

Die inszenierte Kluft zwischen Kunst und Leben: Čechovs *Čajka* als metafiktionaler Text

„Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?“ (Dorn; 20)

I. Die *Čajka* als Kunst-Diskurs

Čechovs *Čajka* (1896), die den Reigen seiner ‚großen‘ Stücke einleitet, stellt bereits und vielleicht sogar in besonderem Maße das hermeneutische Skandalon dar, als das sich die dramatischen Werke Čechovs von den ersten Reaktionen bis heute erweisen:

„Перед нами парадоксальнейшая пьеса Чехова. Это чувствовали не только его современники, но и он сам. (. . .) Годы идут, а ‚Чайка‘ все еще остается неразгаданной“ (РАПЕРНУЖ 1980: 6).

Das Stück gibt einen sehr spezifischen thematischen Horizont vor, in dem die Deutungsversuche sich denn auch vornehmlich bewegen. Neben der Liebe – einem Thema, das sich in allen Stücken Čechovs zentral wiederfindet – handelt es sich, und dies ist für seine Dramatik singulär, um Fragen von Kunst bzw. Literatur, die auf verschiedensten Ebenen diskutiert und vorgeführt werden; dies geschieht mit einer solchen Konsequenz, daß der Zuschauer einen Diskurs über Wesen und Rolle der Kunst erwarten muß¹. Nachdem das Stück gerade auch in letzter Zeit unter intertextuellem Aspekt eingehend analysiert wurde², geht es an dieser Stelle darum, anhand der metafiktionalen Schichten zu prüfen, inwieweit der Kunst-Diskurs der *Čajka* in seinem impliziten Anspruch auf Verallgemeinerung verstanden werden kann.

Dabei soll von der augenscheinlichen Verweigerung des Čechovschen Textes, kohärent lesbare tiefere Sinnschichten anzubieten, aus-

¹ Cf. die berühmte Ankündigung Čechovs: „Комедия, три женских роли, шесть мужских, четыре акта, пейзаж (вид на озеро); много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви“ (Brief an A. S. Suvorin vom 21. 10. 1895).

² S. bes. LEITHOLD 1989.

gegangen und nach dem Funktionieren dieser Verweigerung gefragt werden. Die Versuche, die von den Figuren vertretenen Kunstmodelle an der Nähe zu Čechovs eigenen Ansichten messen zu wollen, haben sich rezeptionsgeschichtlich weitgehend gegenseitig aufgehoben: Gerade die Neutralisierung des Autorenstandpunktes gehört zu den wesentlichen Merkmalen des Stückes, und sie kann bei Čechov nicht als Verhüllung eines ‚eigentlichen‘ Sinnes verstanden werden. So provoziert das Stück die Frage nach künstlerischer Programmatik, um sie dann konsequent nicht zu beantworten. Aus diesem offensichtlichen Widerspruch ergibt sich die Frage, ob es sich bei der *Čajka* nicht um eine Dramatisierung des Sinnproblems moderner Kunst handeln könnte, ob hier nicht in der metafiktionalen Thematisierung Dinge ‚explizit‘ werden, die Čechovs späteren Dramen nur noch implizit sind. Das ‚Rätsel‘ des Stückes, das sich dramentechnisch von den späteren kaum mehr unterscheidet, könnte nicht zuletzt darin liegen, daß es seine eigene künstlerische Diskurswelt dramatisiert.

II. Metafiktionale Elemente in der *Čajka*

In der *Čajka* gibt es kaum eine Figur oder Handlungsebene, die nicht mit Fragen der Kunst – der Literatur und des Theaters – in Zusammenhang stünde. Diese Feststellung allein macht ein Stück nicht zum Metadrama oder zum metafiktionalen Text³ und bedarf der Präzisierung. Verstehen wir ‚metafiktionale‘ Elemente allgemein als Orte der Selbstreflexion des literarischen Textes, so können wir in einem ersten Schritt unterscheiden zwischen autoreflexiven Bezügen, die den Text selbst in seiner konkreten Form, Handlung oder Konstruktion bzw. Entstehung reflektieren, und anderen, die seinen fiktionalen Charakter bloßlegen und im (z. B. postmodernen) Extrem-

³ Es kann hier nur am Rande darauf hingewiesen werden, daß sich die Theorie des Metafiktionalen kaum um das Drama kümmert; dies mag daran liegen, daß sie sich selbst vorwiegend als Theorie (post)moderner Prosa versteht. Auch die polnische Variante des *autotematyzm*, deren Theoriebildung stark von Gide, Valéry und dem Nouveau Roman einerseits, polnischen Modernisten und insbesondere K. Irzykowski (*Patuba*, 1903) andererseits ausgeht, nimmt neben der Prosa höchstens noch die Lyrik in den Blick (cf. den Überblick bei E. SZARYMATYWIECKA 1992). Mit der Textlage kann dies nicht begründet werden.

fall die Unmöglichkeit thematisieren, literarisch Realität wiederzugeben. Ganz offensichtlich ist letzteres bei Čechov höchstens andeutungsweise zu finden. Die erste, einfachere Form soll im folgenden anhand ausgewählter, besonders signifikanter Strukturelemente aus drei Bereichen diskutiert werden: anhand intertextueller Signale (Spiegelung des literarischen Diskursfeldes im Text), anhand der *mise en abyme* (Spiegelung des Textes im Text) und anhand autobiographischer Signale (Spiegelung des Autors im Text).

Intertextuelle Verfahren können ein zentrales Moment metafiktionaler Textstrategien darstellen⁴; inwiefern dies auch für unseren Text gilt, muß sich erst erweisen. Wir können uns auf drei offensichtliche intertextuelle Bezüge beschränken: Shakespeares *Hamlet*, Maupassants literarisierten Tagebuchtext *Sur l'eau* (1888) und schließlich das Motiv der Möwe selbst, auf das ja schon der Titel unsere Aufmerksamkeit lenkt.

Die Verweise auf Shakespeare sind vielfältig, konsequent aber mit Treplev verbunden. So wird Shakespeare in Treplevs Binnenstück – das selbst als Hamlet-Anspielung verstanden werden kann – genannt, Arkadina und Treplev zitieren kurz zuvor einen Dialog zwischen Hamlet und seiner Mutter über deren unzulässige Verbindung, und Treplev vergleicht Trigorin ironisch mit Hamlet⁵. Die Forschung verweist auf weitere Parallelen: Hamlet wie Treplev haben ein Studium abgebrochen, beide sprechen von Selbstmord bzw. von der Ermordung des Liebhabers der Mutter – wobei beides sich in je einem Fall verwirklicht –, und insgesamt reflektiert das Figurenviereck Arkadina-Trigorin-Treplev-Nina bis in Details hinein die Personenkonstellation bei Shakespeare⁶.

Dennoch bleiben die Möglichkeiten, den Hamlet-Bezug für die Deutung des Kunstdiskurses in der *Čajka* zu nutzen, auffallend be-

⁴ S. dazu etwa AHLERS 1993: 49 ff. Einen der interessantesten Ansätze der Integration der Metafiktionalitätsdiskussion in die Intertextualitätstheorie bietet DÄLLENBACH 1976.

⁵ „Вот идет истинный талант; ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой. (Дразнит.) Слова, слова, слова...“ (28, cf. Hamlet II.2.). Seitenzahlen ohne weitere Angaben beziehen sich hier wie im folgenden auf A. P. ČECHOV, *Polnoe sobr. soč. i pisem v 30-i tomach*, Bd. 13, Moskva: Nauka 1986.

⁶ S. die Zusammenstellung mit den diversen Deutungen bei LEITHOLD 1989: 112 ff.

scheiden.⁷ Der Kontrast der parallelisierten Figuren Treplevs und Hamlets ironisiert ersteren, was betont, wie wenig er als Held einer Tragödie verstanden werden kann. In diesem Sinne erzielt der Rezipient durch den Vergleich der Texte tatsächlich einen Deutungsgewinn: Treplev wird in seinem Verhältnis zur Arkadina und zu Trigorin (wenn nicht zur Welt an sich) konturiert. Der Kontrast eröffnet dem Zuschauer und Leser indes keine neue, die Handlung aufschlüsselnde Bedeutungsschicht. Die Parallelität der Szenerien, auf die wir durch den kurzen Dialog vor der Aufführung von Treplevs Stück im Stück hingewiesen werden, bleibt weitgehend Effekt, findet doch keine vereindeutigende semantische Übertragung vom Prätext auf den vorliegenden statt, schon gar nicht im Hinblick auf die Kunstdiskussion. Vielmehr werden wir in einen Zirkel geleitet, in dem der Dialog auf die intertextuelle Schicht verweist, diese aber weniger Erklärungsmuster einbringt als vielmehr auf die einzelnen Figuren und somit den Dialog zurückverweist.

