der Gesellschaftsschichten, die Auflösung der bisherigen sozialen Ordnung, was einen komödiantischen Charakter mit sich bringt und gleichzeitig die Neuorientierung der Übergangsepoche nach der Auflösung der Leibeigenschaft in Russland abbildet (vgl. Kissel 2012: 210f.). Ein weiteres Beispiel dafür ist im selben Stück der Lakai Jaša, der Zigarren raucht, Russland verachtet und überheblich über Epichodov spottet und urteilt (vgl. ibd. 214).

Durch die Vielzahl und die Egalisierung der Charaktere kann Čechov nun mehrere Lebenswelten nebeneinanderstellen und zumindest ansatzweise, mit kleinen Zeichen, Anspielungen und Ausbrüchen, eine Stimme verleihen, was er in seinen Prosatexten zumeist nicht in demselben Ausmaß verwirklichen konnte. Über diese Limitiertheit an Perspektiven in seinen Erzählungen hatte Čechov selbst geklagt:

Поневоле, делая рассказ, хлопчешь прежде всего о его рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо – жену или мужа – кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд. Луна же не удастся, потому что ее можно понять только тогда, если понятны и другие звезды, а звезды не отделаны [...] (Brief an A.S. Suvorin, 27.10.1888; III/47).

Im Gegensatz zu seinen Erzählungen also, wo sich Čechov auf die Darstellung *eines* Universums beschränkt sah, konnte er in seinen Dramen mehrere Lebensweltausschnitte nebeneinanderstellen und die Charaktere mit gleicher Wichtigkeit sprechen lassen.

Die Vielstimmigkeit in Čechovs Drama ist auch in Bezug auf die Art der Fragestellung relevant, da nicht nur die *Anzahl* der ProtagonistInnen, sondern auch die *Widersprüchlichkeit* ihrer Motive und Weltanschauungen im Vergleich zu den späten Erzählungen²⁸ um ein Vielfaches

²⁸ Auch Čechovs Erzählweise ist stark perspektivistisch und wird selten von der Erzählinstanz eindeutig kommentiert oder bewertet. Die ‚Ideen‘, beziehungsweise Stimmen der Figuren, werden somit nicht ‚monologisch‘ hierarchisiert, sondern stehen im offenen Dialog miteinander, auf gleichwertiger Ebene. Dieses ‚dialogisierende‘ Verfahren entspricht Bachtins Konzept der Polyphonie (oder auch Polyperspektivismus), welches auf zugeordnete Bedeutungspositionen verzichtet, um eine freiere Rezeption zu ermöglichen, oder wie in

erhöht zu sein scheint. Darum bezeichnet Deppermann Čechovs Drama auch als „polyphones Drama“ (vgl. Deppermann in ihrem Beitrag „Polyphones Drama – Molekulare Revolution“ 2012: 51-78), obwohl ursprünglich das Konzept der Polyphonie ausschließlich für den Roman entwickelt worden war. Michail Bachtin schrieb dazu: „[...] echte Polyphonie ist der Natur des Dramas fremd, es kann vielschichtig sein, nicht aber viele Welten enthalten, es lässt nur ein Maßsystem, nicht aber mehrere zu“ (1971 [1929/63]: 41). Dem entgegen steht neben Deppermanns Konzept des ‚polyphonen Dramas‘ auch Manfred Pfisters Beschreibung des Dramas als von Grund auf polyphon durch die

[...] offene Perspektivenstruktur und [...] den Verzicht auf Steuerungssignale oder durch widersprüchliche Signalvergabe [...], [die] die Relation der Figurenperspektiven zueinander ungeklärt und damit die auktorial intendierte Rezeptionsperspektive unbestimmt oder ambivalent [macht] (1977: 102).

Diese Auslegung des Dramas als ‚polyphon‘ wird auch von Deppermann für Čechovs Werke übernommen und mit zahlreichen Argumenten belegt. Sie entwickelt damit Bachtins Idee weiter und legt sie auf das Drama um und geht sogar so weit, Čechovs polyphone Dramenform als „Gegenstück zum polyphonen Bewusstseinsroman Dostoevskijs“ zu bezeichnen (2012: 72).

Dabei beschreibt Deppermann drei wesentliche Elemente des polyphonen Dramas bei Čechov, nämlich dessen „polyphone Orchestrierung“, „vielstimmig-mehrdeutige Dialoge“ sowie „polyphone Kommunikation“ (2012: 71). Die ‚polyphone Orchestrierung‘ befasst sich dabei mit dem Einflussbereich der Autorinstanz, wie er die Konfliktparteien aufeinandertreffen lässt, wie mehrere Ebenen der Semantik in der Pausensetzung, den Regieanweisungen und der Bühnengestaltung oder anderen audio- und visuellen Zeichen bespielt werden, um ein komplexes polyphones Netzwerk zu bilden (vgl. ibd. 69). So werden auf Personen- und Handlungsebene bei einer polyphonen Orchestrierung mehrere konfligierende Perspektiven mit gleichwertigen Motiven nebeneinandergestellt, ohne das Problem im Diskurs zu verhandeln mit eindeutigem Ergebnis – und auch nicht nur zwischen zwei Parteien, zwischen ProtagonistInnen und AntagonistInnen, sondern einer ganzen Gruppe an verschiedenen Parteien. Im selben Maße beschreibt Kluge Čechovs Polyperspektivismus als ein Kollektiv an verschiedenen Weltanschauungen, dessen Personen wie Trofimov oder Tuzenbach immer nur ihre subjektiven und damit relativierten ‚Wahrheiten‘ vortragen, die die RezipientInnen schließlich selbstständig hinterfragen, ergänzen und in Relation setzen müssen (vgl. 2012: 24).

unserem Fall, die RezipientInnen zu desorientieren (vgl. auch Penzkofer „Der Text als Perspektivenstruktur“ 1984: 174ff.).

Unter dem zweiten Aspekt, der ‚vielstimmig-mehrdeutigen Dialoge‘ oder der ‚polyphonen Kommunikation‘ ist die bruchstückhafte und vielschichtige Kommunikationsweise der Charaktere zu verstehen, also die Art, wie die Personen einerseits verzweifelt versuchen, ihr Innerstes mitzuteilen und andererseits in der Begrenztheit der Sprache gefangen sind²⁹ (vgl. Deppermann 2012: 70). Beispielhafte Symptome dafür sind die Bekenntnisreden der Charaktere oder das plötzliche Umschwenken von Pathos zu Parodie, wie etwa im *Višnevij sad*, wenn Gaev plötzlich eine Lobrede an den Bücherschrank (*škaf*) hält. Dabei flicht Čechov ein dichtes Netz an verbalen und nonverbalen Zeichen, die die Eindeutigkeit der Aussagen der Figuren relativieren. In Kapitel fünf zu den ‚emotionalen Untiefen‘ wird noch ausführlicher auf diesen Aspekt eingegangen. Alles in allem fokussiert sich Čechov auf „vielstimmige Bewusstseins-, Sprach-, und Kommunikationsprozesse in Krisensituationen im Drama des Alltags und des ‚inneren Menschen‘, [welche] pluralistisch, sich selbst bewusst werdend und sich selbst befragend [auftreten]“ (Deppermann 2012: 67). Er schafft damit eine mehrstimmige Dramenstruktur, eine Vielzahl an ungesteuerten Figurenperspektiven und ein fortwährendes Infragestellen der Figuren und ihren Konfliktpositionen.

Ein weiterer Aspekt, der zur Desorientierung der RezipientInnen hinsichtlich der Figurenperspektive beiträgt, ist die Ironisierung der Figuren. Mit kleinen Details, die Čechov wie zufällig nebeneinanderstellt, weiß er die Zuverlässigkeit, beziehungsweise Ernsthaftigkeit seiner Figuren zu untergraben. So etwa bei Gaev im *Višnevij sad*: „Проценты мы заплатим, я убежден... (*Кладет в рот леденец*)“ (X/322), wobei das Fruchtbonbon, das er sich in den Mund steckt, seiner Aussage etwas Kindliches und Uernstes verleiht; oder bei Serebrjakov im *Djadja Vanja*, der ungeachtet der angespannten Lage scherzt: „Я пригласил вас, господа, чтобы объявить вам, что к нам едет ревизор. Впрочем, шутки в сторону“ (X/224). Die Figuren nehmen sich auch gegenseitig nicht ernst und stellen ihre Ansichten und Ideen fortlaufend in Frage wie etwa in *Tri sestry*, als Kulygin Irinas hoffnungsvolle Zukunftspläne anzweifelt: „Так-то оно так, только как-то все это не серьезно. Одни только идеи, а серьезного мало. Впрочем, от души тебе желаю“ (X/289). Auch Svetlana Evdokimova beschreibt in ihrem Beitrag über *Djadja Vanja* im zweiten Badenweiler Symposium die diversen Techniken, die Čechov zur Relativierung seiner Figurenperspektiven anwendet (1997: 119-126). Um seine eigene Haltung gegenüber der das Stück dominierenden Frage ‚čto delat‘ zu verschleiern, wendet er diverse Verfahren der Subversion, Ironie, Absurdität und Inkonsistenz an seinen Charakteren an, um ihre Glaubwürdigkeit zu unterminieren und keiner

²⁹ Diese „Unzulänglichkeit der Sprache“, wie Busch sie bezeichnet (1977: 57ff.), ist im Kontext der Sprachkrise beziehungsweise Sprachskepsis um 1900 zu interpretieren (vgl. Birkenhauer 2005: 40f.).

seiner Figuren ‚absolute‘ Gültigkeit zu verleihen (vgl. 1997: 121). Čechov erhöht die Ambivalenz der Stücke zusätzlich, indem er grundsätzlich ‚fragwürdige‘ Personen auch gelegentlich ‚zuverlässige‘ Aussagen treffen lässt und umgekehrt. Golomb nennt einige Beispiele und kommentiert dazu:

This is not the only case where Čechov gives a reliable statement to an unreliable personage or vice versa, as part of the audience-challenging techniques he employs, to make our awareness work overtime in order to take almost nothing for granted (2012: 137).

Diese bewusst ironische Darstellung vieler Charaktere sowie die Untergrabung ihrer Autorität tragen zusätzlich zur unsicheren Figurenperspektive bei. Ohne Erzählinstanz fällt in Čechovs Drama auch jede Orientierungshilfe in der Klassifizierung oder ‚Beurteilung‘ der Charaktere und der Einschätzung der Umwelt weg, da diese höchst unterschiedliche und nicht zuletzt gegenteilige Meinungen übereinander von sich geben. Hier besteht ein klarer Unterschied zu den Erzählungen, da in diesen durch das personalisierte Erzählen die Haltung der ProtagonistInnen gegenüber den anderen Personen klarer gekennzeichnet ist und nicht mehrere voneinander unabhängige und sich teils widersprechende Stimmen auftreten. Wenn es um die gegenseitige Beurteilung der Figuren in Čechovs Stücken geht, nehmen diese oftmals sehr extreme Positionen ein – entweder die der bedingungslosen Verehrung oder der Verabscheuung, wie am folgenden Beispiel aus *Višnevyyj sad* erkennbar ist:

Шарлотта. Ты, Епиходов, очень умный человек и очень страшный; тебя должны безумно любить женщины. Бррр! (*Идет.*) Эти умники все такие глупые, не с кем мне поговорить... Все одна, одна, никого у меня нет и... и кто я, зачем я, неизвестно... (*Уходит не спеша.*) Епиходов. Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, [...] зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня на груди страшной величины паук... Вот такой. (*Показывает обеими руками.*) И тоже квасу возьмешь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени неприличное, вроде таракана.

[...] Яша. Глупый человек, между нами говоря. (*Зевает.*) (X/324f.).

In dieser Passage sind sogleich mehrere Formen der Desorientierung und Unzuverlässigkeit zu beobachten. Bereits Epichodovs Selbsteinschätzung ist zu hinterfragen und Šarlottas Kommentar über ihn, dass er vernünftig und gleichzeitig grauenhaft sei, kann sowohl ein weiteres Indiz als auch eine weitere Form der Desorientierung für die RezipientInnen bedeuten. Von Jaša wird er überhaupt als ‚dummer Mensch‘ betitelt – die Meinungen der Figuren übereinander weichen demnach deutlich voneinander ab und bilden ein Netz an widersprüchlichen Signalen, welches eine Einordnung für die ZuseherInnen erschwert.

Ein weiteres desorientierendes Element in der obigen Passage bildet Epichodovs Überlegung zur (trügerischen) Wahrnehmung. Zum einen ließe Epichodovs Rede einen Mangel an geistiger Zurechnungsfähigkeit vermuten und schwächt damit dessen Zuverlässigkeit, seine Äußerung

könnte allerdings genauso gut als ironischer Scharfsinn interpretiert werden. Der darauffolgende diskreditierende Kommentar von Jaša ist ein oft angewandtes Verfahren Čechovs nach philosophischen Ausbrüchen seiner Figuren. Mit der Aussage ‚ein dummer Mensch‘ relativiert und ironisiert er sofort die Bedeutung von Epichodovs Worten. Dies ist auch ein Beispiel dafür, was Deppermann als das Verfahren der „kritische[n] Negation als doppelte Verneinung“ bezeichnet (2012: 52). Wenn nach einer ‚philosophischen Idee‘ einer Figur ein anderer Charakter eine abfällige Bemerkung macht so wie Jaša über Epichodov, bedeutet es nämlich nicht, dass Čechov darin nicht wenigstens einen Funken Wahrheit oder zumindest eine ‚gut gestellte Frage‘ sah. Gleichzeitig lässt sich diese Formel nicht immer anwenden, was gleich den ‚Leerstellen‘ und anderen Formen der ‚Fallen‘ zur Ambiguisierung der Dramen beiträgt.

Die Relativierung der Figurenperspektive durch die wertenden Kommentare der Charaktere übereinander stellt somit eine weitere wesentliche Form der Desorientierung in Čechovs Drama dar. Dieses Verfahren der Relativierung kommt ebenfalls bei jenen Figuren zum Tragen, die ihre Lebensweisheiten ohne Zweifel oder Reflexion postulieren wie etwa Serebrjakov im *Djadja Vanja* oder Arkadina in *Čajka*. Ihre Selbstüberzeugung von ihrem leeren ‚Philosophieren‘ wird zur Parodie. Diese Parodie dient nicht nur dazu, die Intelligencija jener Zeit zu mokieren und die RezipientInnen zu kritischem Denken herauszufordern, sie stellt auch eine von Čechovs wichtigsten Methoden zur Distanzierung zu seinen Personen dar (vgl. Golomb 1997: 127). Darum beginnt Golomb auch seinen Beitrag “‘Esli by znat’ – knowledge, art and ‘philosophising’ in Čechov’s later plays” (1997: 127-128) mit dem bezeichnenden Zitat von Nilly Mirsky: “The fact that a Chekhovian character expresses an idea is itself sufficient evidence that Chekhov dissociates himself from that idea” (127). Niemals sollten RezipientInnen sich dazu verleiten lassen, Čechovs eigene Haltung an der Aussage einer seiner Figuren festzumachen.³⁰ Schon in den Erzählungen wendet Čechov dieses Verfahren der Distanzierung an, wenn beispielsweise Ananëv in *Ogni* die Eitelkeit, die Sinnlosigkeit des Lebens als ‚höchste und letzte Stufe des menschlichen Denkens‘ deklamiert, obwohl er sich vorher noch über dergleichen absolute Postulate des Studenten ärgert (vgl. Fortarel 2003: 176). Schaumann beschreibt diese Distanzierung und Form der Ironie als wesentliche Technik des Genres ‚Komödie‘, so wie Čechov seine Stücke auch gespielt sehen wollte (1990: 1225).

