

Jochen-Ulrich Peters

MELANCHOLISCHE REFLEXION UND UTOPISCHER VORSCHIEB ČECHOVS SPÄTE PROSA UND IHRE FRÜHE REZEPTION IN RUSSLAND WÄHREND DES FIN DE SIÈCLE

In einem programmatischen, jedoch von der internationalen Čechov-Forschung nur wenig beachteten Essay: "Čechov als Fragesteller: Desorientierung und Appell in seinen Werken" hat sich U. Busch bereits 1977 gegen die Tendenz der Literaturwissenschaft gewandt, Čechovs Dramen und Erzählungen auf einen bestimmten Sinn beziehungsweise eine ausschließlich diskursiv begründbare, eindeutige Bedeutung festzulegen.¹ Auch wenn man heute die kritischen Einwände von Busch gegen eine strukturalistisch orientierte Textanalyse in dieser pauschalen Form kaum mehr akzeptieren wird, da etwa gerade von Jan Mukarovsky und seinen Schülern und Nachfolgern die Offenheit des literarischen Textes bzw. der komplexe Zeichencharakter des literarischen Werks so stark betont und ästhetisch begründet worden sind, bleiben seine kritischen Überlegungen sowohl in methodischer als auch in inhaltlicher Hinsicht eine immer noch aktuelle Herausforderung für die moderne Čechov-Forschung. Denn die von Busch in diesem Zusammenhang von W. Iser übernommene Kategorie der „Appellstruktur der Texte“, die dieser später zu einer systematischen Theorie des Fiktiven und des Imaginären fortentwickelt hat,² entspricht in besonderer Weise der höchst ambivalenten, offenen ästhetischen Struktur von Čechovs Texten, die im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte immer wieder anders gelesen und interpretiert worden sind.

Tatsächlich scheint es in ihnen vornehmlich darauf anzukommen, den Leser, im Sinne von U. Busch, zu irritieren, an sein eigenes Urteilsvermögen zu appellieren und ihn im Akt des Lesens, mit den spezifischen Mitteln der literarischen Fiktion, über die scheinbar so kompakte und undurchdringliche Welt der „pošlost“, der Banalität bzw. Trivialität der in den Texten dargestellten Welt, aber auch seine eigene, zu selten hinterfragte und problematisierte Lebenswelt, zu

¹ U. Busch, „Čechov als Fragesteller“, A. Engel-Braunschmidt/A. Schmücker (Hrsg.), *Korrespondenzen. Festschrift für Dietrich Gerhardt*, Marburg 1977, 51-64.

² W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970, wieder in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, 228-252; W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Ffm. 1991.

erheben. Deshalb wird dem Leser bzw. dem Zuschauer sowohl in den Dramen wie in der Prosa ein ungewöhnlich hohes Maß an Freiheit und Kritikfähigkeit eingeräumt, da ihm nicht einmal ein „durchgängiger Untertext“ die Möglichkeit bietet, sich „an einem konstanten, zwischenzeitig hervortretenden Autorbewusstsein zu orientieren, dem wir sowohl die Fragen als auch die Antworten auf unsere Fragen einfach oder schwierig entnehmen könnten.“³

Um die Offenheit bzw. die Ambivalenz von Čechovs Texten nicht nur zu postulieren, sondern sie auch im Einzelnen zu erfassen und zu analysieren, scheint mir indessen der Rekurs auf den „Laienleser“ nicht sehr hilfreich zu sein, den U. Busch in einem späteren Artikel dem literaturwissenschaftlich orientierten, reflektierenden Analytiker und Textinterpreten gegenübergestellt hat. Denn abgesehen davon, dass sich diese beiden Aktivitäten im Akt des Lesens und des hermeneutischen Verstehens ohnedies nicht grundsätzlich voneinander trennen lassen,⁴ beschränkt sich der naive Leser oder der sog. Laienleser ja in der Regel darauf, seine unmittelbaren Eindrücke und Empfindungen zu artikulieren, um auf diese Weise - im Sinne der kategorialen Unterscheidung von J. Mukařovský – das „Artefakt“ in ein von seinem subjektiven Bewusstsein mehr oder weniger stark bestimmtes „ästhetisches Objekt“ zu verwandeln.⁵ Der historische Leser, der zumindest tendenziell über ähnliche zeitspezifische, kulturelle und ästhetische Erfahrungen verfügt wie der Autor, ist demgegenüber im allgemeinen sehr viel eher in der Lage, die literarischen Innovationen und die oft irritierenden und provozierenden Fragen zu erfassen, die gerade in Čechovs Texten so oft unbeantwortet bleiben und den Rezipienten auf diese Weise zur Reflexion über seine eigenen ästhetischen ‚Vorurteile‘ und zugleich über seine eigenen, mehr oder weniger automatisierten, Einstellungen gegenüber der eigenen Existenz und ihren lebensphilosophischen Voraussetzungen zu motivieren vermögen.⁶

Um aber Čechovs Dramen und seine späte Prosa mit der sie so stark überformenden bzw. durchdringenden Lebens- und Kulturphilosophie des Fin de siècle zu verknüpfen, ist eine kritische Lektüre der frühen Rezeptionszeugnisse

³ Busch, *Čechov als Fragesteller*, 53.

⁴ Vgl. dazu immer noch den wichtigen Beitrag zur spezifisch literaturwissenschaftlichen Hermeneutik von P. Szondi, „Traktat über philologische Erkenntnis“, *Hölderlin-Studien*, Ffm. 1967, 9-30 sowie meinen kritischen Überblick über die Möglichkeiten und Grenzen rezeptionsgeschichtlicher Analysen „Wirkungstheorie und Rezeptionsästhetik“, U. Schmid (Hrsg.), *Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2010, 313-334.

⁵ Vgl. zu dieser Unterscheidung insb. J. Mukarovskýs Abhandlung „Die Kunst als semiologisches Faktum“, *Kapitel aus der Ästhetik*, Ffm. 1970, 138-147 sowie den forschungsgeschichtlich orientierten Artikel von K. Chvatik, „Artefakt und ästhetisches Objekt“, W. Oelmüller (Hrsg.), *Kolloquium Kunst und Philosophie 3. Das Kunstwerk*, Paderborn 1983, 35-58.

⁶ Vgl. dazu das Kapitel „Die Kunst und ihre offenen Geheimnisse“, G. Bauers perspektivenreicher Čechov-Monographie *„Lichtstrahl aus Scherben“*. *Čechov*, Ffm. und Basel 2000, 277-328.

außerordentlich nützlich und aufschlussreich, auch wenn sie – jeweils für sich betrachtet – die fiktionalen Texte auf unzulässige Weise verkürzen und um ihre ästhetische Offenheit bringen. Denn der zeitgenössische Kritiker oder Publizist verfügt in der Regel nicht über die ästhetische Distanz und das kritische Reflexionsvermögen, das der spätere Literaturwissenschaftler im Allgemeinen besitzt oder zumindest besitzen sollte. Dagegen erfassen die zeitgenössischen Leser, Kritiker und Publizisten in der Regel sehr viel genauer das „Spannungsverhältnis von Ende und Neubeginn“, das W. Rasch zu Recht als eine durchgängige Signatur des *Fin de siècle* zu beschreiben versucht hat.⁷ Betrachten sie doch die von Čechov in der literarischen Fiktion entworfenen Räume keineswegs nur als eine Welt der Stagnation bzw. der Dekadenz, sondern gleichzeitig als den Versuch, zumindest im Spiel der Fiktion ein grundsätzlich anderes, authentisches Leben zu imaginieren und auf diese Weise im Bewusstsein des Lesers entsprechende Freiräume der Phantasie zu schaffen. Bereits der zeitgenössische Leser und Kritiker identifiziert sich durchaus nicht immer und ungebrochen mit den melancholischen Reflexionen des Erzählers oder der Figuren, die vor allem Čechovs frühere erzählerische Texte, wie etwa die „*Skučnaja istorija*“, so stark dominieren, aber auch noch die späteren Dramen und Prosatexte, wenn auch nicht mehr so durchgängig, überformen. Er erkennt vielmehr durchaus auch die auffälligen Brüche und Abweichungen gegenüber den Werken der frühen und mittleren Periode, die Čechovs Spätwerk aufweisen und sie mit einem utopischen Vorschein versehen, der sich in den Tagträumen, subjektiven Hoffnungen oder meist eher vage und abstrakt bleibenden lebensphilosophischen Reflexionen der dargestellten Figuren oder auch des ihrer Sprache und ihren Überzeugungen bzw. utopischen Perspektiven häufig angenäherten Erzählers manifestiert.

Zweifellos lässt sich die von E. Bloch entwickelte philosophische Kategorie des utopischen Vorscheins nicht ohne erhebliche Einschränkungen und Modifikationen auf Čechovs Spätwerk und seine philosophisch-weltanschaulichen Implikationen beziehen. Denn sie basiert auf einer materialistischen Geschichtstheorie und einem in letzter Instanz marxistisch begründeten Utopie-Konzept, das mit Čechovs skeptischer Lebensphilosophie kaum zu vereinbaren ist. Aus Čechovs Sicht sind es demgegenüber gerade nicht politisch-ökonomische Voraussetzungen beziehungsweise gesamtgesellschaftliche Entwicklungsprozesse, sondern eher subjektive Hoffnungen und Erwartungen einzelner Individuen, von denen aus eine allmähliche, aber keineswegs gesicherte Befreiung von der ihre Existenz beherrschenden und ihr Leben beeinträchtigenden Stagnation und Langeweile artikuliert werden.

⁷ W. Rasch, „*Fin de siècle* als Ende und Neubeginn“, R. Bauer u.a. (Hrsg.), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Ffm. 1977, 30-49.