Die Funktion des intertextuellen Bezugs ist ganz personalisiert. Er dient der psychologischen Figurenzeichnung: Intertextualität hat hier, und dies wird sich an anderen Beispielen bestätigen, vor allem attribuerenden Charakter. Es stellt sich die Frage, ob sie nicht darüber hinaus – anstatt als Hinweis auf eine ‚tieferen‘ Bedeutungsschicht – als eine listig angelegte hermeneutische Sackgasse zu verstehen ist, welche gerade die sich als Meta-Lektüre verstehende Deutung gezielt in die Aporie führt.

Nicht viel anders steht es mit dem Maupassant-Text, der auf der Bühne als laute Lektüre vorgeführt wird in einer Passage, die vom Zuhörer ebenfalls auf das Geschehen selbst übertragen werden kann. Es wird überaus ironisch vom Verhalten gutbürgerlicher Damen gegenüber jenen Schriftstellern berichtet, mit denen sie sich umgeben. Arkadina selbst ist es, welche die Analogie zu sich herstellt: In Rußland sei die Frau, die einen Schriftsteller an sich binden wolle, zumeist in ihn verliebt, wofür sie selbst als Beispiel dienen könne.

⁷ LEITHOLD (1989) kritisiert, diese Bezüge seien, obwohl oft erwähnt, nie „eingehend analysiert“ worden (ebd.: 113), und will sich mit einer Deutung der „Abweichungen“ als Ironisierung und als psychologisches Charakterisierungsmittel nicht zufrieden geben (118). Eine „tiefere Dimension“ (119) erkennt er in der im Kontrast demonstrierten „Unfähigkeit zur Tragödie“ (118 ff.), einem Nenner, unter dem er im folgenden ein Amalgam von sozialkritischen (Intelligenzdiskussion) oder psychologisierenden Deutungen (Vaterlosigkeit) anbietet, die aber alle vom Fokus des Stückes wegführen.

Gleich darauf liest sie für sich einige Zeilen weiter und klappt das Buch zu mit der Bemerkung, dies sei uninteressant und unwahr. Im Original lautet die ‚unterschlagnene‘ Stelle:

„Comme l'eau qui, goutte à goutte, perce le plus dur rocher, la louange tombe, à chaque mot sur le coeur sensible de l'homme de lettres. Alors, dès qu'elle le voit attendri, ému, gagné par cette constante flatterie, elle l'isole, elle coupe, peu à peu, les attaches qu'il pouvait avoir ailleurs, et l'habitue insensiblement à venir chez elle, à s'y plaire, à y installer sa pensée. Pour le bien acclimater dans la maison, elle lui ménage et lui prépare des succès, le met en lumière, en vedette, lui témoigne devant tous les anciens habitués du lieu une considération marquée, une admiration sans égale“ (MAUPASSANT 1989: 40).

Čechovs Naturalismus geht so weit, daß diese Zeilen tatsächlich – was auch der belesenste Zuschauer kaum merken kann – einen Bezug zur Handlung haben: Sie nehmen die Szene mit Arkadina und Trigorin vorweg, in der Arkadina in der berechtigten Angst, sie könnte ihn an Nina verlieren, tatsächlich ins „Schmeicheln“ verfällt, um ihn zu „isolieren“ und somit seine anderen „Bindungen“ zu lösen. J. H. Katsell, der diesen intertextuellen Bezug in all seinen Schattierungen untersucht hat, stellt zu Recht fest:

„If Arkadina does in fact see her portrait in the description of the society woman who must emasculate the novelist in order to control and dominate, it might well help us understand her relationship to Trigorin, and beyond that give us an insight into her relationship to art. Both relationships are intertwined with, and based on, fear“ (KATSELL 1981: 20 f.).

Die Funktion der Passage ist folglich derjenigen des Hamlet-Bezugs analog: Arkadina wird ergänzend in ihrem Verhältnis zu Trigorin vorgeführt. Weitergehende Hypothesen, das Stück lasse sich über das Maupassant-Zitat besser verstehen, bleiben in Vergleichen stecken, die voraussetzen, daß man den Čechov-Text aus sich versteht, um dann die Deutungen zu vergleichen.⁸ Zur Kunstdiskussion trägt das Zitat – fast erstaunlicherweise – bloß bei, insofern es die Kunst

⁸ KATSELL zitiert zustimmend E. Chances, das Zitat sei „crucial to an understanding of *The Seagull*“ (1981: 19). Seine Schlußfolgerungen bleiben jedoch – wie schon bei CHANCES (1977) – recht allgemein und zählen Gemeinsamkeiten (Thema des Schriftstellers, Wassersymbolik, Gefangenschaftsmetaphern, die bei Maupassant eher sozial, bei Čechov emotional begründet würden, Widerspruch von Natürlichkeit und Gesellschaft u. a.) und Unterschiede auf (Maupassant habe das pessimistischere Menschenbild, Čechovs Individualismus sei mehr auf das Soziale ausgerichtet usw.); in Trigorin vermutet er ein Bild Maupassants (ebd.: 29).

in ihrer Abhängigkeit von Lebenssituationen und psychischen Dispositionen zeigt. Vorweg sei angemerkt, daß der Leser Dorn – auf seinen Knien liegt eingangs der Szene das Buch – tendenziell mit der bei Maupassant im Vordergrund stehenden und ganz nah an den Autor herangeführten Erzählerfigur parallelisiert werden könnte.

Etwas komplizierter liegt der Fall beim Möwenmotiv, dessen intertextueller Signalcharakter im Gegensatz zu *Hamlet* und *Sur l'eau* nur implizit ausgedrückt ist. Hier soll der Bezug des Möwenbildes auf die Handlung selbst interessieren, insbesondere für den Erstbetrachter bzw. -leser. Die Semantisierung der Möwe zum symbolhaften Zeichen⁹, die assoziativ nicht zuletzt auf der Kategorie des (unberührten, unschuldigen) Weiblichen beruht, erfolgt intern besonders über die Parallelisierung mit Nina¹⁰ und extern als intertextuelle, schon im Titel erkennbare Anspielung auf Ibsens *Wildente* (1884). Bei Ibsen erschießt das Mädchen, vorher überdeutlich als Pendant zur Wildente dargestellt, in einem Akt der Selbstopferung anstelle des Vogels sich selbst, was tragisch und im Moment vielleicht überraschend wirkt, dennoch aber ganz in der Logik der ausgebreiteten Symbolwelt liegt. Anders bei Čechov, obwohl auch hier zielstrebig auf den Bedeutungskomplex Ente-Erschossenwerden-Mädchen (Nina) hingearbeitet wird, nicht zuletzt durch die Verschränkung des Motivs mit Trigorin, dem der geschossene Vogel auf seine frühere Bitte hin ausgestopft wird, wovon er nach seiner Affäre mit Nina nichts mehr wissen will¹¹.

Dieses Handlungsmoment, das im körperlichen Vorführen des toten Vogels auf der Bühne gipfelt, weist überdeutlich auf die Ermordung junger Weiblichkeit hin und korrespondiert mit Trigorins Notiz

⁹ E. CHANCES (1977) teilt die Forschungsmeinungen in bezug auf das Möwenmotiv in die "‘ethereal creature’ school" und in die parodistische "‘stuffed bird’ school". Sie schlägt eine symbolisch-ernsthafte Deutung der zweiten Sichtweise vor: „(. . .) the seagull becomes, by the final act, nothing more than a stuffed bird (. . .). The seagull has become a symbol, not only of destroyed lives or of Nina’s or Treplev’s fate, but of the overriding theme of the play, the stripping away of the many layers of artificiality“ (1977: 29). Gleichzeitig hält sie aber auch eine Lektüre als Symbolismus-Parodie für möglich (ebd.: 30).

¹⁰ S. schon im ersten Akt: „меня тянет сюда к озеру, как чайку . . .“ (10). Die Forschungsliteratur folgt – nicht nur in den von der Suche nach der positiven Heldin geprägten sowjetischen Varianten – dieser Parallele oft bis hin zu ganz allegorischen Deutungen: „Nina is Chekhov’s seagull, and the seagull represents an object of beauty that is wantonly destroyed by a thoughtless and selfish act“ (PITCHER 1973/1985: 64).

¹¹ „Не помню. (*Раздумывая.*) Не помню“ (55).

zu Anfang der Liebesgeschichte, die den Konnex von Nina, Möwe und bösem Ende herstellt:

„Сюжет для небольшого рассказа: на берегу озера с детства живет молодая девушка, такая, как вы; любит озеро, как чайка, и счастлива, и свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку“ (31 f.).

In diese Richtung zielen auch andere Signale: So ruft der Hamlet-Bezug nach einer Ophelia-Figur, und bei Maupassant findet sich – allerdings in einem späteren Kapitel – das Motiv des aufgrund eines Liebesverrates begangenen Selbstmordes einer Frau¹².

Viel konkreter ist die Anspielung auf Puškins *Rusalka*. Im letzten Akt erfährt man durch Treplev, Nina habe Briefe mit „Möwe“ unterschrieben:

„В ‚Русалке‘ мельник говорит, что он ворон, так она в письмах все повторяла, что она чайка“ (50).

