

Růžena GREBENÍČKOVÁ (Praha)

ZU ZWEI ČECHOV-STÜCKEN

I. DREI SCHWESTERN. DREI TITEL

Jene Titel Čechovs, die normalerweise mit der symbolistischen Mode assoziiert werden - *Die Möwe*, *Drei Schwestern*, *Der Kirschgarten* - haben etwas "Dekoratives" an sich. Es handelt sich um die Benennung visueller Zeichen. Der Sinn des Zeichens, den der Titel ankündigt, wird erst dann zugänglich, wenn die polare Spannung zwischen ihm und dem Text hervortritt. Der dramatische Text wird erst dann recht verständlich, wenn man die Bedeutung des Titels dechiffriert. So strebt auch Čechov danach, "die Tiefe an der Oberfläche zu verbergen."

Schon bei der Erstaufführung des Dramas *Ivanov* übte der Titel eine irritierende Wirkung aus, da "Ivanov" eigentlich keine "dramatis persona" darstellt. Čechov selbst erhob Einwände gegen eine eindeutig positive oder negative Wertung der Titelgestalt. Dennoch steht fest, daß er - lange vor Strindbergs *Drei moderne Erzählungen* und dazu noch in einem Drama - eine Person in den Mittelpunkt stellt, deren Einheit und Integrität anzuzweifeln ist. Ivanov gewinnt Kontur nur in seinen Blicken, Reden und Urteilen der ihn umgebenden anderen Personen: Der Konflikt entsteht nicht aus Handlung oder Charakter, sondern daraus, daß der Held in verschiedenen Gestalten auftritt, die miteinander nicht in Einklang zu bringen sind. Man könnte auch von einer Reihe von Rollen sprechen, die Ivanov von Freunden, seiner Frau, der Geliebten und Vertretern der Öffentlichkeit aufgezwungen werden. Statt daß sich der Charakter aus der dramatischen Handlung entfalten würde, löst er sich allmählich in der dramatischen "durée" auf. Der Titelname bezeichnet nicht einen Handlungsträger, sondern einen wehrlosen Menschen. Was im Drama vor sich geht, gleicht einer bloßen Abfolge von sich wandelnden Lebenslagen und extremen Situationen, einem Pendeln und Ausschlagen inmitten der Anarchie des Lebens, das die Zeit fortreißt. Durch die Problematik der Gestalt Ivanovs und den Grundriß des Stückes, der in der Konfiguration von Personen um einen der Ratlosigkeit preisgegebenen und sich in ihren Augen immer neu spiegelnden Helden, gelangt Čechov zu dem entscheidenden Eingriff

in den Bau des Dramas: Er entzieht ihm einen einheitschaffenden Horizont. Auf den öffentlichen Schauplatz, jene Stätte, auf der eine Handlung eindeutig wird, kommt es in Čechovs Stücken nur negativerweise an. Das Fehlen eines gemeinsamen Raumes, der für Eindeutigkeit bürgt, wirkt auf die dramatische Handlung zerstörerisch. Aus demselben Grunde erwächst die offenkundige Aktionsunfähigkeit aller Bühnengestalten. In *Ivanov* tritt an die Stelle der Aktion des Dramas die bloße vitale Zeit des Helden.

Es ist eben diese Zeitauffassung, auf die sich auch der Titel der dekadenten Komödie aus dem Jahre 1896 bezieht: *Die Möwe*. Aber auch dieser Titel ist irreführend. Manchmal hält man ihn für eine poetische Metapher Nina Zarečnajas oder des im Drama auftretenden Schriftstellers Trigorins selbst. Im Stück selbst aber findet sich ein aufschlußreicher Hinweis zur metaphorischen Bedeutung der "Möwe", die mit dem Raben aus Puškins lyrischem Drama *Rusalka* verglichen wird. So könnte der Titel also eine alter Symbolik entstammende Figur enthalten, die Anspielung auf eine Agonie, Andeutung eines Unheils, der Unzulänglichkeit des Lebens, das von den Gebildeten beherrscht wird, der Reduktion des Lebendigen im Zeichen des Artifizialen. Auch die beiden anderen Titel suggerieren eine verwandte Symbolik im Einklang mit der zeitgenössischen Literatur, die in ihren Chiffren das Archaische zu aktualisieren trachtete. Auch Čechov hat in seinen Stücken - was meist unbeachtet bleibt - auf archetypische, grundlegende menschliche Konstellationen zurückgegriffen, wenn auch - wie alles bei ihm - in unauffälliger, raffinierter Weise.

Jene Assoziationen, die Čechovs *Drei Schwestern* auslösen, verweisen auf die uralte Märchentradition des Schwestern-Motivs. Man könnte aber auch an die Moiren denken. Unter einer solchen Fragestellung wird einem dann plötzlich das Befremdende am Verhalten der Schwestern gegenüber Prozorov in der dramatischen Exposition bewußt; das Entscheidende bleibt oft unbeachtet.

Seit jeher gelten die Schwestern, die Geschwister als ein polares Thema; die Blutsverwandten geraten - eben weil sie einander so nahe stehen - ebenso wie jene in einen permanenten Konflikt, die ganz allgemein dieselben Interessen verfolgen. Eben diese Familienbande boten in der alten Kulturtradition die eigentlichen Konfliktmodelle an. Im Märchen weist das Thema der "Drei Schwestern" immer eine gewisse Abstufung auf; die Positionsformel lautet immer "zwei