Ungeachtet dieser grundsätzlichen Differenzen und Gegensätze scheint mir indessen ein Rückgriff auf Blochs Kategorie des utopischen Vorscheins für ein adäquates Verständnis von Čechovs Dramen und seiner späten Prosa durchaus legitim und sinnvoll zu sein. Ist doch auch für Bloch, im Gegensatz zu der späteren dogmatisierten marxistischen Geschichtstheorie, der kontinuierliche Fortschritt der menschlichen Geschichte in keiner Weise gesichert. Er basiert vielmehr, im Sinne der spekulativen und idealistischen Philosophie des jungen Marx, auf der Überzeugung, dass die Geschichte von den Menschen selbst gemacht und verändert werde, womit der historisch-gesellschaftliche Fortschritt der Menschheit eher auf dem „Prinzip Hoffnung“ als auf einer gleichsam naturgesetzlichen Entwicklung ihrer ökonomisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen basiert. Diese so stark die Aktivität der einzelnen historischen Subjekte und das offene Ende der menschlichen Geschichte hervorkehrende Geschichtsphilosophie ist aber auch für die ästhetischen Überzeugungen von Bloch von entscheidender Bedeutung. Anders als von Hegel und später von Georg Lukács wird von Bloch das fragmentarische, von Brüchen und Sprüngen bestimmte Kunstwerk der Moderne und insbesondere des Expressionismus in den Mittelpunkt der ästhetischen Reflexion gerückt, das ganz unterschiedliche Formen der Rezeption und Applikation nicht nur zulässt, sondern geradezu verlangt. Deshalb sind aus Blochs Sicht die von den Kunstwerken vermittelten poetischen Wahrheiten gerade keine weitgehend in sich abgeschlossenen Darstellungen von unabhängig von ihnen bestehenden historischen oder philosophisch begründbaren Sachverhalten, sondern die immer schon subjektiv vermittelte Artikulation von nur latent in der Geschichte der Menschheit verlaufenden Prozessen, die auf eine prinzipiell offene, unabgeschlossene und grundsätzlich abschließbare Zukunft vorausweisen. Dementsprechend heißt es in Blochs wichtigstem philosophischen Werk, dem „Prinzip Hoffnung“ programmatisch:

Kunst ist ein Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten mitsamt den durcherfahrenen Alternativen darin, wobei die Ausführung wie das Resultat in der Weise des fundierten Scheins geschehen, nämlich des welthaft vollendeten Vorscheins. [...] Überall dort, wo Kunst sich nicht zur Illusion verspielt, ist Schönheit, gar Erhabenheit dasjenige, was eine Ahnung künftiger Freiheit vermittelt.⁸

Es ist aber eben diese „Ahnung künftiger Freiheit“, die auch die Dramen und die späte Prosa von Čechov so stark bestimmt und überformt, dass sie bereits von der zeitgenössischen Literaturkritik und Publizistik in zunehmendem Masse erkannt und artikuliert wurde, auch wenn die von den einzelnen Figuren formulierten, eher vage und abstrakt bleibenden Tagträume die melancholische Refle-

⁸ E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Ffm. 1959, zitiert nach: G. Ueding (Hrsg.), Ernst Bloch, *Ästhetik des Vorschein*, I, Ffm. 1974, 309.

xion über die bestehende Welt und die von ihr evozierte Atmosphäre der Depression und Resignation keineswegs ausschlossen, sondern implizierten. So wird etwa in „Djadja Vanja“ Vojnickijs Bekenntnis „Ditja moe, kak mne tjaželo! O, esli by ty znala, kak mne tjaželo!“ keineswegs als subjektive Wahrheit zurückgewiesen, sondern nur durch den hoffnungsvollen Glauben an ein anderes, authentisches Leben relativiert, wenn seine Nichte Sonja ihn mit der Feststellung zu trösten versucht:

Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все это зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир. И наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... (XIII, 115f.)⁹

Dieses unauflösbare Spannungsverhältnis von melancholischer Reflexion und an die subjektive Erfahrung des einzelnen gebundenem utopischen Vorschein ist bereits von der zeitgenössischen Literaturkritik und Publizistik immer deutlicher erkannt und artikuliert worden. Und es ist mit Recht auf die Stimmung bzw. das Lebensgefühl des *Fin de siècle* zurückbezogen worden, in dem die Einsicht über die lähmende Stagnation einer zu Ende gehenden Epoche der Dekadenz und Entfremdung von der, wenn auch eher vage bleibenden, Hoffnung auf eine grundlegende Veränderung der bestehenden Lebenswelt ergänzt oder begleitet wird. Sowohl in der Literatur und in der bildenden Kunst, vor allem aber auch in der Musik der Epoche werden auch in der westeuropäischen Kultur immer wieder „Räume der Phantasie geschaffen, die von Entgrenzung und Verschmelzung, einer rauschhaften Anarchie der Psyche und einer neuen Wahrnehmung von Körper, Raum, Zeit und Klang“ bestimmt sind und der „unüberschaubaren und bedrohlichen Komplexität und gleichzeitigen Atomisierung der Erfahrung die utopische Konzeption eines ‘Lebensganzen’“ entgegensetzen.¹⁰ Auf diese Weise bleibt es weitgehend dem Zuschauer bzw. Leser überlassen, die von den einzelnen Protagonisten vorgetragenen oder auch nur angedeuteten utopischen Hoffnungen ernst zu nehmen oder aber als bloße Illusionen bzw. Wunschträume der fiktiven Figuren zu betrachten und entsprechend zu relativieren. Insofern gilt auch für Čechov die zusammenfassende Feststellung von W. Iser aus seinem Essay „Walter Pater: Figurationen des Imaginären“:

Obwohl durch den „imaginative intellect“ eine neue Welt an die Stelle der gewohnten gesetzt werden soll, bleibt der Vorgang eines solchen Übersteigens ganz auf das dabei zu entfaltende technische Raffinement abge-

⁹ Hier und im Folgenden zitiert nach: A.P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach*, M. 1974-1982.

¹⁰ Chr. Lubkoll (Hrsg.), *Das Imaginäre des Fin de Siècle. Ein Symposium für Gerhard Neumann*, Freiburg im Breisgau 2002, 7.

stellt. [...] Wohin das Übersteigen führt, bleibt ausgespart, wobei allerdings diese Leerstelle zur Voraussetzung dafür wird, den Vorgang selbst zur Anschauung zu bringen.¹¹

Gerade weil auch Čechovs späte Prosa so auffällig viele Leer- bzw. Unbestimmtheitsstellen aufweist und in ihr Klänge, rhythmische Figuren, assoziative Bilder und Symbole sowie die impressionistischen und oft gleichzeitig metaphorischen Naturschilderungen eine immer größere Bedeutung erlangen, ist die kritische Lektüre der frühen Rezeptionszeugnisse außerordentlich aufschlussreich. Denn sie lassen die ungewöhnliche Offenheit und die imaginären Perspektiven der Texte besonders deutlich erkennen, da ihre Kommentare und Interpretationsansätze ähnlich stark von dem Lebensgefühl bzw. der Lebensphilosophie des *Fin de siècle* geprägt sind wie die melancholischen Reflexionen und die utopischen Hoffnungen und Erwartungen der in den Dramen und Erzählungen dargestellten Figuren. Gerade die so unterschiedlichen und sich häufig widersprechenden Beobachtungen und Feststellungen der zeitgenössischen Literaturkritiker und Publizisten vermitteln eine Vorstellung davon, wie die minutiöse, abstoßende oder deprimierende Schilderung der „pošlost“ in immer stärkerem Masse von Tropen bzw. sich an diese anschließende Reflexionen der Figuren überformt wird, in denen das Unheimliche, Mysteriöse oder Phantastische gegenüber dem Realen eine immer größere Bedeutung gewinnt. Čechovs späte Prosa und Dramatik wird schon zu ihrer Zeit wie eine immer wieder anders zu konkretisierende ‘Partitur’ gelesen und interpretiert, die gleichzeitig von realistischen, impressionistischen und symbolistischen Stilverfahren und Beschreibungstechniken bestimmt ist. Insofern gilt auch für Čechovs Prosa und Dramatik und ihre frühe Rezeptionsgeschichte die Feststellung von V. Žmegač, mit der er die französische und deutsche Kultur des *Fin de siècle* zu charakterisieren versucht hat:

Die Jahrhundertwende ist – auch darin folgt sie Nietzsche – eine Zeit kühner (und windiger) gedanklicher Synthesen, Entwürfe, Abstraktionen. Die Jahrhundertwende ist bislang die letzte Epoche, in der man noch aufs „Ganze“ ging, mit umfassenden psychologischen und mythischen Typologien dichtete und dachte. [...] Die konkreten sozialen Voraussetzungen wurden in der Literatur der Epoche dagegen sehr oft außer acht gelassen. Der Bogen der ideellen Synthesen, ob nun im Zeichen euphorischer Lebensstimmung oder düsterer Verfallsprophetie, berührte nur selten den Boden der Wirklichkeit.¹²

¹¹ Zitiert nach Lubkoll, *ibid.*, 270.

¹² V. Žmegač, *Zum literarhistorischen Begriff der Jahrhundertwende (um 1900)*, ders. (Hrsg.), *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende Königstein/Ts. 1981*, XLIVf.

II

Eine kritisch-distanzierte Auswertung der frühen Rezeptionszeugnisse ist heute relativ leicht durchzuführen, weil inzwischen im Verlag des „Russkij Christianskij gumanitarnij institut“ in Petersburg unter dem Titel: „A. P. Čechov: Pro et Contra“ eine umfangreiche zweibändige Anthologie erschienen ist, durch die die sehr unterschiedlich ausgerichteten philosophischen und literaturkritischen Essays und Abhandlungen aus den Jahren 1887-1960 wieder leicht zugänglich sind.¹³ Dabei waren die Herausgeber bereits bei der Auswahl der Texte, aber auch bei deren sorgfältiger Kommentierung darum bemüht, das breite Spektrum der zeitgenössischen Literaturkritik und Publizistik in seiner ganzen Bandbreite und Widersprüchlichkeit zur Geltung zu bringen, um die Einseitigkeit der sowjetischen Čechov-Deutungen und ihrer Vorläufer im 19. Jahrhundert zu vermeiden, ohne Čechov deshalb zu einem christlichen Denker zu stilisieren oder seine nur schwer zu fixierenden philosophisch-weltanschaulichen Überzeugungen auf die Philosophie von Schopenhauer oder Nietzsche zurückzuführen. Insofern ist die Anthologie insgesamt ertragreicher und für eine historisch orientierte Čechov-Interpretation nützlicher als die von O. Tabachnikova vor kurzem zusammengestellte Essay-Sammlung „Anton Chekhov through the Eyes of Russian Thinkers“. In ihr werden vornehmlich die philosophisch-weltanschaulichen Positionen von Rozanov, Merežkovskij und Šestov dargestellt und einander konfrontiert, ohne deren spezifische literarische Transformation in Čechovs Texten hinreichend zu klären und analysieren.¹⁴ Demgegenüber weist A. D. Stepanov in seinem Nachwort zum ersten Band der Anthologie „A. P. Čechov: Pro et Contra“ mit Recht darauf hin, dass schon das „Zufällige, Nichttypische und Antiideologische“ in Čechovs Texten jede Fixierung der sehr unterschiedlichen und oft miteinander konkurrierenden weltanschaulichen Positionen der fiktiven Figuren erschweren, wenn nicht geradezu ausschließen (S. 982), womit von ihm die durchgängige Subjektivierung der Wahrnehmung und die aus ihr resultierende Relativierung und Perspektivierung der Weltdeutung in Čechovs Texten hinreichend berücksichtigt werden.

Zwar ist vor allem die frühe Literaturkritik und Publizistik oft nicht der Gefahr entgangen, aus Čechovs literarischen Texten und seinen Briefen eine bestimmte, mehr oder weniger in sich geschlossene Weltanschauung abzuleiten.

¹³ I.N. Šuchich (Hrsg.), *A. P. Čechov: Pro et Contra. Tvorcestvo A.P. Čechova v russkoj mysli konca XIX- nacala XX v. (1887-1914). Antologija.*, Spb. 2002. Im Folgenden werden die Rezeptionszeugnisse, sofern nicht anders vermerkt, nach diesem ersten Band der 2-bändigen Anthologie mit bloßer Nennung der Seitenzahl zitiert.

¹⁴ O. Tabachnikova (Hrsg.), *Anton Chekhov through the Eyes of Russian Thinkers. Vasilij Rozanov, Dmitrij Merežkovskij and Lev Shestov*, London/New York 2010. Sehr viel stärker auf Čechov und seine literarischen Texte bezogen ist demgegenüber der von M.O. Gorjaceva u.a. edierte Sammelband *Čechov i „Serebjanyj vek“*, M. 1996.

