

SONDERDRUCK AUS

OPERA SLAVICA

Neue Folge: Band 18

Rolf-Dieter Kluge (Hrsg.)

Anton P. Čechov
Werk und Wirkung

Vorträge und Diskussionen
eines internationalen Symposiums
in Badenweiler im Oktober 1985

Redaktion
Regine Nohejl

1990

Otto Harrassowitz
Wiesbaden

Rolf Fieguth

Innovation und Tradition. Zur Gogol'-Rezeption in Čechovs
Dramatik am Beispiel des Dramas *Ivanov*¹

1. Die Gogol'-Rezeption als Problem der Čechov-Forschung

Der vorliegende Beitrag geht von der Arbeitshypothese aus, daß Čechov die russische dramatische Tradition des 19. Jahrhunderts nicht negiert, sondern sich in ein bestimmtes Verhältnis zu ihr setzt und sie sogar auf bis dahin ungewohnte Weise zusammenfaßt.² Ein Beispiel für die ungewöhnliche Traditionsbeziehung ist Čechovs dramatische Gogol'-Rezeption, die bei Čechovs Kurz-dramatik offenkundig ist, dagegen für unser allgemeines Bild von seiner "großen" Dramatik keine große Rolle spielt und dementsprechend wenig erforscht ist. Als Fallstudie für Čechovs Gogol'-Rezeption werden die Beziehungen zwischen Čechovs Drama in vier Akten *Ivanov* (1889) und Gogol's Heirat untersucht.³

Die Gründe für das nicht allzu große Interesse an der Gogol'-Rezeption in Čechovs nicht-humoristischem dramatischem Œuvre sind vielfältig und würden das Thema einer eigenen Abhandlung abgeben - sie können hier nur andeutungsweise benannt werden. Von besonderem Gewicht ist wohl der Umstand, daß die Gogol'-Rezeption im 19. Jahrhundert von einer Richtung dominiert wurde, der Čechov in der Tat fernstand. Gogol' wurde bekanntlich seit Belinskij als Initiator und Identifikationsfigur einer politisch engagierten, auf gesellschaftliche Veränderungen abzielenden Literatur gesehen, obwohl diese Interpretation bekanntlich schon von Gogol' selbst heftig bekämpft wurde. Demgegenüber eignet Čechovs dramatischen Werken ein bemerkenswert unsatirischer, apolitischer Zug. Čechov dennoch für die sog. Gogol'sche Epoche der russischen Literatur zu reklamieren, ist in der sowjetischen Russistik zwar hie und da versucht worden⁴, doch haftet solchen Versuchen mitunter eine gewisse Gewalttätigkeit und Peinlichkeit an, die das Thema als ganzes in Mißkredit zu bringen droht. Es wird in dieser Studie übrigens zu zeigen sein, daß Čechov dem zeitgenössischen "linken" Gogol'-Verständnis nicht gleichgültig gegenüberstand.

Die Tatsache, daß jahrzehntelang die Gattungs- und Formgeschichte des russischen Dramas des 19. Jahrhunderts zu den Stiefkindern des Fachs gehörte und allzu selten zum Gegenstand zusammenfassender, genuin literaturwissenschaftlicher Darstellungen gemacht worden ist⁵, kann als weiterer Grund dafür gelten, daß die Frage nach etwaigen dialogischen Beziehungen zwischen den beiden unbestritten prominentesten, wirkungsmächtigsten und eigenartigsten russischen Dramenkonzeptionen des 19. Jahrhunderts, derjenigen Gogol's und der Čechovs, sich gar nicht als dringliches Problem gestellt hat.

Überdies hat sich die engere Čechov-Forschung, soweit sie sich für die Position ihres Autors innerhalb der russischen dramatischen Gattungsgeschichte interessierte, eher den Beziehungen der Čechovschen Dramenpoetik zu Turgenev und sogar zu Ostrovskij zugewandt.⁶ Daß sich Gogol' freilich nicht in ähnlich dankbarer Weise wie Turgenev als "Vorläufer" des reifen Čechov anbietet, kann niemanden überraschen, der Čechovs *Kirschgarten* versuchsweise mit Gogol's *Revisor* vergleicht.