Nina selbst greift das Thema im Schlußdialog auf. Sie zitiert dabei beinahe Puškins Prätext und nimmt gleichzeitig Trigorins „Sujet“ wieder auf:

„Меня надо убить. (. . .) Я – чайка. . . Не то. (. . .) Я – чайка. Нет, не то. . . Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил. . .“ (58).¹³

So stellt sich im Schluß ein zusätzliches Überraschungsmoment ein: Für den findigen Erstrezipienten erschießt sich die falsche Figur. Präziser: Sobald klar wird, daß Nina sich doch nicht erschießt („Teper' už ja ne tak“, ebd.), erschießt sich Treplev. Da aber dieser seinen Selbstmord beiläufig in der Möwenszene voraussagt¹⁴ – er hatte es ja auch bereits einmal versucht, der Mutter jedoch verspro-

¹² KATSELL bezieht dies eher auf Treplev: „One might even see in Maupassant's depiction of a woman's suicide from lost love a parallel with the fate of Konstantin in *The Seagull*“ (1981: 26). Die Parallele kann jedoch eigentlich nur im Hinblick auf Nina gedeutet werden. Bei Maupassant handelt es sich um eine (allerdings nicht mehr junge) Frau, die sich aus dem Fenster stürzt, als sie erfährt, daß ihr Mann, für den sie seinerzeit ihr adliges Milieu gegen ein einfaches ländliches Leben eintauschte, schon viele Jahre eine Geliebte im Nachbardorf hat (MAUPASSANT 1989: 125 ff.).

¹³ Vgl. bei Puškin: „Для тебя / Я всё готова. . . нет не то. . . Постой – / Нельзя, чтобы навеки в самом деле / Меня ты мог покинуть. . . Всё не то. . .“ Anschließend folgt das Geständnis der Schwangerschaft (A. S. PUŠKIN, *Polnoe sobr. soč.*, Izd. AN SSSR 1946, 7: 193).

¹⁴ „Скоро таким же образом я убью самого себя“ (27).

chen, es nicht wieder zu tun –, ‚siegt‘ letztlich die wörtliche, nicht an das Motiv gebundene Bedeutung über alle intertextuellen Bezüge und Symbolisierungen und damit die dargestellte ‚Realität‘ über das evozierte literarische Modell. Konturiert werden dabei vor allem die ‚optimistische‘ Wendung in Ninas Leben und ihr Verhältnis zur Kunst, das vor diesem Hintergrund noch viel mehr überraschen muß.

Die expliziten intertextuellen Signale leisten somit kaum einen Beitrag zu einer Aussage des Stückes über Kunst; dies ist umso auffälliger, als besonders die ersten beiden Nebentexte stark ‚metafiktionsträchtig‘ sind, geht es doch mit Hamlet um eine Dramenfigur, die ein Stück (im Stück) verfaßt und bei Maupassant um das Tagebuch eines Schriftstellers, der die soziale Rolle des Schriftstellers reflektiert. Die betrachteten intertextuellen Verweise bestätigen die attribuierende Funktion, die der Profilierung einzelner Figuren und ihrer Beziehungen über den provozierten Vergleich mit literarischen Mustern gilt. Die Personalisierung der intertextuellen Bedeutungsschicht ist durchgängig und unabhängig davon, ob der Bezug explizit oder implizit hergestellt wird. Man muß daher damit rechnen, auch der Kunstdiskurs könnte so sehr dialogisiert sein, daß er in personell gebundene Diskurse zersplittert. Die Möglichkeit hermeneutischer Sackgassen bzw. des Scheiterns einer vereindeutigenden Lektüre¹⁵ bleibt präsent, und so muß der aufmerksame Rezipient stets damit rechnen, daß er sich – wie die Figuren auf der Bühne – in den Kunstaussagen, die er anhand des Textes entwirft, nur selbst charakterisiert.

Auf dieser Grundlage genügt ein globaler Hinweis auf ein anderes potentiell metafiktionales Element: das Stück im Stück als Form der *mise en abyme*, so die Schreibweise bei André Gide, der den Terminus in einer übrigens mit der *Čajka* fast gleichzeitig entstandenen Tagebuchstelle begründet.¹⁶ Zu den damit gemeinten Formen der

¹⁵ Auch dieser Sichtweise diametral entgegengesetzte Ansätze kommen im Detail zu vergleichbaren Resultaten. So sieht beispielsweise L. A. IEZUITOVA (1988) in den „Schlüsselsymbolen“ des Stückes den Ausdruck des Autorbewußtseins (*avtorskoe soznanie, avtorskaja ideja, ideal, pozicija*) (338). Die einzelnen Beispiele ergeben dann aber, daß das Möwenmotiv „bei jedem Auftreten eine neue Bedeutung erhalte“ (340) oder daß „jede Figur ihren eigenen See habe“ (340).

¹⁶ „J’aime assez qu’en une œuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre“ (A. Gide, Tagebuch

Selbstspiegelung des Textes in einzelnen Elementen kann man auch einen Teil der besprochenen intertextuellen Bezüge rechnen.

Treplevs Binnenstück hat immer wieder zur Sinnspekulation ange-regt; dabei liegt das einzige intersubjektiv gültige Moment, das es mit dem Handlungs-ganzen verbindet, wohl in seiner ‚Stimmung‘, im realisierten Motiv der Einsamkeit, das gleichzeitig seinen Autor cha-rakterisiert. Vor dem Hintergrund der direkt vorangehenden *Hamlet*-Anspielung, die auf ein funktional klar definiertes Spiel im Spiel ver-weist, fällt vor allem der fehlende inhaltliche Bezug zum Gesamttext auf. Treplevs Stück bleibt, schon bevor es im Deutungsstreit der Be-trachter gleichsam zersplittert, ein in die Irre bzw. in ganz andere Bereiche als die Kunstdiskussion führendes Signal der textlichen Au-toreflexion, und dies, obwohl deutlich auf seinen programmatischen Charakter hingewiesen wird.¹⁷

Dagegen kommt die bereits zitierte Notiz Trigorins über ein „Sujet für eine kurze Erzählung“, die sein Liebesabenteuer mit Nina und dessen Ausgang vorwegnimmt und in Ninas Schlußmonologen wieder aufgenommen wird, der Funktion der Gideschen Hohlspiegel näher. Die Analogie von Voraussage und Handlung ist jedoch keineswegs vollständig, werden doch beim Rezipienten, der den metafiktionalen Signalcharakter wahrnimmt, analog zum Möwenmotiv bezüglich Nina

eintragung 1893, zit. nach DÄLLENBACH 1977: 15). Gide nennt als prototypi-sche Beispiele neben kleinen, die Szenerie einfangenden konvexen Spiegeln auf Gemälden (etwa bei Velasquez) oder dem Marionettenspiel im *Wilhelm Meister* auch Hamlets Spiel im Spiel. L. Dällenbach definiert die *mise en abyme* als „toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la con-tient“ (ebd.:18) bzw. genauer „tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire“ (ebd.: 52). Er unterscheidet die Formen von *ressemblance, comparaison, parallèle, parenté* und *coïnci-dence*; am häufigsten seien: „homonymie des protagonistes du récit-cadre et du récit inséré, quasi-homonymie de tel personnage et de l'auteur, homonymie du récit-cadre et du récit inséré, répétition d'un décor révélateur et d'une constel-lation de personnages, reprise textuelle d'une ou de plusieurs expressions symp-tomatiques du récit premier à l'intérieur du segment réflexif“ (ebd.: 65).

¹⁷ J. D. CLAYTON bezeichnet das Stück zu Recht als „a pastiche of Maeter-linckian, ‚pre-Raphaelite‘ theatre“, das gegen (gemäß Treplev) veraltete Kunst-konzeptionen polemisiere. Seine These allerdings, es könne als Metapher für das ganze Stück gelesen werden, scheitert m. E. an den Konkretisierungen, die sich ganz auf die Figur Treplev beschränken: „(. . .) the vision of Treplev's belo-ved (. . .) personifies Treplev's own fears, soon to be realized, about the fate of his idealism (and his love)“ (1984: 75 f.). Hier liegt höchstens eine sich selbst erfüllende Prophezeiung einer dramatischen Figur vor.

Erwartungen geweckt, welche sie zum Schluß durchbricht. Die Notiz charakterisiert auch hier beteiligte Figuren näher, insbesondere Trigorin mit seinem Mangel an Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen menschlichen Schicksalen und „kleinen Sujets“. Daneben wird gerade durch die Wiederaufnahme zum Schluß auch hier Ninas Haltung, insbesondere ihre aufrechterhaltene Liebe, hervorgehoben.

Bei unserem Durchgang durch potentiell metafiktionale Textelemente ist zuletzt noch auf die Funktion der diversen Stellen zu verweisen, in denen Čechov nachweislich Autobiographisches in das Stück einbringt.¹⁸ Da sich solche Elemente weitgehend der Wahrnehmung der zeitgenössischen Rezipienten entziehen, kann hier nicht von beabsichtigter Lektüresteuering gesprochen werden. Dennoch bleiben Selbstspiegelungen des Autors in einem Text, der dominant die Kunst thematisiert, natürlich bedeutsam.