Aber zumindest der frühe Merežkovskij hat gleichzeitig den unbewussten, sich gewissermaßen organisch entfaltenden Prozess der künstlerischen Tätigkeit des Schriftstellers betont, der deshalb auch durch den Literaturkritiker nicht auf bestimmte Formeln oder Postulate gebracht und reduziert werden dürfe:

Тенденция вполне законна, если она является таким же бессознательным, произвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта, но, только что она навязывается извне как теоретическая формула, она либо портит и калечит художественное произведение, либо является мертвым нарастающим придатком, неспособным омрачить красоты всего произведения. (S. 79)

Zwar bezieht sich Merežkovskijs 1888 im „Severnyj vestnik“ erschienene umfangreiche Abhandlung „Staryj vopros po povodu novogo talanta“ noch ausschließlich auf Čechovs Erzähltexte aus der frühen und mittleren Periode. Jedoch gelingt ihm bereits in ihr ein literarisches Porträt des Autors, durch das die spätere Entwicklung erstaunlich zutreffend prognostiziert wird. Ausgehend von der Feststellung, dass sich Čechov, wie die zeitgenössischen französischen Autoren oder Edgar Allan Poe, mit guten Gründen ganz auf die kleine Gattung der Novelle oder Kurzgeschichte konzentriert habe, betont er den auffallenden Gegensatz zu den zeitkritischen bzw. philosophischen Romanen von Tolstoj und Dostoevskij und betrachtet deshalb Čechovs Prosa als eine gelungene Fortsetzung der späten „Stichotvorenija v proze“ von Turgenev. Sei es doch auch Čechov vor allem darum gegangen, „die flüchtigen Nuancen der Empfindung“ zu erfassen und festzuhalten, auf die sich auch die westeuropäische Kunst Literatur und Musik so sehr konzentriert habe (S. 59). Obwohl Merežkovskij vor allem an Čechovs metaphorischen bzw. symbolischen Naturschilderungen einen „etwas abstrakten, aber tief empfundenen Mystizismus“ hervorhebt (S. 62), betrachtet er ihn deshalb durchaus noch nicht als einen Vertreter des sich eben erst konstituierenden russischen Symbolismus. Denn nicht nur in den subtilen Schilderungen der russischen Steppe, sondern auch in den knapperen Skizzen und Kurzgeschichten über die russische Alltagswelt verbänden sich „ein weites mystisches Gefühl für die Natur und die Unendlichkeit“ mit einem nüchternen, realistischen Blick auf die gewöhnlichen, eher unbedeutenden Menschen und einem eindringlichen Verständnis für die aktuellen Probleme der Gegenwart. (S. 64)

Diese differenzierte Einschätzung des dominierenden Stils und der vorherrschenden Thematik gestattet es Merežkovskij, Čechovs Texte gegen den Vorwurf der fehlenden oder zumindest nicht deutlich genug artikulierten Tendenz zu verteidigen, ohne sie deshalb der *l'art pour l'art*-Ästhetik zuzurechnen, wie sie sich inzwischen in der französischen Moderne herausgebildet habe. Vielmehr verbinde sich in seinen Texten die künstlerische Objektivität der Schilde-

rungen mit einem ausgeprägten Interesse an den jeweiligen psychischen Problemen und intellektuellen Anschauungen einzelner Individuen, die den Verstand und das Gewissen des Lesers nicht weniger ansprächen und berührten wie eine deutlich ausgeprägte politisch-gesellschaftliche Tendenz. Damit wird Čechov von Merežkovskij schon früh gegen die Kritik von Michajlovskij und anderen, der Narodniki-Bewegung nahe stehenden Kritikern verteidigt und seine Prosa der neuen Ästhetik und Poetik des Fin de siècle zugeordnet, die zu der „fortschreitenden Vervollkommnung des ästhetischen Geschmacks und der poetischen Empfindsamkeit“ beitrage. (S. 77)

Čechov hat auf diese erste umfassende Besprechung seiner Prosa insgesamt durchaus positiv reagiert, aber in einem Brief an Suvorin gleichzeitig zwei Einwände formuliert, die die späteren grundsätzlichen Differenzen zwischen dem Autor und seinem Kritiker bereits vorwegnehmen. Einerseits wehrt er sich dagegen, die Arbeit des Schriftstellers mit strengen wissenschaftlichen Methoden zu beschreiben und festzulegen, da sich künstlerische Werke weder rational erklären noch an einem bestimmten Ziel ausrichten ließen. Zum anderen hält er es für verfehlt, die von ihm in seinen Texten geschilderten Figuren auf den Typus des „unfähigen Träumers“ (mečtatel'-neudačnik) festzulegen und diesen überdies noch mit der Tradition des „lišnij celovek“ in Verbindung zu bringen.¹⁵ Vor allem der zweite Einwand scheint mir durchaus berechtigt zu sein. Denn auch wenn Merežkovskij in seinem frühen Essay noch ausdrücklich die absolute Freiheit und Spontaneität des künstlerischen Schaffens verteidigt, tendiert er bereits hier dazu, die außerordentlich differenziert geschilderten Figuren auf bestimmte philosophisch-weltanschauliche Positionen festzulegen, womit er Čechovs Objektivitäts-Ideal nicht hinreichend gerecht wird und überdies die von ihm selbst durchaus betonte Differenz gegenüber der vorausgehenden Tradition des kritischen Realismus nicht hinreichend berücksichtigt. Gleichwohl hat Merežkovskij früher und konsequenter als die meisten anderen Kritiker um diese Zeit die Originalität und die herausragende ästhetische Bedeutung von Čechovs Prosa erkannt und deshalb sehr entschieden die weit verbreiteten Einwände gegen die angebliche Ideenlosigkeit und politisch-gesellschaftliche Indifferenz seines Schreibens und Denkens zurückgewiesen. Ohne die mystischen und irrationalen Elemente überzubetonen, werden von Merežkovskij schon die beiden ersten Erzählensammlungen als ein wichtiger Neuanfang gewürdigt, in denen realistische und impressionistische Stilverfahren zu einer stark vom poetischen Subjekt bestimmten Darstellung führen, die sich ebenso auf die subtilen Naturschilderungen wie auf die minutiösen Beschreibungen der Alltagswelt bezögen. Gleichzeitig wird von Merežkovskij aber schon hier darauf hingewiesen, wie die desillusionierende Darstellung der Langeweile und der „pošlost“ immer wieder

¹⁵ A. P. Čechov, „Brief an Suvorin vom 3.11.1888“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem, Pis'ma*, III, 54.

von ausführlichen Naturbeschreibungen unterbrochen wird, die dem Leser zumindest vorübergehend eine grundsätzlich andere, authentische Welt zu vermitteln vermögen, die nicht von der bedrückenden Atmosphäre der Entfremdung und Trivialität der ihn unmittelbar umgebenden sozialen Realität geprägt ist.

Obwohl Merežkovskij fünf Jahre später, in seiner programmatischen Abhandlung „O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury“ die Prosa von Garšin für noch wichtiger und gelungener hält, beurteilt er um diese Zeit auch noch Čechovs Beitrag zu einer neuen, die Moderne repräsentierenden Literatur außerordentlich positiv, wenn er konstatiert:

В мимолетных настроениях, в микроскопических уголках, в атомах жизни поэт открывает целые миры, никем еще неисследованные. Ум художника спокоен, но нервы его так же чувствительны, как слишком напряженные струны, которые, при малейшем дуновении, издадут слабый и пленительный звук.¹⁶

Čechovs subtile impressionistische Schilderungen der Natur und der mit ihr kommunizierenden Menschen scheinen eben den ästhetischen Vorstellungen und poetischen Postulaten zu entsprechen, die Merežkovskij um diese Zeit zu begründen versuchte, wobei neben dem mystischen Inhalt und der Verwendung von Symbolen vor allem die Erweiterung der ästhetischen Einbildungskraft und Phantasie des Lesers (vpečatitel'nost') eine zentrale Rolle spielen sollte.

Die in diesem Zusammenhang gerade auch Čechov ausdrücklich attestierte „Rückkehr zur Form der idealen Kunst“ (S. 287) und die mit ihr verbundene Wendung gegen die Erzähltradition des russischen Realismus wird in der zwei Jahre nach Čechovs Tod entstandenen polemischen Streitschrift „Grjaduščij Cham. Čechov i Gor'kij“ nicht länger mehr so positiv hervorgehoben. Zwar beurteilt Merežkovskij Čechov auch jetzt noch sehr viel günstiger als Gor'kij, da nur er die Tradition von Puškin in überzeugender Weise fortgesetzt habe, indem er in seinen Werken auf jede Künstlichkeit und auf jedes angestregte Pathos verzichtet habe. Jedoch wird Čechov jetzt der pauschale und nicht plausibel begründete Vorwurf gemacht, sich in seinen Erzählungen ausschließlich auf die minutiöse Darstellung der russischen Alltagswelt zu konzentrieren und dadurch auf jede weiterreichende, auch für den westeuropäischen Leser aufschlussreiche Perspektive zu verzichten:

У Чеховских героев нет жизни, а есть только быт – быт без событий или с одним событием – смертью, концом быта, концом бытия. Быт и смерть – вот два неподвижные полюса Чеховского мира. (S. 697)

¹⁶ Zitiert nach: D. S. Merežkovskij, *Izbrannye stat'i. Simvolim, Gogol', Lermontov*, Nachdruck München 1972, S. 287.

Diese Revision des früheren positiven Urteils hat vornehmlich ideologische Gründe und erklärt sich aus Merežkovskijs Überzeugung, dass sich Čechov – ebenso wie Gor'kij – als ein falscher Prophet erwiesen habe, wenn er der russischen Intelligencija eine atheistische Weltanschauung vermittele, anstatt ihr – wie Merežkovskij selbst und andere Mitglieder der religiös-philosophischen Vereinigungen in Petersburg – eine Erneuerung und Vertiefung der christlichen Religion nahezubringen. Ohne die Dramen und die späte Prosa auch nur ansatzweise zu berücksichtigen, wird Čechovs Weltanschauung pauschal mit dem Skeptizismus und dem vermeintlichen Nihilismus des desillusionierten Medizinprofessors aus der „Skučnaja istorija“ identifiziert, während die eher vagen Hoffnungen der späteren Protagonisten auf eine grundlegende Erneuerung des Lebens als ebenso irreführende wie gottlose Perspektiven zurückgewiesen werden. Auf diese Weise werden Čechov und Gor'kij als typische Vertreter der Dekadenz betrachtet und verurteilt, in deren Werken die Menschen als bloße Tiere bzw. leblose Leichen angesehen und dargestellt würden.