Nun lassen sich die Beziehungen eines Autors zu einem anderen oder zu einer ganzen literarischen Tradition bekanntlich nicht nur unter Kategorien wie "Vorläuferschaft" und "Einfluß" darstellen. Ein schriftstellerisches Werk "geht" nicht nur unwillkürlich aus genetischen Entwicklungslinien "hervor" und "steht" nicht nur passiv "unter dem Einfluß" anderer Autoren und literarischer Traditionen. Vielmehr gehört es mit zur literarischen Kunst eines Schriftstellers, schreibend sein positives bzw. negatives Verhältnis zur Tradition aktiv zu gestalten und dadurch neue Lösungen zu finden, in einen eigenständigen Dialog mit ihr zu treten - und vor allem auch zu einer retrospektiven, rezeptionsgeschichtlichen Neuordnung der Tradition beizutragen.⁷

Čechov hat offenkundig etwas Neues in die herkömmliche dramatische Gattungspoetik gebracht. Herta Schmid⁸ hat vor einigen Jahren eindrucksvoll und detailliert gezeigt, wie innovatorisch Čechov die überzeitlichen Gesetze und Transformationsregeln der dramatischen Gattung verwendet. Für den Literarhistoriker liegt in Čechovs Innovationen freilich noch eine Herausforderung besonderer Art: Čechovs Bruch mit den Gattungsregeln ist nicht mit einer Verneinung der literarischen Tradition überhaupt verbunden

wie einige Jahre später bei den Futuristen. Vielmehr knüpft gerade dieser Autor besonders intensiv an die literarische Tradition an.⁹ Daraus leitet sich die Frage ab, ob sich Čechovs Innovation der dramatischen Form nicht auch als *Innovation eines Traditionsbezugs* fassen ließe. Diese Frage kann allerdings nur im Rahmen einer bisher nicht geleisteten systematischen Untersuchung des spezifischen Dialogs beantwortet werden, den der Dramatiker Čechov mit der Tradition, vor allem auch mit der russischen Tradition, führt. Wenn nun in der vorliegenden Untersuchung an Čechovs relativ frühem Drama *Ivanov* demonstriert wird, wie bewußt der Autor funktionale Bezüge zum Dramatiker Gogol' und zur vorherrschenden Gogol'-Rezeption herstellt und im Sinne seiner schon damals sehr eigenständigen Dramenkonzeption einsetzt, so ist dies nur als eine bescheidene Vorarbeit zu einer solchen weiter gefaßten Untersuchung gedacht.

2. Čechovs *Ivanov* und Gogol's Heirat

2.1. Präsentation des *Ivanov* und seiner hauptsächlichsten Handlungsmotive

Das Drama *Ivanov* (1889) gilt als ein noch sehr konventionell gebautes, auf eine Hauptperson konzentriertes, handlungsbetontes Bühnenwerk, in dem sich der "reife" Čechov erst recht unklar ankündigt. Ähnlich hat dieses Werk auch noch Herta Schmid eingeschätzt.¹⁰ Der Anschein absichtsloser Konventionalität des dramatischen Aufbaus, die noch auf die Nähe Ostrovskijs verweist, ergibt sich natürlicherweise aus einem Vergleich mit den späteren Stücken des Verfassers. Dieser Anschein kann entscheidend relativiert werden, wenn man das früheste erhaltene Stück, den heute so genannten *Platonov*, zum Vergleich heranzieht.

In diesem ersten Čechovschen Drama werden die sog. Gesetze der dramatischen Gattung womöglich noch energischer attackiert als in den späteren Stücken. Es hat auf seine Leser, Kritiker und Regisseure seit seiner postumen Erstpublikation im Jahre 1923 ganz überwiegend den Eindruck eines höchst amorphen szenischen Gebildes gemacht, ungeachtet seiner oft unterschätzten geradezu symmetrischen Komposition.¹¹ In Analogie zum *roman fleuve* könnte man wegen des Figuren- und Szenenreichtums des Stückes und seiner geradezu monströsen Überlänge von *théâtre fleuve* sprechen.

In *Ivanov* finden sich auffällige thematische und motivische Parallelen zu *Platonov*, insbesondere, was den Bedeutungsaufbau der beiden Titelfiguren betrifft. Platonov wie Ivanov erleben eine - auch ihre Umwelt in Mitleidenschaft ziehende - Lebenskrise, deren Akausalität und Irrationalität sich herkömmlichen Mustern dramatischer Handlung entzieht. Die scheinbar konventionelle Form des *Ivanov* kann als Versuch gewertet werden, die Revolte gegen die Gattungsregeln im Vergleich zu *Platonov* zu mäßigen, zu konzentrieren und dadurch effektiver zu machen. Im *Ivanov* werden die Momente des dramatischen Helden, der dramatischen Handlung sowie deren Perspektivierung auf eine im Vergleich zum *Platonov* unaufdringliche Weise umgewertet. Bei der Durchführung und Signalisierung dieser diskreten Umwertungen spielen die Gogol'-Bezüge des Textes keine geringe Rolle.