Bezeichnenderweise verteilen sich solche Hinweise gleich auf mehrere Figuren. Am deutlichsten betreffen sie Trigorin, und zwar besonders da, wo Ninas Zitat aus einer Erzählung Trigorins („Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приходи и возьми ее“, 40) in Wahrheit aus einer Čechov-Erzählung stammt¹⁹, oder wo Treplev Trigorins Beschreibungstechnik mit den Worten schildert, mit denen Čechov – anhand eines Selbstzitates – sich selbst charakterisierte²⁰. Auch Čechovs Gewohnheit, sich Notizen zu machen, war seiner nä-

¹⁸ Uninteressant sind in unserem Zusammenhang die Spekulationen der Zeitgenossen um die Parallele zu einer unglücklichen Liebesaffäre zwischen L. S. Mizinova und I. N. Potapenko (cf. PSSP 13: 359 f.). Čechov empfand sie für die Aufnahme des Stücks als hinderlich: „Если в самом деле похоже, что в ней изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя“ (17. 12. 1895 an Suvorin). Es scheint möglich, daß er an eine solche Anspielung gar nicht dachte (s. L. MALJUGIN 1967: 165 ff.).

¹⁹ *Sosedi*, 1892 (s. PSS 8: 60). Offensichtlich beruht die Episode sogar auf einem eigenen Erlebnis Čechovs (s. PSS 8:446, 13:360).

²⁰ „У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса – вот и лунная ночь готова“ (55). In der Erzählung *Volk* (1886) lautet die Stelle: „На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки. Два колеса мельницы, наполовину спрятавшись в тени широкой ивы, глядели сердито, уныло . . .“ (PSS 5: 41). In einem Brief an Bruder Aleksandr (10. 5. 1886) nennt Čechov dasselbe als Beispiel für die anzustrebende Kürze: „Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка и т. д.“.

heren Umgebung bekannt, und Trigorins Publikumsangst als Dramenautor (!) stellt dieser in Čechovs Worten dar²¹.

Eher impliziter Natur sind die Bezüge auf Treplev, bei dem in der Suche nach „neuen Formen“ gewisse Übereinstimmungen mit dem Autor gesehen werden können²², sowie auf Dorn, der immerhin Arzt ist. Der Kommentar von letzterem zu Treplevs Stück entspricht auffallend einer kurz vor der Uraufführung geschriebenen brieflichen Äußerung Čechovs:

„Читаю Метерлинка. Прочел его ‚Les aveugles‘, ‚L'intruse‘, читаю ‚Aglavaine et Sélysette‘. Все это странные, чудные штуки, но впечатление громадное“ (an Suvorin, 12. 7. 1897).²³

So bedeutsam diese Autorspiegelungen sind, so wenig können auch sie uns einer Auflösung des Kunstdiskurses näherbringen. Sie enthüllen beispielsweise eine (kritische) Sympathie Čechovs für den jungen Treplev, ein gewisses Einverständnis mit Dorns wohlwollender Kritik an diesem und besonders eine gewisse Tendenz zum Selbstportrait in Trigorin. Doch handelt es sich mit Bestimmtheit nicht um eine umfassende ‚ideologische‘ Autoreflexion des Autors in einer Figur; dafür kann auch Trigorin nicht tragfähig genug sein. Die Frage nach dem Autoritätsgrad einzelner Figuren verlangt offenbar nach anderen Lösungswegen.

Die Betrachtung konkreter textlicher Zeichen, auch wenn sie metafiktionale Interpretierbarkeit geradezu suggerieren, hat damit vor allem erbracht, daß der Kunstdiskurs der *Čajka* kunstprogrammatisch kaum ausgewertet und vereindeutigt werden kann, da die Hinweise in die Aporie führen bzw. darin enden, daß sie eine ganz bestimmte Figur konturieren. So erweist sich die Personalisierung der Positionen als dem Kunstdiskurs übergeordnet. Zudem wendet Čechov die potentiell metadramatischen Strukturen so kontrolliert an,

²¹ Zu diesen und weiteren, diskreteren Bezügen s. LEITHOLD 1989: 94 ff.

²² Dies wurde schon früh festgestellt: „Так расчлняет себя Чехов в пьесе как бы на две половины: он в такой же мере Треплев, в какой и Тригорин“ (Ю. СОВОЛЕВ, *Čechov. Žizn' zamečatel'nyh ljudej*, 1934, zit. nach: ВЕРДНИКОВ 1957: 101).

²³ Vgl. mit: „Он мыслит образами, рассказы его красочны, яркие, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач“ (54). Dorn entspricht auch dem Bild des Lebemannes, das Čechov ab und zu gerne von sich verbreitete: „А я человек жизнерадостный; по крайней мере первые 30 лет своей жизни прожил, как говорится, в свое удовольствие“ (6. 10. 1897 an L. A. Avilova).

daß in keinem Moment die Wahrnehmung als Illusionstheater gebrochen wird. Auch dies ist in einem so sehr mit metafiktionalen Signalen arbeitenden Drama keineswegs selbstverständlich: Kennt das europäische Theater seit langem solche Formen des Autoreflexiven (in der deutschsprachigen Dramatik sind sie am exzessivsten wohl bei Tieck, Nestroy und Schnitzler zu finden²⁴), hält sich Čechovs Kunstdiskurs streng an den Rahmen einer mimetischen und insbesondere psychologischen Wahrscheinlichkeit und an die strikte Trennung der Welten von Bühne und Zuschauer.

Die Personalisierung des Diskurses wird dabei allerdings in ein Extrem getrieben, das die traditionellen Theaterformen doch wieder aufbricht. Hier soll das Verfahren nicht unter der Perspektive der problematischen Kommunikation, der untergeordneten Handlung oder der Equilibrierung der Figuren gesehen werden, sondern unter derjenigen der Zersplitterung der Bühnenwelt in teilweise inkompatible Welten von Figuren. Der Text beläßt die vorgestellte Welt in ihrer Einheitlichkeit, diskutiert jedoch alle Fragen der Deutung auf der Ebene der Personenwelten. Analog dazu suggerieren intertextuelle und andere Signale einen konsistenten Kunstdiskurs, der den Interpretierenden dann doch in einen Zirkel führt.

Somit bleibt der Kunstbegriff intakt, während er sich einer Bestimmung entzieht. Es stellt sich die Frage nach der Möglichkeit einer metaliterarischen oder -dramatischen Deutung, die auch die beschriebenen Fehllektüren integrieren könnte. Ausgangspunkt für eine ‚positive‘ Betrachtung kann eigentlich nur das Faktum sein, daß die zur Kunstdiskussion beitragenden Figuren sehr unterschiedlich gewichtet sind. Die folgenden Überlegungen sollen darlegen, daß sich dies nicht nur strukturell niederschlägt, sondern zumindest indirekt auch thematisiert wird. Eine vergleichende Typologie der Figuren, insbesondere im Hinblick auf ihre ‚ideologische‘ Tragfähigkeit, soll weiteren Aufschluß bringen.

²⁴ Zur russischen Tradition s. CLAYTON 1984; cf. zu A. Bloks *Balagančik*: SCH. SCHAHADAT, *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*, Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1995 (Slavische Literaturen, Bd. 8), S. 94 ff.

III. Die *Čajka* als dialogisierte ‚Kunsttheorie‘: Ein Figurenmodell

Die *Čajka* ist in der beschriebenen personalisierten semantischen Struktur zwar kein Charakterdrama, doch werden alle Fragen, die das ‚Ideologische‘ im weitesten Sinne betreffen, nur auf der Basis der stark im Persönlichen verankerten „doxastischen Welten“²⁵ behandelt. Die Figuren sind dabei tendenziell systemhaft, als gegensätzliche Paare geordnet: Nina und Maša vertreten das Leidens- und Liebesthema mit antipodischen Lösungen, Dorn als arbeitsamer Lebermann findet seinen Gegensatz im frustrierten und gelangweilten Sorin, und mit Treplev und Trigorin stehen sich (auch in der Liebe) der junge oedipale Stürmer und Dränger und der satte, verwöhnte Arrivierte gegenüber. Dagegen bleibt die Arkadina eher etwas für sich.²⁶

Betrachtet man die handelnden Personen in ihrem Bezug zur Kunst – und nicht nur in ihrer Ansicht darüber –, so ergeben sich verschiedene Grundmodelle, wobei die beiden dynamischen Figuren Treplev und Nina jeweils ein frühes und ein spätes (von nun an Nina bzw. Treplev I und II genannt) vertreten. Unterscheiden lassen sich etwa ein egozentrisch-narzißtisches Modell Arkadinas und Ninas (I), Treplevs (I) egozentrisch-projizierendes Modell der Selbstbefreiung und des Ausdrucks von Lebensgefühl, Trigorins mimetisch-kompensatorisches Modell, in dem das ‚Sujet‘ zur eigentlichen Realität wird und die Kunst bei aller Leidenschaftlichkeit die nicht erreichbare reale Idylle ersetzt²⁷, und Sorins nostalgischer Traum vom besseren Leben des Künstlers, der man selbst nicht ist. Davon heben sich grundsätzlich Nina (II) und Treplev (II) ab, die beide einen existentiellen Kunstcharakter vorführen insofern, als in ihnen Existenz und Kunstproduktion – mit verschiedenem Erfolg – zumindest konzeptuell zu einem Ganzen verschmelzen.