³⁰ Viele Čechov-Forscher gehen der Frage nach, welche Position Čechov selbst einnimmt bei all den verschiedenen Lebensphilosophien, die seine Charaktere verkörpern, oder etwa welche die ‚richtige‘ Inszenierungsweise seiner Stücke sei (vgl. Evdokimova 1997: 121). Um Čechovs Denkweise und somit der Bedeutung seiner Werke näher zu kommen, werden in dieser Arbeit ausschließlich direkte Aussagen Čechovs aus seinen Briefen und Notizbüchern herangezogen.

Überdies wird die unsichere Figurenperspektive gleich wie in der Prosa dadurch verstärkt, dass Čechov Einleitungssphrasen wie *kazat'sja* oder *kak-nibud'* in seiner Figurenrede einfließen lässt, was er direkt aus seinen Erzählungen ins Drama übernimmt, um die Zuverlässigkeit seiner Charaktere zu relativieren. Dabei lässt er seine Figuren Zweifel und Distanz zu sich selbst in direkter Rede ausdrücken. Zum Beispiel relativiert Maša in *Tri sestry* ihre Idee zur Sinngebung des Lebens mit einem einleitenden *mne kažetsja*:

Мне кажется, человек должен быть верующим, или искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста ... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе ... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава (X/264; meine Hervorhebung).

Maschas wiederholtes *ili* sowie das nonchalante *tryn-trava* am Ende ihrer Rede unterstreichen zusätzlich die Unsicherheit der Figur und die relative Gültigkeit des Gesagten. Derselbe Vorgang ist am Ende des Stückes *Tri sestry* zu beobachten, wenn Ol'ga hoffnungsvoll verkündet „kažetsja, eščë nemnogo i my uznaem, začem žit““. Das „kažetsja, eščë nemnogo“ kennen wir bereits aus *Dama s sobačkoj* und wurde hier direkt von der Prosa ins Drama übernommen. Wie Penzkofer schon an den späten Erzählungen beobachtet, so sind auch die Personen in den späten Dramen Meister des Vertagens und Vergessens, leben in der Vergangenheit und der Zukunft, überall, nur nicht in der Gegenwart (vgl. 1984: 213f.) Hier liefert ebenfalls die Schlusszene aus *Čajka* ein deutliches Beispiel, als Trigorin am Ende die ausgestopfte Möwe bekommt und dazu ausruft: „Ne pomnju! Ne pomnju!“ (X/191). Diese Amnestie wirkt irritierend in Bezug auf die Bedeutungshaftigkeit zuvor aufgestellter Symbole (wie der Möwe) und stellt damit sowohl das Symbol wie auch den Bewusstwerdungsprozess der Figuren in Frage. Im selben Zug unterstreicht es die Vergänglichkeit des Seins und der Dinge und ironisiert die (vergebliche?) Such nach Sinn.

Eine weitere Parallele zwischen Čechovs Dramen und Prosatexten besteht hinsichtlich der desorientierenden Wirkung ihrer ‚verlorenen‘ Figuren. Ähnlich wie in den Erzählungen wissen die Personen oftmals nicht, wie sie sich selbst sehen oder definieren sollen aufgrund ihrer Sinnkrise. An dieser Stelle wird noch einmal auf das obige Zitat der Šarlotta aus *Višnevyyj sad* zurückverwiesen:

[...] откуда я и кто я – не знаю ... Кто мои родители [...] не знаю. (Достает из кармана огурец и ест.) Ничего не знаю ... (X/324).

Diese völlige Orientierungslosigkeit der Figur, die selbst nicht weiß, wie sie sich interpretieren soll, stellt auch die RezipientInnen vor die Herausforderung, diese ‚Leerstellen‘ zu ergänzen, kombinieren und zu deuten und die Figur gleichfalls zu hinterfragen. Diesbezüglich sind Busch zufolge die RezipientInnen der Dramen noch mehr als in den Erzählungen auf die unsichere

Perspektive der Charaktere angewiesen (vgl. 1977: 56). Besonders am Beispiel der Nina in *Čajka* lässt sich die Fragwürdigkeit von Čechovs Dramenfiguren demonstrieren:

Я – чайка... Не то. Я – актриса. Ну, да! [...] (X/189).

Я – чайка. Нет, не то... Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать порубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то... (*Трет себе лоб.*) О чем я? .. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса (X/190).

Die hohe Unsicherheit Ninas über ihre Rolle in ihrem Leben sowie auch ihrer Rolle im Stück spiegelt sich in den wiederholt eingefügten ‚Nein, das ist es nicht‘ und den vielfachen Denkpausen. Ist Nina nun wirklich, so wie sie behauptet, durch das Leid eine ‚echte‘ Schauspielerin geworden und steht nun über dem Drang nach Geltung und Ruhm? Oder spielt sie nur tapfer die Rolle, die Trigorin ihr in seiner Kurzgeschichte zuschreibt, die eines schönen Mädchens vom See, das loszieht, um Schauspielerin zu werden? Was können wir über Ninas Schauspiel, über ihr Wesen sagen? Von verschiedenen anderen HeldInnen im Drama kommen verschiedene Haltungen ihr gegenüber zu Tage, und vieles wird nur angedeutet oder bleibt ungesagt. Ist sie tatsächlich die Heldin des Stücks, weil sie ihr Leid überwunden hat und sich nicht wie Treplev ihm hingegen hat? Wodurch konnte sie ihr Leid überwinden und Treplev nicht? Ist Nina die erschossene Möwe oder Treplev? Dürfen wir das Symbol der Möwe überhaupt ernst nehmen, oder welche ‚Fallen‘, welche Ebenen der Ironie mögen sich dahinter verbergen?³¹ Die Figurenperspektive in Čechovs Dramen erweist sich demnach als noch unzuverlässiger als jene in den späten Erzählungen. Zusätzlich bewirkt Čechov eine Distanzierung zu seinen Charakteren mittels einleitender Modalisierungen wie *kažetsja*, er distanziert sich aber auch mit dem Verfahren der Ironisierung, der Untergrabung der Autorität der Figuren sowie der widersprüchlichen Meinungen der Charaktere übereinander. Dadurch entsteht ein noch komplexeres Geflecht an ‚Fallen‘, an polysemantischen Fragen und Aussagen, die die RezipientInnen in ihrer Widersprüchlichkeit fordern. Im nachfolgenden Kapitel ‚Problematisierung der Erkenntnis‘ wird eine weitere Dimension der Desorientierung durch ‚Fallen‘, nämlich die der scheinbaren ‚Erkenntnis‘ und Veränderung der Charaktere, beleuchtet.

4.2 Problematisierung der Erkenntnis

4.2.1 Prosa

Говорят: в конце концов правда восторжествует, но это неправда (А. П. Чехов. Том 17; Записная книжка I/116).

³¹ Zu einer möglichen Interpretation dieser Fragen in *Čajka* vergleiche besonders die letzten beiden Seiten (572-573) von Kipps Beitrag „A subject for a short story, or in defence of Trigorin“ im Badenweiler Symposium II (1997: 567-573).

„Alles ist eitel“ wäre, für Čechov, nur die halbe Erkenntnis. Die zweite, nicht weniger wichtige Hälfte besagt: Da gibt es etwas, was fehlt (Bauer 2000: 237).

Wie anhand der beiden Zitate erkennbar, hat Čechovs Suche nach der *„nastojščaja pravda“* ihn neben epistemologischen Fragen (vgl. Kapitel 3.2) auch zu Fragen der Erkenntnistheorie geführt (vgl. Kataev 1979: 27). In der Auseinandersetzung damit bleiben die Figuren in seinen Erzählungen und Stücken oftmals ebenso ratlos zurück, wie sie zu Beginn waren, doch enthalten seine späten Werke auch gelegentlich (scheinbare) „Erkenntnismomente“. Die vielfältigen Interpretationsmöglichkeiten, die diese anbieten, stellen eine der wesentlichen Desorientierungsverfahren Čechovs dar, ein Hauptelement seiner „Fallen“. Dieses Kapitel zur Problematisierung der Erkenntnis ist eng mit den vorherigen Inhalten verknüpft und bedingt sich aus dem Bewusstseinswandel der Charaktere (Kapitel 3.1), ihrer epistemologischen Krise (3.2), dem Schwellencharakter des offenen Schlusses (3.3) und der unsicheren Figurenperspektive (4.1). Darum werden auch oben bereits erwähnte Zitate aus dem Primärtext noch einmal herangezogen (vor allem die polysemantischen Schlussequenzen), um sie spezifisch auf die Erkenntnisproblematik hin zu untersuchen. Dieses Kapitel erweitert nun Čechovs Methoden der Desorientierung durch „Fallen“ um das Verfahren der *vermeintlichen* Lösungsfindung, des verlockenden Angebots einer eindeutigen „Wahrheit“, die abwechselnd bestätigt und negiert wird.

Wie in Kapitel 3.1.1 erwähnt, durchlaufen Čechovs HeldInnen einen Bewusstseinswandel, welcher von einem großen Teil von Čechov-ForscherInnen als *prozrenie* bezeichnet wird (vgl. Fortarel 2003: 41ff.; Kataev 1979: 20; Freise 1997: 248ff.). Das russische Wort *prozrenie* bedeutet übersetzt „Durchsicht“, was so viel wie „Offenbarung“, aber nicht zwingend „Einsicht“ bedeutet, sondern auch nur eine (vorübergehend) neue Perspektive beschreiben kann. Diesem Moment des *prozrenie* wird in der Čechov-Forschung besondere Bedeutung zugemessen, da es eine wesentliche Technik der „Fallenstellung“ und Frageprovokation darstellt, denn das *prozrenie* in den Erzählungen Čechovs unterscheidet sich etwa von den „Erkenntnissen“ der *povesti prozrenija* Tolstoj oder Turgenjovs, welche ihre HeldInnen zu einer definitiven, bedingungslosen Schlussfolgerung kommen lassen (vgl. Kataev 1979: 20f.). Darum wird im Folgenden der Begriff „Erkenntnis“ in Anführungszeichen gesetzt, da er ähnlich dem *prozrenie* kein tiefgreifendes, nachhaltiges „Erkennen“, sondern nur ein kurzes Aufleuchten einer

relativen, ungesicherten Einsicht darstellt. Im Unterschied zu Tolstoj oder Turgenjov also erfolgt in Čechovs *rasskazy otkrytija*³², wie Kataev sie nennt, aus der neuen Sichtweise der HeldInnen

³² Vgl. Kataevs Kapitel „Rasskazy otkrytija“ (1979: 20ff.).

nicht zwangsläufig eine Einsicht oder neue Lebensphilosophie, und wenn doch, so ist diese nicht endgültig, sondern kann jederzeit überholt werden.

Dasselbe beschreibt Schmid in seinem Beitrag „Modi des Erkennens in Čechovs narrativer Welt“ (1997: 529-536). Ihm zufolge unterscheiden sich Čechovs Erkenntnishandlungen deutlich von denen der Realisten aufgrund der mangelnden „Resultativität, Irreversibilität, Konsekutivität und Faktizität“ (1997: 530). Dies ist vor allem bedingt durch die stark personalisierte Erzählweise und die dadurch relativierte Relevanz und Zuverlässigkeit der ‚Erkenntnis‘ (vgl. ibd. und Kapitel 4.1). Zusätzlich wird die ‚Erkenntnis‘ nicht auktorial bewertet und unterliegt keiner Didaktik oder dogmatischem Programm der Autorinstanz (vgl. ibd.). Schmid untersucht auch den „Modus des vermeintlichen oder verkennenden Erkennens“ (1997: 536) am Beispiel des *Student*, welcher auch im Folgenden als Paradebeispiele für Čechovs ‚Fallen‘ herangezogen wird, um die Fragwürdigkeit³³ der ‚Erkenntnis‘ und der Wahrnehmung des Helden zu verdeutlichen. Der Student ist jung und sucht nach absoluten Ideen und Richtungsweisungen, was ihn anfällig dafür macht, voreilig abstrakte Schlüsse zu ziehen über den Verlauf der Weltgeschichte und das Wesentliche im Leben überhaupt (vgl. ibd. 535). Seine Jugend könnte auch als Zeichen seiner Verblendung interpretiert werden, denn am Ende wird noch einmal spezifisch erwähnt, dass der Student „erst 22 Jahre alt“ war (vgl. Freise 1997: 255). Auch seine Rollenbezeichnung als ‚Student‘, den auch der Titel³⁴ der Erzählung trägt, könnten als kritisches Zeichen in Bezug auf Čechovs Stellung zu seiner Figur sein in Anbetracht der parodierten Lehrer-Charaktere³⁵ in seinen Werken. Außerdem ist nicht klar, ob seine Erleuchtung am Ende der Erzählung nicht nur eine Bedingung seiner physischen und psychischen Umstände ist und daher auch nur beschränkt gültig sein kann (vgl. Kataev 1979: 26). Auch Penzkofer weist darauf hin,

[...] dass die pathetischen Gedanken des Studenten Verchopol'skij (Student), der die Geschichte der Menschheit als zusammenhängende Kette verstanden wissen will, deren eines Ende sich bewegt, wenn am anderen gerührt wird, durchaus von der Kälte des Abends, vom Hunger und von der Jugend Verchopol'skijs herrühren können (1984: 211).

Schließlich lässt den Studenten die Erschütterung der Frauen am Feuer durch seine Erzählung seltsam ungerührt, was nicht im Einklang mit seiner pathetischen Rede und seines angehenden

³³ Hier bei Čechov gilt tatsächlich der wortwörtliche Sinn des Wortes ‚fragwürdig‘: ‚einer Frage würdig‘.

³⁴ Wie vorhin schon in Bezug auf den Titel *Dama s sobačkoj* steht auch hier der Titel in Verdacht, einen wichtigen Hinweis auf die Ironie der Erzählung für ihre Interpretation zu geben. Zur zentralen Bedeutung der Titel bei Čechov siehe Nina Iščuk-Fadeevas Beitrag „Zaglavie kak točka zrenija“ (2012: 396-403) im Badenweiler Symposium III.