Gor'kij selbst hat dagegen die prinzipiellen politisch-ideologischen Gegensätze zwischen ihm und Čechov in keiner Weise übersehen und deshalb, bei aller Bewunderung für Čechovs ungleich größere künstlerische Begabung, die in dessen Werken dominierende pessimistische Weltdeutung sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Gleichzeitig hat er aber an der im Jahre 1900 erschienenen Erzählung „V ovrage“ die Signaturen einer anderen positiveren und optimistischeren Weltbetrachtung konstatiert und diese – wenn auch vielleicht allzu deutlich – hervorgehoben. Dabei unterscheidet er ausdrücklich zwischen Čechovs resignativer, auf die minutiöse Schilderung der „pošlost“ konzentrierten Weltanschauung und einer diese immer wieder transzendierenden Lebensauffassung (predstavlenie žizni), die es ihm zumindest zeitweise ermöglicht habe, sich über die ausschließlich negative, desillusionierende Schilderung der bestehenden Realität zu erheben.¹⁷

Diese Einschätzung ist zumindest im Hinblick auf die Erzählung „V ovrage“ durchaus zutreffend. Denn die abschreckende und deprimierende Schilderung des Lebens der Bauern und der betrügerischen Kleinbürger wird nicht nur durch die von Gor'kij so stark hervorgehobene generalisierende Feststellung des lebenserfahrenen alten Kostyl' relativiert, dass das Leben zugleich schlechte und gute Seiten besitze und es deshalb auch in Russland durchaus Menschen gebe, die sich gegenseitig respektierten und füreinander einträten. Vielmehr wird dem von gegenseitigem Hass und Misstrauen bestimmten Leben der Händler die religiös begründete Utopie der Bäuerin Lipa und des sich mit ihr identifizierenden Erzählers konfrontiert, wenn es heißt:

¹⁷ Vgl. die ausführlichen Auszüge aus Gor'kij's Rezension über die Erzählung „V ovrage“, Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pismen*, X, 443 sowie Gor'kij's noch umfangreicheren Essay „A.P. Čechov“, A.M. Gor'kij, *Polnoe sobranie sočinenij*, M. 1970, VI, 43-62.

И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью. (X, 165f.)

Diese, so direkt auf das bäuerliche Bewusstsein von Lipa und ihrer Mutter bezogene, stark lyrisierte Passage zeigt, wie sehr sich Gor'kij gleichzeitig von Nietzsche und Marx beeinflusste Weltanschauung von Čechovs eher christlich und idealistisch geprägter Lebensphilosophie unterscheidet und warum sich Čechovs so abstrakt und unbestimmt bleibenden Ausblicke auf eine ferne Welt der Wahrheit und Gerechtigkeit auch ästhetisch so kategorial von der heroischen Überhöhung der Wirklichkeit unterschieden, durch die Gor'kij die naturalistische Darstellung der bestehenden Welt zu durchbrechen bzw. zu überschreiten versuchte.¹⁸ Eben deshalb werden Gor'kij's knappe Hinweise auf die wenigen, eher abstrakt bleibenden lebensbejahenden Passagen in der Erzählung „V ovrage“ Čechovs später Prosa und ihrem utopischen Vorschein zweifellos sehr viel eher gerecht als Merežkovskij's polemische Abrechnung mit der nihilistischen und atheistischen Weltanschauung beider Autoren, durch die die literarischen Texte fast ausschließlich nach bestimmten ideologischen Maßstäben und Vorurteilen des Kritikers bewertet und verurteilt werden.

Im Gegensatz zu Gor'kij hat Lev Šestov in seiner umfangreichen Abhandlung „Tvorčestvo iz ničego“ dezidiert jede, auch noch so abstrakt und unbestimmt bleibende utopische Dimension in Čechovs Denken und in seinen literarischen Texten kategorisch ausgeschlossen. Für ihn ist Čechov ein typischer Vertreter der Dekadenz, ein „Sänger der Hoffnungslosigkeit“, dem es in seinen Werken nur darauf angekommen sei, „mit den einen oder anderen Mitteln die menschliche Hoffnung abzutöten“ (S. 567). Allerdings wird Čechov seine tiefe Skepsis gegenüber dem historischen Fortschritt bzw. einer grundlegenden Veränderung der Welt nicht länger zum Vorwurf gemacht, sondern von Šestov ausdrücklich positiv bewertet. Denn nur durch die radikale Wendung gegen die politisch-gesellschaftlichen Illusionen der russischen Intelligencija der 1860er Jahre und ihrer Nachfolger sowie die gleichzeitige Distanzierung von den philosophisch-religiösen Überzeugungen Tolstoj's sei es Čechov möglich gewesen, die

¹⁸ Vgl. dazu das Kapitel „Der frühe Gor'kij als nietzscheanisch-marxistischer Mythenschöpfer“, H. Günther, *Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos*, Stuttgart/Weimar 1993, 13-58 sowie die vergleichende Analyse von K. Hielscher in ihrem Artikel: „Zum Verhältnis der Poetik Gor'kij's und Čechovs“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 9, 1982, 151-163.

bedrückende pessimistische Atmosphäre während des Fin de siècle so kompromisslos zu erfassen und so eindringlich zu schildern:

Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее – переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утевало или развлекало себя – стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают. (S. 568)

Auch wenn Šestov mit dieser Einschätzung zweifellos die dominierende Atmosphäre der Erzählung „Skučnaja istorija“ und des Dramas „Ivanov“ durchaus zutreffend erfasst, wird er damit weder den ungleich differenzierteren weltanschaulichen Überzeugungen ihres Autors noch der ästhetischen Komplexität seiner Werke im Ganzen gerecht. Durch die einseitige Identifizierung der pessimistischen Weltanschauung bestimmter Figuren mit den philosophischen Überzeugungen des Autors wird nicht hinreichend erkannt, wie Čechov in seinen literarischen Texten immer wieder ganz unterschiedliche Einstellungen und intellektuelle Anschauungen der Figuren beschreibt und aufeinander treffen lässt, um den Leser eben dadurch zumindest indirekt zu einer kritischen Reflexion seiner eigenen, von der Routine und Langeweile bedrohten Existenz zu motivieren. Tolstojs Auffassung, dass die Literatur den Leser gleichsam mit „guten Gefühlen“ anstecken solle, wird von Čechov weder geteilt noch einfach in ihr Gegenteil verkehrt. Kommt es ihm doch seit seinen frühen komisch-humoristischen Texten vornehmlich darauf an, dem Leser ein möglichst kritisches oder zumindest illusionsloses Bild der ihn umgebenden Lebenswelt zu vermitteln, um ihn zumindest auf diese indirekte Weise zum Nachdenken über sein eigenes Leben und Verhalten zu veranlassen. Zumindest sollte ihn aber die Ironie der Darstellung und die kontrastierende Gegenüberstellung der Figuren vor jeder unkritischen Identifizierung mit den in seinen Texten dargestellten Figuren und ihren Verhaltensweisen bewahren. Diese Autonomie des Lesers, die Šestov in seiner viel zu ausschließlich auf die weltanschaulichen Überzeugungen des Autors Čechov bezogenen Abhandlung kaum berücksichtigt, hat G. Bauer in seiner außerordentlich anregenden Monographie „‘Lichtstrahl aus Scherben’. Čechov“ schon im Einleitungskapitel mit Recht hervorgehoben, wenn er konstatiert:

„Groß“ und zum Nach-Denken zu empfehlen ist Čechov gerade dank derjenigen Eigentümlichkeit seines Schaffens, die die Interpreten zur Verzweiflung bringen kann. Man kann bei ihm nie sicher sein, als wie ernst eine Darstellung aufgefasst werden soll oder wie komisch, karikiert, satirisch sie gemeint ist. Die hingebungsvolle Wiedergabe wie die Über-treibung der Züge und Begebenheiten kann ebenso blutigen Ernst wie ihre bodenlose Lächerlichkeit bezeichnen; nicht selten markiert sie beides zugleich. Der Appeal der Figuren ist nicht so bestimmend, dass wir uns beim Lesen auf ihr Lebens- und Gestaltungsinteresse einschwören ließen.

Schon das ergibt viel Spielraum für komische Brechungen, Seitenblicke, Kommentare, Reflexionen.¹⁹

Šestovs Čechov-Bild ist demgegenüber vor allem deshalb so einseitig und verkürzend, weil er die Äußerungen und Verhaltensweisen der in seinen Texten geschilderten Figuren viel zu direkt und mechanisch mit der vermeintlichen pessimistisch-nihilistischen Weltanschauung des Autors gleichsetzt. Die tiefe Skepsis gegenüber der Wirkung der Kunst und der Wissenschaft oder dem historisch-gesellschaftlichen Fortschritt, wie sie der kranke und vom Leben enttäuschte Medizinprofessor Nikolaj Stepanovič in der „Skučnaja istorija“ in der subjektiven Form sehr persönlicher Aufzeichnungen vorträgt, entsprach indessen gerade nicht Čechovs ungleich differenzierteren Überzeugungen, die insofern keineswegs mit der irrational- pessimistischen Philosophie von Šestov zu identifizieren sind, wie sie dieser um die gleiche Zeit in seiner Monographie „Apofeos bespočvennosti“ zu begründen versucht hatte.²⁰

Čechovs Briefe und die in ihnen zumindest ansatzweise entwickelte Poetik eines distanzierten, gleichsam objektiven Schreibens und Lesens, vor allem aber die literarischen Texte selbst zeigen vielmehr, dass sich für Čechov streng wissenschaftliches Denken und eine emotionale, gelegentlich geradezu spiritualistische Welterfahrung keineswegs ausschlossen, sondern eher ergänzten. Allerdings war auch Čechov, ähnlich wie Šestov, davon überzeugt, dass sich bestimmte philosophisch-weltanschauliche Positionen nicht unabhängig von dem subjektiven Akt der Erkenntnis bzw. der jeweiligen subjektiven Wahrnehmung der Welt behaupten und begründen ließen. Insofern hätte Čechov vermutlich durchaus der auf Dostoevskijs „Zapiski iz podpolja“ rekurrierenden Grundüberzeugung von Šestov zugestimmt: „Istin stol’ko že, skol’ko ljudej na svete.“²¹

Šestovs einflussreicher Essay über Čechov bleibt aber nicht nur insofern einseitig, weil er bestimmte Äußerungen bzw. Verhaltensweisen der Figuren aus den Dramen und den Erzählungen viel zu direkt auf seine eigene nihilistisch-pessimistische Philosophie bzw. Weltanschauung zurückbezieht. Hinzukommt, dass er in seiner unmittelbar nach Čechovs Tod entstandener Abhandlung in keiner Weise zwischen den in den 1880er und 1890er Jahren entstandenen Texten und der späten Prosa differenziert und überdies die frühen komisch-humoristischen Kurzgeschichten vollständig ausklammert. Eine solche einseitige, die literarische Evolution und die philosophisch-ideologischen Veränderungen weitgehend aussparende Perspektive wird von dem Literaturkritiker P. Al’bov von vornherein vermieden. Denn Al’bov, ein Gymnasiallehrer aus Simferopol, der sonst kaum als Literaturkritiker hervorgetreten ist, interessiert sich in erster

¹⁹ Bauer (vgl. Anm. 6), 15.

²⁰ L. Šestov, *Apofeos bespočvennosti .Opyt adogmaticeskogo myšlenija*, Spb. 1905.

²¹ *Ibid.*, 165.