Das Stück zeigt die Lebenskrise, den seelischen Verfall und das Ende des 35jährigen Beamten und Gutsbesitzers Nikolaj Alekseewič Ivanov. Früher war er ein reicher, aktiver und tätig an gesellschaftlichen Veränderungen interessierter Mensch. Er hat vor fünf Jahren Anna Petrovna, *ci-devant* Sarra Abramson, Kind reicher jüdischer Geschäftsleute, geheiratet, die daraufhin ihre Tochter enterbt und verstoßen haben. Seit einem Jahr kann er seine ihn noch immer liebende Frau nicht mehr ausstehen. Anna Petrovna leidet darunter weit mehr als unter dem Bruch mit ihren Eltern und ihrem ursprünglichen Glauben. Zudem ist sie schwer an Tuberkulose erkrankt. Ivanov, der als Gutsbesitzer inzwischen vor dem Ruin steht, zerstreut sich durch Besuche bei der benachbarten reichen Gutsbesitzersfamilie Lebedev, die zugleich seine auf Zahlung der fälligen Zinsen dringenden Gläubiger sind. Obwohl ihn die Gewissensbisse gegenüber seiner Frau sehr belasten, bringt er es nicht über sich, vertraulich und liebevoll mit der Kranken umzugehen. Überdies verliebt sich Saša, die Tochter der Lebedevs, in ihn. Die Beziehung, die sich zwischen ihnen anknüpft, wird von der Umgebung Ivanovs, besonders von Anna Petrovnas jungem Arzt L'vov, als Intrige angesehen, mittels derer sich Ivanov seiner Finanzsorgen zu entledigen trachtet. Die Untreue des Gatten beschleunigt das Ende Anna Petrovnas. Ihr Tod lastet immer stärker auf Ivanovs Gewissen und Lebensgefühl. Zwar läßt er sich auf eine Verlobung mit Saša Lebedeva ein, aber seine zunehmende Verdüsterung und seine Einsicht, daß er auch Saša

unglücklich macht, bewegen ihn am Tage der geplanten Hochzeit zur Bitte um Aufkündigung des Verlöbnisses. Hier tritt sein bisheriger hauptsächlichiger Gegenspieler L'vov, der Arzt der verstorbenen Anna Petrovna, auf den Plan und rächt vor der versammelten Hochzeitsgesellschaft den Tod seiner verehrten Patientin an dem in seinen Augen abgefeimten Schurken, moralischen Gattenmörder und Mitgiftjäger Ivanov, indem er ihn öffentlich als "Schuft" ("подлец") bezeichnet. Ivanov ist nicht in der Lage, sich gegen den Beleidiger zu wehren oder sich von seiner Verlobten trösten zu lassen, und erschießt sich.¹²

Diese Nacherzählung macht zunächst einmal augenfällig, daß im *Ivanov* alle Elemente und Motivationen für die Entfaltung einer authentischen, sehr ernstesten dramatischen Handlung gegeben sind. Die Funktionstüchtigkeit dieser Elemente und Motivationen wird aber entscheidend beeinträchtigt. In der Hauptsache hängt dies mit der eigentümlichen Lebenskrise Ivanovs zusammen, die sich in ihrem Ablauf dem Sinn und der Form hergebrachter dramatischer Handlung entzieht. Dies wird durch allerlei unernste und komische Perspektivierungen der Haupthandlung des Dramas angedeutet. Sie gehen vor allem von einer *Nebenhandlung* aus, die sich als eine Art dramatisches Zitat von Gogol's Heirat identifizieren läßt: die Bemühungen Borkins und Avdot'ja Nazarovnas, die junge reiche Witwe Babakina mit dem mittellosen alten Grafen Šabel'skij zu verkuppeln. Zum anderen gehört zum dramatischen Vorgang dieses Stücks die fortschreitende Demontage L'vovs, der sich - nicht ohne anfängliche Überzeugungskraft - als Träger des positiven Prinzips, als "ehrlicher Mensch" und damit als die verbindliche Beurteilungsinanz für die dargestellte Haupthandlung eingeführt hatte. Die Destruktion L'vovs ist dabei nicht einfach die Entlarvung des "positiven Helden" als eines verständnislosen, unsubtilen Doktrinärs, sondern zugleich der Abbau einer verbindlichen zentralen Perspektivierung der gezeigten dramatischen Handlung und der dargestellten Charaktere. Es wird zu zeigen sein, daß auch diese Destruktion einer für die Konstitution des Stücks besonders wichtigen Figur ein funktionelles Gogol'-Zitat ist.