³⁵ Zu den ironisierten Lehrer-Figuren bei Čechov siehe Busch (1977: 52). Neben dem ‚Mensch im Futteral‘ werden auch die Lehrer in den Dramen genannt, die wie Kulygin mit seinem Konformismus, Medvedenko mit seiner Fixiertheit auf Geld oder Trofimov mit seinem Idealismus parodiert werden.

geistlichen Amtes steht und damit deren Bedeutung zusätzlich relativiert. Er erkennt den Zusammenhang der Geschichte vom Verrat an Petrus mit Vasilisas, die bitterlich zu weinen beginnt wegen ihres Verrats an ihrer Tochter, die sie den Schlägen ihres Mannes ausgeliefert hat (vgl. Schmid 1997: 535). Dieser Zusammenhang scheint eher dem Bild eines ‚schlechten‘ Kreises zu entsprechen und widerspricht damit der euphemistischen ‚Erkenntnis‘ des Studenten, dass die Weltgeschichte wie durch eine Kette verbunden sei (vgl. ibd.). Dadurch sind im *Student* gleich mehrere Formen des ‚vermeintlichen‘ und ‚verkennenden‘ ‚Erkennens‘ zu finden.

Ein weiteres, besonders starkes Beispiel für die Relativierung der ‚Erkenntnis‘ stellt die Verletzung der Irreversibilität in *Nevesta* durch Nina, die Mutter der Braut dar. Ihre stark pathetischen ‚Erkenntnisse‘ überholt sie fortwährend; einmal meint sie, in der Philosophie ihren Sinn gefunden zu haben, als nächstes konstatiert sie, sie sei religiös geworden, und bei all ihren immer neuen ‚Erkenntnissen‘ betont sie stets, dass sie jetzt alles ‚klar‘ erkannt habe. Ninas Pseudo-Religiosität und esoterische Philosophie wirken allerdings mehr wie eine Flucht vor der Realität als ein echter ‚Erkenntnisgewinn‘, wodurch Čechov den menschlichen Drang auf Antworten parodiert, die Suche nach eindeutigen Richtlinien. Zusätzlich wirft er damit einen Schatten auf Nadjas ‚klare Erkenntnisse‘, was durch die Verwendung des imperfektiven Aspekts³⁶ noch unterstrichen wird: ‚ona jasno soznavala‘ ist grammatikalisch durativ und nicht resultativ und könnte übersetzt werden mit ‚sie war im Begriff, klar zu erkennen‘, was ein weiteres Indiz für die mangelnde Resultativität darstellt (vgl. Schmid 1997: 532).

Neben Parodien von ‚Erkenntnissen‘ gewisser Figuren gibt es auch ambivalentere Formen von ‚Erkenntnissen‘, die eine Andeutung einer ‚*nastojasčaja pravda*‘ durchscheinen lassen, aber gleichzeitig auch die Zweifel an deren Gültigkeit. Čechov ironisiert dabei seine Figuren nicht nur, er bringt auch abwechselnd Elemente der ‚Bestätigung‘³⁷ ein, also Sichtweisen einer Figur oder der Erzählinstanz, die mit Čechovs persönlichen Überzeugungen aus seinen Aufzeichnungen wie Briefen oder Notizbüchern übereinzustimmen scheinen. Dieses Verfahren der (vermeintlichen) Bestätigung durch den ‚impliziten Autor‘ verschleiert zusätzlich die Stellung der Autorinstanz zu seinen HeldInnen und die Kennzeichen, die auf diese Haltung hinzuweisen scheinen (vgl. Busch 1977: 54). Die dadurch entstehende Spannung zwischen Negation und Affirmation wirkt auf die RezipientInnen desorientierend und ‚appelliert‘ an sie, selbst Sinn zu konstruieren und die Widersprüche aufzuheben (vgl. Penzkofer 1984: 217).

³⁶ vgl. Jensen, Peter Albert: Imperfektives Erzählen. Zum Problem des Aspekts in der späten Prosa Čechovs. In: Rainer Grübel (Hrsg.): *Russische Erzählung*. Amsterdam: Rodopi, 1984, S. 261-279.

³⁷ Vgl. Penzkofers Beitrag „Bestätigung der Figurenperspektive durch den impliziten Autor“ (1984: 214ff.).

Beispiele für die abwechselnde Bestätigung und Negation der Figurenperspektive sind die in Kapitel 3.3 analysierten Schlusspassagen, welche einerseits verunsichernde Phrasen wie *kazalos'* enthalten, jedoch auch ‚bestätigende‘ Elemente wie hier am Ende der *Dama s sobačkoj*:

И *казалось*, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда *начнется* новая, прекрасная жизнь; и обоим *было ясно*, что *до конца еще далеко-далеко* и что самое *сложное* и трудное только еще *начинается* (IX/336; meine Hervorhebung).

Neben relativierende Phrasen wie *kazalos'* oder *ešče daleko-daleko* werden Strukturen gestellt, die Zuversichtlichkeit und Sicherheit ausdrücken, wie *oboim bylo jasno* oder die Verwendung des Futurs und des perfektiven Aspekts (*budet' najděno; načnëtsja*). Durch diesen Kontrast zwischen der Sicherheit und Unsicherheit des Gesagten wird wiederum die Zuverlässigkeit der Figuren und der Erzählinstanz in Frage gestellt und trägt zur Desorientierung der LeserInnen bei. Ähnlich widersprüchlich stellt sich die letzte Phrase der *Nevesta* dar:

Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда (IX/411).

Alles deutet auf Veränderung und Neuanfang hin, Nadja sei ‚zu sich gekommen‘ (*ona pošla k sebe*), am anderen Morgen verabschiedet sie sich von den Ihrigen (*so svoimi*) wie von einem Teil ihrer selbst, eine neue Phase beginnt (scheinbar). Nadja verlässt die Stadt — *kak pologala, navsegda*. Mit diesen drei Worten werden alle optimistischen Anzeichen auf Veränderung schlagartig relativiert. Auch Bauer stellt in seiner Analyse die Befreiung Nadjas in Frage, da sie selbst während ihrer physischen Distanz zu ihrem Zuhause in ihrer Studienzeit in Petersburg mit den Gedanken an daheim festharrt und trotz aller Entschlossenheit über ihr (Sašas?) Programm der Befreiung nicht hinauszukommen scheint (vgl. 2000: 173f.). Ob sie nun sich selbst, ihr Leben und ihre Zukunft tatsächlich verändern wird, bleibt außerhalb der dargestellten Wirklichkeit, es lässt nur vermuten, dass ihr nächstes *prozrenie* nicht weit ist und ihre zuversichtliche Stimmung nur eine Momentaufnahme darstellt.

Wie in Kapitel 3.1 bereits erwähnt, argumentiert Kataev, dass die Gegenüberstellung der Verben *kazalos'* und *okazalos'* eine Bewusstseinsveränderung der ProtagonistInnen signalisiert. Allerdings ist *keine* strukturelle Bewegung von *kazalos'* hin zu *okazalos'* zu beobachten, die beiden relativierenden Verben kommen bis zum Schluss gemischt und unsystematisch vor, wie an den oben angeführten Beispielen zu sehen ist. Dasselbe ist an Wortfeldern des ‚Erkennens‘ zu beobachten wie etwa ‚u menja otkrylis' glaza‘ oder ‚ja teper' vsjo vižu‘ wie in *Nevesta*:

Ты только *пойми*, до какой степени мелка и унизительна наша жизнь. У меня открылись глаза, я теперь всё вижу. И что такое твой Андрей Андреич? Ведь он же неумен, мама! (IX/404; meine Hervorhebung).

Diese bestätigenden Elemente, die auf eine ‚große Erkenntnis‘ hindeuten, werden alterniert mit relativierenden, verunsichernden Phrasen wie ‚irgendwie fühlte sie‘ oder ‚es kam ihr vor‘. Dasselbe gilt für das Ende des *Student*. Auch hier ist eine deutliche Ambivalenz erkennbar zwischen Euphorie und der Zweifelhaftheit der im Grunde ungewissen ‚Erkenntnis‘:

[...] и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только 22 года – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла (VIII/ 265).

Bei der aufkeimenden Hoffnung³⁸ und Euphorie am Ende der Erzählungen *Student* und *Nevesta* ist nicht ersichtlich, woher diese plötzlich rührt, es ist kein kausaler Zusammenhang oder äußerer Anlass für die positive Stimmung der HeldInnen zu erkennen. Ihre hoffnungsvolle Zukunftshaltung müsste Resultat einer inneren Wandlung sein, doch auch diese scheint fragwürdig, deuten doch alle stagnierenden oder sich wiederholenden Muster in der Erzählung auf keine (dauerhafte oder grundlegende) Veränderung hin. Wenn das hoffnungsvolle Ende nicht notwendigerweise mit einem *prozrenie* zusammenhängt, wie ist es dann zu erklären? Freise zum Beispiel sieht die Hoffnung am Textende als Ersatz für das Fehlen der Ereignisse, für eine Fabel ohne Transzendenz (vgl. 1997: 292). Da die Figuren einen Sinnverlust erleiden, darf am Ende dieser Sinn „keine vom Autor verantwortete Realität werden“ (ibid. 294). So bleibt Čechov nichts Anderes übrig, als den Studenten auf die Erlösung durch ‚Wahrheit und Schönheit‘ (*pravda i krasota*) hoffen zu lassen oder Anna und Gurev auf die ‚wahre Liebe‘, da er es sich nicht anmaßen wollte, einen Sinn, beziehungsweise eine Lösung, vorzugeben. Jeder Mensch und daher auch jede Figur in Čechovs Werken ist für seine eigene Sinnbildung verantwortlich, da das ‚Sinnerlebnis‘ nicht vom ‚wirklichen Sinn‘ unterschieden werden kann und somit jede Hoffnung, Religion oder Illusion³⁹ Sinn stiften kann (ibid. 293). Die Ambiguität in den späten Erzählungen Čechovs unterstreicht dabei die unklare Linie zwischen der subjektiven und der ‚objektiven‘ ‚Realität‘ (vgl. Jensen 2009: 104). Darum fällt auch das Fazit von Freise, Penzkofer und Kataev bezüglich der ‚Wahrhaftigkeit‘ des *prozrenie* der HeldInnen ähnlich aus: Ob *prozrenie* oder nicht, wird als unzulässig zurückgewiesen, denn es geht um die neue Sinnschöpfung der HeldInnen, bei der die Gültigkeit ihrer ‚Erkenntnisse‘ nicht infrage gestellt werden sollte und nicht um die Proklamation einer ‚*vseobščaja ideja*‘:

³⁸ Freise weist darauf hin, dass nicht nur am Ende der späten Erzählungen und Dramen Anzeichen von Hoffnung zu finden seien, sondern dass Hoffnungssymbole wie etwa der Name ‚Nadežda‘ oder die Farbe ‚grün‘ omnipräsent seien (vgl. 1997: 292).

³⁹ Vgl. Čechovs Erzählung *Černij monach* (1894).

In den subtilsten Erzählungen ist es die Erkenntnis der Nichtigkeit der Existenz selbst und allein, das Wissen um die eigene Endlichkeit, das den Bezug des Menschen zur Transzendenz heraufbeschwört. Ist doch dieses Wissen die erste und vielleicht einzige Erkenntnis, die einzige Wahrheit; ist dieses Wissen damit selbst schon das Absolute, Unvergängliche, in Bezug zu dem das Relative und Vergängliche nichtig wird (Freise 1997: 229).

Auf dieselbe Weise sieht auch Penzkofer das *prozrenie* nicht als Abschluss, sondern vielmehr als Ausgangspunkt, „von dem aus die erfahrene Wirklichkeit neu begriffen und neu geordnet werden kann, ohne dass der Endpunkt im Rahmen der erzählten Wirklichkeit sichtbar wird“ (1984: 202). Damit verweist er darauf, dass das *otkrytie*⁴⁰, der Wandel in der Wahrnehmung der HeldInnen, die eigentliche Errungenschaft, beziehungsweise die Essenz der späten Erzählungen darstellt, ungeachtet dessen, wie die Geschichte ausgeht oder ausgehen könnte. Allein das Bewusstsein um die *pošlost'* oder *banal'nost'* des ‚alten‘ Lebens birgt das Potenzial zur Veränderung. Darum klingt besonders auch in den späten Erzählungen ein gewisser Optimismus bezüglich einer möglichen Veränderung in der Schlusssequenz mit, wie etwa bei *Nevesta* oder *Dama s sobačkoj*. Doch auch diese Beobachtung trifft nicht allgemein auf die ‚Erkenntnisse‘ in Čechovs Erzählungen zu, denn betrachtet man die ‚Erkenntnisse‘ des Professors um den baldigen Tod und die wachsende Distanz zu seinen Mitmenschen in *Skučnaja istorija*, so führen diese hier zu Bitterkeit und Leid. So ist mit jedem einzelnen Fall, *s každyj otdel'nyj slučaej*, immer nur eine Annäherung an die Idee einer *nastojščaja pravda*, an das andere, bessere Leben möglich (vgl. Kataev 1979: 20). Darum sind auch keine der ‚Erkenntnisse‘ der HeldInnen als solche vollständig zu werten, sondern immer mit Vorbehalt und als momentaner Ausschnitt zu sehen. Vielmehr fungiert das *prozrenie* als Anstoß für eine endlose Suche nach Antworten auf Fragen, auf die es womöglich auch gar keine Antwort gibt:

Поэтика бесконечного процесса поисков ответа на вопросы, на которые не дано (а может быть, и не существует) ответа (Kataev 1979: 21)

RezipientInnen von Čechovs Werken sind darum gefordert, die ‚Fallen‘, i.e. die ‚großen Erkenntnisse‘ der Charaktere kritisch zu hinterfragen und ihnen weder zu viel noch zu wenig Bedeutung beizumessen. Denn Čechov war vor allem interessiert an all den Varianten an Wahrnehmungen, (falschen) Vorstellungen vom Leben, Illusionen, Verirrungen und Verblendungen, und sieht all diese Varianten als einen Teil der *nastojščaja pravda*, wodurch diesen ‚Erkenntnisprozessen‘ größte Wertigkeit durch ihre Suche und Annäherung an ‚die Wahrheit‘ angerechnet werden kann (vgl. Kataev 1979: 25). Gleichzeitig scheint Čechovs Einsicht der Unmöglichkeit einer Darstellung der *nastojščaja pravda* durch, und damit

⁴⁰ vgl. Kataevs Kapitel „*Rasskazy otkrytija*“ (1979: 10-21).

verbunden die Unmöglichkeit einer allgemeingültigen ‚Erkenntnis‘. Dies ist wohl auch bei anderen AutorInnen zu finden, jedoch nicht in dem Ausmaß wie bei Čechov, da es bei ihm den zentralen Kern seiner Werke bildet (ibid. 26). Zusammengefasst geht es bei Čechov nicht um allgemeingültige ‚Erkenntnisse‘, sondern um Bewusstwerdung und das Potenzial zur Veränderung. Oder wie es Saša in *Nevesta* ausdrückt: «Главное – перевернуть жизнь, а всё остальное не важно. Итак, значит, завтра поедем?» (IX/406).