gegen eine". Um die Jahrhundertwende wird das Beispielhafte an dieser Konfliktsituation nicht nur wegen der Herkunft aus dem Familiendrama so stark empfunden, sondern vor allem dank der Tragweite, die diese Konstellation zu dieser Zeit für verschiedene Disziplinen aufweist: für die Psychologie und die Erforschung jener archetypischen Verwandtschaftsverhältnisse, die sich aus dem Studium der "âme primitive" ergaben; hinzu kamen die Analogien, die man zwischen der modernen Massengesellschaft und den archaischen Gesellschaftsstrukturen erkannte, all das Ergebnis des machtvollen Aufstiegs der Ethnographie und Folkloristik in dieser Epoche. Eben dies ist der Hintergrund, vor dem sich Čechovs *Drei Schwestern* sonderbar abheben, wobei das Antlitz der drei Heldinnen keine Beeinflussung durch diesen tiefreichenden Realismus und die entsprechende Psychologie aufweist. Gepanzert gegen alle Konflikte, die aus dem Dunkel der Zeitalter und des Unbewußten immer noch aufsteigen, zeigen sich die drei Schwestern völlig unbeeindruckt von jenen einst schockierenden Motivationen, welche damals die dramatischen Konflikte auslösten, man denke nur an Ibsens Schwestern in *John Gabriel Borkman* oder an den verdeckten Inzest in *Rosmersholm*. Wenn schon Mutmaßungen um Čebutykins Verhältnis zu Irina entstehen können - fehlt es doch im Dialog des Stückes nicht an Anspielungen auf die Liebe des Arztes zur seligen Mutter der Schwestern - so haben sie doch keine Beziehung zu irgendeinem unter der Oberfläche verborgenen Spannungsfeld. Man muß sich also damit begnügen, daß die drei Schwestern in dem Drama auf seltsam flache Weise exponiert werden.

"Drei Heldinnen, jede muß Persönlichkeit haben und alle drei sind Generalstöchter. Die Handlung spielt in einer Provinzstadt wie Perm, in einem militärischen Artilleriemilieu.." Den Artillerieuniformen maß Čechov einige Bedeutung zu; es war sein Wunsch, daß sie wie echt aussehen sollten. Es ist diese mit genau angegebenen Farben und Uniformen fast operettenhaft gestaltete Szenerie, in die Maša, Ol'ga und Irina zu Beginn des Stückes eintreten: Sie tun dies auf vergleichbar dekorative Weise, in genau vorgeschriebenen Kostümfarben - die Schwarze, die Weiße, die Blaue - treten sie von Anfang an im Stücke auf. Wenn die Schwestern auch sehr verschiedene Züge aufweisen - sieht man davon ab, daß allen gemeinsam eine gewisse Neigung zur "Emanzipiertheit" eigen ist - bewegen sie sich doch durch das gesamte Drama in einer einzigen, unveränderlichen

Konfiguration, die sich - einem Jugendstilornament gleich - durch den Zeitfluß des gesamten Schauspiels windet. Die Schwestern stehen am Ende des Stückes in vorgeschriebener Gruppierung wie auf einem Tableau auf der Bühne, die Musik wird - laut Bühnenanweisung - leiser und sie sprechen ihre letzten Aussagen in die Weite von Raum und Zeit. Die Leidenschaften und Katastrophen, der Brand in der Stadt, Andrejs Vernichtung, sein schlechter Ruf in der Stadt, der im Duell erschossene Tuzenbach, die unglückliche Liebe Mašas und Veršinins, alle diese Ereignisse haben keinerlei Auswirkung auf die feste Dreierbeziehung der Schwestern. Vielleicht bezieht sich eben auf diese Trias der pythische Satz, der zu Beginn des Stückes von Solenyj ausgerufen wird: Zwei Menschen sind stärker als einer, drei haben größere Stärke als zwei.

Negative und positive Dramenfiguren

Allerdings ist die Stärke der drei Schwestern auch problematisch. Alle drei sind sie unfähig, die eine zu bewältigen. In diesem Sinne wird für gewöhnlich das Verhältnis zwischen den Schwestern und Nataša verstanden. Nataša erscheint als Vertreter kleinbürgerlicher Nichtigkeit, gleichzeitig aber auch als brutales Element, das in eine sublimale Umgebung eindringt, um hier ihr Vernichtungswerk zu beginnen: Sie beherrscht das Feld, bringt die Schwestern um ihr Haus, entscheidet, wie der Haushalt auf neue und praktische Weise zu führen sei; zur achtzigjährigen Kinderfrau der Schwestern benimmt sie sich durchwegs berechnend, nicht zu vergessen, daß sie Andrej mit Protopopov betrügt. Überall gibt sie den Ton an. Je mehr aber Nataša als negative Heldin gespielt wird, desto mehr ragt sie hervor, als ob damit zutage treten würde, welche Kraft in ihr verborgen liegt. Erstaunlicherweise wird - infolge der konfliktlosen Konstellation des Stückes - die Urteilskraft der Kritiker dieser Gestalt gegenüber so gelähmt, daß es ihnen nicht auffällt, wie sehr sie statt über Nataša Aussagen über die Schwestern machen. Die gewisse Sterilität der Nataša, Kennzeichen einer übersteigerten Kultiviertheit, wird verschwiegen oder gar nicht wahrgenommen. Ihr Wandlung wird zu Beginn des zweiten Aktes deutlich, wo sie - nun schon Andrejs Frau - im Morgengrauen mit der Kerze in der Hand das Haus durchschreitet. Čechov wollte mit diesem Auftritt auf jenen der Lady Macbeth anspielen. Als Eindringling in die Zufluchtsstätte der Tradition, Bildung und höheren Interessen der Schwestern

bemächtigt sich Nataša nicht nur deren materieller Ausstattung, sondern auch dessen, was ihre geistige Überlegenheit ausmacht. Sie dominiert, entscheidet über die Werte, über Manieren und Geschmack, obwohl ihr Wertmaßstab - wie in allen Fällen der Machtergreifung durch Emporkömmlinge - gestohlen ist und seinen früheren Inhaber kopiert: Was den Schwestern gleichsam angeboren und innerer Besitz wurde, entwickelt sich bei Nataša zu einer rein repräsentativen Funktion.