Treplev selbst unterscheidet – zu einem ganz frühen Zeitpunkt des Geschehens – mit offensichtlichem Hinweis auf Realismus- bzw. Sym-

²⁵ Zur Begrifflichkeit s. U. Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München – Wien: Carl Hanser 1987, Kap. 8. Die doxastische Welt bezeichnet die in ihrem Verallgemeinerungspotential eingeschränkte Sicht einzelner beteiligter Figuren auf die vorgestellte literarische Welt.

²⁶ Auch unter anderen Gesichtspunkten wären Paarungen denkbar, etwa Trigorin-Treplev oder Arkadina-Nina (cf. LEITNOLD 107 ff.).

²⁷ „Если бы я жил в такой усадьбе, у озера, то разве я стал бы писать? Я поборол бы в себе эту страсть и только и делал бы, что удил рыбу“ (54).

bolismusprogramme drei mögliche Kunstkonzeptionen, von denen das erste Modell weitgehend auf Trigorin zutrifft, das mittlere auffallenderweise im Stück gar nicht aufscheint und er das dritte für sich selbst beansprucht:

„Надо изображать жизнь не такую, как она есть, и не такую, как должна быть, а такую, как она представляется в мечтах“ (11).

Diese drei Konzeptionen reichen nicht aus, um den verschiedenen Modellen unserer Figuren gerecht zu werden; insbesondere die späten Ansichten Treplevs und Ninas sprengen ihren Rahmen. Treplevs Äußerung unterstreicht jedoch, daß es die Konkurrenz solcher Modelle ist, die den Kunstdiskurs im Stück in Gang halten.

Wir konzentrieren uns hier auf die relevanteren Modelle, auf die Personen nämlich, bei denen ein Primat der Kunst gegenüber dem Leben auszumachen ist; es sind dies Arkadina und Trigorin, Treplev (I und II), Nina (I und II), wobei wir Dorn einschließen, obwohl er eigentlich einen Zweifelsfall darstellt. Das Kriterium, mit dem wir sie in ein hierarchisches ‚System‘ zu bringen versuchen, soll der ideologische Horizont (immer in bezug auf Kunst- bzw. Theaterbegriffe) ihrer doxastischen Welt abgeben, ihre ‚Klugheit‘ (eine in Čechovs Korrespondenz geläufige Größe), mit anderen Worten: die Möglichkeit, andere Konzeptionen ideologisch zu integrieren (also zu ‚verstehen‘), sich ihnen gegenüber in diesem Sinne als überlegen zu erweisen.²⁸ Denn es fällt auf, wie oft die Frage nach der gegenseitigen ideologischen Integration explizit gestellt wird, wobei die Lösung zumeist asymmetrisch ausfällt.

Verfolgen wir einige dieser zahlreichen Äußerungen des gegenseitigen (Nicht-)Verständnisses. Die Arkadina versteht, dies wird überdeutlich, das künstlerische Modell ihres Sohnes nicht, sehr wohl aber die nach Ruhm schmachtende junge Nina (I), der sie Talent zuerkennt (16). Ihren Liebhaber Trigorin versteht sie psychologisch – deshalb weiß sie ihn an sich zu binden –, kaum aber literarisch; sie lobt ihn zwar (mit den erwähnten Hintergedanken), könnte aber in ihrer Haltung keinesfalls seine überaus kritische Selbsteinschätzung teilen, die er Nina – bei der er natürlich ebenfalls auf Unverständnis

²⁸ Es liegt auf der Hand, daß dies nur gelingen kann, wenn diese Hierarchie wirklich dem Text eingeschrieben ist; es handelt sich hier keineswegs um dramatische Universalien, die in beliebigen Texten von Relevanz sein müssen. Schon bei den weiteren Čechov-Stücken wären Zweifel an der Brauchbarkeit eines solchen Kriteriums angebracht.

stößt – offenbart (29 ff.). Arkadinas Egozentrik markiert so gleichzeitig die engen Grenzen ihres ideologischen Horizontes.

Treplev (I) durchschaut traditionelle Kunstkonzeptionen und ganz besonders die narzißtische Haltung seiner Mutter, wobei er die menschliche Analyse auf die Theaterdiskussion überträgt (7 f.). Trigorin gibt seiner Kritik in der erwähnten Selbsteinschätzung bis in gewisse Formulierungen hinein unwissentlich recht²⁹ und bestätigt damit, daß Treplev ihn ‚durchschaut‘; menschlich unterschätzt dieser ihn allerdings, nimmt er doch (nach der zuerst sehr positiven Beurteilung) in seiner Eifersucht an, Trigorin spiele sich vor Nina als Genie auf (38). Darin wird sichtbar, daß auch bei Treplev (I) die Selbstbezogenheit seinen ideologischen Horizont begrenzt³⁰. Der spätere Treplev (II) hingegen beklagt, daß er sich Trigorins literarischem Stil nähere, ohne seine Meisterschaft zu erreichen. Er beklagt die drohende Routine und bewundert gleichzeitig Trigorins „ausgearbeitete Verfahren“ (55), die er aber klar erkennt und infolgedessen integrieren kann. Anders sieht es im umgekehrten Fall aus: Sowenig Trigorin ihn, d. h. sein Stück, im ersten Akt versteht („Ja ničego ne ponjal“, 16), so wenig kann er mit ihm zum Schluß anfangen (er schneidet nicht einmal seine Erzählung auf, 53), sei es aus Unverständnis oder Desinteresse; analog dazu erwähnt auch Arkadina, sie habe die Sachen ihres Sohnes nicht gelesen (54).

Nina (I), voller Illusionen und Sehnsucht nach Erfolg, kann keines der anderen beteiligten Modelle wirklich integrieren; Treplevs Stück findet sie „seltsam“³¹, die Situation Trigorins, dessen begeisterte Leserin sie ist, romantisiert sie, und sogar Arkadina sieht sie einseitig als strahlende Berühmtheit. Von all dem nimmt sie später Abschied („glavnoe ne slava, ne blesk“, 58), sie durchschaut Trigorins Leere („on ne veril v teatr, vse smejsajsja nad moimi mečtami“, ebd.), und sie vermag Treplevs Stück auf ihre Weise zu integrieren. Verständnislos stehen sich allerdings zum Schluß Treplev (II) und Nina (II)

²⁹ Treplev über Trigorin: „Что касается его писаний, то... как тебе сказать? Мило, талантливо... но... после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина“ (9); Trigorin über sich: „А публика читает: ‚Да, мило, талантливо... Мило, но далеко до Толстого‘, или: ‚Прекрасная вещь, но ‚Отцы и дети‘ Тургенева лучше‘. И так до гробовой доски все будет только мило и талантливо“ (30).

³⁰ „У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея...“ (27).

³¹ „Не правда ли, странная пьеса?“ (16).

gegenüber, während sie gleichzeitig in ihrer Isolation von der übrigen Gesellschaft verbunden sind.

Bleibt Dorn, der alle zu verstehen bzw. zu durchschauen scheint (menschlich wie künstlerisch), selbst aber kein Konzept besitzen muß, weil er als Arzt auf seinem Beobachterposten verbleibt. Er nimmt nicht einmal Stellung zu den konkurrierenden künstlerischen Konzeptionen, sondern sieht sie in ihrer Differenz eher als Ausdruck menschlicher Beziehungen („kak vse nervny“, 20). Dennoch gibt es kein Modell, dem er nicht etwas abgewinnen, das er nicht verstehen könnte: Schon ganz zu Anfang lobt er als einziger Treplevs Stück.

Somit ergibt sich eine recht eindeutige Rangfolge der Horizonte der von den Figuren repräsentierten doxastischen Welten in bezug auf die Kunstdiskussion. Dabei handelt es sich nicht um ein System konzentrischer Kreise: Das Kriterium lautet nicht, daß ein Konzept das andere vollständig beinhalten muß. Wenn „>“ die Überlegenheit des Modells im Sinn der obigen Beispiele bedeutet, erhalten wir folgende Reihe:

Dorn > Treplev II + Nina II > Treplev I > Trigorin > Arkadina > Nina I.