4.2.2 Drama

Wie in den späten Erzählungen sind die Figuren in Čechovs Dramen verblendet und durchlaufen einen Demaskierungsprozess. Während jedoch in den Erzählungen dem Bewusstwerdungsprozess *einer* der ProtagonistInnen gefolgt wird, stehen im Drama die unterschiedlichsten verirrtten und nach ‚Erkenntnis‘ suchenden Figuren nebeneinander und entwickeln ebenso unterschiedliche Sinnkonstrukte und *prozrenija*. Wenn die RezipientInnen also (gemeinsam mit den Figuren) nach ‚Erkenntnissen‘ suchen, dann stoßen sie auch in den Dramen auf desorientierende Elemente und ‚Fallen‘, da die gelegentlich proklamierten ‚klaren‘ Erkenntnismomente zusätzlich durch die breite Palette an Perspektiven problematisiert wird. Auch Fortarel beschreibt, dass sich vor allem durch jenen Polyperspektivismus der Erkennungs- bzw. Demaskierungsprozess im Drama von den Erzählungen unterscheidet, da die RezipientInnen einzig auf die Gedanken der Figuren, ihre subjektiven und oft konträren Urteile und Erinnerungen angewiesen sind (vgl. 2003: 46). Die Fragwürdigkeit der diversen Stellungen der Figuren zueinander ergeben sich dabei nicht nur aus ihrer individuellen Figurenperspektive, sondern auch aus der Bedingtheit ihrer Personenaussagen (Kataev 1979: 25). Dadurch hat keines ihrer *remarki* und *prozrenija* allgemeinere Gültigkeit, da sie, wie in Kapitel 4.1 beschrieben, eine von Čechovs Instrumenten für ‚Fallen‘ bilden. Der Großteil der Sinnkonstruktion wird damit auf die RezipientInnen ausgelagert, denn die Figuren selbst sind oft ungewiss über die Bedeutung der Handlung, und ihre Suche nach Sinn und ‚Erkenntnis‘ führt zu verschiedenen Spekulationen so wie im dritten Akt der *Čajka*:

Аркадина. Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин. Мне кажется, главной причиной была ревность, и чем скорее я увезу отсюда Тригорина, тем лучше.

Сорин. Как тебе сказать? Были и другие причины. Понятная вещь, человек молодой, умный, живет в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего. Никаких занятий. Стыдится и боится своей праздности. Я его чрезвычайно люблю, и он ко мне привязан, но все же, в конце концов, ему кажется, что он лишний в доме, что он тут нахлебник, приживал. Понятная вещь, самолюбие... (X/169).

Arkadina und Sorin bieten den RezipientInnen verschiedene Interpretationen an, warum Treplev sich das Leben nehmen wollte und was die beste Lösung sei, sie können aber nur Vermutungen abgeben. Diese Ungewissheit der Figuren selbst wirkt zusätzlich desorientierend durch den oftmaligen Widerspruch zwischen dem Gesagten und den Aktionen vieler Figuren, wie etwa bei Serebrjakov aus *Djadja Vanja*.

Weniger als in der Prosa bewirkt die Sinnkrise bei den HeldInnen in den späten Dramen ein *prozrenie*; die Charaktere wirken deutlich statischer noch als die in den Erzählungen, ihre Wandlung scheint noch weniger wahrscheinlich. Wie in Kapitel 3.1.2 bereits beschrieben, verstärkt die zyklische Rahmenstruktur der Dramen dies zusätzlich, in dem das Ende der Ausgangssituation gleicht, wie etwa die An- und Abreise der ProtagonistInnen in *Čajka*, *Djadja Vanja* und *Višnevij sad*. Obwohl sich nach außen hin ein großer Wandel vollzieht wie die Abholzung des Kirschgartens im *Višnevij sad*, bleiben die Personen des Stückes in ihren Rollen festgefahren. Die monologische, repetitive Kommunikationsform ist dabei ein weiterer Faktor, welcher wenig Raum für ‚Erkenntnisse‘ und Veränderung zulässt und das Klammern der Figuren an ihre selbst zusammengereimten ‚Ideen‘ verstärkt bzw. spiegelt. Viele Figuren verweigern sich jeglichem *prozrenie* und jeglicher Veränderung so wie Vojnickij im *Djadja Vanja*, der nur alles hinter sich lassen will oder Čebutykin in *Tri sestry*, der das Stück mit wiederholtem „Vsě ravno! Vsě ravno!“ durchbricht und dessen Pathos relativiert (vgl. Fortarel 2003: 190). Am Ende bleibt meist nur ein ‚Erkennen‘ der sie umgebenden Idiotie so wie bei Lopachins ‚Erkenntnis‘ im *Višnevij sad* (vgl. Kissel 2012: 220). Ähnlich erklärt im *Djadja Vanja* Astrov sich und Vojnickij als „prosto čudak“ (X/231). Sonja im *Djadja Vanja* kommt überhaupt zu dem Schluss, dass es besser sei, nicht zu wissen, was auch mehr einem ‚verkennen‘ als ‚erkennen‘ gleichkommt. In den späten Dramen findet also keine oder nur wenig Wandlungsdramatik statt, da die Figuren mehr Ansichten anstelle von Einsichten entwickeln (vgl. Schaumann 1990: 1217). Oftmals, wenn überhaupt, erleben sie nur einen Sinnverlust, aber finden keine Möglichkeit, wieder zu Sinn oder zumindest einer subjektiven ‚Erkenntnis‘ zu gelangen.

Neben den resignierten Schlussfolgerungen, dass alles dumm und nichtig sei, gibt es jedoch auch hoffnungsvollere Stimmen, die ‚erkennen‘, dass das Leben ‚neu‘ und anders werden müsse. So sinniert etwa Veršinin im ersten Akt der *Tri sestry*: «Я часто думаю: что если бы начать жизнь снова, притом сознательно?» (X/251). Ähnlich klagt Vojnickij im vierten Akt von *Djadja Vanja*:

Если бы можно было прожить остаток жизни как-нибудь по-новому. Проснуться бы в ясное, тихое утро и почувствовать, что жить ты начал снова, что все прошлое забыто, рассеялось, как дым. (Плачет) Начать новую жизнь... подскажи мне, как начать... с чего начать... (X/231).

Mit all diesen ‚esli by‘ gibt Čechov „Hinweise auf ein Leben, wie es sein könnte, sein sollte“ (Urban 1985: 14). Noch stärker drückt Anja im *Višnevij sad* ihre Sehnsucht und ihren Glauben an einen Neuanfang aus, wenn sie verkündet: „Načinaetsja novaja žizn’, mama!“ (X/351). Dieser Kontrast zu den resignierten Kommentaren vieler anderer Charaktere und der offensichtlichen Statik der Dramen lässt Ausrufe wie diese tragikomisch und ironisch wirken. Trotz des grundsätzlichen Mangels an Wandlung kommt es zu tiefgreifenden Demaskierungsprozessen, jedoch ‚demaskieren sich‘ in den Dramen in den meisten Fällen die Charaktere nur gegenseitig, ‚erkennen‘ nicht aber sich selbst. So weist zum Beispiel Nina auf Treplevs Selbstbetrug hin, Trigorin auf Mašas, Trofimov auf Ranevskajas, Astrov auf Andreevnas (vgl. Fortarel 2003: 46). Auch Vojnickij im *Djadja Vanja* ‚erkennt‘ plötzlich Serebrjakovs (scheinbaren) Betrug:

Но теперь у меня открылись глаза! Я все вижу! Пишешь ты об искусстве, но ничего не понимаешь в искусстве! Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного! Ты морочил нас! (X/226f.)

Auch hier scheint die ‚Erkenntnis‘ klar für Vojnickij zu sein, dass sich ihm jetzt die Augen geöffnet hätten und er jetzt ‚alles‘ sehe. Doch ist Serebrjakov wirklich ein Scharlatan und seine ganzen Arbeiten keine zehn Kopeken wert? Kann man dieser ‚Erkenntnis‘ vertrauen? Und wenn ihm dieser Betrug so klar bewusst wird, warum endet das Stück dann damit, dass er Serebrjakov weiterhin die Erträge des Guts zukommen lässt (vgl. X/235)?

Ähnlich fragwürdig gestaltet sich die Wertung der Kunstfertigkeit der Figuren in *Čajka*. Ist Nina eine schlechte Schauspielerin oder Trigorin ein guter Schriftsteller? Jede Figur äußert andere Sichtweisen auf ihre Genossen und durch die fehlende Erzählinstanz wird jede Beurteilung und Wahrnehmung relativ und unzuverlässig. Im folgenden Auszug aus *Čajka* gibt auch Nina an, etwas plötzlich ganz klar ‚begriffen‘ zu haben:

Нина. Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле – все равно, играем мы на сцене или пишем – главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй [...] (X/190).

Ninas ‚teper‘ znaju, ponimaju‘ und Vojnickijs ‚jetzt habe ich begriffen‘ haben eine ähnliche Funktion wie das ‚bylo jasno‘ der Erzählinstanz in *Dama s sobačkoj*. Ihre scheinbar klaren ‚Erkenntnisse‘ wirken vor dem Hintergrund der statischen Handlung und Charaktere nahezu ironisch und ihre Gültigkeit relativ.

Im Drama kommt es also weniger zu Bewusstseinswandeln oder selbstreflektierten Demaskierungsprozessen im Vergleich zu den Erzählungen, wo diese (scheinbaren?) Wandlungen eine weit desorientierendere Wirkung haben. Allerdings kommt durch die Polyphonie die subjektive Bedingtheit der Figurenperspektive und einer möglichen ‚Erkenntnis‘ im Drama deutlicher zum Vorschein, da nicht nur *eine* (scheinbare) ‚Erkenntnis‘ gewonnen wird, sondern mehrere divergierende Ansichten und mögliche Einsichten um Gültigkeit ringen. Diese Diversität bringt Čechovs Haltung zur Suche nach einer ‚*nastojščaja pravda*‘ in seinen späten Dramen noch deutlicher zum Vorschein, denn es zeigt sich dadurch, dass „[...] im Grunde [...] jede Wahrheitsfindung nur relativ [ist], sie hängt von der Sicht des Betroffenen ab“ (zit. Kluge 1995: 101 in Fortarel 2003: 58). Jede ‚Erkenntnis‘ ist darum nur ein kurzer, momentaner Lichtblick, ein zwischenzeitliches ‚Begreifen‘ oder Ahnen, welcher „[...] der Wahrheit näher scheint [und] seine Darstellung auch in den Lesern zündet“ (Bauer 2000: 298). Damit schließt das Kapitel der ‚Fallen‘, der Desorientierung durch Polyperspektivismus, Polyphonie, unsichere Figurenperspektive und fragwürdige ‚Erkenntnisse‘. Das folgende Kapitel ‚Emotionale Untiefen‘ bildet das letzte in dieser Arbeit und befasst sich mit den angedeuteten Abgründen der Figuren, den ‚Leerstellen‘ auf kommunikativer Ebene, all dem Ungesagten in Čechovs Werken, das die RezipientInnen selbst hinzufügen müssen.

5. Emotionale Untiefen

Мелочь, согласен, но от таких мелочей погибает мир (Brief an A.S. Suvorin, 17.10.1889; III/265).

Nachdem in den vorigen beiden Hauptkapiteln die wesentlichsten Instrumente der Desorientierung in Form von ‚Leerstellen‘ und ‚Fallen‘ in Čechovs Spätwerk analysiert wurden, macht dieses Kapitel den Abschluss mit der Beleuchtung der ‚emotionalen Untiefen‘, ein Konzept, welches ebenfalls von Busch übernommen wurde (vgl. 1977: 51ff.). ‚Emotionale Untiefen‘ bezeichnen hierbei eine Art der ‚Leerstelle‘, wo etwas nicht ausgedrückt wird, da es außerhalb des Bewusstseins der Personen liegt und aufgrund des personalen Erzählens, beziehungsweise der Absenz einer Erzählinstanz in den Dramen, nur von den LeserInnen rezipiert werden kann. Oftmals werden Empfindungen und Hintergrundgeschichten der Charaktere nur angedeutet und die RezipientInnen müssen deren innere Vorgänge zum Großteil selbst erschließen. Die Tragik des Alltags⁴¹ und die Abgründe der Seele der Figuren blitzen nur gelegentlich in ihren Äußerungen auf, prallen oft sogleich an ihrem Gegenüber ab und es folgt eine ‚Leerstelle‘. Es ist auch in jenen Fällen von ‚emotionalen Untiefen‘ die Rede, wenn sich eine Diskrepanz zwischen Gesagtem und ‚*podtekst*‘⁴² vermuten lässt und das Nicht-Gesagte dadurch deutlicher zum Vorschein kommt. ForscherInnen wie Deppermann beschreiben Čechov darum als Meister der „präsenten Absenzen“, indem er das „*Nicht*-Getane, das *Nicht*-Erfüllte, das *Nicht*-Ausgesprochene oder *Nicht*-Zuendegesprochene („nedoskazannost’“)“ in den Fokus rückt und mittels ‚Leerstellen‘ (bzw. ‚emotionalen Untiefen‘) an die LeserInnen appelliert, Bedeutung zu kreieren (2012: 57). Im Zusammenhang mit den ‚emotionalen Untiefen‘ ist bei Busch mehrmals die Rede von der „Unzulänglichkeit der Sprache“ (1977: 52ff.), welche bereits kurz in Kapitel 4.1.2 bezüglich der unsicheren Figurenperspektive Erwähnung fand und auf die in diesem Abschnitt näher eingegangen wird. Anhand der folgenden Beispiele aus Prosa und Drama wird noch klarer ersichtlich werden, inwiefern ‚emotionale Untiefen‘ als ‚Leerstellen‘ fungieren und welche wichtige Rolle sie dabei für die ambivalente Textrezeption spielen.

⁴¹ vgl. Freises Kapitel dazu (1997: 287-290). Freise zitiert hier Maeterlinck zur Tragik des Alltags „die viel wahrer und tiefer ist und unserem Wesen weit mehr entspricht als die Tragik der großen Abenteuer“ (1997: 289).

⁴² Der ‚*podtekst*‘ oder auch ‚Subtext‘ ist ein weiterer Begriff, der eng mit den ‚emotionalen Untiefen‘ verbunden ist und welcher mehrfach in der Sekundärliteratur zu Čechovs Dramen und Erzählungen Erwähnung findet (vgl. zum Beispiel Freise 1997: 284ff.). Ursprünglich stammt der Begriff aus dem Drama (Stanislavskij) und bezeichnet eine zweite Ebene der Kommunikation, eben jene unterliegende Botschaft, die nur leicht angedeutet hervorscheint aber nicht explizit ausgedrückt wird. Freise beschreibt sie als „innere[s] Meer in unserer Seele, in dem die Stürme des Ungesagten wüten“ (1997: 286).