Solche Einschätzungen der Person Natašas haben aber auch eine gewisse Frägwürdigkeit, besonders wenn man den Kreis der negativen Figuren um Čebutykin und Solenyj erweitert, die zwei unbestritten wichtigsten Akteure dieses Dramas von ansonsten unschädlichen und selbst leidenden Sonderlingen. Allgemein wirft die Kritik Čebutykin Zynismus vor - gähnt er doch, obwohl es doch um das Leben Tuzenbachs geht - sowie seine Nichtigkeit, Unbildung und seine völlige Ignoranz in medizinischen Dingen, obwohl er doch den Beruf des Arztes ausübt. Auch Solenyj verdient eine entsprechende Verurteilung; er verübt einen Mord unter dem Deckmantel des Duells. Da es zu keinen offenen verbalen Auseinandersetzungen in diesem Stück kommt, sollen die Schwestern - wie man meint - ihre Abneigung diesen "unsympathischen Personen" gegenüber in überanstrengtem und achtlosem Benehmen äußern. Worum es aber tatsächlich geht, ist folgendes: Čechov wollte überhaupt jeglichen Zusammenstoß zwischen den Figuren seines Stückes vermeiden; niemand agiert in diesem Drama gegen eine andere Figur, alle stehen sie nebeneinander, in einer Linie, es kommt zu keinen Auseinandersetzungen. Daher ist es aber auch nicht möglich, in der Interpretation die einzelnen Gestalten gegeneinander auszuspielen. Es ist ganz sinnlos, in Čebutykin oder Solenyj einen Gegner der Schwestern zu sehen oder zu behaupten, daß sie beide nur mit großem Widerwillen im Haus der Schwestern empfangen werden. Aufrichtig sind die Schwestern, als sie den ihnen widerwärtigen Protopopov aus ihrem Kreis ausschließen. Aber auch Nataša gegenüber wird man bei Čechov vergeblich nach einem Werturteil suchen. Dieses Verhalten der Schwestern ist aber nicht gleichbedeutend mit aristokratischer Diskretion, weshalb sie sich nicht auf die Ebene der Nataša begeben könnten, die Schwestern sind tatsächlich nur gleichgültig, wenn man von Maša absieht, die nicht mehr zuhause wohnt und sich daher ge-

legentlich herablassend über Nataša äußert. Insgesamt jedoch werden die Schwestern von etwas anderem gequält, als im allgemeinen die Kritiker annehmen. Für Positionskämpfe fehlt diesen gebildeten, feinfühligen Damengestalten einfach jeder Sinn. Jene Ziele in Beruf oder Liebe, die gemeinhin als Glück bezeichnet werden, erscheinen ihnen kaum erstrebenswert. Olga bleibt von jeglichem Ehrgeiz unberührt, wie die Angelegenheit der Direktorstelle am Gymnasium zeigt; ebenso liegt Maša jeder Gedanke ferne, in Veršinins Los einzugreifen, nicht deshalb, weil sie dem Vergleich mit dessen morbider Frau nicht standhalten könnte, sondern weil ihr jede Fähigkeit zu weiblichen Aktivitäten dieser Art abgeht.

Worauf sollten die Schwestern verzichten, wenn jeglicher innerer Antrieb fehlt, weshalb sich heroisch verausgaben, wenn es kein Ziel gibt, um das zu kämpfen sich lohnte, wenn man sich in einer Welt befindet, in der alles gleich gilt und gleichgültig wird. Für die Entwicklung unterschiedlicher Werturteile fehlt im Drama jeglicher Spielraum. Die Szenerie beschränkt sich auf die Wände des Hauses Prozorov.

Um Ordnung in die sie umgebende Anarchie zu bringen, retten sich die Schwester in Arbeit, womit sie eben jene Grenzen abstecken, innerhalb derer ihr Lebensraum bemessen war und denen sie vergeblich zu entrinnen trachteten. Die Arbeit fungiert als Ersatzhandlung, die an die Stelle einer eigentlichen "vita activa" tritt, die Arbeit bietet die einzige Möglichkeit, die Tage und Nächte irgendwie auszufüllen. Die pathetischen Anreden, mit denen die Arbeit von den Schwestern apostrophiert wird, beweist, daß ihnen als einzige vitale Zeit die Arbeitszeit geblieben ist. In dieser Zeit bilden sich keinerlei Ereignisse, ja alle Vorkommnisse werden sogleich aus dem Gedächtnis gelöscht. Alles begibt sich abgesondert von der Existenz der Menschen, in einer ganz allgemeinen Sphäre. Das Gelebte, die Serie der aufeinanderfolgenden Momente schlägt nicht in Erfahrung um, sie scheinen vielmehr wie von einer Reproduktionsapparatur aufgenommen. Jene Szene des ersten Aktes, in der Fedotik und Rode zwei Sekunden von Irinas Geburtstagsfeier photographieren, spielt im gesamten Stück eine zentrale Rolle.

Das einzige Gesetz, mit welchem die vitale Zeit dieses Drama regiert, ist jenes des Wachsens und Verwelkens. In einem Augenblick ist immer schon alles vergangen. Ergebnis dieser dramatischen Zeit ist Verbrauchtheit und Erschöpfung. Als Echo auf Iri-

nas alle begeisternden Reden von Arbeit und Zukunftsplänen, erklingt auf der Bühne ein wiederkehrender Refrain der Müdigkeit. Olga und Irina beklagen sich, eben aus der Arbeit heimgekehrt, bei den anderen darüber, wie erschöpft sie seien, wiesehr sie die Arbeit ermüde und wiesehr sie alterten. Dementsprechend hoch ist auch das Vorkommen von Ausdrücken der Müdigkeit, deren Frequenz in der Dramenliteratur einzigartig ist. Das eigentliche Geschehen des Stückes ist das Wachsen, das Anwachsen einer biologischen Zeit. Die Schwestern nahmen an Jahren zu und verwelken; Nataša bringt zwei Kinder zur Welt, Tuzenbrach wird umgebracht.