2.2. Die Nebenhandlung als integrierender Bestandteil des *Ivanov*

Die Nebenhandlung spielt sich zwischen Avdot'ja Nazarovna, Michail Michajlovič Borkin, Marfa Egorovna Babakina und dem Grafen Šabel'skij ab. Sie ist in elf Szenen (I. 2,4; II. 1,2,9,12; III. 1,4,8; IV. 5,6) eingelassen, in denen sie keineswegs immer im Vordergrund steht.¹³ Diese sind noch dazu durch andere Szenen unterbrochen. Auf diese Weise präsentieren sie sich zunächst nur als eine Kette von Neckereien; ihre Wahrnehmung als Teile einer Nebenhandlung ist zumindest erschwert.¹⁴ Die beteiligten Personen und ihre Reden weisen sogleich einen unverkennbar Gogol'schen Zug auf, der im Kontrast zum allgemeinen Stil der Haupthandlung steht. Schon der erste Auftritt der Babakina mit ihrer grotesken Redeweise auf dem Geburtstagsempfang für die erwachsene Tochter der Lebedevs (II. 1) macht dies deutlich:

" B a b a k i n a . Grüß Euch Gott, Zinaida Savišna! Habe die Ehre und beglückwünsche Euch zur *Neugeborenen*... [...]. Dank *Euch* auch recht schön" (II. 1).¹⁵

Hierzu passen auch ihre kaufmännischen Redethemen in derselben Szene.

An den typischen Gogol'-Stil gemahnt ferner der erste Auftritt der "Alten mit unbestimmtem Beruf" Avdot'ja Nazarovna (sie beschäftigt sich offenbar mit "professionellem" Kartenspiel und mit Heiratsvermittlung) auf Saša Lebedevas Geburtstagsempfang - sie imitiert beim Kartenspiel die Streitreden der Gogol'schen Helden Bobčinskij und Dobčinskij aus dem *Revisor* (" A v d o t ' j a N a z a r o v n a . Das hab ich gesagt, ohne Trumpf. Du hast gesagt: zwei ohne Trumpf" [II. 1]).¹⁶ Hier macht sie sich auch gleich anheischig, für Saša Lebedeva einen Freier zu suchen, und sei es unter den anwesenden namenlosen Gästen. In II. 9 nimmt der "Erste Gast", der zusammen mit Avdot'ja Nazarovna in dem recht ungastlichen Haus der Lebedevs nach Alkoholika "fahndet", hierauf humoristisch Bezug:

" E r s t e r G a s t . Ich trink einen, Alte, und dann nix wie heim. Und deine Bräute kann ich gar nicht gebrauchen. Was soll das nachher zum Deifel für eine Liebe geben, wenn'st *da* seit dem Mittagessen keinen Schluck kriegst?" (II. 9)¹⁷

Wenige Szenen später wird das Motiv der Heiratsstiftung fortgesetzt, aber mit anderen Personen: Die Rolle der Heiratsvermittlerin wird von Borkin, der "Seele der Gesellschaft" (so Šabel'skij in II. 5), übernommen und an der jungen, "wie eine Wäscherin aussehenden" reichen Witwe Babakina und dem alten mittellosen Grafen Šabel'skij ausprobiert (II. 12; III. 1,8). Borkin hatte diesen Plan übrigens bereits in I. 2 und 4 angekündigt.

Daß Borkin hier die Rolle der Heiratsvermittlerin *übernimmt*, wird dadurch bestätigt, daß auch Avdot'ja Nazarovna episodisch "im Geschäft" bleibt (III. 4). Die Sache, trist und humoristisch zugleich eingefädelt und weitergesponnen, macht "Fortschritte" (Babakina bezahlt Borkin und Avdot'ja Nazarovna dafür, daß sie ihr den Grafen immer wieder zuführen). Šabel'skij ist durchaus nicht von vornherein entschlossen, den Plan zu verwerfen; noch in IV. 5 kündigt er Lebedev gleichsam offiziell seine Heiratsabsicht an, kurz bevor er mit rohen Worten gegenüber der Babakina der Geschichte ein brüskes Ende bereitet (IV. 6).