5.1 Prosa

Да и в конце концов никакая литература не может своим цинизмом перещеголять действительную жизнь (Brief an M. V. Kiseleva, 14.01.1887; II/11).

In diesem Brief an Kiseleva verteidigt sich Čechov gegen den ihm unterstellten Pessimismus und Zynismus, da er lediglich das Leben so darstellen wollte, wie es war. Darum sind auch seine Charaktere, ihr Bewusstsein und ihre Kommunikation fehlerhaft und von ‚Leerstellen‘ durchzogen, die unter anderem auf ‚emotionale Untiefen‘ hindeuten (vgl. Deppermann 2012: 57). Als erstes Beispiel einer ‚emotionalen Untiefe‘ soll Buschs Analyse des Professors aus *Skučnaja istorija* herangezogen werden, um die ursprüngliche Idee des Konzepts zu verdeutlichen. Laut ihm sollen die lückenhaften Selbstreflexionen des Professors seine ‚emotionalen Untiefen‘ verdecken, „die wir unter offenbar irreführenden und scheinbar selbstkritischen Äußerungen des Helden zu suchen haben“ (1977: 53). Der Professor scheint zwar äußerst selbstreflektiert zu sein, doch gleichzeitig handelt er egozentrisch und kaltherzig, scheint über allen Dingen und Menschen zu stehen und es ist abgesehen von seiner Krankheit nicht immer eindeutig ersichtlich, was ihn motiviert. Es wirkt vielmehr so, als ob im Unterbewusstsein des Professors etwas Unausgesprochenes liegt, etwas, das in seinen ausschweifenden Selbstanalysen fehlt (vgl. ibd.). Neben den möglichen ‚emotionalen Untiefen‘ des Professors sind die RezipientInnen auch in Bezug auf Katjas Innenleben weitgehend mit ‚Leerstellen‘ konfrontiert. Ihre Perspektive wird nur wenig beleuchtet, Eindrücke über ihre Seelen- und Gedankenwelt erhalten die RezipientInnen nur über die Briefe (wie zum Beispiel über ihren Selbstmordversuch) und die Dialoge mit dem Professor, wo ihre Gefühle doch meistens unausgesprochen bleiben. Bauer zeigt hier ein Beispiel für eine ‚Leerstelle‘, bzw. ‚emotionale Untiefe‘ auf, die sich in einer Szene zwischen Katja und Professor gegen Ende der *Skučnaja istorija* ereignet, als Katja einer der Briefe ihres heimlichen Verehrers Michail Fjodorovič, einem Kollegen des Professors, aus ihrer Tasche fallen (vgl. 2000: 297f.). Der Professor entschlüsselt dabei nur die Anfangsbuchstaben des Wortes *strastno* (‚leidenschaftlich‘) und erkennt dadurch einen zusätzlichen Grund ihrer Verzweiflung, weiß ihr aber dennoch nicht zu helfen. ‚Ničego‘, sagt er zu ihr und suggeriert damit drei Dinge: ‚nichts‘ habe er gesehen, ‚nichts‘ kann er ihr sagen und in dritter Bedeutung des russischen *ničego* ‚schon gut, passt schon‘, womit er ihre flehentliche Bitte, ihr zu helfen, übergeht (vgl. Bauer 2000: 298). Bis zum Ende versucht Katja immer wieder, den Professor zu irgendeiner Richtungsweisung zu bewegen, sie sagt, sie könne so nicht mehr weiterleben, was angesichts ihres bereits versuchten Suizids den Professor alarmieren müsste. Wieso also ist er schon so weit erkaltet, so egozentrisch und verkommen, dass er ihr nicht hilft? Welche

unterliegenden Motive gibt es für sein Handeln? Sind seine Depression und Krankheit schon so weit fortgeschritten, dass seine Ignoranz klinisch bedingt ist? Ist die Erzählung eine Parabel, ein Beispiel für die negativen Seiten der Gleichgültigkeit⁴³, eine Abrechnung mit der Lehre der Stoa so wie in *Palata No. 6*⁴⁴? Oder kann man einem Menschen überhaupt sagen, was sie oder er tun soll, so wie Katja es vom Professor verlangt? Auffällig ist jedenfalls, dass die Personen in den Spätwerken häufig die Verzweiflung ihres Gegenübers zwar registrieren, aber dennoch hilf- und tatenlos wegsehen.

Ähnlich wie *Skučnaja istorija* wird *Dama s sobačkoj* aus der Sicht des männlichen Protagonisten erzählt und das Innenleben des weiblichen Hauptcharakters Anna Sergeevna wird von der Erzählinstanz kaum beschrieben. Aufgrund der personalisierten, limitierten Perspektive können Annas Gefühle nur durch Gurovs Filter übermittelt werden, :

[...] если бы не слезы в глазах, то можно было бы подумать, что она шутит или играет роль.
– Я не понимаю, – сказал он тихо, – что же ты хочешь? Она спрятала лицо у него на груди и прижалась к нему (IX/325).

Diese Szene vom Anfang der Erzählung ist nur eines vieler Beispiele, wo Gurov gelangweilt ist von Annas Gefühlen und ihre Worte nicht ernst nimmt und ihr dadurch nur Schweigen bleibt. In einer anderen Szene gegen Ende bestellt sich Gurov Tee, wieder gelangweilt, während Anna weinend am Fenster steht und es wird weder dargelegt, warum sie weint, wo doch ‚ihr Glück schon so nahe scheint‘, noch, warum Gurov diesen Umstand ignoriert. Gurov selbst behauptet, dass diese Liebe ihn völlig verändert habe, aber in seinem Unterbewusstsein scheint noch dieselbe misogyne Haltung innezuwohnen wie anfangs, da sich die Situation und seine Reaktion ident wiederholen. Weint Anna, weil sie insgeheim weiß, dass sie nur eine von vielen seiner ‚Damen‘ ist, ein temporäres Vergnügen zu seinem Zeitvertreib, und sie sich doch nie von ihren Ehepartnern trennen werden und ‚bis zum Ende‘ im Geheimen bleiben müssen? Obwohl die Erzählinstanz gelegentlich Kommentare und Hinweise abgibt, bleibt es am Ende den RezipientInnen überlassen, die emotionalen Abgründe der Charaktere zu ergründen, die sich selbst abwechselnd so unsicher und dann wieder so sicher zu sein scheinen über ihre Gefühle.

Hinsichtlich der vorhin erwähnten Hilf- und Tatenlosigkeit der Charaktere in Bezug auf die Sinnkrise ihres Gegenübers kommen die ‚Unzulänglichkeit der Sprache‘ und die ‚emotionalen Untiefen‘ auch in *Nevesta* deutlich zum Vorschein, als beispielsweise Nadja ihre Mutter

⁴³ Zu den unterschiedlichen Bedeutungen der ‚Gleichgültigkeit‘ in Čechovs Werken siehe Thiergens Beitrag: „Zum Begriff ‚Gleichgültigkeit‘ bei Čechov“ (1997: 19-28).

⁴⁴ Für eine Analyse von *Palata No.6* siehe Suchaneks Beitrag im zweiten Badenweiler Symposium: „Anton Čechov i filosofija vstreči (*Palata No.6*)“ (1997: 323-328).

anfleht, sie möge sie fortgehen lassen, weil ihr vor der bevorstehenden Hochzeit graue. Ihre Mutter Nina Ivanovna sucht sie mit fahlen Floskeln zu besänftigen, woraufhin Nadja erwidert:

„[...] зачем же ты говоришь пошлости? Бога ради, зачем?“ Нина Ивановна хотела еще что-то сказать, но не могла выговорить ни слова, всхлинула и ушла к себе (IX/404).

Die Mutter der Braut, Nina Ivanovna, stützt sich im Gespräch mit ihrer zweifelnden Tochter auf wenig aufschlussreiche Floskeln infolge ihrer unzulänglichen Sprache, ihrer eigenen verlorenen Existenz, und kann am Ende gar keine Worte mehr hervorbringen und bricht wiederholt in Tränen aus. Der Gebrauch leerer Worthülsen und Floskeln entsteht dabei aus der Not, der Sinnkrise des Gegenübers beizukommen und auf seine Fragen Antworten zu finden. Diese ‚leeren Reden‘ häufen sich noch verstärkter in den späten Dramen, wie im nächsten Kapitel gezeigt wird.

Ein extremes Beispiel für die ‚Unzulänglichkeit der Sprache‘ als Resultat ‚emotionaler Untiefen‘ findet sich am Ende der Erzählung *V Ovrage*. Nachdem Lipa ihr totes Kind auf dem Weg vom Krankenhaus nach Hause auf den Armen trägt, trifft sie einen Alten mit seinem Fuhrwerk am Lagerfeuer an und bittet ihn, sie mitzunehmen. Lipa erzählt ihm und dem dabeisitzenden jungen Mann, dass ihr Kind gerade gestorben ist, woraufhin dieser unbeholfen hervorbringt, sie solle sich nicht grämen, es sei Gottes Wille. Lipa schweigt daraufhin lange. Fortarel interpretiert die darauffolgenden trivialen Anekdoten des Alten über das Auf und Ab des Lebens als hoffnungsvolles ‚Trotzdem‘, im Sinne von ‚trotzdem geht das Leben weiter‘ (vgl. 2003: 152f.). Diese Rezeption wird hier nicht vertreten, da die Reaktion des Alten vielmehr eine Folge der ‚Unzulänglichkeit der Sprache‘ darstellt und die Tragik der Situation verschärft. Auch das Nicht-Gesagte von Lipa hinterlässt einen noch tieferen Eindruck des Verlusts und der Verlorenheit in den RezipientInnen.

Schließlich entschlüsselt Schmid ebenfalls ‚emotionale Untiefen‘ in der Erzählung *Skripka Rotšil'da*, allerdings mithilfe von Äquivalenzen. So geht Jakov nach dem Tod seiner Frau an den Fluss und erinnert sich plötzlich an ihr vor vielen Jahren verstorbenes Kind. Die Weide am Ufer mit der Aushöhlung wird zum Auslöser für seine Erinnerung und dient als Symbol für das Loch, dass der Verlust in ihn gefressen hat, sein hohles Inneres und die hässlichen Krähenester außen (vgl. Schmid 2018: 377f.). „Kak ona postarela, bednaja!“ (VIII/259) denkt Jakov über die ausgehöhlte Weide und zeigt damit zum ersten Mal Empathie und lässt Gefühle zu. Diese Bedeutungen sind jedoch so subtil verwoben, dass sie für die RezipientInnen kaum merklich sind. In Jakovs Bewusstsein kommen Erinnerungen hoch, doch dann setzt die Erzählung fort mit «А теперь всё ровно и гладко, [...] а на реке только утки да гуси, и не похоже, чтобы

здесь когда-нибудь ходили барки» (VIII/259). Hier könnte die Bedeutung mitschwingen, dass die Vergangenheit eines Menschen nicht ablesbar ist, dass manche (Lebens-) Geschichten sogar verdrängt werden und nur gelegentlich hervorscheinen (vgl. Schmid 2018: 378). Jakovs Tragik über seine Verluste wirkt auf die RezipientInnen noch tiefer durch die Absenz seines Bewusstseins darüber und seinen neurotischen Umgang mit *ubytki*. Gleichmaßen erzeugt der an den obigen Beispielen festgestellte fehlende emotionale *otklik* der Figuren untereinander eine umso stärkere emotionale Reaktion in den RezipientInnen. Wenn der Professor Katja im Stich lässt, wird ihre Hilflosigkeit und Verzweiflung noch intensiver wahrgenommen und die plumpen Worte des Kutschers in *V Ovrage* hinterlassen eine noch tiefere Wunde in den LeserInnen.

5.2 Drama

Die großen Dramen der Gegenwart, sagt Čechov, finden im Kleinen statt, in aller Stille, verborgen im Alltäglichen, von den dramatis personae selbst argwöhnisch geheim gehalten (Urban 1985: 10).

Wie im vorigen Kapitel beschrieben, sind in Čechovs Prosa unzählige Beispiele für ‚emotionale Untiefen‘ zu finden, wo sowohl seitens der Erzählinstanz wie auch in den Dialogen zwischen den Figuren vieles unausgesprochen und nur angedeutet bleibt. In seinen Dramen gilt dasselbe, die Stücke zeigen das Alltagsleben einer sich in der Krise befindenden Gesellschaft, und nur anhand kleiner Zeichen zeigen sich die inneren Tragödien der Menschen (vgl. Anfangszitat). Kluge bezeichnet Čechovs Theater darum auch als „Theater des inneren Menschen“ und als „Theater des Alltags“, welches wie ein realistisch-psychologischer Roman konzipiert ist (2012: 16). Ähnlich wie in Čechovs Erzählungen entsteht durch die verborgenen ‚emotionalen Untiefen‘ eine gewisse Tragikomik, wobei Čechov selbst darauf bestand, dass seine Stücke als Komödien gespielt werden sollten und gab einigen dafür explizit den Untertitel ‚Komödie‘. Angesichts der oft düsteren Stimmung und depressiven Seelenzustände der Personen scheint diese Bezeichnung jedoch grotesk und auch K.S. Stanislavskij sah für die Stücke keine komödiantische Interpretation vor. Čechov waren die Inszenierungen unter seiner Regie darum zu sehr wie Tragödien angelegt, zu naturalistisch und einfühlsam. Ebenso empfand er, dass den SchauspielerInnen die nötige Distanz fehle, die die von ihm gedachte komische Spielweise erfordern würde, weshalb er fortlaufend den Probenprozess begleitete und kritisierte, das Skript veränderte und ständig unzufrieden mit seinen dramatischen Werken war (vgl. Fortarel 2003: 146f.). Seiner Frau Ol’ga Knipper, einer der DarstellerInnen der drei Schwestern, gab er bei der Uraufführung der *Tri sestry* 1901 folgende Anweisung:

Не делай печального лица ни в одном акте. Сердите, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто (Brief an O. Knipper, 02.01.1901; IX/173).

An diesem Zitat ist erkenntlich, dass Čechov die tiefliegenden seelischen Zustände seiner Figuren nicht mit dramatischer, trauriger Mimik ausgedrückt sehen wollte. Dementsprechend ist auch die Regieanweisung im ersten Akt der *Tri sestry*:

Маша, задумавшись над книжкой, тихо насвистывает песню (X/240).