Der Held dieser dramatischen Zeit ist Čebutykin. Seine Art in das Geschehen einzugreifen, entspricht ganz und gar dem Charakter des Stückes, ebenso seine geradezu dadaistischen Ausrufe, die seiner Zeitungslektüre entspringen; in der zweiten Hälfte des Dramas wird er offensichtlich zum zentralen Gedankenträger und Raisonneur des Stückes. Sein Leitmotiv lautet: Alles ist gleich, ein Spruch, der sich durch den gesamten dramatischen Dialog windet und diesen organisiert. Dazu kommt der immer wiederkehrende Blick auf die Uhr, sowie jene dunkle Szene der Zerschlagung der Uhr, welche ein Erbstück von der seligen Mutter der drei Schwestern darstellt. Gerade diese Szene verbindet das Geschehen des Stückes mit der Vergangenheit vielmehr als alles Gerede über das Gewesene und verweist damit auf das eigentliche Thema des Dramas: die unentwegt vergehende Zeit, in der sich die Gestalten bewegen. In dem einzigen Monolog des Stückes spricht Čebutykin ganz nebenhin das aus, was die dramatische Mitte des gesamten Geschehens ausmacht. Diese entscheidenden Worte trägt er im dritten Akt vor, gleichsam im goldenen Schnitt des Stückes: Er steht alleine auf der Bühne und hält ein Selbstgespräch. Die Wichtigkeit dieser Stelle betont Čechov durch folgende Bühnenanweisung: Čebutykin (tritt ein, er taumelt nicht, wirkt nüchtern...). Dieser scheinbar nüchterne Mann spricht: "Vielleicht bin ich das gar nicht, vielleicht träumt mir nur, daß ich gehe, esse und schlafe." (Er weint) Eine Weile später, wiederum an einer wichtigen Stelle des Stückes, als er eben die Standuhr zerschlagen hat, spricht er: "Vielleicht habe ich sie gar nicht zerschlagen, vielleicht hat mir nur geträumt, daß ich sie zerschlagen habe. Vielleicht ist es nur ein Traum, daß ich bin, daß ich lebe, in Wirklichkeit sind wir aber gar nicht, leben wir nicht." Čebutykin entfaltet sich solchermaßen zu einem monumentalen Repräsentanten

dieses "vorläufigen" Lebens, von dem eine der Figuren des Stückes sagt, man lebe es gewissermaßen "au brouillon", bevor die zweite, definitive Lebensversion anbricht. Die Gestalt Čebutykins vermittelt eine Art Gebrauchsanweisung zur Verwendung jener Prinzipien, auf denen das Drama aufbaut. Nur so wird verständlich, warum alle Ereignisse und Katastrophen vom Geschehen auf der Szene völlig getrennt sind und hinter der Bühne stattfinden. Daher ist auch jegliche Kollision der auf der Bühne Agierenden eliminiert, da die Personen alles vergessen, ihrer Erinnerung beraubt sind; deshalb ist auch alles so flach, deshalb durchziehen die Figuren in einer völlig unveränderten Gruppierung wie ein Ornament unbewegt und spannungslos das gesamte Stück. Sie mimen die permanente, reine Gegenwärtigkeit, den Strom der Lebenszeit. Dramatisch eingreifend und organisierend wirken neben Čebutykin nur noch Nataša und Solennyj, letzterer genau im Sinne jener Čechov zugeschriebenen, in Wirklichkeit aber von Nemirovič-Dančenko stammenden Regel, daß ein im ersten Akt gezeigtes Gewehr im letzten abgefeuert werden muß. Nicht zufällig richtet Solenyj im ersten Akt an Tuzenbach die Worte: "...oder ich werde böse sein und ihnen eine Kugel durch den Kopf jagen", wo doch im Dialog der Schwestern nichts ohne Ökonomie und innere Notwendigkeit gesprochen wird. Solenyj wirft in diesem Dialog nicht nur um zu schockieren mit solchen Sprüchen um sich, er ist der einzige, der konsequent und schrittweise dem Ziel des Dramas entgegengeht. Dieses Stück, das lauter Liebe und leidende Menschen vorführt, demonstriert bis in die kleinsten Momente hinein einen totalen Immoralismus.

Das Schlagen der Uhr, die Pausen

Wie schlecht die Schwesterngestalten verstanden werden, kann eine Stelle aus Čechovs Briefen belegen: "Ich kann nicht Alekseev (d.h. Stanislavskij) v i e r verantwortungsvolle Frauenrollen, v i e r junge, i n t e l l i g e n t e Frauen anvertrauen". Čechov spricht also von "viere", er macht keinen großen Unterschied zwischen den drei Gebildeten und der einen Praktischen, zwischen den Dekadenten und der Aufsteigerin, Lebendigen. Er hat jedoch einiges anderes nicht beabsichtigt, was man am Stück heutzutage zeitgemäß findet. Es ist nämlich problematisch, wenn man in den *Drei Schwestern* ein Drama der menschlichen Einsamkeit suchen wollte, wenn es auch in diesem Stück den Gestalten nicht gegönnt ist, einen gemein-