Dem mit der russischen Dramenliteratur weniger vertrauten Leser des *Ivanov* stellt sich diese Nebenhandlung vornehmlich als eine Art groteskes und ironisierendes Gegenstück zu der Liebesbeziehung zwischen (dem zuerst noch mit einer Todkranken verheirateten, dann verwitweten) Ivanov und der reichen Saša Lebedeva dar. Dies gilt zum einen für die zentralen Personen: Der bizarre "Liebhaber" der Nebenhandlung, Šabel'skij, ist mit Ivanov, dem Protagonisten der Haupthandlung, u.a. durch Familienbande (er ist sein Großonkel mütterlicherseits), aber auch durch eine halb komische, halb rührende Geistesverwandtschaft parallelisiert: Der alte Lebemann ist gleichsam ein seniles *alter ego* seines Großneffen.¹⁸ Die "Liebende" der Nebenhandlung, Babakina, ist zwar im Bildungsgrad und im Charakter das genaue Gegenteil von Saša Lebedeva, doch verbindet beide das Motiv des Reichtums sowie das Motiv des "blinden Angezogenenseins" vom jeweiligen männlichen Partner. Vor allem aber gilt es für die Parallelen der Situation: Die einzelnen Stationen der Nebenhandlung sind den Entwicklungsstadien von Ivanovs Liebesbeziehung zu Saša Lebedeva jeweils vorgeschaltet. Dem Empfänger wird hier eine Bewertungsversion offeriert, die er annehmen kann oder nicht: So wie Borkins Projekt einer Heirat zwischen dem heruntergekommenen Grafen

und der engstirnigen, aber reichen Witwe, so könnte auch die Liebesbeziehung zwischen dem verschuldeten Ivanov und der reichen Gutsbesitzerstochter Saša kommerzielle und grob sinnliche Gründe haben. Wie beim alten Grafen, so gewinnt dann aber schließlich auch bei Ivanov eine Art "Hygiene des Gewissens" die Oberhand.

Die Nebenhandlung verweist nun aber dadurch über sich und über das ganze Stück hinaus, daß sie einen ganz unübersehbaren Bezug auf Gogol's Komödie *Die Heirat* (Женитьба) enthält. Sie ist in sprachlicher und motivischer Hinsicht sorgfältig und geradezu liebevoll auf Gogol's Stück stilisiert, bildet gewissermaßen dessen Extrakt, zitiert es als ganzes fremdes Stück herbei.¹⁹ Daraus ergibt sich eine weitere Bedeutungsdimension, die den Aufbau des gesamten *Ivanov* in seinem Kern betrifft. Gogol's Heirat ist nämlich selbst einer der effektivsten Anschläge auf die Geltung der dramatischen Handlung in der gesamten russischen Dramenliteratur des Jahrhunderts; indem sie in den *Ivanov* einbezogen wird, verstärkt sie die darin angelegten Gegenbewegungen gegen das Moment der dramatischen Handlung.

2.3. Gogol's Komödie *Die Heirat* und Čechov's Nebenhandlung²⁰

Gogol's Heirat ist nicht nur eine Komödie über bestimmte russische Stände jener Zeit, wie z.B. über den Kaufmanns- oder Beamtenstand, sondern auch eine Komödie über die gedankenlosen Erwartungen, die ein normaler Theaterbesucher an eine dramatische Handlung richtet - und sei es die Handlung einer Komödie. Sie ist eine Komödie über das Bedürfnis des Zuschauers nach Erholung von seinem sinnarmen Leben, der sich gerne eine sinnstiftende Handlung auf der Bühne vorführen läßt. Diese Zuschaueransprüche werden in der Heirat bereits dadurch im Ansatz negiert, daß von einer voll ausgeprägten, wohlmotivierten und mit Sinn ausgestatteten dramatischen Handlung lediglich eine minimale Reduktionsstufe übrigbleibt: das kahle Motiv der Zusammenführung eines Mannes und einer Frau, und die Frage, ob die Zusammenführung trotz Hindernissen glücken wird oder nicht. Jeder über dieses bloße Motiv hinausgehende Beweggrund der handelnden Personen, und damit jede Art von Sinngehalt, wie er sich sonst an dieses elementare Handlungsmotiv zu heften pflegt, wird entweder nur

zitiert, um anschließend abgebaut zu werden, oder er wird überhaupt ausgespart.