Maša pfeift allerdings nicht nur leise, sondern will durchaus wiederholt auf ihre ‚emotionalen Untiefen‘ aufmerksam machen mit diversen Andeutungen. Im Folgenden ist ein Beispiel, wo sie explizit ihre innere Unruhe anspricht:

Маша. Когда берешь счастье урывочками, по кусочкам, потом его теряешь, как я, то малопомалу грубеешь, становишься злоющей. (*Указывает себе на грудь.*) Вот тут у меня кипит... (X/291).

Obwohl sie ihre Verzweiflung direkt ausspricht, scheinen die übrigen Personen nicht darauf eingehen zu wollen. So reagiert zum Beispiel auf Mašas Pfeifen ihre Schwester Ol’ga nur genervt: «Не свисти, Маша. Как это ты можешь!» (X/240). Ol’ga wehrt sich auch vehement dagegen, Mašas Geständnissen zuzuhören: «Оставь это. Я всё равно не слышу [...] Я не слышу, всё равно. Какие бы ты глупости ни говорила, я всё равно не слышу» (X/284). Ol’ga scheint mit dem Ausbruch ihrer Schwester überfordert und bricht die Kommunikation ab. Auch wenn Irina Tuzenbach gesteht, dass sie ihn nicht liebt, bricht die Kommunikation durch die ‚Unzulänglichkeit der Sprache‘ zusammen:

Тузенбах. Скажи мне что-нибудь...*Пауза.* Скажи мне что-нибудь...
Ирина. Что? Что сказать? Что?
Тузенбах. Что-нибудь (X/294).

Dieses ‚sag mir nur irgendwas‘ erinnert stark an Katjas Flehen an den Professor in *Skučnaja istorija*. Doch wie der Professor kann auch Irina ihrer Schwester nicht helfen. Diese Hilflosigkeit, beziehungsweise oft auch Ignoranz der Figuren in ihrer Kommunikation miteinander bewirkt wiederum eine Provokation der LeserInnen, da keine Antworten gegeben werden, sondern nebeneinandergestellte Aussagen zur aktiveren Rezeption appellieren. Im Fall einer anderen Maša, jener aus *Čajka*, will ihr ihre Mutter Polina Andreevna unbedingt helfen und hat höchstes Mitleid mit ihrer unerwiderten Liebe zu Treplev – doch hier ist fragwürdig, ob sie ihrer Tochter hilft oder überhaupt helfen kann:

Полина Андреевна. Милый Костя, хороший, будьте по-ласковее с моей Машенькой!..
Маша (*постылая*). Оставьте его, мама.
Полина Андреевна (*Треплеву*). Она славенькая. *Пауза.* Женщине, Костя, ничего не нужно, только взгляни на нее ласково. По себе знаю. *Треплев встает из-за стола и молча уходит.*
Маша. Вот и рассердили! Надо было приставить!

Полина Андреевна. Жалко мне тебя, Машенька.
 Маша. Очень нужно!
 Полина Андреевна. Сердце мое за тебя переболело. Я ведь все вижу, все понимаю.
 Маша. Все глупости. Бездарная любовь – это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать и моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо ее вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда – все забуду... с корнем из сердца вырву. *Через две комнаты играют меланхолический вальс.*
 Полина Андреевна. Костя играет. Значит, тоскует.
 Маша (*делает бесшумно два-три тура вальса*). Главное, мама, перед глазами не видеть.
 (X/178f.).

Die Mutter Polina versucht Kostja zu überreden, besser mit ihrer Tochter Maša umzugehen, aber dieser verweigert die Kommunikation und ist halb abwesend, halb anwesend durch sein melancholisches Klavierspiel. Polinas darauffolgender Kommentar ‚Kostja toskuet‘ bildet beinahe ein Anagramm, eine Art formale Äquivalenz und könnte ein versteckter Hinweis auf Kostjas tiefes Leid und sein tragisches Ende sein. Auch Mašas Aussage ‚das Wichtigste ist den Augen unsichtbar‘ wirkt schließlich wie eine Metapher für ihre ‚emotionalen Untiefen‘ und die der Charaktere des gesamten Stücks.

‚Emotionale Untiefen‘ kommen bei Čechov auch bei Charakteren zum Vorschein, bei denen man sie nicht vermutet hätte wie in Lopachins Monolog in der Eröffnung des *Višnevij sad*. Obwohl Lopachin sonst den profitgesteuerten Neureichen verkörpert, scheint zu Beginn des Stückes eine unerwartete Seite an ihm durch, die eine tiefliegende Sentimentalität zu Ljubov’ Andreevna andeutet:

Любовь Андреевна прожила за границей пять лет, не знаю, какая она теперь стала... Хороший она человек. Легкий, простой человек. Помню, когда я был мальчонком лет пятнадцати, отец мой покойный — он тогда здесь на деревне в лавке торговал — ударил меня по лицу кулаком, кровь пошла из носу... Мы тогда вместе пришли зачем-то во двор, и он выпивши был. Любовь Андреевна, как сейчас помню, еще молоденькая, такая худенькая, подвела меня к рукомойнику, вот в этой самой комнате, в детской. «Не плачь, говорит, мужичок, до свадьбы заживет...» (X/307).

Lopachin erzählt Dunjaša über Ljubov’ Andreevnas Trost, nachdem ihn sein Vater, ein grober ‚mužik‘, ins Gesicht geschlagen hatte. Er reflektiert noch weiter, dass er, obwohl er jetzt zu Geld gekommen war, immer ein Bauer bleiben würde – nichts hat er von dem Buch verstanden, das er versucht hat zu lesen. Alldem hört Dunjaša aber nicht zu oder geht zumindest nicht darauf ein und wechselt nach einer Pause wieder das Thema zurück auf die Ankunft ihrer Gutsherren. Diese Verweigerung des Zuhörens, der Verweigerung von Antworten oder Empathie scheint einerseits ein Resultat der ‚Unzulänglichkeit der Sprache‘ (vgl. vorheriges Kapitel) zu sein und hält andererseits auch die ‚emotionalen Untiefen‘ der Figuren stärker verborgen und ihre Bekenntnisse folgenlos (vgl. Hielscher 1990: 1233f.). Völlige Folgenlosigkeit ist auch nach Gehässigkeiten wie etwa Ranevskajas Ausfälligkeit gegenüber Trofimov zu beobachten (vgl. ibd. 1234f.). Diese dysfunktionale Kommunikation und ‚Unzulänglichkeit der Sprache‘

ergibt sich auch aus der Handlungslosigkeit und Desorientierung auf Fabel-Ebene sowie des Sinnverlusts der Figuren und diese Desorientierung manifestiert sich in der Sprache der Dramen, woraus Kluge folgert, dass dies „einer offenen und flexiblen Ausdrucksform, die die Sprache zerlegt und übersteigt [bedarf]“ (2012: 21). El’nickaja bezeichnet diese ‚neue Ausdrucksform‘ in ihrem Beitrag im dritten Badenweiler Čechov Symposium als „boltovnja“, welches wie ein Symptom einer Krankheit aus der Sinnkrise entsteht (vgl. 2012: 168-175). Sie zeigt darin anschaulich, wie die Personen in Čechovs Dramen ihre tiefliegenden Bedürfnisse und Gedanken ihrem Gegenüber nicht mitteilen können oder bei diesem kein Gehör finden, sondern vielmehr ‚maskierte Monologe‘ vortragen (vgl. 2012: 168). Die Personen in den Stücken haben den Drang, sich auszusprechen, zu beichten, sie sind geplagt von Gefühlen der Scham⁴⁵, Schuld und Angst, und gleichzeitig erwecken sie oft den Eindruck, als wollten sie gar nicht gehört werden (vgl. ibd.). Zum Beispiel sind Charaktere wie Epichodov, Firs oder Solenyj eher Kommentatoren des Geschehens und geben dem Stück einen düsteren Beigeschmack, bleiben aber zumeist unbeachtet (vgl. 2012: 171). El’nickaja nennt diese Form der Andeutungen ‚dunkle, verschlüsselte Rede‘ (vgl. 2012: 169) wie etwa oft bei Solenyj und Čebutykin in *Tri sestry* oder Šarlotta und Epichodov im *Višnevij sad*. Hier ein Beispiel von Epichodov:

Епиходов. Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря, [...] (X/324).

Diese Reflexion, wozu er leben oder ob er sich nicht doch erschießen sollte, zeigt die Ungerichtetheit der Kommunikation, die ‚Selbstaussagen‘ (‚sobstvenno govorja‘), die ohne Ziel und Konsequenz ausgesprochen werden. An die Spitze getrieben werden das ‚Aneinander vorbeireden‘, die ‚verfehlte Kommunikation‘, und die ‚aufgedrängten Geständnisse‘ ohne Zuhörer durch taube Charaktere wie den Diener Firs im *Višnevij sad* oder Ferapont in *Tri sestry* (vgl. El’nickaja 2012: 169). Im zweiten Akt der *Tri sestry* antwortet Ferapont beispielsweise auf den Ausbruch Andrejs mit einer Geschichte davon, wie in Moskau Kaufmänner Bliny gekauft haben und einer an der Völlerei zu Grunde gegangen ist. Auf ähnliche Weise werden oft plötzliche Themenwechsel durchgeführt wie etwa Astrovs Reden über die Hitze in Afrika (vgl. Hielscher 1990: 1235). Besonders häufig beginnen die Charaktere einfach zu singen oder auf einem Instrument zu spielen, nachdem jemand anderes auf eine ‚emotionale Untiefe‘ hinweist, wie etwa hier im *Višnevij sad*:

⁴⁵ Zum Beispiel Andreevna im *Djadja Vanja*, die betont: „Думайте обо мне лучше. Мне хочется, чтобы вы меня уважали“ (X/233) oder „Не поминайте лихом“ (X/234).

Шарлотта. Ничего не знаю. *Пауза*. Так хочется поговорить, а не с кем... Никого у меня нет. Епиходов (*играет на гитаре и поет*). «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги...» Как приятно играть на мандолине! (X/324).

Dies sind nur einige Beispiele der stark einseitigen, gestörten Kommunikation. Neben dem absichtlichen Weghören entsteht auch eine „gebrochene Syntax“ (Kluge 2012: 23) durch die bereits erwähnte ‚Unzulänglichkeit der Sprache‘, da die Gefühle oder das, was die Figuren ausdrücken wollen, schwierig in Worte zu fassen ist – die zugrundeliegenden ‚emotionalen Untiefen‘ können oft nicht zum Ausdruck gebracht werden und ihre Sprache ist gefangen „kak v tjur'me“ (El'nickaja 2012: 169). So kann etwa Astrov im *Djadja Vanja* nicht näher präzisieren, was er für Andreevna empfindet:

Астров. Как будто бы вы и хороший, душевный человек, но как будто бы и что-то странное во всем вашем существе [...] я шучу, конечно, но все же ... странно [...] (X/234).

Die Figur ist sich über ihre gemischten Gefühle nicht im Klaren und kann nur in Andeutungen auf das ‚komische‘ (‚strannoe‘) an Andreevna hinweisen, das er wahrnimmt. Im selben Stück fleht Sonja ihren Vater an, sie zu verstehen, scheint aber auch nicht so recht sagen zu können, was sie meint: «Я говорю не то, не то я говорю, но ты должен понять нас, папа» (X/228). Auch im *Višnevij sad* fehlt Gaev eine Ausdrucksweise für seine Gefühle, sie kommen indirekt durch verschrobene Ausbrüche plötzlich zum Vorschein und schwanken zwischen Pathos und ‚emotionalen Untiefen‘ (vgl. Kissel 2012: 216). Neben pathetischen Reden kommt es auch häufig zu philosophischen Ergüssen als Kompensationsmechanismus für den erfahrenen Sinnverlust, welche gleichzeitig ironisierend wirken (vgl. Kapitel 4.1). Die Stücke sind voller Tiraden und manchmal wird sogar explizit das ‚Philosophieren‘ (*filosofstvovat'*) ironisch angesprochen. Wenn zum Beispiel Veršin in *Tri sestry* sagt, er fühlt sich danach zu philosophieren, aber weiß nicht worüber, oder seine Aussage: «Если не дают чаю, то давайте хоть философствуем» (X/263), dann nimmt ‚philosophieren‘ anstelle einer gezielten Auseinandersetzung die Rolle eines sozialen Zeitvertreibes ein, eines leeren Geplänkels, wie Čechov es wohl oft in den Kreisen der Intelligencija beobachtet hat (vgl. Golomb 1997: 127; Christa 1997: 515f.). Sorin in *Čajka* scheint Čechov aus der Seele zu sprechen, wenn er ausruft: «Ну, начинается философия. О, что за наказание!» (X/180). Dieses Netz an oberflächlichem ‚Philosophieren‘ in seinen Dramen ist auch ein Symptom der Verweigerung von Konfrontation, das Ausweichen der Personen vor sich selbst. Trofimov spricht dies im zweiten Akt des *Višnevij sad* an:

Все серьезные, у всех строгие лица, все говорят только о важном, философствуют [...] И очевидно, все хорошие разговоры у нас для того только, чтобы отвести глаза себе и другим (X/331).

Diese mangelnde Auseinandersetzung mit sich selbst und den anderen haben sowohl El'nickaja (2012: 168ff.) als auch Golomb (1997: 127f.) als die hauptsächliche Kommunikationsweise in Čechovs Stücken identifiziert. Als Medium dient, wie bereits erwähnt, der Monolog, bei Golomb als „socialising monologue“ dem „communicative dialogue“ gegenübergestellt (1997: 127). Dabei kritisiert Bicilli den abrupten Wechsel zwischen der Alltagssprache und den unnatürlichen, literarischen Gefühlsergüssen:

[...] geben sich die handelnden Personen ‚Gefühlsergüssen‘ hohl rhetorischen Charakters hin, dozieren pathetisch über ‚Leitartikelthemen‘, wobei sie in einer ‚literarischen‘ Sprache reden, die von komplizierten Sätzen strotzt, – so, wie Menschen sich niemals untereinander unterhalten –, und diese Unwahrhaftigkeit tritt noch deutlicher zu Tage, schockiert noch mehr, weil diese Reden ganz plötzlich in alltägliche Umgangssprache übergehen. Nimmt man all das zusammen, wird man zu der Überzeugung kommen, dass Čechovs Schaffenskraft versagte, wenn er fürs Theater schrieb (1966: 124f.).