samen Spielraum zu schaffen, wenn sie sich auch in ein und derselben Lebenssphäre bewegen. Ihre Stimmen vereinigen sich in zauberhaften Dialogpassagen, verflechten sich ineinander, die eine Stimme setzt dort ein, wo die andere abbricht, trägt das nicht zu Ende Gesprochene weiter. Das Lianenhafte in der Dialogführung, das so gut mit den "Lianenschwestern", diesen Ornamentgestalten ohne Psychologie korrespondiert, hat zur Folge, daß sich die einzelnen Dialogpassagen sehr leicht untereinander verschieben, der Nachbargestalt zuschreiben lassen. Man weiß, daß Čechov während der Arbeit über den Manuskripten mehrmals tatsächlich dieselben Repliken von einer Gestalt zur anderen wandern ließ. Dieses Verfahren macht die Behauptung fragwürdig, die Personen in Čechovs Drama würden nicht in der Gegenwart, sondern der Vergangenheit bzw. Zukunft leben. Die Zeitlosigkeit, in der sie sich bewegen, hat 1972 O.Krejča gut herausgearbeitet, als er jede Kausalverknüpfung der Handlung auflöste und die Abfolge der Szenen neu montierte; diese Zeitlosigkeit manifestiert den Vorgang des Sich-Verzehrens des nur präsentischen Lebens: Das Gelebte hinterläßt, einmal konsumiert, keine Spur.

Worum es Čechov in den *Drei Schwestern* geht, ist eben die Thematisierung dieses Ablaufens der Gegenwärtigkeit. Auf der Bühne finden nur belanglose Ereignisse statt, alles, was von Bedeutung ist, trägt sich außerhalb dieses Raumes zu. Deshalb können sich auch die Figuren dazu bekennen, daß sie sich an nichts erinnern können, ihr Wissen entstammt einzig dem Moment, eigentlich ist es den Zeitungen entnommen und leicht hingeworfenen Eintragungen in einem Notizbuch. Die früher als dramaturgisch unhaltbar empfundenen ausschweifenden Dialoge (in denen Skaftymov später die Einbeziehung der Alltagssprache erkennen wollte), etwa der Streit zwischen Solenyj und Čebutykin um Čechartma und Čeremša, die vielen Ausrufe oder völlig zusammenhanglosen Sätze wie "Balzac hat in Berdičevo geheiratet", all das wird gleichwohl mit Bedeutung angereichert und zur Basis des Sinnes der Stücke, wogegen das pathetische Gerede der Helden über ihre gesellschaftlichen Zukunftsvisionen nur die Aufmerksamkeit auf die Außerzeitlichkeit und Gegenwärtigkeit lenken soll.

Bei Čechov entfaltet sich der Dialog unmittelbar aus der objektiven Gegenwartssituation, das Wort - so bedeutend es auch sein mag, steht in steter Korrelation mit dem Sehen und Hören; das Vi-

suelle, der Klang machen sich selbständig und wirken auf die Lage, die körperliche Präsenz der Dialogteilnehmer, auf ihre Sympathien und Antipathien, ihre Blicke, wodurch das Verschwiegene zusätzlich an Gewicht gewinnt. So entsteht eine Dichte des jeweiligen Kontextes, die im Text bzw. Dialog nicht benannt, sondern bloß indiziert, angedeutet wird. Die Position des Wortes im Dialog, das Visuelle, das sich aus den Anweisungen und dem Text erschließen läßt, der Klang des Gesprochenen lassen ein Netz von Korrespondenzen entstehen: eines nach dem anderen wird zum Träger von Bedeutungen. All das dient schließlich der Darstellung der leeren Zeit, der Pause, des bloßen Messens der Stunden.

II. DIE MÖWE

Von Nemirovič-Denčenko stammt eine wenig beachtete Mitteilung über Čechov und das Theater: "Čechov verstand sich nicht auf Rat schläge für Schauspieler (...) ihm schien alles ohnehin verständlich genug zu sein. 'Ich habe doch dort alles hineingeschrieben', antwortete er jedesmal auf Anfragen." Seinerseits äußerte sich Čechov über Dančenko und Stanislavskij auf folgende Weise: "...ich bin geneigt zu glauben, daß keiner von beiden ihn (sc. den *Kirschgarten*) aufmerksam gelesen hat.."

Was bedeutet es aber, den Text eines Stückes aufmerksam zu lesen? Gilt auch für die Dramen der Satz, daß die ganze Kunst der Philologie im langsamen Lesen besteht?

Im Sommer 1971 spielte O.Krejčas schwedisches Theaterensemble in Prag die *Möwe*. Ist es überhaupt möglich, einem Schauspiel zu folgen, wenn man sich mit dem bloßen Zuschauen begnügt, ohne die Bedeutung des gesprochenen Wortes wahrzunehmen? Und doch scheint bei einer solchen Rezeption viel besser die Bedeutungsverschiebung erkennbar, die der Regisseur in seiner Inszenierung gegenüber den früheren vornimmt. Mit einem mal treten Zeichen zutage, die bislang unsichtbar gewesen sind, plötzlich wird deutlich, in welcher Weise Čechov mit den gängigen Chiffren der zeitgenössischen Literatur arbeitete; ganz unverhüllt tritt der dekadente Charakter des Stückes zutage, wozu die Farbkomposition der Bühne und der Kostüme beiträgt. Maša ist dämonisch, böse, Nina Zarečnaja wird nicht mehr als unschuldiges Opfer dargestellt, die Aggressivität aller Frauengestalten tritt in den Vordergrund, wogegen die Ohnmacht der männlichen Figuren deutlich wird, wodurch fast Strindbergsche

Konfigurationen auf der Bühne entstehen. Man wird hier unwillkürlich an Čechovs Reaktion nach seiner Sacher-Masoch-Lektüre erinnert, als er 1883 in diesem Zusammenhang an seinen Bruder von der Autorität des anderen Geschlechts schreibt. Auf der Bühne wird ein Theaterstück von Treplev aufgeführt, man liest laut aus einer Erzählung von Maupassant vor, überhaupt wird viel über die Kunst und ihre neuen Formen geredet. Arkadina spricht zweimal das Wort "dekadent" (in pejorativer Bedeutung) aus. So gewinnen auch Trigorins Eintragungen in sein literarisches Notizbuch an Gewicht, verwandelt er doch inmitten der momentan ablaufenden Ereignisse die Lebensempirie zu literarischen Sujets für seine Geschichten.