Das dramatische Geschehen in der Heirat läßt sich wie folgt zusammenfassen: Der Hofrat Podkolesin fühlt zwar ein unbestimmtes Unbehagen an seinem Junggesellendasein, aber seine eigenen Initiativen zur Veränderung dieses Zustands beschränken sich auf monatelange Unterhaltungen mit der Heiratsvermittlerin in seiner Wohnung sowie auf die Bestellung eines Fracks und neuer Schuhe. Die reiche und schon etwas ältliche Kaufmannstochter Agaf'ja Tichonovna befindet sich in einer ganz ähnlichen Lage. Sie hat dieselbe Heiratsvermittlerin beauftragt, beide haben die gleiche panische Angst vor der Konfrontation mit heiratswilligen Partnern. Die Sexualität und die Erzeugung von Kindern hat für beide zwar in ihrer Vorstellung einen vagen Reiz, aber zugleich auch etwas zutiefst Abschreckendes, geradezu Teuflisches. Diese Sphäre wird im ganzen Verlauf der Heirat mit einer durch alle Repliken gehenden verbalen Schicht von Unwillensäußerungen, Schimpf- und Fluchwörtern assoziiert wie "Dreck, Unfläterei, Unglücksgeschichte", und vor allem mit dem ständig wiederkehrenden Ausdruck "hol's der Teufel" oder "zum Teufel".²¹ Podkolesin gefällt zwar die Idee einer Schar von ihm ähnlichen Kinderchen, lauter kleinen Beamten, aber "es sind doch nur große Rabauken, die alles kaputt machen und die Akten durcheinanderwerfen".²² Agaf'ja Tichonovna sinniert noch in dem Moment, da sie endgültig "an den Mann gebracht" werden soll, ganz melancholisch:

"Wieviel Sorgen hat man da bloß: Kinder, Buben, sind ein rauflostiges Volk, und dann kommen auch Mädchen - wenn sie erwachsen sind, muß man sie an den Mann bringen [...]."²³

Die Idee der personalen Liebe wird gänzlich destruiert. Podkolesin hat überhaupt keinen eigenen Eindruck von seiner künftigen Ehepartnerin, er sieht sie ausschließlich mit den Augen anderer - bald negativ, bald positiv. Agaf'ja Tichonovna dagegen hat nicht nur Podkolesin vor Augen, sondern auch die ganze Schar der anderen Freier, die ihr die Heiratsvermittlerin ins Haus geschickt hat:

"Wenn man die Lippen von Nikanor Ivanovič an die Nase von Ivan Kuz'mič setzte, und etwas von Baltazar Baltazaryčs ungezwungener Art hinzunähme, und dazu noch die Beleibtheit

von Ivan Pavlovič - dann würde ich mich sofort entscheiden. [...] Das ist nun die unglückliche Lage einer Jungfrau, besonders, wenn sie verliebt ist..."²⁴

Als Funktionselement einer dramatischen Handlung wird das Motiv der Zusammenführung eines Mannes und einer Frau namentlich durch deren groteske Passivität entwertet. Mit dieser Passivität kontrastiert die fieberhafte Aktivität von Podkolesins Freund Kočkarev, der alles daransetzt, um diese Ehe zu stiften. Er nimmt der Heiratsvermittlerin die Sache aus der Hand, schleppt geradezu gewaltsam den zögernden Podkolesin in das Haus der Ehe-kandidatin, zwingt den Freund, ihm sein Ehrenwort zu geben, daß er wirklich heiraten will, schlägt die anderen Freier aus dem Feld, bittet den Freund kniefällig darum, bei seinem Ehrenwort zu bleiben, als dieser wieder einmal zögert. Er formuliert an Podkolesins Statt den Liebes- und Heiratsantrag, bestellt den Priester und das Hochzeitsessen - und als Podkolesin sich im entscheidenden Moment der Sache durch einen Sprung aus dem Fenster entzogen hat, endet das Stück mit Kočkarevs Versicherung an das Publikum, den Flüchtigen zurückzuholen.