Dieser scharfen Kritik hält Deppermann entgegen: „Nicht die Wahrheit muss geschärft werden, sondern das Gehör, das sie wahrnimmt“ (2012: 56). Auf Iser's Rezeptionstheorie umgelegt bedeutet dies, dass Čechovs Stücke lediglich ein höheres Maß an LeserInnen-Aktivität erfordern und eine Lesart ‚zwischen den Zeilen‘. Neben der pathetischen Sprache kritisiert Bicilli weiters die Komplexität von Čechovs Dramenfiguren. Er schreibt, dass sie *zu menschlich* seien, wie aus einer Kurzgeschichte in das Drama verpflanzt und keine Theaterfiguren, die beispielsweise so wie bei Gogol' flach und komödiantisch die Handlung vorantreiben (vgl. 1966: 125ff.). Tatsächlich steht entgegen der antiken Dramentradition die innere Handlung der Charaktere im Vordergrund, beziehungsweise das Skizzieren der ‚emotionalen Untiefen‘. Gerade deshalb wird auch die Rezeption verkompliziert, da zusätzlich zur Polyphonie die Dramencharaktere keine eindeutigen Aussagen, Ideen und Gefühle zeigen, sondern vieldeutige und widersprüchliche Hinweise auf ihr Empfinden durchscheinen lassen. Für Gitovič ist dies ein weiterer Aspekt, der zeigt, wie Čechovs Dramen von Elementen der Prosa durchzogen sind (vgl. 2012: 395). Diesen monologischen, oft unzusammenhängenden Aussagen unterliegt ihr zufolge der innere Zustand der Charaktere, ihre versiegten Träume, falschen Entscheidungen, ihre innere Zerrissenheit, die sich wie die Symptome einer Krankheit wiederholen. Doch diese inneren Konflikte werden selten eindeutig sichtbar, was damals im Theater unüblich war und für anfängliche Ablehnung sorgte (vgl. ibd. 393). Das Aufdecken und die Interpretation der ‚emotionalen Untiefen‘ der Personen in Čechovs Drama ist daher problematisiert durch dessen bruchstückhafte Kommunikation, der Verweigerung von Antworten, den ‚maskierten‘ und ungerichteten Monologen, sowie dem philosophischen ‚boltovnja‘ und den polyphonen Kommunikations- und Konfliktprozessen. All das ist noch vielschichtiger gestaltet als in den Erzählungen und so überbleibt es einmal mehr den RezipientInnen, die losen Glieder und

nebeneinanderstehenden Reden zueinander in Beziehung zu setzen und ‚die richtigen‘ Fragen zu stellen, um der Bedeutung der Aussagen der Figuren, der Bedeutung des Stücks und der des Lebens näher zu kommen.

6. Заключение

В заключении я хотела бы отметить в какой степени дезориентация реципиентов в поздних рассказах и драмах Чехова отличается друг от друга или сходна между собой. В целом было показано, как читатели принимают наиболее активное участие в процессе рецепции произведений Чехова, предлагая применить концепции из теории Вольфганга Изера, особенно концепцию ‚пробела‘ (1978). ‚Пробелы‘ были разделены на три категории в соответствии с классификацией Буша (1977): ‚пробелы‘, ‚ловушки‘ и ‚эмоциональная бездна‘ характеров. Во всех типах ‚пробелов‘ было доказано множество параллелей в отношении форм дезориентации в обоих жанрах, так как стиль повествований оказал сильное влияние на драмы.

В первой главе тематизированы три типа ‚пробелов‘: ‚пробелы‘ как результат бесфабульности, ‚пробелы‘ после вопросов героев, и ‚пробелы‘ в конце текста. Во-первых, было отмечено, что практически нет сюжета ни в рассказах, ни в драмах Чехова. Аналогично, в произведении отсутствуют ‚события‘ в узком смысле слова и лишь в очень редких случаях происходят изменения в истории или в человеке. Чехов только подводит своих персонажей к порогу, но их дальнейший путь не написан и нет никакой гарантии, что характеры не вернуться к своим прежним поведенческим схемам. В особенности речь идёт о драмах, в которых циклическая структура приводит к тому, что конец драм напоминает её начало. Отсутствие изменений в пьесах и рассказах является результатом потери смысла жизни у персонажей, которые все более дистанцируются от привычного окружения и впадают в кризис. Разница между драмами Чехова и его рассказами заключается в том, что герои пытаются преодолевать этот кризис. В драмах персонажи более очевидно стагнируют: одни парализованы, другие убегают в надежные иллюзии будущего, но в основном развитие носит циклический или статичный характер. В то время героям в рассказах, казалось бы, удастся добиться изменений и в иллюзии провозглашают свой новый смысл жизни (например, в *Невесте* или в *Студенте*). Итак, кажется, что герои рассказов скорее обретают новые перспективы, чем в драмах, так как рассказы более динамические. Однако, эти новые перспективы могут быть обманчивы – данная тема подробно описана во второй главе о ‚ловушках‘.

Кроме дезориентации, чеховская бесфабульность принесла новаторскую реформу театра, которая до этого времени подчинялась строгим критериям. В новой форме драмы уже не было пяти актов со множеством событий и перемен, а случайные фрагменты из

повседневной жизни антигероев описываются без типичного драматического напряжения. Эти случайные, свободно сопоставляемые акты создают комический эффект и являются следствием ослабленной синтагматической структуры. Редукция синтагматических структур приводит и к тому, что на первый план выходят парадигматические отношения. Эти структуры особенно распространены в повествованиях, где раскрываются различные полисемантические значения. Эквиваленты так же есть и в драмах, где их амбивалентность еще усиливается из-за невербальных и драматургических средств. Стоит отметить, что в драмах сложность еще больше возрастает, поскольку Чехов не только изображает ‚единичный случай‘ как в рассказах, а показывает разочарованное общество ‚в целом‘. Итак, ‚пробелы‘ на уровне сюжета оказывают большое дезориентирующее воздействие на реципиентов рассказов и драм Чехова с той особенностью, что бесфабульность в драмах привела к появлению новой формы жанра в театре.

Как уже упоминалось выше, в произведениях практически нет действия кроме кризиса героев. Этот кризис, как центральный элемент, вводит нас к следующему аспекту, так называемым ‚пробелам‘ после конкретных вопросов героев. Здесь было отмечено, что рассказчик и персонажи обоих жанров повторно задают явные вопросы типа ‚что мне делать?‘ или ‚как же...?‘. В большинстве случаев там нет ответа и этот часто повторяющийся процесс указывает на мировоззрение Чехова в отношении безответственности многих вопросов. Сам Чехов, и в последствии его характеры, разрывались между необходимостью и тщетностью поиска смысла. Например, это видно в пьесе *Три сестры*:

Перелетные птицы, журавли например, летят и летят [...] и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели ... (X/264).

Эта цитата намекает на бессмысленность поиска философии или смысла в жизни: человек обречен жить и все же не знает, для чего ему жить. В других случаях, однако, на первый план выходит (казалось бы) более обнадеживающая перспектива. Таким образом, происходит постоянное чередование наделения смыслом и его отрицания. Еще было обнаружено, что в драмах вопросы приобретают дополнительный смысл при повторении, развивая всеобъемлющую тему. Например, вопрос ‚Который час?‘ в пьесе *Вишневый сад* относится к лейтмотиву ‚Memento mori‘ и к отсутствию ориентации по отношению к социальным потрясениям на рубеже веков. В итоге, даже не получая ответа, персонажи продолжают задавать вопросы из необходимости искать ответы и одновременно не находя возможности ответить на них. В обоих жанрах часто возникают

эти конкретные вопросы, поскольку не только в драмах обилие прямой речи и дисфункциональной коммуникации, но и в рассказах оба характера *и* рассказчик ставят вопросы, которые возбуждают и дезориентируют реципиентов.

Особенно в конце произведений Чехова используется открытые вопросы, которые еще больше подчеркивают неопределенность конца. В рассказах, по крайней мере, прослеживается в некоторой степени разрешение конфликта героев, хотя интерпретация проблематизирована противоречивыми сигналами. Финал, таким образом, является лишь ‚порогом‘ к возможной, но не осуществленной трансформации персонажей. Напротив, в поздних драмах преимущественно не доходит и до этого, поскольку отсутствие финального акта больше не предполагает трагического падение героев или их свершение. Вместо окончания и катарсиса – ‚нулевое решение‘, то есть уход в необоснованные надежды на будущее. Эти надежды в драмах еще более заметны чем в рассказах, и они служат той же цели, что и в прозе. Стремление и вера в трансцендентность выводят и героев, и реципиентов в открытое, неопределенное пространство с разными возможностями. Итак, открытый финал еще один инструмент Чехова, побуждающий читателя к дальнейшим размышлениям. Более того, переход открытого финала из прозы в драму – существенная часть реформации современного театра. Рассматривая эти три главные формы ‚пробелов‘, можно с уверенностью сказать, что у обоих жанров ослабление синтагматической структуры, явные вопросы персонажей, повышение амбивалентности из-за двусмысленных сигналов (особенно в конце рассказов) и отсутствие разрешения в конце (особенно в драмах). На этом этапе мы плавно переходим от черт ‚пробелов‘ к методам ‚ловушек‘ в поздних произведениях Чехова, проблематизирующие однозначный прием.

В данной работе, ‚ловушкам‘ посвящена вторая глава и они обозначают приёмы, намеренно провоцирующие дезориентации читателя. В том числе Чехов показывает недостоверные и противоречивые точки зрения героев, так как они находятся в процессе изменения осознания в связи с кризисом смысла. Как следствие, нестабильное положение персонажей обуславливает их неопределенную перспективу и тем самым, Чехов еще больше усиливает неопределенность, излагая рассказ исключительно из субъективной перспективы протагонистов. Таким образом, внутренняя фокализация рассказчика ограничивает размышления и открытия персонажей на их личный опыт. Это усложняет рецепцию, особенно в рассказах, потому что герои могут казаться надежными на первый взгляд, хотя в итоге интерпретация зачастую оказывается неполной и ущербной. Только при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что не только

рассказчик, но и сами герои дают намеки на то, что первое впечатление является, ошибочным и должно быть подвергнуто критическому сомнению. На это указывают фразы как ‚казалось ему/ей‘ или ‚как-нибудь‘, которые выражают неуверенность и со стороны рассказчика и характеров. Интересно то, что даже в драмах персонажи часто используют эти выражения, чтобы указать на их неуверенность и ненадежность. Их высказывания часто сопровождаются словами ‚мне кажется‘ или ‚почему-то‘. В драмах недостоверность персонажей дополнительно подчеркивается расходящимися высказываниями друг о друге. Например, в пьесе *Чайка* трудно определить, кому верить в отношении оценки актерского мастерства Нины или писательских способностей Тригорина и Треплева. Персонажи также меняют свое мнение по ходу пьесы или рассказа, еще больше усложняя рецепцию. Следовательно, в поздних драмах не только количество действующих лиц, но и противоречивость их мотивов и мировоззрений многократно возрастает по сравнению с рассказами. Поэтому, их также называют „полифонической драмы“ (Депперманн 2012: 51ff.). Полифония в драме Чехова возникает из сопоставления различных мнений без авторского суждения и, таким образом, в дискуссиях нет решения. Следовательно, реципиентам предлагается самостоятельно поставить под сомнение различные точки зрения. Еще один важный момент чеховских ‚ловушек‘ – иронизация характеров, которая можно наблюдать как в рассказах, так и в драмах, но более отчетливо в драмах. Чтобы иронизировать свои характеры, Чехов их наделяет человеческими слабостями, тиками и нелепыми привычками. Кроме этого, в драмах, он подрывает авторитет своих героев неловкими выражениями и банальными философскими фразами, так называемой (также названо) ‚болтовней‘. Помимо иронизации, каждый персонаж также имеет взгляды, которые кажутся значимыми и существенными. Все фигуры в чем-то правы, а в чем-то нет. С помощью этой смеси подтверждений и иронизации персонажей, Чехов создает сеть противоречивых смыслов.

Второй главный аспект ‚ловушек‘ – проблематизация ‚прозрения‘. Здесь было показано, что ‚прозрение‘ персонажей зачастую либо не достоверно, либо является кратковременным. Недостоверное ‚прозрение‘ происходит в результате всех вышеуказанных факторов: отсутствие ‚событий‘, отчаянный поиск смысла, открытый финал и, прежде всего, ненадежная субъективная точка зрения персонажей. Все эти элементы ‚пробелов‘ приводят к недостоверному ‚прозрению‘ персонажей, которое отличается от прозрений реалистов как у Толстого или Тургенева. У них настоящее прозрение характеризуется „результативностью, необратимостью, последовательностью

и фактичностью“ (Шмид 1997: 530). Напротив, у Чехова отсутствует хотя бы один элемент, релятивирующий достоверность промежуточных ‚прозрений‘. Также бывают случаи, где Чехов приводит своих героев к ‚прозрениям‘, достоверность которых он в тот же момент ставит под сомнение. Это сделано таким образом, что при первом чтении намеки почти не заметны. Персонажи порой кажутся полностью убежденными в своей просветленности и не вызывают сомнений, а только намеки рассказчика дают представление о возможной аберрации главных героев. Этот метод дезориентации прежде всего обнаруживается в рассказах, поскольку реципиенты зависят от описаний протагонистов через фокализацию. По сравнению с рассказами, процессы саморефлексивного разоблачения меньше приводят к изменениям сознания в драмах, и персонажи кажутся еще более погруженными в свою жизнь. По большей части, герои разоблачают друг друга, обнаруживают фальшь в жизни друг друга, но не могут освободиться из собственных оков. Тем не менее, герои неоднократно провозглашают псевдо-знания, теряют себя в бесконечных философских излияниях и обещают себе моменты ‚очевидной ясности‘, которые столь же жалки, сколь и мало универсальны. Однако сложность заключается в том, что под всеми этими банальностями скрываются весьма глубокие мысли, которые должны быть внимательно рассмотрены реципиентами. Благодаря полифонии и множеством ‚прозрений‘, субъективность ‚прозрений‘ становится яснее и реципиентам надо непрерывно критически оценить их достоверность. Это разнообразие ‚прозрений‘ в поздних драмах подчеркнёт отношение Чехова к поиску ‚настоящей правды‘, показывая, что любой поиск истины относителен и что, следовательно, прозрения фигурантов имеют лишь относительную силу в соответствующей ситуации. Тем не менее, любая новая перспектива, пусть даже кратковременная, является лучшим побуждением идти вперед, чем стоять на месте.

В конечном итоге, разные методы ‚ловушек‘ обнаружены не только в поздних рассказах, но и в драмах Чехова. Как у ‚пробелов‘, принципиально перенесены в драму методы иронизации и недостоверности персонажей из прозы, чтобы проблематизировать ‚прозрения‘ своих героев и породить противоречивые смыслы. Было показано, что перспектива персонажей в драмах оказывается еще более ненадежной, чем в поздних рассказах, поскольку Чехов дистанцируется от своих персонажей с помощью иронизации, вводных модальностей, подрыва авторитета персонажей и их противоречивых мнений друг о друге. Из этого следует, что интерпретация ‚прозрений‘ этих ненадежных фигур сложнее чем в рассказах, особенно если учесть разнообразие ‚прозрений‘. В целом, Чехов создал сложную сеть ‚ловушек‘, полисемантических

вопросов и утверждений, бросающих вызов реципиентам своей противоречивостью, особенно в поздних драмах.