In der *Möwe* geht es um die Konkurrenz zwischen Kreatürlichem und Gemachtem, zwischen Leben und Gestalten in jener Ausgeprägtheit, wie sie für die Literatur des fin de siècle typisch ist. Nur sollte man das Thema dieser Gegenüberstellung nicht so einfältig sehen, wie dies Nina Zarečnaja in der *Möwe* tut, da ansonsten ein Mißverständnis entsteht, wenn man die Losung des "Lebens als Kunst(werk)" ernstnimmt, würde man in diesem Falle doch derselben Täuschung erliegen wie die zeitgenössischen Essayisten, die - vom Ästhetizismus ausgehend - sich zu der Ansicht verstiegen, das Werk des Dichters wäre mit seinem Leben gleichzusetzen bzw. umgekehrt dieses mit einem Kunstwerk (man vgl. W.Benjamins Kritik an Gundolfs Goethebild). Es ist typisch für diese Epoche des fin de siècle, daß Begriffe wie "schöpferisch", "Gestaltung", "Schaffen" etc. eine enorme Verbreitung erlangen und mehr und mehr auf Gebiete ausgeweitet werden, für die sie nicht zutreffen oder bloß als mißlungene Metaphern gelten. Man sprach von der "Gestaltung" der gesellschaftlichen Wirklichkeit, ja der Realität selbst, schon so häufig, daß keinerlei Assoziation mit dem Ursprung dieser Begriffe im ästhetischen Credo mehr möglich war, ja daß sie nur dort eine gewisse Berechtigung haben könnten, wo sie auf eine in der Gesellschaft schon lange anhaltende Ästhetisierung bzw. Fiktionalisierung hinweisen sollten. Kunst, Liebe, Literatur und Theater nehmen in der *Möwe* nicht wegen des Schönheitskultes eine so wichtige Stelle ein und auch nicht wegen der Formel des "Lebens als Kunst" - ganz im Gegenteil: sie sind dazu da, um dem Leben ein gewisses "image en creux" zu geben. Sie sollen seine Mangelhaftigkeit, Entleerung, ja die Krankhaftigkeit wiedergeben; denn eines wird ganz deutlich: Was das Leben ausmacht, kann nicht - und eben das ist die Botschaft

Čechovs - durch Kunst und Schöpfung (also durch ein "poiein") verklärt werden; gleichwohl kann man aus der Sicht der Kunst klar machen, daß das Leben bloß aus einer Reihe von Momenten besteht, mag man das Leben als platten Alltag ohne jegliche Transzendenz oder als ein Selbstverzehren betrachten. In gewisser Hinsicht verbinden sich in der *Möwe* die Tradition der vorhergehenden russischen Literatur (etwa Dostoevskijs Formel vom "Leben als Dienst") mit dem Horizont der zeitgenössischen europäischen Literatur. Zu jenem dringen dann die Worte des "Menschen aus dem Kellerloch": "Wir wissen heute nicht einmal, wo das Lebendige noch lebt."

Čechov greift in der *Möwe* ein Thema auf, das Gemeingut der zeitgenössischen Literatur ist, und er tut dies völlig bewußt, wie man seiner Korrespondenz entnehmen kann. Das Sujet des Stückes verfügt - von La Faustin bis zu Wedekinds Einakter *Der Kammeradn-ger* - über viele analoge, geradezu anekdotische Versionen; beim jungen Hofmannsthal und seinen Dramuletten der 90er Jahre pflegt man dieses Sujet aus der "Kritik am ästhetischen Menschen" abzuleiten. Am weitestgehenden ist dieses Thema in Huysmans *A rebours* (1884) ausgedehnt, von hier ausgehend wird es in eine parabolische Handlungsstruktur verwandelt - etwa in das *Bildnis des Dorian Gray*. Das verkehrte Verhältnis von Natur und (von Menschen) Gemachtem verleiht dem Roman einen märchenhaften Charakter: das Kunstwerk tritt an die Stelle der Natur, es beginnt zu wachsen, das Leben wird zum Gegenstand des Gestaltens, der Mensch bildet seine eigene Gestalt nach dem Vorbild von Kunst und Literatur. Im Gegensatz zur Lebendigkeit des Bildes verwandelt sich seine lebendige Vorlage in ein Artefakt, das von den Einwirkungen der Natur unberührt bleibt. Čechov bedient sich dieses weit verbreiteten Motivs fast unmerklich, mit der ihm eigenen Nüchternheit und Zurückhaltung, ohne dabei das in Frage stehende Problem direkt auszudrücken. Čechov interessiert sich nicht sosehr für das Aufwerfen philosophischer Fragen, es geht ihm nicht um die Darstellung einer Sache, weshalb dieses Thema auch nicht diskursiv, in den Dialogen abgehandelt wird, weshalb es gerade eine so seltsame Aufdringlichkeit erlangt. Es löst sich gleichsam vollständig im Text auf - ebenso wie sich das Leben selbst in der Zeit auflöst - und wird unmerklich von einem Netz dünner Risse und einem progressiven aber kaum sichtbaren Zerfall durchdrungen. So wird bei Čechov das Thema der "Dekadenz" nur splitterhaft in vereinzelten Dialogpartikeln eingefangen.