Sie scheint einigermaßen widerspruchsfrei insofern, als ich einzelne Beziehungen von nicht direkt benachbarten Gliedern kaum umkehren kann.³² Die ‚führenden‘ Positionen (Dorn, Treplev II / Nina II und Trigorin) sind gleichzeitig auf eigene Weise autoreflexive bzw. selbstkritische Modelle, was die positive Bewertung von Eigenschaften wie Selbsteinsicht, Relativierung des eigenen Standpunktes und Illusionslosigkeit in bezug auf die Geltung der eigenen Position unterstreicht. Dies ist gerade im Hinblick auf die metafiktionale Diskussion ein nicht unwichtiger Befund.

Auslegungsbedürftig wäre die Äquivalenz der späten Modelle von Treplev und Nina, sind doch die Auswirkungen im Leben so diametral verschieden wie ihre Bewertung in der Sekundärliteratur. Dieser Punkt, welcher dem mißglückenden Kommunikationsversuch der beiden zum Schluß des Stücks seine Dynamik verleiht, bleibt aber für unser weiteres Vorgehen ohne Belang.

³² Natürlich heißt dies nicht, daß keine Reibungen entstehen können. So ist der ideologische Vergleich von Treplev (I) und Trigorin komplizierter, ist doch Trigorin zwar nicht im Verständnis des anderen, wohl aber in demjenigen seiner selbst klar überlegen. Für unsere weiteren Überlegungen ist dies jedoch irrelevant.

Die hier vorwiegend interessierende Figur ist der Arzt Dorn. Er repräsentiert, es wurde bereits angedeutet, durch seine Rolle des Verständnissvollen weitgehend die strukturelle Perspektive des Textes selbst, was etwa seine Äußerungen über das Treplev-Stück oder über den späteren Treplev (von Nina II weiß er nichts) belegen. Nicht zuletzt seiner Präsenz ist die Relativierung der vorgeführten Kunstkonzeptionen zuzuschreiben, sei es durch die Rückbindung an die Lebenswelt oder durch die demonstrative Nicht-Ausschließlichkeit seines Verständnisses. Ihre ‚oberste‘ Position in unserer Hierarchie macht diese Figur zum Angelpunkt der metafikionalen Diskussion.

Dorns Rolle als Agent und Repräsentant ‚objektiver‘ Čechovscher Textlichkeit im Geschehen muß jedoch auf ihre Repräsentanz hin überprüft werden, ist er doch in wichtigen Aspekten dem Autor nicht äquivalent – schon weil er kein Künstler bzw. Schreibender ist (eher noch zeigt sein stetes Trällern von Liedern einen Hang zur leichten Muse). Er ist Tatmensch und Lebemann, der scharfsichtigste von allen – aber produktiv ‚nur‘ im Leben. Seine Ansichten über Kunst können, sobald sie programmatisch werden, kaum einen anderen Status für sich beanspruchen als diejenigen der anderen Figuren. Es läßt sich sogar sagen, daß sie eine naive, schwärmerisch-idealistische³³ Allgemeinheit verraten:

„Вы взяли сюжет из области отвлеченных идей. Так и следовало, потому что художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль. Только то прекрасно, что серьезно. (. . .)

Но изображайте только важное и вечное. Вы знаете, я прожил свою жизнь разнообразно и со вкусом, я доволен, но если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и все, что этой оболочке свойственно, и уносился бы от земли подальше в высоту. (. . .)

И вот еще что. В произведении должна быть ясная, определенная мысль. Вы должны знать, для чего пишете, иначе, если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь и ваш талант погубит вас“ (18 f.).

Es ist nicht zuletzt das Stück selbst (wie natürlich umso mehr dasjenige Treplevs), das dieser ‚Poetik‘ widerspricht, obwohl Dorn bei letzterem analytisch recht behält: Seine Prognose, Treplevs Talent

³³ Dorn hält explizit an einem Kunststatus fest, den er selbst idealistisch nennt: „Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это – идеализм“ (11).

werde ihn, bleibe es ohne Ziel, zerstören, bestätigt sich im Ausgang des Stücks.³⁴ Die Autorität von Dorns struktureller aktantischer Position betrifft also nicht unbedingt seine Ansichten.

Damit geraten wir in einen Widerspruch: Jedes künstlerisch produktive Einzelmodell im Stück wird als reduziertes entlarvt, während das ausgefeiltste, dasjenige, das dem ideologischen Horizont des Stücks am nächsten kommt, kein künstlerisches im produktiven Sinn mehr sein kann. Die Träger der raffiniertesten produktiven Modelle (Nina und Treplev II) hingegen enden im Selbstmord oder im bewußten Leiden³⁵ ohne Sicherheit des Erfolgs (und auch diese Lösung scheint der reproduzierenden Schauspielerin offen, nicht aber dem Schriftsteller). Beides ist dem lebensfreudigen Dorn bei allem Verständnis fremd.

Die metaliterarische Provokation der ideologischen Vorrangstellung Dorns liegt darin, daß sie in der Konsequenz die Reflexion des Verhältnisses von Kunst und Leben in die Aporie versetzt. Diese Frage, die wir bisher ausgeklammert haben, wird im Stück selbst gestellt insbesondere durch die Verquickung der Themen von Kunst und Liebe. Liebesfragen überschatten die Ansichten und Diskussionen über Kunst (die egozentrischen Kunstmodelle beispielsweise entsprechen egozentrischen Liebesmodellen: Arkadina, Nina I, z. T. auch Treplev I) oder verschmelzen gar, wie im Falle Treplevs (II) und auch Ninas (II), mit ihnen zu einem einzigen Problemkomplex.³⁶ Diese beiden Modelle, welche die Synthese von Kunst und Leben versuchen, finden im Text keine Erfüllung. Beide Figuren lieben jedoch ohne Blick auf die Erfüllbarkeit³⁷ und ziehen ihre Konsequen-

³⁴ Zugleich scheint dies auch Čechovs Meinung zu sein, wenn man eine entsprechende Notizbucheintragung als Autorstatement deuten darf: „Треплев не имеет определенных целей и это его погубило. . . Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: – Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб“ (zit. nach PSSP, 13: 358).

³⁵ (. . .) главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй“ (58).

³⁶ Auch Treplev (II) hält an einem solchen Modell des künstlerischen Selbstausdrucks fest: „(. . .) дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души“ (56).

³⁷ Dies gelingt Ninas Gegenfigur Maša nicht, was sie zum bewußten Selbstbetrug und zum Alkohol bringt. Gleich zweimal betont sie, sie wolle sich ihrer Gefühle entledigen („Надо встряхнуться, сбросить с себя все это“, 21; „вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву“, 33).

zen. Auch Trigorin scheint, weil er die Realität als Sujet (oder die „Welt als Motiv“, s. LEITHOLD 1989: 90) betrachtet und weil er in seinen Abhängigkeiten verbleibt, nicht wirklich lieben zu können.

Dorn repräsentiert eine gespaltene Antwort auf die Frage nach der Dominanz von Kunst oder Leben. Er, der ein glückliches Leben gehabt haben will und so ganz Praktiker war, spricht doch von der Kunst, als sei sie eine höhere Sphäre. Und auch er bestätigt die Parallelität von Kunst- und Liebeskompetenz. In Fragen der Liebe beweist er in seiner beobachtend-ironischen Position seine Überlegenheit – die ihm ja auch verschiedentlich bestätigt wird –, selbst jedoch kann er nicht mehr lieben oder zumindest die Liebe in sein Leben nicht wirklich integrieren; auf entsprechende Angebote Polinas antwortet er beide Male mit dem Hinweis auf sein Alter:

„Мне пятьдесят пять лет, уже поздно менять свою жизнь“ (26, cf. 11).

Dorn ist der Musterliebhaber, der über die Liebe hinausgewachsen ist, so wie er der größte ‚Kunstverständige‘ ist, der selbst keine Kunst hervorbringen kann. Seine oben entwickelte dominante ideologische Position weist nicht nur darauf hin, daß der Praktiker letztlich über dem Künstler steht, sondern auch darauf, daß wir es mit einem Stück zu tun haben, das nicht die Poetik aufweist, die es seinem Inhalt gemäß – die wichtigen Künstlerfiguren streben zu einem Modell der Synthese von Kunst und Leben – aufweisen müßte. Das Stück ist analytisch-verstehend wie Dorn (und vielleicht ein wenig wie Trigorin), obwohl es gemäß dem künstlerischen Anspruch, den es selbst entwickelt, ein weiterentwickeltes Modell von Treplev (bzw. dessen Stück) sein müßte – eine Weiterentwicklung, welche durch dessen Selbstmord der Darstellung entzogen, wenn nicht zur Unmöglichkeit erklärt wird. Die metafiktionale ‚Botschaft‘ der *Čajka* ist somit die einer Poetik, die sich nicht realisieren kann, womit sie sich gewissermaßen ins Utopische verschiebt. Dieser Widerspruch ist in der paradoxen Unentschlossenheit Dorns in bezug auf den Primat von Kunst oder Leben zeichenhaft angelegt: Kunst und tätige Lebenswirklichkeit finden in dem Stück nicht zusammen³⁸, und deshalb

³⁸ Dies erörtert auch beispielsweise Z. PAPERNYJ, der den Gedanken etwas vage aus der „Konfrontation der Figuren“ begründet: „Эти и многие другие контрастные переключки (...) наводят на мысль: искусство и жизнь в ‚Чайке‘ трагически разведены, они на разных полюсах. (...) Чеховская мысль о печальном разрыве искусства и жизни нигде не ‚сформулирована‘.“

kann aus subjektiver Autorsicht die realisierte eigene Poetik nicht die ‚eigentliche‘, erstrebenswerte sein.