Das groteske Moment an diesem Verhalten Kočkarevs beruht auf seiner völligen Unmotiviertheit. Kočkarev hat selbst soeben geheiratet und ist von seiner Ehe enttäuscht. Es bewegt ihn aber noch nicht einmal das zynische Motiv, den Freund nun auch in dieses Unglück zu stürzen. Als Podkolesin wieder einmal schwankt, zögert und sich zurückzieht, wendet sich Kočkarev mit den Worten an das Publikum:

"Na, hat denn die Welt schon einmal einen solchen Menschen gesehen? Solch ein Narr! Aber wenn es denn die Wahrheit sein soll - ich bin auch gut. Nun sagen Sie, bitte, ich beziehe mich hier auf Sie alle. Nun, bin ich nicht ein Tölpel, bin ich nicht dumm? Wieso rege ich mich auf und schreie, daß mir die Gurgel trocken wird? Sagen Sie, was ist er denn für mich? Ein Verwandter, oder was? Und was bin ich für ihn? Sein Kindermädchen, Tante, Schwiegermutter, Gevatterin, oder was? Wieso, zum Satan, wieso, wieso rappele ich mich für ihn ab, lasse mir keine Ruhe, hol ihn doch ganz der Gottseibeius. Weiß der Teufel weshalb. Geh du mal hin und frage einen Menschen, wieso er irgend etwas tut! [...]" (II, 17)²⁵

Diese Selbstbeschimpfung ist eine nur wenig verklausulierte Publikumsbeschimpfung ("Ich beziehe mich hier auf Sie alle"), und

das gesamte Verhalten Kočkarevs ist eine Karikatur des Empfängerhaltens angesichts einer auf der Bühne vorgeführten Liebesintriage: Jeder Zuschauer (und auch jeder Leser) will ja in der Regel, und soll sogar wollen, "daß sie sich kriegen". Er bangt und hofft bei allen Erschwerungen und Verwicklungen aufgeregt mit. Warum er das tut, fragt sich der hier gemeinte Zuschauer gewöhnlich nicht, selbst wenn er vielleicht daheim eine schlechte Ehe führt. Mit einem Wort, Gogol's Kočkarev agiert auf der Bühne im Interesse des Zuschauers, der eine "richtige Handlung" haben will, möglichst mit einer Heirat am Schluß. Indem dieser auf die Bühne gestellte Agent des Zuschauers (oder "idealisierte Rezipient"²⁶) aber scheitert, wird der Zuschauer zu einer kritischen Überprüfung seiner eigenen ästhetischen Interessen und Erwartungen veranlaßt.

Dieses Gogol'sche Verfahren der ironischen Rezeptionslenkung finden wir - in modifizierter Form - in der Neben-, aber auch in der Haupthandlung wieder, hier vor allem in der Figur des L'vov.

Aber wenden wir uns einigen zentralen Episoden der Nebenhandlung im *Ivanov* zu. Mit wenigen Strichen gibt Čechov einen Extrakt von Gogol's abendfüllender Komödie. Wir haben hier das Motiv des Mannes, der die Initiative einer Heiratsvermittlerin auf sich nimmt, das Motiv des Drängens, das der wortgewandte Borkin ins Werk setzt, um seine Kandidaten zusammenzuführen, das Motiv einer gewissen Passivität der beiden Kandidaten selbst, und sogar jene verbale Schicht der Unwillensäußerungen, Schimpfwörter und Flüche, die mit dem ganzen Heiratsprojekt verbunden wird - hier z.B. "geschäftsmäßig, Niedertracht, Angst und Schrecken, Zyniker, Verstand verlieren, Deibel/Teufel", usw.:

"B o r k i n . Aber genug. Kommen wir mal zur Sache. Reden wir geradeheraus und geschäftsmäßig. Antworten Sie mir direkt, ohne Subtilitäten und ohne alle Witze: Ja oder nein? Hören Sie (*zeigt auf den Grafen*). Er braucht Geld, Minimum dreitausend Jahreseinkommen. Sie brauchen einen Mann. Wollen Sie Gräfin werden?

Š a b e l ' s k i j (*kichert*). Ein erstaunlicher Zyniker.

B o r k i n . Wollen Sie Gräfin werden? Ja oder nein?

B a b a k i n a . Sie faseln, Miša, aber wirklich... Und solche Sachen macht man nicht einfach so mir nichts, dir nichts... Wenn der Graf es wünscht, kann er selbst ... und ... ich weiß nicht, das kommt alles so plötzlich, so auf einmal.

B o r k i n . Na, na, nun reden Sie mal nicht um die Sache herum. Ganz geschäftsmäßig... Ja oder nein?