Erst Krejčas Prager Aufführung aus dem Jahre 1972 zeigte sehr deutlich, daß man die *Möwe* durchaus als eine solche aus Brüchen und Splintern bestehende Komposition darstellen kann, als ob dadurch die untrügliche erste Reaktion der Zeitgenossen auf das Stück bestätigt würde, hatte man damals doch festgestellt, daß die Komödie chaotisch, die Auftritte unzusammenhängend, ja ohne dramatische Notwendigkeit aufeinander folgten; ja man hatte damals durchaus das Krankhafte, Dekadente des Stückes erkannt. Dem scheinbar Chaotischen liegt aber in literarischen Werken immer ein komplizierter Bau zugrunde, die zersplitterte Textstruktur enthält aber auch (ebenso wie die im Text vorhandenen Anweisungen) genügend Hinweise darauf, wie das Stück zu verstehen sei, ist doch in der Dialogführung schon alles enthalten. Deshalb wird auch die Gestaltung der Dialogpartien (wie der Pausen) durch Regieanweisungen vorgeschrieben. So wird die gesamte gegenständliche Situation, aus der das Wort hervorst, lesbar, wobei man schon bei der Lektüre allzu oft die Spannung entdeckt, die zwischen dem, was der Sprechende sagt und dem, was seine Rede bedeutet, besteht. Eine solche Gestaltung des künstlerischen Textes macht auch deutlich, daß die Erhebung der Kunst an die Spitze der Werthierarchie einer Theologisierung des Künstlerischen gleichkommt; diese Tendenz reicht in der *Möwe* weiter, als dies in jener historischen Periode der Fall war, aus dem dieses Thema stammt. Bedeutet dies aber, daß - wie das viele zeitgenössische Kritiker behaupten - Čechov und auch die Kritik des ästhetischen Menschen aus den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, nur aus einer anthropologischen Sicht zugänglich sind?

In dem Augenblick, als Krejča in seiner Inszenierung der *Möwe* das Prinzip eines gelockerten dramatischen Aufbaus realisierte und Čechovs Fragmentierungsverfahren auch theatralisch darstellte - und dies vor allem durch die Aktualisierung der dramatischen Segmente oder ihre Umgruppierung - wurde Gewicht und Tragweite der einzelnen Textpartikel des Stückes erkennbar. Oft schon haben die Philologen auf die befremdende Rolle der Redewendungen in diesem Stück hingewiesen, auf die maskierten Gemeinplätze, Sprüche und Sprichwörter, sowie verballhornten lateinischen Wendungen. Hinzu kommt in der *Möwe* eine Menge direkter oder versteckter Anspielungen auf die zeitgenössische Literatur. In Trigorins Klage über das Midas-Geschick des Schriftstellers, in dessen Händen sich alles in geschriebene Literatur verwandelt, begegnen die Sätze:

"Da sehe ich eine Wolke, die einem Klavier gleicht. Ich denke nach, daß ich irgendwo in einer Erzählung erwähnen muß, daß eine klavierähnliche Wolke dahingeschwommen ist. Ich rieche Heliotrop. Sofort präge ich meinem Gedächtnis ein: übersüßer Duft, die Witwenblume, an diese bei der Beschreibung eines Sommerabends denken." Diese Sätze sind voller Ironie, sie sprechen von Lüge und Selbstbetrug, hervorgerufen durch die Verwechslung des Wahrgenommenen mit seiner Stilisierung als Literatur. Trigorin ist nicht mehr fähig, eine Wolke anders als vermittels der dichterischen Metapher wahrzunehmen, ein Erlebnis unter freiem Himmel kann nur im Vergleich mit einem Interieur empfunden werden; ein Duft kann nicht anders erfahren werden als durch einen Katalog, den das dekadente Raffinement von Sinnesindrücken zusammengestellt hat. Was auch der Schriftsteller Trigorin auf der Bühne in sein Notizbuch einträgt, nie sind es ursprüngliche Empfindungen: Er nimmt nur das wahr, was ihm die zeitgenössische Literatur vorschreibt und was ihm sein schriftstellerisches "Tagebuch" aufzwingt. Allein schon der Ausdruck "Heliotrop" verrät die Zugehörigkeit eines Textes zur dekadenten Literatur, ja "Heliotrop" selbst wird zum Synonym für diese Literatur. In gleicher Weise funktionieren im Stück aber auch andere Passagen und Ausdrücke, etwas die häufige Verwendung des Wortes "nervös" und schließlich auch die Benennung der Stücker "Möwe" selbst, die auf das Interieur von Des Esseintes im ersten Kapitel von *A rebours* hinweist.

Čechov hat in der *Möwe* eine Menge Zitate eingebaut, einige davon sind ganz offensichtlich, jene etwa, mit denen die Figuren selbst spielen. So tauschen etwa Arkadina und ihr Sohn untereinander Repliken aus *Hamlet* aus. Es gibt aber auch Zitate aus Gogol', Puškin, Turgenev, mithilfe derer die Figuren ihre Lage poetisieren, wodurch sich die Figuren in eine von der Literatur vorgezeichnete Rolle einfügen, wenn es sich dabei auch um eine Art "ästhetisches Verhalten" handelt. Daneben bedient sich Čechov einer Reihe von Verweisen, die für den Interpreten kryptisch bleiben. In der Anfangspassage der Komödie wird in den beiden ersten Repliken Mašas Kostüm und der gesamte Ton des Schauspiels angegeben: das schwarze Kleid, in dem sie auftritt, bedeutet, daß sie Trauer um ihr Leben trägt. Mit zwei Sätzen wird der literarhistorische Kontext deutlich, es geht um ein Zitat, das der Erzählung Petrus Borels *Madame Putiphar* entstammt - ein Thema, das dann von Baudelaire bis Oscar Wilde (so