В последней главе, посвящённой ,эмоциональной бездне«, показаны проявления подразумеваемой бездны персонажей, ,пробелов« на коммуникативном уровне и всего недосказанного в произведениях Чехова, которое реципиент должен добавить сам. В основном, ,эмоциональная бездна« возникает из-за неуверенности и неосознанности персонажей в отношении собственных чувств и взглядов. Это, в свою очередь, приводит к появлению ,пробелов« на нескольких уровнях: с одной стороны, многое остается за пределами сознания героев, и только через небольшие знаки проступают их бездны. Таким образом, в произведениях Чехова проявляется ,трагедия повседневности«. Еще одним фактором, затрудняющим интерпретацию для реципиентов из-за ,эмоциональной бездны«, является фрагментарность коммуникации, обусловленная ,неадекватностью языка«. Она возникает, когда герои произведений Чехова не могут справиться со своими или чужими кризисами.

В принципе, произведения Чехова написаны о людях, переживающих кризис и которые много размышляют, но так и не могут разобраться в себе. Это очень четко прослеживается как в поздних рассказах, так и в драмах. В рассказах, как правило, рассказчик не очень помогает объяснениями внутренних процессов персонажей, а скорее ставит дополнительные вопросы. Намеки на ,эмоциональную бездну« проявляются в первую очередь в дисфункциональном общении, когда персонажи говорят не то, что хотят сказать на самом деле (возникает их ,подтекст«), или могут выразить себя лишь частично из-за неадекватности языка. ,Эмоциональная бездна« также проявляется в неожиданных патетических выпадах персонажей, которые часто кажутся пустой болтовней, но иногда отражают их внутренние переживания.

Главной особенностью в произведениях Чехова является то, что эмоциональные всплески персонажей, как правило, не затрагиваются и тем самым отказ или разрыв коммуникации скрывают ,эмоциональную бездну« персонажей, оставляя их признания без последствий. Поэтому такой тип общения еще называют ,маскирующими монологами« и поскольку ответы не даются, а лишь сопоставляются высказывания, это приводит к более активной интерпретации. Подобная форма ,пробелов« на уровне коммуникации встречается в рассказах и в драмах Чехова. Стоит отметить, что данный способ дезориентации доведен до крайности. Конечно, как уже показано выше у других методов дезориентации, в драмах по сравнению с рассказами, сложность

„эмоциональной бездны“ дополнительно возрастает по мере увеличения числа действующих лиц, а в рассказах меньше.

Таким образом, раскрытие и интерпретация „эмоциональной бездны“ персонажей Чехова проблематизируется фрагментарностью коммуникации, отказом от ответов, маскирующими монологами, а также философской „болтовней“ и полифоническими коммуникативными и конфликтными процессами. Всё это в драмах еще сложнее, чем в рассказах и поэтому реципиентам вновь предстоит соотнести связь и сопоставленные речи с тем, чтобы задать „правильные“ вопросы.

В начале работы была выдвинута гипотеза о том, что сложность текста, а так же количество „пробелов“, „ловушек“ и „эмоциональной бездны“ характеров в драмах возрастает, поскольку с каждым дополнительным персонажем потенцируются вопросы. Эта гипотеза частично подтвердилась, так как в общем было показано, что виды „пробелов“ в драмах вызывают повышенную неопределенность и дезориентацию у реципиентов, что может быть ключом к разгадке того, почему драмы были восприняты так негативно в начале и так позитивно впоследствии и до сих пор. Гипотеза всё равно только частично подтвердилась, поскольку и рассказы вызывают у реципиентов множество вопросов за счет „ловушек“ и противоречивых эквивалентов. Поэтому однозначное сравнение рассказов и драм по их дезориентирующему потенциалу не представляется возможным, и гипотеза может быть подтверждена только в относительных рамках данной работы.

Соответственно, эта работа, конечно, не исчерпывает всех дезориентирующих приёмов в позднем творчестве Чехова и может дать лишь приблизительное представление о его методах. Поэтому для лучшего понимания произведений Чехова и особенно различий между его рассказами и драмами следует продолжить изучение его типов „пробелов“ и других дезориентирующих элементов. Как бы то ни было, полученные в данной работе „прозрения“ могут дать новый ключ к пониманию связи Чеховского прозы и драмы по поводу его методов постановки вопроса.

В конце концов, вернемся к изначальной гипотезе исходной предположения Чехова, что мы можем только упоминать о вопросах, а решать их – значило бы, выходить из пределов нашей компетенции.

7. Bibliografie

7.1 Primärliteratur

Čechov, Anton Pavlovič. *Sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*. M. Eremina (Hrsg.). Moskva: Izd. Pravda, 1985.

Briefe, Tagebücher, Aufzeichnungen

Čechov, Anton Pavlovič. *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*. N. F. Bel'čikov (Hrsg.). Moskva: Nauka, 1974-1983.

7.2 Sekundärliteratur

Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Übers. von Adelheid Schramm nach der 2., überarb. und erw. Auflage 1963. München: Hanser, 1971 [1929/63].

Baluchatyj, Sergej D.: *Problemy dramaturgičeskogo analiza Čechova*. Nachdruck der Ausgabe Leningrad 1927. München: Fink, 1969.

Barthes, Roland: De l'œuvre au texte. In: Marty, Éric (Hrsg.): *Œuvres complètes. Livres, Textes, Entretiens 1968-1971*. Paris: Le Seuil, 2002, (Band 3), S. 908–916.

Berdnikov, Georgij P.: *A. P. Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija*. 2. Aufl. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1970.

Bicilli, Petr M.: *Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil*. München: Fink, 1966.

Birkenhauer, Theresia: *Schauplatz der Sprache - das Theater als Ort der Literatur. Maeterlinck, Čechov, Genet, Beckett, Müller*. Berlin: Vorwerk 8, 2005.

Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: U of Chicago P, [1961] 1983.

Busch, Ulrich: Čechov als Fragesteller: Desorientierung und Appell in seinen Werken. In: Annelore Engel - Braunschmidt (Hrsg.): *Korrespondenzen: Festschrift für Dietrich Gerhardt aus Anlaß des 65. Geburtstages*. Gießen: Schmitz, 1977, S. 51-64.

Christa, In: Kataev, Vladimir B./Kluge, Rolf Dieter/Nohejl, Regine (Hrsg.): *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums, Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994*. München: Sagner, 1997, (Die Welt der Slaven, Band 1), S. 515-520. Čudakov, Aleksandr Pavlovič: *Poëtika Čechova*. Moskva: Nauka, 1971.

Deppermann, Maria: Dramaturgie der Stille – Čechov und Maeterlinck. Prolegomena zu einem Vergleich. In: Kataev, Vladimir B./Kluge, Rolf-Dieter/Nohejl, Regine (Hrsg.): *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums, Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994*. München: Sagner, 1997, (Die Welt der Slaven, Band 1), S. 151-174.

Deppermann, Maria: Polyphones Drama – Molekulare Revolution. Čechov als Integrationsfigur der Theatermoderne. In: Nohejl, Regine/Kluge, Rolf-Dieter: *Anton P. Čechov - der Dramatiker. Drittes internationales Čechov Symposium Badenweiler im Oktober 2004*. München [u.a.]: Sagner, 2012, (Die Welt der Slaven, Band 44), S. 51-78.

Dovlatov, Sergej D.: *Kompromiss. Sobranie sočinenij v 4 tomach. Tom. T. 2*. M: Azbuka, 2006 [1981].

- El'nickaja, Ljudmila: „Boltovnja“ v p'esach A. P. Čechova. In: Nohejl, Regine/Kluge, Rolf-Dieter: *Anton P. Čechov - der Dramatiker. Drittes internationales Čechov Symposium Badenweiler im Oktober 2004*. München [u.a.]: Sagner, 2012, (Die Welt der Slaven, Band 44), S. 168-175.
- Evdokimova, Svetlana: Work and words in „Uncle Vanja“. In: Kataev, Vladimir B./Kluge, Rolf-Dieter/Nohejl, Regine (Hrsg.): *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums, Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994*. München: Sagner, 1997, (Die Welt der Slaven, Band 1), S. 119-126.
- Fortarel, Raffaella: *Lebenseinstellungen – Glaubensvorstellungen. Ethische Positionen im Werk von Anton Pavlovič Čechov*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- Freise, Matthias: *Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen*. Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 1997.
- Gitovič, Irina: Dramaturgija prozaika, ili genial'nye nep'esy Čechova. In: Nohejl, Regine/Kluge, Rolf-Dieter: *Anton P. Čechov - der Dramatiker. Drittes internationales Čechov Symposium Badenweiler im Oktober 2004*. München [u.a.]: Sagner, 2012, (Die Welt der Slaven, Band 44), S. 389-395.
- Golomb, Harai: „Esli by znat“ – knowledge, art and 'philosophising' in Čechov's later plays [an abstract]. In: Kataev, Vladimir B./Kluge, Rolf-Dieter/Nohejl, Regine (Hrsg.): *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums, Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994*. München: Sagner, 1997, (Die Welt der Slaven, Band 1), S. 127-128.
- Golomb, Harai: Dramaticity, theatricality and dual fictionality in Čechov's major plays. In: Nohejl, Regine/Kluge, Rolf-Dieter: *Anton P. Čechov - der Dramatiker. Drittes internationales Čechov Symposium Badenweiler im Oktober 2004*. München [u.a.]: Sagner, 2012, (Die Welt der Slaven, Band 44), S. 121-143.
- Hielscher, Karla: Weltsicht und antiideologische Textstruktur in A. P. Čechovs Erzählungen. In: *Zeitschrift für slavische Philologie* (1984) 44/2, S. 236–68.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, ^{4. Aufl.} 1972 [1931].
- Iser, Wolfgang: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1972.
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Konstanzer Universitätsreden, ^{4. Auflage} 1974.
- Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. In: Rainer Warning (Hrsg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München: Fink, 1975, S. 253-277.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- Jackson, Robert Louis: What time is it? Where are we going? Čechovs Cherry Orchard: the story of a verb. In: Nohejl, Regine/Kluge, Rolf-Dieter: *Anton P. Čechov - der Dramatiker. Drittes internationales Čechov Symposium Badenweiler im Oktober 2004*. München [u.a.]: Sagner, 2012, (Die Welt der Slaven, Band 44), S. 313-327.
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: Ihwe (Hrsg.) *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven Bd. I*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1971-1972 [1960], S. 99-135.
- Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, ^{2. Auflage} 1967. (Konstanzer Universitätsreden, Nr. 3).
- Jensen, Peter Albert: Imperfektives Erzählen. Zum Problem des Aspekts in der späten Prosa Čechovs. In: Rainer Grübel (Hrsg.): *Russische Erzählung*. Amsterdam: Rodopi, 1984, S. 261-279.

- Jensen, Peter Albert: O situativnom povestvovanii Čechova. K postanovke voprosa. In: *Slavica Lundensia* (2009) 24, S. 79-108.
- Kataev, Vladimir B.: *Proza Čechova. Problemy interpretacii*. Moskva: Izdat. Moskovskogo Universiteta, 1979.
- Kataev, Vladimir B./Kluge, Rolf-Dieter/Nohejl, Regine (Hrsg.): *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums, Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994*. München: Sagner, 1997. (Die Welt der Slaven, Band 1).
- Kissel, Wolfgang S.: *Čechovs Kosmos. Theater, Raum und Zeit*. Köln; Wien [u.a.]: Böhlau, 2012.
- Kluge, Rolf-Dieter (Hrsg.): *Anton P. Čechov - Werk und Wirkung: Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*. Wiesbaden: Harrassowitz, 1990. (Opera Slavica 18, 2 Bände).
- Kluge, Rolf-Dieter: *Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Nohejl, Regine/Kluge, Rolf-Dieter: *Anton P. Čechov - der Dramatiker. Drittes internationales Čechov Symposium Badenweiler im Oktober 2004*. München [u.a.]: Sagner, 2012. (Die Welt der Slaven, Band 44).
- Penzkofer, Gerhard: *Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. "Offenes" und "geschlossenes" Erzählen*. München: Sagner, 1984.
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink, 1977.
- Pichler, Doris: Der literaturwissenschaftliche Textbegriff als interdisziplinärer Transferbegriff. In: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* (Februar 2019) 17, S. 1-22.
- Prince, Gerald: Reader. In: Hühn, Peter [u.a.] (Hrsg.): *Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2009, S. 398-410.
- Richter, Matthias: Wirkungsästhetik. In: Arnold, Heinz L./ Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: dtv, 1996, S.516-535.
- Schmid, Herta: Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen. In: Schmid, Herta/ Striedter, Jurij (Hrsg.): *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992, S. 36-90.
- Schmid, Wolf: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973, S. 6-39.
- Schmid, Wolf: *Ornamentales Erzählen in der Moderne. Čechov - Babel' - Zamjatin*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- Schmid, Wolf: Modi des Erkennens in Čechovs narrativer Welt. In: Kataev, Vladimir B./Kluge, Rolf Dieter/Nohejl, Regine (Hrsg.): *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums, Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994*. München: Sagner, 1997, (Die Welt der Slaven, Band 1), S. 529-536.
- Schmid, Wolf: *Elemente Der Narratologie*. Berlin: De Gruyter, 2008.
- Schmid, Wolf: *Mentale Ereignisse: Bewusstseinsveränderungen in europäischen Erzählwerken vom Mittelalter bis zur Moderne*. Berlin: De Gruyter, 2017.
- Selge, Gabriele: *Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie*. München: Fink, 1970.
- Suchanek, Lucjan: Anton Čechov i filosofija vstreči („Palata No.6“). In: Kataev, Vladimir B./Kluge, Rolf Dieter/Nohejl, Regine (Hrsg.): *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben*

- und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums, Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994.* München: Sagner, 1997, (Die Welt der Slaven, Band 1), S. 323-328.
- Sutherland, John: Rezeptionstheorie. In: *50 Schlüsselideen Literatur.* Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag, 2012, S. 156-159.
- Thiergen, Peter: Zum Begriff „Gleichgültigkeit“ bei Čechov. In: Kataev, Vladimir B./Kluge, Rolf-Dieter/Nohejl, Regine (Hrsg.): *Anton P. Čechov – philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov Symposiums, Badenweiler, 20.–24. Oktober 1994.* München: Sagner, 1997, (Die Welt der Slaven, Band 1), S. 19-28.
- Urban, Peter (Hrsg.): *Das Čechov-Lesebuch.* Zürich: Diogenes, 1985.
- Völkle, Julian: *„Tätige Resignation“: Schopenhauer und Čechov.* Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2019.
- Wächter, Thomas: *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs.* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1992.
- Willand, Marcus: Isers impliziter Leser im praxeologischen Belastungstest - Ein literaturwissenschaftliches Konzept zwischen Theorie und Methode. In: Albrecht, Andrea/ Danneberg, Lutz/ Krämer, Olav/ Spoerhase, Carlos (Hrsg.): *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens.* Berlin: De Gruyter, 2015, S. 237–270.