Linie für die literarische Entwicklung und damit gerade auch die Gegensätze und Brüche in Čechovs Werk, wenn er seine umfangreiche Abhandlung ausdrücklich mit dem Titel „Dva momenta v razvitii tvorčestva Čechova“ versieht. In ihr bezieht sich Al'bov ausdrücklich nicht auf bestimmte biographische Fakten oder konkrete historisch-gesellschaftliche Entwicklungstendenzen während des Fin de siècle, um den auffälligen Kontrast zwischen Čechovs Werken der 1880er und frühen 1890er Jahren und der späten Prosa hervorzuheben. Nach dem Erscheinen der ersten, noch von Čechov selbst zusammengestellten und sorgfältig edierten Gesamtausgabe um die Jahrhundertwende konzentriert sich Al'bov vielmehr auf eine möglichst präzise Lektüre einzelner paradigmatischer Texte und vermeidet es – jedenfalls zunächst – bewusst, Čechov und seine Werke auf eine bestimmte Weltanschauung festzulegen. Im Anschluss an die Literatur und Literaturtheorie der frühen russischen Symbolisten geht Al'bov stattdessen von einer jeweils in den Texten „dominierenden Stimmung“ (preobladajuščee nastroenie) die er – im direkten Gegensatz zu Šestov – als „Sehnsucht nach dem Ideal“ (toska po idealu) zu bestimmen versucht (S. 374), ohne dieses Ideal näher einzugrenzen. Vielmehr konzentriert er sich vornehmlich auf die unerfüllten Träume und Hoffnungen der einzelnen Figuren oder Protagonisten, die nach seiner Überzeugung zumindest indirekt eine, meist nicht genauer konkretisierte, kritische Einstellung gegenüber der bestehenden Realität implizieren, auch wenn Čechov deshalb keineswegs als Satiriker betrachtet werden könne. Denn der implizite Autor entwickle in der Regel ein viel zu verständnisvolles und sympathisches Verhältnis zu den in seinen Texten dargestellten Figuren und ihren oft aus dem Rahmen fallenden Überzeugungen und Verhaltensweisen und mache gleichzeitig keineswegs nur das sie umgebende gesellschaftliche Milieu für ihr Scheitern bzw. ihr tragisches Weltgefühl verantwortlich. Vielmehr würden die Figuren in den meisten Fällen als idealistische, aber nur wenig selbstbestimmte und aktive Helden geschildert, die an der „unbeständigen, trügerischen, illusionären idealen Seite des menschlichen Lebens“ scheiterten (S. 387), ohne dass ihnen selbst ihre Entschlusslosigkeit oder ihre fehlende Willensstärke zum Vorwurf gemacht würden. Denn es sei die ihre Existenz prägende und zerstörende „Banalität des Daseins“ (obyden'naja pošlost'), der sich selbst ein so hochgebildeter, angesehener und in seiner Arbeit erfolgreicher Medizinprofessor wie Nikolaj Stepanovič in der „Skučnaja istorija“ nicht habe entziehen und widersetzen können:

Как неустойчива, обманчива, иллюзорна идеальная сторона человеческой жизни. Как быстро и как бесследно гибнут все эти высокие, благородные порывы, гибнут среди окружающего мрака животных интересов, обыденной пошлости, которая затягивает их в свою грязь. (S. 387)

Damit wird der Lebensüberdruß und die Desillusionierung des früher so erfolgreichen und zufriedenen Medizinprofessors weder ihm selbst noch dem ihn umgebenden gesellschaftlichen Milieu angelastet, sondern eher auf ein die Epoche insgesamt bestimmendes Lebensgefühl zurückgeführt, das sowohl in den melancholischen Äußerungen der Figuren als auch in den diesen stark angenäherten Reflexionen des Erzählers zum Ausdruck gebracht werde. Gleichzeitig weist aber Al'bov mit Recht darauf hin, dass seit der kurzen Erzählung „Student“ aus dem Jahr 1894 sich sowohl in der späten Prosa als auch in den Dramen in zunehmendem Maße die Tendenz abzeichne, „das Leben von einem neuen Gesichtspunkt aus zu beleuchten.“ (S. 402) Bereits in der auch von Gor'kij so geschätzten Erzählung „V ovrage“, noch deutlicher aber in den kurz vor Čechovs Tod entstandenen Erzählungen „O ljubvi“, „Dama s sobačkoj“ und „Archirej“ sei es Čechov gelungen, „das Unbekannte, nach dem sich die Menschen sehnen, offenzulegen.“ (S. 394) Denn um diese Zeit sei es Čechov immer wieder auch darauf angekommen, „im Leben selbst Elemente der Wahrheit, Gerechtigkeit, Schönheit und Freiheit aufzufinden“ und diese in den subjektiven Monologen oder Dialogen der Figuren oder den diesen stark angenäherten Kommentaren und Reflexionen der Erzählers zur Sprache zu bringen (ibid.).

Auch wenn sich an den Dramen und an der späten Prosa immer wieder die Tendenz ablesen lässt, die das bestehende Leben beherrschende und beschränkende „pošlost“ zu transzendieren, scheinen mir alle diese Versuche viel zu stark auf die Hoffnungen der Figuren oder die eher unbestimmt bleibenden Erwartungen des mit ihnen sympathisierenden Erzählers bezogen und von diesen begrenzt zu sein, als dass sich von ihnen aus auf eine grundsätzliche Kehre im Denken und Schreiben von Čechov zurückschließen ließe. Al'bovs zusammenfassende Feststellung, dass sich Čechov aus dem „dichten Wald der Fakten“ in das „weite Feld der göttlichen Welt“ begeben habe, um in ihr den „erneuerten und wiedergeborenen Menschen“ zu entdecken (S. 402), wird der Ambivalenz und insbesondere den offenen Schlüssen der späten Texte zu wenig gerecht.²² Es ist nicht mehr als ein nur selten genauer konkretisierter utopischer Vorschein, der die Reflexionen der Figuren bzw. des Erzählers überformt und vom Leser auf diese Weise sehr unterschiedlich aufgefasst und bewertet werden kann. Und es sind, wie Al'bov selbst am Ende seines Artikels einräumt, „nur erste Versuche, das Leben aus einer neuen Sicht zu beleuchten“ (S. 402), deren Konkretisierung weitgehend dem Leser bzw. Regisseur und Zuschauer überlassen bleibt, wobei innerhalb der sowjetischen Forschung die positiven, in die Zukunft gerichteten Signale bzw. Perspektiven zweifellos überbetont worden sind.

²² Vgl. zu den offenen Schlüssen und der auffälligen Ambivalenz der späten Prosa insb. die gründlichen Textanalysen in der perspektivenreichen Monographie von G. Penzkofer, *Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. "Offenes und geschlossenes Erzählen"*, München 1984.

Insofern wird von dem dem russischen Symbolismus noch sehr viel näher stehenden Kritiker Ju. N. Ajchenval'd mit Recht kategorial zwischen dem sich so aktiv um seine Patienten bemühenden Arzt und Mitglied des Zemstvo und dem Autor Čechov unterschieden. Denn Ajchenval'd versucht gar nicht erst, aus den verschiedenen literarischen Texten eine mehr oder weniger in sich geschlossene bzw. sich kontinuierlich entwickelnde Weltanschauung zu erschließen. Da er in seiner zuerst 1906 publizierten Abhandlung ausdrücklich auch das Frühwerk mitberücksichtigt, betrachtet er das Lachen (smech) und die Trauer (toska) als ein das Gesamtwerk bestimmendes Spannungsverhältnis und sieht in der „ungewöhnlichen Kombination von Objektivität und feiner-intimer Stimmung“ (S. 728) die wichtigste Eigenart von Čechovs Dramen und späterer Prosa. Gleichzeitig wird aber von Ajchenval'd zusätzlich die aktive Rolle des Lesers bei der Konkretisation von Čechovs Werken stärker betont als von allen übrigen zeitgenössischen Kritikern: Sei doch der Leser von Čechovs Werken nicht länger der „Willkür des Erzählers“ ausgesetzt, sondern habe „seine eigene Subjektivität mit dessen Subjektivität zusammenzuführen“, womit jede „Objektivität“ der Darstellung der Wirklichkeitsdarstellung von vornherein ausgeschlossen sei (S. 729). So überlagere etwa in „Višnevij sad“ die pessimistische Stimmung einer Endzeiterfahrung die subtilen Schilderungen des bestehenden wie auch des zukünftigen Lebens, während die Naturdarstellungen von dieser Stimmung noch kaum tangiert würden. Allerdings führt Ajchenval'd diese Verlusterfahrung nicht länger, wie etwa noch Michajlovskij, auf die politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen Russlands um die Jahrhundertwende zurück, sondern verweist auf Nietzsches „Lehre von der ewigen Wiederkehr“ sowie auf Kierkegaards pessimistische Existenzphilosophie, um Čechovs spezifische Schilderungen des „lišnij čelovek“ und der ihn umgebenden Atmosphäre der Langeweile und Depression als ein typisches Phänomen des „Fin de siècle“ zu erklären. Allerdings übersieht auch Ajchenval'd nicht, dass sich in Čechovs Welt hinter den zutiefst pessimistischen und desillusionierenden Schilderungen einer Zeitenwende immer auch einzelne Aufhellungen entdecken lassen, wenn er mit dem Hinweis auf Bal'monts Gedicht „Ja v ètot mir prišel, ètob videt' solnce“ ausdrücklich konstatiert:

И Чехов тоже звал жизнь, и для него она тоже была прекрасна. [...] Он не брюзга и не pessimист. С печалью он как-то соединяет затаенную радость жизни, и она переливается в его произведениях, и никто тоньше его не понимал и не чувствовал всего, что есть на свете поэтичного и отрадного. (S. 748)

Damit wird von Ajchenval'd klar erkannt, wie sich in Čechovs Dramen und seiner späten Prosa die melancholischen Reflexionen der Figuren mit ihren nur schwer zu begründenden Hoffnungen auf eine Erneuerung der Welt verknüpfen,

ohne dass deshalb von ihnen eine bestimmte, in sich konsistente Zukunftsperspektive entwickelt würde. Es sind vielmehr, wie in der russischen Spätromantik, etwa bei Tjutčev, vornehmlich die stark emotionalisierten Naturschilderungen und vor allem die poetischen Darstellungen der Nacht, hinter denen Ajchenval'd eine eher unbestimmt bleibende Welt des Ideals und des Schönen aufblitzen sieht.

Ajchenval'ds Überzeugung, dass die Kluft zwischen der bestehenden Welt der „pošlost“ und der idealen Welt des Schönen vor allem durch den Rückgriff auf bestimmte Elemente der christlichen Religion überbrückt werde, scheint mir vor allem durch den bereits zitierten Schlussmonolog von Sonja in „Djadja Vanja“ sowie die Erzählungen „Svjataja noč“, „Student“ und „Archirej“ zumindest teilweise durchaus bestätigt zu werden. Hat doch bereits L. Müller in seiner Abhandlung „Der Glaube bei Čechov – Čechovs Glaube“ überzeugend zeigen können, dass Čechovs, in seinen Briefen so klar artikuliertes Bekenntnis seines persönlichen Unglaubens und seine persönliche Skepsis gegenüber dem christlichen Erlösungsmythos in seinen literarischen Texten keineswegs so deutlich zum Ausdruck komme. Denn Čechovs eher unentschieden bleibende Religiosität sei weder mit den Heilslehren der Bibel und den Dogmen der orthodoxen Kirche noch mit den nicht weniger dogmatischen Lehren eines dezidierten Atheismus in Einklang zu bringen. Vielmehr habe er sowohl in seinen Briefen als aber vor allem in seinen literarischen Texten den Glauben eher als eine immer wieder neue, niemals abgeschlossene Aufgabe dargestellt, der sich auch der aufgeklärte und skeptische Mensch des späten 19. Jahrhunderts und frühen 20. Jahrhunderts nicht ohne weiteres entziehen könne. So nähmen etwa Figuren wie Sonja in „Djadja Vanja“ oder Ol'ga in „Tri sestry“, die ihr persönliches Leiden mit der wenn auch eher vagen Hoffnung auf eine bessere Welt in einer ferneren Zukunft verknüpften, möglicherweise Čechovs eigene Erwartung vorweg, dass sich in der Gegenwart bereits die ersten Anzeichen für eine grundlegende Erneuerung der Welt erkennen oder zumindest vorausahnen ließen. Dieser, über die Gegenwart weit hinausreichende Glaube werde aber von Čechov in seinen Briefen und von einigen seiner Figuren in seinen Dramen und Erzählungen als eine „ganzheitliche Erkenntnis“ verstanden und zum Ausdruck gebracht, die von „allen leiblichen, seelischen und geistigen Kräften, von der gesamten kulturschöpferischen Tätigkeit des Menschen“ getragen sein müsse und deshalb nicht der institutionalisierten Kirche oder den sich um die Jahrhundertwende neu konstituierenden religiösen Vereinigungen der russischen Intelligencija überlassen werden könne.²³

²³ L. Müller, *Der Glaube bei Čechov – Čechovs Glaube*, R.-D. Kluge (Hrsg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*, Teil I, Wiesbaden 1990, 585.