in seinem *The Decay of Lying*)vielfach abgewandelt wird. Im 19. Jahrhundert hat der schwarze Anzug die Farben des Ancien Régime ersetzt, der Mensch dieses Zeitalters "porte ainsi le deuil de sa vie", das Kleid wird zum Zeichen dafür, wie grau, banal und langweilig das Leben geworden ist. Die poetische Suggestion der beiden ersten Repliken wird durch den abrupten Prosaismus der nachfolgenden Rechenereien des Lehrers Medvedenko abgelöst, der seine monatlichen Ausgaben in Rubeln aufzählt. Auch hier bewegen wir uns im selben poetischen Kontext, denn auch Huysmans Held aus seinem Roman *A veau l'eau* - das Werke wurde lange vor *A rebours* ins Russische übersetzt - Herr Folentin beschäftigt sich ausgiebig mit solchen Inventarisierungen. Auch sonst sind solche Kataloge typisch für die Literatur der *décadence*, gleichgültig ob sie das Geschirr, die Speisen, die Ausstattung einer Junggesellenwohnung eines unbedeutenden Ministerialbeamten oder die erlesene Einrichtung eines Des Esseintes betreffen. Diese Enumerationen von Edelsteinen, lateinischen Autoren, erotischen Perversionen im Roman *A rebours*, die literarisch so wirksam waren, sollten als Stütze gegen die Agoraphobie dienen, da sie ein Mittel sind, die schreckliche Leere des Alltagslebens zu artikulieren.

Auch Trigorins Umgang mit seinem literarischen Aufzeichnungen auf der Bühne kann man als Zitat betrachten. Čechov übernimmt es von Wildes Komödie, die 1895 in London ihre Premiere hatte; im Herbst desselben Jahres beginnt Čechov die *Möwe* zu schreiben. Cecily Cardew macht in Wildes *Bunbury* die gleichen Bewegungen auf der Szene wie Čechovs Schriftsteller. Auch ihre Tagebuchaufzeichnungen wetteifern mit dem jeweils aktuellen Geschehen. Ähnlich wie Trigorin, der sogleich im Augenblick beginnenden Liebesrausches in sein Notizbuch "Thema zu einer Kurzgeschichte" vermerkt, notiert auch Wildes Heldin Wort für Wort in ihr Tagebuch - so auch die Liebeserklärung, die ihr auf der Bühne gerade gemacht, ja diktiert wird. Als ihr Miss Prism erklärt, daß das Gedächtnis ein Tagebuch sei, das wir alle mit uns herumtragen, antwortet sie: "Aber es verzeichnet meistens die Dinge, die sich nie ereignet haben und sich gar nicht ereignen können." So werden die späteren Klagen über die Expansion der Technik, das Verschwinden der Erfahrung und den Verlust des kollektiven Gedächtnisses schon im Voraus parodiert.

Zu Unrecht will man in der ästhetischen Position des fin de siècle einen reinen Schönheitskult sehen, dem die einsetzende

Dynamik des technischen und funktionalistischen Zeitalters entgegengesetzt wird. Čechovs Komödie ist nur in dem Sinne als eine dekadente aufzufassen, als sie durch die Thematisierung der Kunst - was alles andere als eine Verherrlichung des Künstlerischen zu bedeuten hat - eigentlich das künstlich Geschaffene und damit auch die Technik meint. In diesem Licht wird die Tragweite von Trigorins Annäherung an die Heldin aus Wildes Komödie durchaus erkennbar: Cecily ist nichts anderes als eine theaterhafte, parodistische Darstellung des Phonographen. Die Errungenschaften der 80er Jahre, die Stimme und den Klang aufzunehmen, haben ganz allgemein die Problematik (ja auch die Wahrnehmung) des zeitlichen Kontinuums verstärkt. Es entstehen philosophische Betrachtungen, die sich mit der menschlichen, vitalen Zeit intensiv beschäftigen, Fragen, die in der Kunst von nun an eine zentrale Rolle spielen sollten. Grammophon und Phonograph sollten für die sprachliche Darstellung der "durée" von nun an paradigmatisch sein. Auf diesem Umweg gelangt man zu der Bedeutung von Trigorins Verhalten in einem Stück, in dem die leere Zeit intensiv wie extensiv dargestellt wird. Die hektische Tätigkeit, die Besessenheit von der Schriftstellerei, zu der sich Trigorin bekennt, muß man als eine verkehrte Aussage verstehen: Einmal eingeschaltet, beginnt das mechanische Wirbeln, die unaufhörliche Jagd nach dem Aufnehmen und Reproduzieren des Gelebten in einer entleerten Serie von Alltäglichkeiten. Trigorin sehnt sich in diesem unaufhaltsamen Zirkulieren ein und desselben nach dem Ausschalten dieser Bewegung: "Also fahren wir? Wiederum die Waggon, die Bahnhöfe, die Buffets, die Koteletts und dieses Reiden.."

Durch eine neue Aktualisierung der Segmente, die Unterstreichungen der Diskontinuität, der Nähte zwischen den Texten, entblößte Krejča in solchen prosaischen, nüchternen Alltagsworten eine zweite Bedeutungsebene, da die einzelnen Wörter in seiner Inszenierung der Čechovschen Dialogführung aus ihrem Zusammenhang gerissen, verselbständigt und vieldeutig waren.

Am Ende des Stückes wird auf dem Gut Sorins Lotto gespielt; Šamrajev nimmt eine ausgestopfte Mäwe aus dem Schrein. In dem Augenblick, als der Satz "Ich erinnere mich nicht" nach einigem Nachsinnen vom Sprecher wörtlich (wenn auch mit Rufzeichen) wiederholt wird, ertönt von rechts hinter der Bühne ein Knall. Das Spiel geht weiter.

Die Menschen in der Komödie haben keine Zeit, sich einen Augenblick nur aufzuhalten, sie können sich an nichts erinnern; in der Inszenierung des Jahres 1972 von Krejča durchdringen einander der See, der Park und das Interieur, inmitten des "plein air" steht ein Klavier, die Szenerie wirkt fast wie bei Watteau und aus dem ganzen Spiel steigen Trauer und Heimweh auf.