Dies ist der Moment, wo wir diese rein textlich hergeleiteten Schlußfolgerungen mit Positionen des Autors selbst konfrontieren müssen.

IV. Die *Čajka* als Inszenierung der Machtlosigkeit von Kunst

Die Frage, wieweit sich Čechov selbst in diesem radikal kunstskeptischen und selbstkritischen Modell erkennen läßt, soll hier nur an einem Beleg diskutiert werden. Eine der nicht sehr zahlreichen, deshalb immer wieder zitierten metapoetischen Äußerungen Čechovs ist der Brief an seinen Verleger Suvorin vom 25. 11. 1892. Dieser Brief weist erstaunlich parallele Formulierungen zur Kunstdiskussion in der *Čajka* auf:

„Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая недаром проходила и тревожила воображение. У одних, смотря по калибру, цели ближайшие – крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные – бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше – ни тпру ни ну. . . Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. *Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником.* (. . .) пока было бы опрометчиво ожидать от нас чего-нибудь действительно путного, независимо от того, талантливы мы или нет. Пишем мы машинально . . .“ (Hervorh. Th. G.).

Obwohl zwei bis drei Jahre zwischen dieser Äußerung und der Arbeit an der *Čajka* liegen, sind die Übereinstimmungen kaum zufällig; vielmehr kann man dafürhalten, daß der Brief ein zentrales Element Čechovschen Denkens der ersten Hälfte der neunziger Jahre ausdrückt.

Она прорастает из текста, высекается как искра, из столкновений“ (1980: 156 f.).

Thematisiert wird nicht nur bereits das der Kunst notwendige Ziel – dies wird Dorn an Treplev bemängeln³⁹ –, sondern auch dessen Unmöglichkeit zu Zeiten wie offenbar Čechovs eigener. Vorweggenommen wird auch Treplevs bereits zitiertes Votum, Kunst könne das Leben abbilden, wie es sei, wie es sein solle oder wie man es im Traum sehe. Nicht nur Hinweise wie diejenigen auf Hamlet oder Ibsen (vgl. das Erblindungsmotiv in der *Wildente*) verweisen auf die spätere Dramatisierung; sogar die Angst vor dem Tod wird dort wie zufällig zum Thema.⁴⁰

Čechov läßt in dieser vielleicht punktuellen Parallelität von Dorn zum „Wir“ des Briefes die Konsequenz des Bruches von Kunst und Leben, von Produktion und verstehendem Betrachten erkennen: „. . . der kann kein Künstler sein.“ Denn die analytische Position schließt hier das Künstlerische aus, gerade weil sie so differenziert ist.⁴¹

Der Brief stellt in der Analogie der Formulierungen unsere Analyse in einen anderen, überpersönlichen Kontext – die *Čajka* ist weniger die Dramatisierung einer individuellen, kunstskeptischen Haltung als diejenige der Analyse einer Zeitsituation, welche eine ihr entsprechende poetologische Position fast nur ex negativo erlaubt. Dies erweist im Stück neben Dorn gerade auch die Figur Trigorins, die vor diesem Hintergrund in ihren Bezügen zum Autor nur als Čechovsche Selbstkarikatur gesehen werden kann. Ihm ist die idealistische Treplev-Figur entgegengesetzt, die ihre viel anspruchsvolleren Vorstellungen aber nicht realisieren kann und zum Schluß vor der Wahl steht, auf die mimetisch-traditionelle Linie der Routinierten einzuschwenken oder aufzugeben. Čechovs eigener Ausweg auf dem Gebiet der Dramatik besteht darin, diese Positionen verschachtelt

³⁹ „Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь“ (54).

Die Briefstelle bzw. der dazugehörige Briefwechsel wird übrigens schon von G. Berdnikov (1957) im weiteren Zusammenhang mit der *Čajka* zitiert, allerdings so entstellend, daß ganz außer Acht bleibt, daß Čechov sich den Ziellosen selbst zuordnet (BERDNIKOV 1957: 86 f.).

⁴⁰ Dorn zu Sorin: „Страх смерти – животный страх. . . Надо подавлять его. Сознательно бояться смерти только верующие в вечную жизнь, которым страшно бывает своих грехов. А вы, во-первых, неверующий, во-вторых – какие у вас грехи?“ (49).

⁴¹ Im selben Brief wehrt sich Čechov allerdings gegen das Grigorovič-Votum, zuviel Verstand könne das Talent unterdrücken. Ganz offensichtlich vertritt er auch hier ein synthetisierendes Kunstmodell.

gleichzeitig auf die Bühne zu bringen, das Ungenügen an den alten Formen ebenso zu thematisieren wie die Unmöglichkeit und mangelnde Welthaltigkeit der neuen Programme. Trigorins Selbstzweifel gilt auch für das Stück und seinen Autor selbst:

„А публика читает: „Да, мило, талантливо . . . Мило, но далеко до Толстого“, или: „Прекрасная вещь, но „Отцы и дети“ Тургенева лучше““ (30).⁴²

Überspitzt gesagt: In der Parallelität mit der Zentralfigur Dorn zeigt sich, daß dieses Stück, das fast nur die Kunst diskutiert, nicht nur keine ‚eigentliche‘ Kunst sein, sondern sich auch programmatisch nicht als kompetent betrachten kann. Dies einfach Čechovs „Objektivität“ anzurechnen wäre in hohem Grade euphemistisch: Zum Programm machen läßt sich zwar Objektivität in der Welt Darstellung – dies tut schon der junge Čechov –, kaum aber die Unmöglichkeit einer positiv formulierbaren Poetik. Hier wird keineswegs auf ein Modell zugunsten eines anderen, raffinierteren verzichtet – von einem Pathos der *l'art pour l'art* ganz zu schweigen. Was Čechov im Nachhinein gerade zum dramatischen Klassiker der Moderne werden läßt, mußte er selbst als Ungenügen und Ephemerität werten.

Dorn repräsentiert noch in anderer Weise das Stück, spiegelt sich doch im Wahrheitsproblem der Kunst vor allem auch ein Handlungsproblem. Čechovs Biographie verbietet die Annahme, es habe ihm an Zielen gesellschaftlich-sozialen Engagements gefehlt. Der Graben zwischen den „Nahzielen“ – nicht ganz ohne Ironie nennt er einige im oben zitierten Brief – und der Literatur ist jedoch so breit wie derjenige zwischen der *Insel Sachalin* und den literarischen Texten, oder, in Čechovs Worten, zwischen der Ehefrau Medizin und der Geliebten Literatur⁴³. Damit kehren wir zurück zur Frage der engagierten Kunst, zu demjenigen der von Treplev genannten Abbildungskonzepte der Kunst also, das noch nicht einmal ins Blickfeld gerät. Der Graben zwischen Kunst und Leben ist einer von Beschreibung der Realität und Einflußnahme auf sie. Alle sich vorrangig der Kunst widmenden Figuren sind von den Fragen und Problemen des Lebens weit entfernt. Daß dies im Grunde eine paradoxe Situation ist, er-

⁴² Dies entspricht einer Aussage Treplevs (cf. Anm. 29) und ist bei diesem begleitet von einer Beschreibung Trigorins, die auffallend an ein Selbstportrait des Autors gemahnt: „Человек умный, простой, немножко, знаешь, меланхолический. Очень порядочный. Сорок лет будет ему еще не скоро“ (9).

⁴³ Brief an Suvorin vom 11. 9. 1888.

weist sich nicht nur in der schizoiden Haltung Trigorins, der seine amourösen Abenteuer nach dem Sujet richtet und nicht bemerkt, welche realen Konsequenzen sein Verhalten hat. Der eigentliche Gutsherr Sorin träumt einerseits von verpaßten Möglichkeiten eines Lebens in der Kunst⁴⁴, doch komplementär dazu muß er seinen eigentlichen Bereich, die Gutsführung, an einen Pragmatiker abtreten, der ihm seine Selbstentfremdung und seinen Machtverlust deutlich zu fühlen gibt. Dorn, der bezeichnenderweise letzteres klar zum Ausdruck bringt (25 f.), erfährt selbst die analoge Machtlosigkeit vor der Größe, die im Stück die Themen von Kunst und Welt verbindet: vor der Liebe. In seiner analytischen Klarsicht kann er vor Maša bei allem Verständnis nur seine Kapitulation zugeben, die metonymisch das Problem seiner Haltung ausdrückt:

„Как все нервные! Как все нервные! И сколько любви. . . О, колдовское озеро! (Нежно.) Но что же я могу сделать, дитя мое? Что? Что?“ (20).