Auch wenn von Ajchenval'd dieser eher abstrakt bleibende Glaube an eine bessere Zukunft mit Recht nicht näher konkretisiert wird, wird schon von ihm der enge Zusammenhang zwischen melancholischer Reflexion und utopischem Vorschein an einigen späten Dramen und Erzähltexten hervorgehoben und in der abschließenden Feststellung zusammengefasst:

Все человечество, как бедный дядя Ваня, не знало в своей жизни радостей – оно утомлено за свои долгие и страдательские века. Его усталость Чехов изобразил в красках проникновенной печали. Но он заветно мечтал о бессмертном отдыхе человечества. (S.752)

Dabei weist Ajchenval'd in diesem Zusammenhang mit Recht darauf hin, dass in Čechovs intensiver Darstellung der Kinder und ihres noch kaum gebrochenen harmonischen Weltempfindens die Einschränkungen und inneren Widersprüche noch kaum eine Rolle spielten, die die von der „pošlost“ beherrschten Welt der Erwachsenen so sehr dominierten. Damit gelingt es Ajchenval'd, Čechovs Dramen und seine späte Prosa auf die Kultur- und Lebensphilosophie des *Fin de siècle* zurückzubeziehen und gleichzeitig, durch den Rückgriff auf den „pošlost“-Begriff, ihre bis zu Gogol' zurückreichenden spezifisch russischen Voraussetzungen zu benennen, die weit über die Literatur und Philosophie hinausreichen.

Auch wenn Andrej Belyi in seinen vier knappen Essays über Čechov sich nicht explizit auf dessen späte Prosa bezieht, ist es gerade ihm gelungen, dessen herausragende Bedeutung für die Entwicklung der russischen Literatur und Kultur zu erfassen und ästhetisch zu begründen. Dabei rechnet er Čechovs Werk ausdrücklich nicht der „neuen Kunst“, also dem von ihm um diese Zeit selbst begründeten Programm des Symbolismus, zu. Vielmehr betrachtet er es als eine besonders gelungene, von kaum einem anderen Autor um diese Zeit erreichte Synthese aus zwei nur scheinbar diametral entgegengesetzten Stilformationen, dem Realismus und dem Symbolismus. Denn Čechovs geradezu mikroskopisch genaue Schilderungen der Alltagswelt enthielten immer wieder einzelne Bilder bzw. Motivzusammenhänge, die auf eine andere metaphysische Welt verwiesen, ohne dass diese im einzelnen konkretisiert würden. Deshalb sei es die Aufgabe des Lesers, die nur mit einzelnen feinen Strichen umrissenen Details durch seine subjektive Wahrnehmung und Imagination zu ergänzen und zu vervollständigen und dabei vor allem die Musikalität und die rhythmische Organisation der poetischen Sprache zu beachten, durch die die einzelnen Sätze, Bilder oder Symbole zusätzlich miteinander verknüpft würden.

Damit werden von Belyj die impressionistische Darstellungstechnik und ihre Wirkung auf das Bewusstsein des Lesers ebenso herausgestellt wie die Transparenz bzw. Durchsichtigkeit einzelner Bilder oder Bildkomplexe, auf Grund derer

er Čechov als einen der wichtigsten Vorläufer der symbolistischen Prosa und Dramatik betrachtet.

Obwohl sich Belyj in seinen Essays nicht eingehender mit Čechovs Prosa auseinandersetzt, sondern sich vornehmlich an dem frühen Drama „Ivanov“ sowie an den „Tri sestry“ und an „Višnevij sad“ orientiert, werden von ihm Kategorien und ästhetische Positionen entwickelt, die sich durchaus auch auf die späten Erzählungen applizieren lassen. Auch deren Schreibweise ist, sobald man sie genauer liest und analysiert, so abstrakt und komplex (uslovno), dass die minutiösen Schilderungen der bedrückenden und jedes selbständige Handeln weitgehend verhindernden Alltagswelt immer wieder über diese weit hinausweisen. So werde zwar in den „Tri sestry“ ein relativ konkretes Bild der russischen Gesellschaft während der Herrschaft von Alexander III dargeboten, das indessen gleichzeitig als „Symbol der gesamten Menschheit“ betrachtet werden könne, da die einzelnen Figuren insgesamt immer auch auf generellere anthropologische Konstanten verwiesen, die sich kaum mehr historisch-gesellschaftlich erklären ließen.²⁴ Eben dadurch gelinge aber Čechov in seinen Dramen wie auch in seiner späten Prosa ein „Ausblick in die Ewigkeit“ (prolet v večnost'), also in eine wenig konkrete und anschauliche Welt der Phantasie und des Imaginären.²⁵ So würden etwa im dritten Akt des „Visnevij sad“ gleichzeitig der endgültige Abschied der Familie von ihrem ihnen vertrauten Stammgut geschildert und das chaotische Ende einer zum Untergang verurteilten Welt beschworen, das in einer Art Totentanz symbolisiert werde.

Diese auffällige Doppelkodierung, die in den Čechov-Essays nur angedeutet wird, hat Belyj in seiner umfangreicheren Abhandlung „Krizis soznanija: Genrik Ibsen“ noch systematischer zu begründen versucht. In ihr entwickelt er ein dreistufiges Modell, mit dem er der Schilderung der „realen Seite des Lebens“ die Darstellung des „zu dieser im Widerspruch sich befindenden menschlichen Bewusstseins“ konfrontiert. Diesen beiden Ebenen wird sodann ein „Reich des Geistes“ gegenübergestellt, das ausdrücklich als eine utopisch-phantastische Welt des Imaginären gekennzeichnet wird, auf die sich die Menschen hin bewegen, ohne diese jemals zu erreichen:

Творчество Ибсена подводит драму к той точке, за которой драма перестает уже быть искусством; но реального пророчества нет у Ибсена; однако совершенно реален кризис современных мирозерцаний, им предчувствуемый.²⁶

Eben diesen kategorialen Widerspruch zwischen dem auf eine ideale Welt ausgerichteten Bewusstsein und der es umgebenden und begrenzenden Lebens-

²⁴ Zitiert nach: A. Belyj, *Arabeski*, M. 1911. Nachdruck München 1969, 398.

²⁵ *Ibid.*, 405.

²⁶ *Ibid.*, S. 209f.

welt betrachtet Belyj aber auch als eine zentrale Dimension in Čechovs Dramen und seiner späten Prosa. Ästhetisch gesehen manifestiere sich dieses Spannungsverhältnis in einem „transparenten bzw. durchscheinenden Realismus“ (oprozračennyj realizm), der fast bruchlos in den Symbolismus übergehe. Thematisch und philosophisch betrachtet zeige sich dieser Gegensatz darin, dass die melancholischen Reflexionen der Figuren immer wieder durch einen „Ausblick in die Ewigkeit“ (polet v večnost') unterbrochen würden, der allerdings auffällig unbestimmt und ungesichert bleibe.²⁷ Anders als viele andere zeitgenössische Kritiker und Publizisten hat damit Belyj erstaunlich früh den nur schwer auf den Begriff zu bringenden utopischen Vorschein in Čechovs späten Texten erfasst und in seiner Abhandlung über Ibsen gleichzeitig dargelegt, wie sehr dessen Dramen von der Lebensphilosophie des Fin de siècle bestimmt sind. In ihr verweist Belyj nicht umsonst mehrfach auf Nietzsches „Zarathustra“, in dem eine ähnlich radikale Veränderung der bestehenden Lebenswelt und des von ihr dominierten menschlichen Bewusstseins propagiert wird, wobei allerdings Čechov mit Nietzsches Lehre vom Übermenschen und dem sie begründenden Atheismus kaum etwas anzufangen wusste. Denn sie entsprach gerade nicht seinen abstrakten, aber zugleich auch sehr konkreten Hoffnungen auf eine allmähliche, von möglichst vielen Individuen gemeinsam intendierte und praktizierte Erneuerung der Menschheit im allgemeinen und der Zivilisation in Russland im besonderen.

III

Auch wenn Ajchenval'ds und Belyjs Kommentare zu Čechovs später Prosa und seinen Dramen keineswegs eine konsequente ‚symbolistische‘ Lektüre und Interpretation nahelegen, lässt sich von ihnen aus die dualistische Weltdeutung und die mit ihr verbundene melancholische Reflexion der Figuren der bestehenden, sie umgebenden Lebenswelt zutreffender begründen. Denn das Bewusstsein, in einer Welt der Stagnation und der „pošlost“ wie in einem Futteral eingezwängt zu sein, bestimmt keineswegs nur das Selbst- und Weltverständnis der Protagonisten in den Texten, die im allgemeinen der sog. „Kleinen Trilogie“ zugerechnet werden, also die Erzählungen „Čelovek v futljare“, „Kryžovnik“ und „O ljubvi“. Die de facto niemals eingelöste Hoffnung, die bedrückende Alltagswelt und ihre Restriktionen hinter sich zu lassen, überformt in ähnlicher und eher noch deutlicherer Weise auch die umfangreicheren späten Erzählungen „Dama s sobačkoj“, „Archierej“, „Nevesta“ und „V ovrage“, von der bereits im Zusammenhang mit Merežkovskijs und Gor'kij's unterschiedlicher Čechov-Rezeption die Rede war. Vor allem aber bestimmt dieses Bewusstsein, in einer Welt der Langeweile und der Selbstentfremdung zu leben und die gleichzeitige

²⁷ Ibid., 404f.

Sehnsucht nach einem sinnerfüllten, authentischen Leben die Erzählung „Slučaj iz praktiki“, die zuerst 1898 in der Zeitschrift „Russkaja mysl“ publiziert wurde. Deshalb soll zunächst noch einmal an ihr, im Anschluss an Belyjs Kommentare zu Čechovs und Ibsens *Damen*, das auch sie bestimmende Spannungsverhältnis zwischen melancholischer Reflexion und utopischem Vorschein analysiert und auf die Lebensphilosophie des *Fin de siècle* zurückbezogen werden.