Diese Haltung wird in den *Tri sestry* in der Figur Čebutykins, der mehrfach quasi zum Mittäter wird, zum (verzweifelten) Zynismus prononciert:

„Все равно! Все равно!“ (188)

V. Schluß: Die Kunstkrise als Komödie

Die *Čajka* inszeniert das Aussage- und Handlungsproblem der Kunst und damit die Machtlosigkeit des Autors als metafictionalen Diskurs. Das Stück gehorcht einer Art Negativpoetik; es ist gerade das Fehlen, ja die Demonstration der Unmöglichkeit einer ideologischen, speziell auch kunstprogrammatischen Metaposition im Text, die diesen Diskurs erst begründet. Inszeniert wird das Paradox von ‚eigentlicher‘ Anforderung und konkreter Möglichkeit aber nicht als Tragödie, sondern als Komödie. Tatsächlich muß das vorgestellte Modell keineswegs pessimistisch verstanden werden, und zwar ohne daß man der Versuchung nachgibt, positive Einzelelemente zu finden, die die radikal skeptische Grundhaltung relativieren würden. Čechov selbst reagierte beispielsweise ironisch auf Tolstojs These von einer allgemeinen Kunstkrise:

⁴⁴ „В молодости когда-то хотел я сделаться литератором – и не сделался“ (48).

„Говорить об искусстве, что оно одряхлело, вошло в тупой переулочек, что оно не то, чем должно быть, и проч. и проч., это всё равно, что говорить, что желание есть и пить устарело, отжило и не то, что нужно. Конечно, голод старая штука, в желании есть мы вошли в тупой переулочек, но есть всё-таки нужно и мы будем есть, что бы там ни разводили на бабах философы и сердитые старики“ (an Suvorin, 4. 1. 1898).

Fortschritt findet im vorgestellten Rahmen weder durch die Kunst noch in ihr statt – aber möglicherweise anhand des künstlerischen Textes. Hier liegt das Potential der Kunst, das uns auch in der *Čajka* vorgeführt wird – wenn auch in einer Weise, die einige Interpreten dazu veranlaßt hat, daraus auf ein ausformuliertes positives menschliches Vorbild zu schließen. Trägerin dieses Aspektes ist natürlich Nina.

Nina stellt wie Treplev in gewissem Sinne eine Gegenfigur zu Dorn dar. Ihre Entwicklung spiegelt sich darin wider, daß sie ihren Weltseelemonolog zum Schluß noch einmal in ganz anderem Kontext zitiert. Er wird so Teil ihrer Biographie, ihrer Emanzipation und Selbstfindung, so persönlich und wenig modellhaft diese auch ausfallen mag⁴⁵. Sie schafft nicht nur den Aufbruch und nimmt konsequent Abschied von alten jugendlichen Naivitäten und Illusionen – sie ist es, die ein Stück ‚zielloser‘ Literatur zu einem Wirkungshorizont in ihrem Leben macht. Literatur erhält hier punktuell ihren Ort im Reifungsprozeß eines Menschen, in einem Erlebnis allerdings, das der Flüchtigkeit des alten ‚klassischen Augenblicks‘ in nichts nachsteht. So gibt es doch noch eine Wirkung von Kunst – wenn auch keine einseitige oder selbstverständliche. Zum Wirkungszentrum der Kunst wird weniger der Text als seine Offenheit, zum Wirkungsort ausschließlich der einzelne Rezipient. Es ist wohl gerade die Ohnmacht der Kunst, die in der Forderung nach einem emanzipierten individuellen Rezipienten deren ‚wahres‘ Übergreifen auf die Realität zumindest als Potential begründet.

Das hermeneutische Skandalon der *Čajka* liegt aus dieser Perspektive weniger in der mangelnden Uneindeutigkeit der Aussage über

⁴⁵ Das Pathos, das Nina zum Schluß umgibt, ist nicht zu verwechseln mit einer positiven Vorbildrolle in bezug auf ihre Lebensinhalte – zu deutlich wird uns das wenig Verlockende ihres weiteren Weges vor Augen geführt, zu wenig kann sie auf Fragen – auch auf die eigenen – eine Antwort geben. Das Wesentliche des positiven Ziels (sie beschreibt es als „Tragen des Kreuzes“, 58), das sie im Gegensatz zu Treplev und auch Dorn findet, liegt darin, daß es nicht übertragbar ist.

‚richtige‘ Kunst als in der dramatisch demonstrierten Abwesenheit einer Metaposition auch des Interpretierenden. Der Modell-Rezipient müßte sich in seinem Umgang mit dem Text an Nina orientieren, während jede distanziert-analytische Lektüre eigentlich seiner Programmatik widerspricht. Da dieser antihermeneutische Gestus hier am Kunstthema abgehandelt wird, stellt sich auch die Position des Autors als derjenigen der Figuren prinzipiell äquivalente dar. Der Autor ist von Nina so weit entfernt wie wir alle:

„Я сам долгое время не мог разобраться в этой самой ‚Чайке‘“ (zit. nach PAPERNUJ 1980: 6).

Dies ist wohl der ‚tieferen‘ Sinn der immer wieder in die Irre führenden Spuren und der für Čechov so ungewöhnlichen, auf den Autor selbst zu beziehenden Elemente in Figuren seines Stücks. So versetzt die scheinbar sehr begrenzt wirksame metafiktionale Bedeutungsschicht des Textes seine Bedeutungsstruktur in eine andere Dimension. Wenn die *Čajka* als Stück ihren Autor strukturell zur eigenen Figur erklärt, verweist sie voraus auf radikalere Spielarten metafictional angelegter Dramentexte, die ihren Autor – das Musterbeispiel wäre wohl Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) – explizit selbst generieren. Das entsprechende, nicht zufällig auf der autorfreien Bühne entwickelte Verstehensmodell ist wohl erst uns ‚Postmodernen‘ geläufig. Der den Figuren seines eigenen Textes äquivalente Autor kann uns in konkreten Deutungsfragen nicht mehr weiterhelfen: Er steht strukturell auch seinen Lesern und Zuschauern gleichwertig gegenüber. Die Dramentechnik Čechovs, die er in der *Čajka* entwickelt, ist nicht die Überwindung einer Kunstkrise, sondern ihre konsequente Umsetzung in ein ‚negatives‘ Programm. Die Ohnmacht des Autors wird dabei, dem selbstironisch-komödienhaften Gestus entsprechend, zu seiner Freiheit.

Zürich

THOMAS GROB

Literatur

- AHLERS M., *Die Stimme des Menelaos. Intertextualität und Metakommunikation in Texten der Metafiction*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993 (Epistemata. Würzburger wiss. Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 83)
- BERDNIKOV G., *Čechov-dramaturg. Tradicii i novatorstvo v dramaturgii Čechova*, L.-M.: Iskusstvo 1957

- CHANCES E., Chekhov's „Seagull“: Ethereal Creature or Stuffed Bird? in: P. DEBRECZENY / TH. EEKMAN (Hg.), *Chekhov's Art of Writing. A Collection of Critical Essays*, Columbus, Ohio: Slavica Publ. 1977, S. 27–34
- CLAYTON J. D., The Play-within-the-play as Metaphor and Metatheatre in Modern Russian Drama, in: L. KLEBERG / N. Å. NILSSON (Hgg.), *Theater and Literature in Russia 1900–1930*, Stockholm: Almqvist & Wiksell 1984, S. 71–82
- DÄLLENBACH L., Intertexte et autotexte, in: *Poétique* 7 (1976), S. 282–296
- DERS., *Le récit spéculaire. Essai sur la Mise en abyme*, Paris: Éd. du Seuil 1977
- IEZUITOVA L. A., Komediija A. P. Čechova „Čajka“ kak tip novoj dramy, in: V. M. MARKOVIČ (Hg.), *Analiz dramatičeskogo proizvedenija. Mežvuzovskij sbornik*, L.: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta 1988
- KATSELL J. H., Chekhov's „The Seagull“ and Maupassants „Sur l'eau“, in: J.-P. BARRICELLI (Hg.), *Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology*, New York – London: New York Univ. Press 1981, S. 18–34
- LEITHOLD F.-J., *Studien zu A. P. Čechovs Drama „Die Möwe“*, München: Vlg. Otto Sagner 1989 (Slavistische Beiträge, Bd. 238)
- MALJUGIN L., *Teatr načinaetsja s literatury. Stat'i*, Moskva: Iskusstvo 1967
- MAUPASSANT Guy de, *Sur l'eau*, [Paris]: Minerve 1989
- PAPERNYJ Z., „Čajka“ A. P. Čechova, M.: Chudožestvennaja literatura 1980
- PITCHER H., *The Chekhov Play. A New Interpretation*, Berkeley u. a.: Univ. of California Press 1973/1985
- SZARY-MATYWIECKA E., Autotematyzm, in: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, Wrocław u. a.: Zakład narodowy im. Ossolińskich 1992, S. 54–62