Der von Belyj so deutlich herausgestellte Übergang von einer detailrealistischen Schilderung der die Figuren umgebenden Welt zu einer diese immer wieder überschreitenden symbolischen Darstellung der Welt im Ganzen lässt sich an der Erzählung „Slučaj iz praktiki“ besonders deutlich ablesen, die bereits von der zeitgenössischen Literaturkritik sehr unterschiedlich betrachtet und beurteilt worden ist. Während es der Kritiker des „Moskovskij listok“ ausdrücklich bedauerte, dass sich Čechov in ihr nicht länger auf eine möglichst unvoreingenommene und zugleich kritische Schilderung der sozialen Realität beschränkt habe, betont der den Symbolisten nahestehende Kritiker Volynskij in seinem 1900 erschienenen Essay-Band „*Bor'ba za idealizm*“ gerade umgekehrt die gelungene Überwindung der realistischen Erzähltradition, wenn er konstatiert:

Можно сказать, что весь рассказ [...] проникнут скрытою мечтою о каком-то воскресном утре, о каком-то новом возрождении или, вернее сказать, о духовном перерождении людей. [...] Воскресное утро – какой живой символ, вылившийся из встревоженной души чуткого современного человека.²⁸

Durch eine distanziertere, die ganz unterschiedlichen Schichten und Dimensionen der Erzählungen berücksichtigende Lektüre lässt sich die Einseitigkeit und Verkürzung durchaus vermeiden, die die beiden frühen Rezeptionszeugnisse jeweils bestimmen. Denn Čechovs Erzählung „Slučaj iz praktiki“ bietet zugleich eine sehr konkretes, auf die zeitgenössische Realität bezogenes Porträt eines jungen Arztes, der weniger durch seine medizinischen Erfahrungen und Kenntnisse als durch seine persönliche Ausstrahlung und Anteilnahme der Tochter eines Fabrikanten zu helfen vermag, und darüber hinaus einen eher vage und abstrakt bleibenden Ausblick auf eine bessere, den Interessen und Bedürf-

²⁸ Zitiert nach dem Kommentar: Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, X, 393. Vgl. zu der im späten russischen Symbolismus insgesamt weit verbreiteten Tendenz einer symbolistischen Lektüre von nicht-symbolistischen Texten das Einleitungskapitel von A. A. Hansen-Löve, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. II. Band: Mythopoetischer Symbolismus. 1. Kosmische Symbolik*, Wien 1998, 7-66. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die ältere Darstellung von J. West, *Russian Symbolism. A Study of Vyacheslav Ivanov and the Russian symbolist aesthetic*, London 1970. In ihr werden explizit die ästhetischen Reflexionen der Symbolisten zu den ihnen vorausgehenden kunsttheoretischen Konzepten im 19. Jahrhundert in Beziehung gesetzt, ohne dass dadurch die grundsätzlichen Unterschiede und Differenzen übersehen oder unterschätzt werden.

nissen der einzelnen Individuen eher entsprechende Welt. Dabei verzichtet Čechov im ersten Teil seiner Erzählung keineswegs darauf, das armselige, von materieller Not und allgemeiner Entfremdung bestimmte Leben der Arbeiter in einer in der Nähe von Moskau befindlichen Textilfabrik zu schildern und es mit einer unheilbaren Krankheit zu vergleichen. Jedoch umschreibt der Erzähler, über alle Sozialkritik hinaus, das triste Leben im Umkreis der Fabrik später gleichzeitig als ein Werk des Teufels, von dem die privilegierten Besitzer der Fabrik ebenso wie die Arbeiter betroffen seien, da er beide Seiten um ein menschenwürdiges Dasein gebracht habe.

Diese doppelte Perspektive hat zur Konsequenz, dass in der Erzählung einerseits ein durchaus realistisches Bild des unglücklichen Lebens sowohl der Fabrikarbeiter als auch der Fabrikbesitzer entworfen wird, dessen Vorteile nur die verwöhnte und die sozialen Probleme und Ungerechtigkeiten bewusst verdrängende Gouvernante zu genießen weiß. Gleichzeitig geht aber die weitgehend aus der personalen Perspektive des jungen Arztes geschilderte Erzählung über eine gesellschaftskritische Darstellung des frühen Kapitalismus in Russland und seiner Folgen weit hinaus. Denn im zweiten Teil rücken die poetischen Darstellung einer die frühere Erstarrung gleichsam auflösenden Frühlingsnacht und die von ihr evozierten Stimmungen und Empfindungen in der Natur und im Bewusstsein der Menschen immer stärker ins Zentrum der Darstellung. Dabei werden zwar, ähnlich wie in den gleichzeitig entstandenen Dramen, die zunächst kaum zu überwindenden Schwierigkeiten der zwischenmenschlichen Kommunikation ausführlich geschildert und die persönliche Angst des Arztes, der Fabrikantentochter mit der nackten Wahrheit zu konfrontieren, ausdrücklich thematisiert, wenn es heißt:

И ему казалось, что она верит ему, хочет говорить с ним искренно и что она думает так же, как он. [...] И он знал, что сказать ей; для него было ясно, что ей нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть, оставить этого дьявола, который по ночам смотрит. [...] Но он не знал, как это сказать. (X, 84)

Aber die Angst des Arztes, seiner Patientin nicht die wahren Ursachen ihres Unglücks und ihrer tiefen Depression zumuten zu können, führt, anders als noch in der Erzählung „Skučnaja istorija“, hier nicht zu einem abrupten Ende des Gesprächs. Während sich der resignierte und am Fehlen einer „allgemeinen Idee“ leidende Medizinprofessor nicht in der Lage sieht, die Frage seiner Pflegetochter Katja nach dem Sinn und Ziel ihrer Existenz zu beantworten, versucht der junge Arzt seine Patientin zumindest mit einer eher vage bleibenden Aussicht auf eine bessere Zukunft zu trösten und zu beruhigen. Denn nur die um die Jahrhundertwende lebende Generation werde auch weiterhin so endlose und letztlich sinnlose Gespräche führen, um im Anschluss daran richtige oder auch unrichtige Ent-

scheidungen zu treffen. Für deren Kinder und Enkel werde das Leben dagegen bereits ungleich besser sein und ihnen, sofern sie sich nur selbst aus den sie umgebenden und beschränkenden Lebensverhältnissen zu befreien verständen, eine glückliche und sinnerfüllte Existenz ermöglichen.

Čechov hat sich jedoch nicht mit diesen trostreichen Worten des jungen Arztes begnügt, die fast wörtlich an die ähnlich abstrakt bleibenden utopischen Tagträume und Zukunftsprojektionen von Veršinin in den „Tri sestry“ erinnern. Der letzte Abschnitt der Erzählung bietet darüber hinaus eine stark lyrisierte Schilderung eines strahlenden Frühlingsmorgens, der sowohl den jungen Arzt als auch seine Patientin in eine geradezu euphorische Stimmung versetzt, die sich ansatzweise auch auf den Leser überträgt:

Лиза была по-праздничному в белом платье, с цветком в волосах, бледная, томная. [...] Было слышно, как пели жаворонки, как звонили в церкви. [...] Корольев уже не помнил ни о рабочих, ни о дьяволе, а думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такую же светлою и радостной, как это тихое, воскресное утро; и думал о том, как это приятно в такое утро, весной, ехать на тройке, в хорошей коляске и греться на солнышке. (X, 85)

Während sich in der Erzählung „Slučaj iz praktiki“ das Spannungsverhältnis zwischen melancholischer Reflexion und utopischem Vorschein erst am Schluss deutlicher abzeichnet, wird es in der ein Jahr später, im Dezember 1899 ebenfalls in der Zeitschrift „Russkaja mysl“ publizierten Erzählung „Dama s sobačkoj“ zu einer die ästhetische Struktur des gesamten Textes bestimmenden Größe. Im Rahmen einer detaillierten Textanalyse innerhalb der Abhandlung „On descriptive narrative poetics“ hat J. van der Eng zeigen können, wie konsequent die gesamte Erzählung auf den Prozess der Bewusstseinsveränderung des Protagonisten Dmitrij Gurov fokussiert ist, während die Milieudarstellungen auf ein Minimum reduziert sind und die eigentliche Verführungsszene sogar explizit ausgespart bleibt. Diese Verlagerung der Darstellung ins Innere des Protagonisten und – weniger deutlich – seiner Geliebten zeigt sich aber vor allem auch daran, dass die späteren Konsequenzen und Perspektiven dieser intensiven Liebesbeziehung nicht näher ausgeführt werden. „The future development of the love-affair thus remains an open question, while the process of Gurov's self-knowledge is brought to an end.“²⁹

Tatsächlich beschränkt sich der Erzähler auf die knappe Feststellung, dass Gurov durch die Begegnung mit Anna, die ihm zunächst so zufällig und folgenlos erschienen war, zum ersten Mal in seinem Leben die wahre Bedeutung der

²⁹ J. van der Eng, „On descriptive narrative poetics“, J. van der Eng, J. M. Meijer, H. Schmid (Hrsg.), *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chechov as Story-Teller and Playwright* (Dutch Studies in Russian Literature 4), Lisse 1978, 62.

intensiven Liebe und ihrer Folgen für sein gesamtes Leben erfahren habe. Diese einschneidende Veränderung der Emotionen und des Bewusstseins ändert indes nichts daran, dass Gurov und seine Geliebte nur während ihrer flüchtigen, gegenüber ihren Ehepartnern und der Öffentlichkeit bewusst geheim gehaltenen, Begegnungen in einem Hotel in Moskau der Routine ihres Ehe- und Familienlebens entgehen können und insofern auf ein grundsätzlich anderes, authentisches Leben auch weiterhin verzichten müssen. Das am Schluss der Erzählung noch einmal ausdrücklich apostrophierte „neue, schöne Leben“ bleibt sowohl für Anna, als auch für Dmitrij Gurov nur eine ferne utopische Hoffnung, beziehungsweise ein gegenüber der Öffentlichkeit geheim gehaltener Wunschtraum. Denn beide müssen sich eingestehen, dass sie selbst nicht wissen, wie sie sich von den Zwängen und Begrenzungen ihres früheren Lebens befreien können. Sind sie doch auch weiterhin dazu gezwungen, „in zwei verschiedenen Käfigen“ zu leben, um ihre berufliche Existenz und ihr eher tristes Familienleben nicht aufs Spiel zu setzen (X, 143). So zeigt gerade der offene Schluss der „Dama s sobačkoj“, wie eng auch noch in dieser späten Erzählung der utopische Vorschein mit der Schilderung der bedrückenden Alltagswelt verknüpft bleibt, die die beiden Liebenden nur in ihrer Imagination beziehungsweise in den wenigen erfüllten Momenten ihres Zusammenseins hinter sich lassen können.

An der Erzählung „Dama s sobačkoj“ lässt sich aber gleichzeitig noch einmal besonders deutlich ablesen, dass A. Flaker die fortschreitende „Desintegration des Realismus“ sehr zu Recht als ein besonders auffälliges Kennzeichen der Kunst und Literatur des „Fin de siècle“ herausgestellt hat, um diesen Prozess vor allem an der späten Prosa von Čechov zu verdeutlichen: „Čechov ist noch immer sowohl Gesellschaftskritiker als auch analytischer Betrachter der gesellschaftlichen Erscheinungen, wie es seine Vorgänger waren und wie es sein Zeitgenosse, der große Moralist Tolstoj, gewesen und geblieben ist. Čechovs Kritik ist jedoch nicht deklarativ, sie wird nicht einmal ausgesprochen, sie ist Inhalt seiner leichten Ironie und der Sehnsucht nach einer anderen, weniger gefälschten, menschlicheren Welt.“³⁰

In Čechovs später Erzählung werden tatsächlich weder die beiden Liebenden noch die ihre Liebesbeziehung behindernden Ehepartner verurteilt oder auch nur kritisiert, wie dies noch in Tolstoj's „Anna Karenina“ der Fall war, der Čechov fast ostentativ einen Text konfrontiert, mit dem die Normen und Konventionen des umfangreichen und in sich abgeschlossenen Zeit- und Familienromans problematisiert, wenn nicht regelrecht zurückgewiesen werden. Ganz im Sinne des um diese Zeit auch in Westeuropa so weit verbreiteten Kulturmodells des „Fin de siècle“ beschränkt sich auch Čechovs höchst ambivalenter Text darauf, im

³⁰ A. Flaker, „Die slavischen Literaturen 1870-1900“, H. Kreuzer (Hrsg.), *Jahrhundertende – Jahrhundertwende. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 18, Wiesbaden 1976, 316.

Bewusstsein des Lesers die Hoffnung auf ein freieres Leben und die Möglichkeit humanerer Beziehungen zu erwecken und anzudeuten, ohne allerdings deshalb auf die Schilderung der tristen Alltagswelt zu verzichten, die zugleich durch einige evokative Details und symbolhafte Bilder wie der grauen Farbe der Gebäude und Zäune vergegenwärtigt wird. Damit bestätigt aber auch gerade die „Dama s sobačkoj“-Erzählung die folgende Feststellung von W. Schmid, die sich zugleich auf den Stil des Erzählens und auf die anthropologischen Voraussetzungen von Čechovs später Prosa bezieht: „Es erweist sich, dass der Realist, als welcher Čechov vielen erscheint, der Erzählkünstler, der eine grundsätzlich veränderbare Welt darstellt, in Wirklichkeit die Handlungsfähigkeit des Menschen, die Möglichkeit seiner geistigen und moralischen Umkehr und die Veränderung einer schlechten Ausgangssituation lediglich in äußerster Reduktion, als Wunsch, Illusion oder nur im Augenblick des Todes zulässt.“³¹

Anders als in den späten Romanen und Erzählungen von Tolstoj oder Turgenjev bleiben in Čechovs Erzählung nicht nur die faktischen Konsequenzen und tragischen Folgen der Liebesbeziehung ausdrücklich ausgespart. Gegenüber der eher knappen Darstellung der Lebensumstände nimmt die intensive Darstellung der Emotionen und der sich anschließenden Reflexionen der Figuren einen so großen Raum ein, dass sich, im Anschluss an die Textanalysen von A. Flaker und W. Schmid durchaus von einer „postrealistischen Poetik“ sprechen lässt.³² Aber auch wenn A. Belyj Čechov bereits als „ersten Instrumentalisten des Stils“ bezeichnet hat,³³ sollten die Gemeinsamkeiten mit den Schilderungen der späteren symbolistischen Prosa nicht überschätzt werden. Auch noch in seinen späten Erzählungen, in denen die Stimmungen, Vorahnungen und Träume der Figuren einen so großen Raum einnehmen, folgt Čechov insgesamt noch einer Poetik der Deskription und der Überparteilichkeit, wie sie seinem „antimetaphysischen Weltentwurf“ entsprach.³⁴

Čechovs Affinität zur Kunst und Kultur des Fin de siècle lässt sich aber im Zusammenhang mit der „Dama s sobačkoj“-Erzählung auch und vor allem am Begriff des „Lebens“ festmachen, der die Erzählung wie ein Cantus firmus durchzieht und ihren Bedeutungsaufbau in besonderer Weise bestimmt. Während alle früheren Liebesbeziehungen Gurov nur die Möglichkeit geboten hatten, sein von Routine und Langeweile bestimmtes Leben abwechslungsreicher zu gestalten, führen die Begegnungen mit Anna Sergeevna und die gemeinsamen intensiven Naturerfahrungen an der Küste von Jalta zu einer ersten Empfindung eines grundsätzlich anderen, authentischeren Lebens. Angesichts der

³¹ W. Schmid, „Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel* – Zamjatin“, *Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen*, Bd. 2, Ffm. u.a. 1992, 13.

³² Schmid, 25.

³³ Zitiert nach Schmid, 13.

³⁴ Schmid, 106.

regelmäßigen und ungestörten Bewegung der Wellen kommt Gurov zu der Überzeugung, dass „alles auf dieser Welt schön sei“, sofern sich der Betrachter des Meeres nur von seinen allzu begrenzten Zielen und Interessen freizumachen verstehe (X, 134). Diese Einsicht beziehungsweise Erwartung wird indessen bei den wenigen heimlichen Begegnungen mit Anna Sergeevna in einem Hotel in Moskau erheblich eingeschränkt und relativiert. Muss doch Gurov erkennen, dass sich sein Leben inzwischen in zwei streng voneinander getrennten Bereichen abspielt: einer öffentlichen Sphäre, in der die Welt des Scheins und des Betrugs fortbesteht und einer verborgenen Sphäre der intensiven Liebe, in der ihn, wenn auch nur kurzzeitig, ein „wahres und interessantes Leben“ erwartet und erfüllt (X, 141). Wenn Čechov den Erzähler am Ende der Erzählung gleichwohl die utopische Erwartung formulieren lässt, dass trotz aller immer noch bestehenden Begrenzungen und gesellschaftlichen Konventionen ein „neues, schönes Leben“ beginnen werde, ergeben sich auffällige Analogien bzw. Überschneidungen zur Lebensphilosophie und Lebensreformbewegung in Westeuropa um die Jahrhundertwende.³⁵ Betrachtet doch etwa auch Georg Simmel die Natur, die Liebe und die Kunst als die intensivsten Erlebnisformen des menschlichen Lebens und postuliert eine Weltgemeinschaft von freien Individuen, die sich weitgehend von den sie umgebenden Zwängen der Gesellschaft lösen sollten. In Čechovs „Dama s sobačkoj“ wird indessen ein mehr oder weniger in sich geschlossenes Programm einer solchen Reform des Lebens und Empfindens des Lebens gerade nicht entwickelt, das zu so einer intimen Liebesgeschichte auch kaum gepasst hätte. Am Schluss beschränkt sich der Erzähler vielmehr auf die lakonische Feststellung, dass sich auch Anna Sergeevna und Dmitrij Gurov durchaus darüber im Klaren waren, dass „das Schwierigste und Komplizierteste eben erst begann“ (X, 143). Auf diese Weise bleibt auch das „neue, schöne Leben“ (X, 143) vor allem eine subjektive Hoffnung bzw. eine utopische Erwartung, die sich im Rahmen der bestehenden Lebensverhältnisse und einschränkenden Lebensformen noch kaum realisieren lässt, aber als Wunschtraum der beiden Liebenden auch für den Leser von umso größerer Bedeutung ist.

In seiner Monographie über den „Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs“ hat G. Penzkofer im Anschluss an sieben detaillierte Textanalysen drei zentrale Motive unterschieden, die in der späten Prosa immer wiederkehrten, ohne die auffällige Offenheit und Ambivalenz der einzelnen Erzählung aufzuheben. Neben der Natur, dem Geheimnis und dem Traum sei es vor allem das Motiv des „blizkij čelovek“, das alle diese Texte mehr oder weniger stark

³⁵ Einen eindrucksvollen Überblick über die Zusammenhänge zwischen der Lebensphilosophie und der Lebensreformbewegung in Deutschland bietet der zweibändige, von K. Buchholz u. a. herausgegebene Katalog „Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900“, Darmstadt 2001.

bestimme und den Schilderungen einer sinnentleerten, in sich abgeschlossenen und perspektivenlosen Welt gleichsam kontrapunktisch gegenüberstehe.

Tatsächlich finden sich diese Motive, wenn auch in unterschiedlicher Dichte, nicht nur in der Erzählung „Slučaj iz praktiki“, sondern auch in den sich chronologisch unmittelbar an diese anschließenden umfangreicheren Erzählungen „Archirej“, „Dama s sobačkoj“ und „Nevesta“. Sind es doch immer wieder die intensiven Begegnungen der Figuren mit den ihnen zumindest für kurze Zeit besonders vertrauten Gesprächspartnern, in denen sich – wie in den Träumen oder den Begegnungen mit der freien Natur – der utopische Vorschein dieser Erzählungen besonders deutlich manifestiert und sich – zumindest kurzzeitig – als eine für das einzelne Individuum gültige Alternative zu dem bestehenden Zustand der Welt abzeichnet. Dass aber auch noch diese, eher plötzlich eintretenden und in keiner Weise eine grundsätzliche Veränderung der Welt implizierenden Begegnungen mit dem „blizkij čelovek“ in der Regel aufs engste mit der melancholischen Reflexion der Figuren oder des Erzählers über die Unbeständigkeit des Glücks verknüpft bleibt, zeigt noch einmal, wie stark Čechovs späte Erzähltexte und seine Dramen von der Lebensphilosophie des *Fin de siècle* bestimmt sind. Es sind die eher unbestimmt bleibende Sehnsucht nach einem anderen, authentischen Leben und die ebenso vage bleibenden utopischen Hoffnungen auf eine allmähliche Veränderung der bestehenden Zivilisation und Kultur, die in Čechovs späten Texten artikuliert und zugleich immer wieder in Frage gestellt oder zumindest, durch die durchgängige personale Perspektive des Erzählens, erheblich problematisiert und relativiert werden.

Dass die zeitgenössischen Kritiker diese so stark an die subjektive Wahrnehmung und Erfahrung der Figuren gebundenen utopischen Erwartungen nicht erkannt oder aber voreilig mit einer philosophisch-weltanschaulichen Kehre des Autors Čechov gleichgesetzt haben, ist ihnen nicht zum Vorwurf zu machen. Denn sie waren in erster Linie daran interessiert, die eher unbestimmt bleibenden utopischen Dimensionen und Perspektiven in Čechovs Texten mit ihren eigenen philosophisch-weltanschaulichen Überzeugungen in Übereinstimmung zu bringen. Dass demgegenüber der frühe Merežkovskij und später Andrej Belyj die Originalität und die besondere Bedeutung von Čechovs Prosa und Dramatik für die Konstitution der neuen, symbolistischen Kunst und Literatur so klar erkannt und gewürdigt haben, lässt den Schluss zu, dass Autoren häufig sehr viel subtiler und verständnisvoller mit den literarischen Texten ihrer zeitgenössischen Schriftstellerkollegen oder ihrer unmittelbaren Vorläufer umzugehen verstehen als die Kunstkritiker und Publizisten. Kam es doch ihnen, wie Čechov selbst und der späteren literaturwissenschaftlichen Forschung, nicht auf die Fixierung und Verbreitung einer bestimmten philosophisch-weltanschaulichen Position der literarischen Texte an, sondern auf die eher vorsichtige und vorläu-

fige Umschreibung ihres Bedeutungspotentials und damit nicht zuletzt ihres ästhetisch vermittelten utopischen Vorscheins.