Š a b e l ' s k i j (lacht und reibt sich die Hände). Tatsächlich, hm? Hol's der Teufel, vielleicht sollte man sich diese Niedertracht antun? Hm? Quastelchen... (küßt die Babakina auf die Wange). Wie reizend Sie sind... Salzgürkchen!...

B a b a k i n a . Halt, halt. Sie versetzen mich ja in Angst und Schrecken... Gehen Sie, gehen Sie fort!... Nein, gehen Sie nicht fort!...

B o r k i n . Schneller! Ja oder nein? Wir haben keine Zeit...[...]" (II. 12).²⁷

Einige Szenen später:

" L e b e d e v . Sage mir bloß, was zum Deibel läßt du dich in letzter Zeit mit der Babakina ein?

Š a b e l ' s k i j (deutet mit einer Kopfbewegung auf Borkin). Der will mich mit ihr verheiraten.

L e b e d e v . Verheiraten?... Wie alt bist du?

Š a b e l ' s k i j . Zweiundsechzig.

L e b e d e v . Gerade recht zum Heiraten. Und die Babakina ist ge-nau die Richtige für dich.

B o r k i n . Hier geht es gar nicht um die Babakina, sondern um ihren Zaster.

[...]

Š a b e l ' s k i j . Ach Gottchen, der meint es tatsächlich ernst. Dieses Genie ist überzeugt, daß ich ihm gehorche und heirate...

B o r k i n . Was denn nun? Sind sie vielleicht nicht mehr überzeugt?

Š a b e l ' s k i j . Du hast wohl den Verstand verloren... Wann soll ich denn überzeugt gewesen sein? Pss...

B o r k i n . Vielen Dank!... Ich bin Ihnen sehr verbunden! Sie wollen mich also an der Nase herumführen? Mal heißt's, ich heirate, mal heißt's, ich heirate nicht ... das versteht der Teufel selbst nicht mehr, und ich habe schon mein Ehrenwort gegeben. [...]" (III. 1)²⁸

Hier wird die Gogol'sche Dramenpoetik herbeizitiert, in welcher zunächst einmal die Liebe als Motor der dramatischen Handlung abgeschafft ist.²⁹ Die Nebenhandlung nimmt somit eine Entwicklung vorweg, die in der Haupthandlung erst noch durchlaufen werden muß: die zunehmende Einsicht in die Vergeblichkeit und Unmöglichkeit der Liebe. Wie bereits angedeutet, ist aber in Gogol's Heirat angesichts der Motivlosigkeit der handelnden Personen ein herkömmlicher Sinn dramatischer Handlung überhaupt nicht mehr vorhanden - auf der Bühne findet nurmehr betriebsamer Leerlauf statt. Für Čechovs Nebenhandlung ist auch dieser Aspekt der Gogol'schen Heirat konstitutiv, wenngleich er das gänzliche Fehlen von einsichtigen Beweggründen für das Handeln der Gogol'schen Figuren zumindest im Falle des "Heiratsvermittlers"

Borkin durch unangemessene, von vornherein zwecklose Beweggründe und Planungen ersetzt. Zwar empfiehlt sich sein Borkin, wie Gogol's Kočkarev, dem Publikum als die "Stimmungskanone", die von der tristen Antriebslosigkeit der anderen absticht. Anders als Gogol's Kočkarev hat aber Čechovs Borkin sehr wohl Motive: Diese "Seele der Gesellschaft" spinnt verschiedene Projekte zur Abwendung des finanziellen Ruins von Ivanov, an dem er selbst als Ivanovs Gutsverwalter wohl nicht unschuldig ist. Das Projekt einer Heirat zwischen Šabel'skij und Babakina ist nur einer von Borkins vielen Plänen zur Beschaffung von Geld; ihm ging unter anderem die Idee einer eigenen Heirat mit dieser Frau voraus. Alle diese Projekte werden jedoch durch Alkoholnebel, Großschnäuzigkeit und völlige Verkennung der Realitäten sehr schnell als widerwärtige und sogar schädliche Phantastereien diskreditiert.³⁰ Die Figur des Borkin dient im Bereich der ganzen Handlung des *Ivanov* der "ironischen Rezeptionslenkung", und zwar in einer Weise, die mit der Funktion des Gogol'schen Kočkarev zumindest vergleichbar ist: Sie stimuliert das Interesse des Zuschauers an einer pragmatischen Sanierung von Ivanovs zerrütteten Verhältnissen, und sie desavouiert dieses Interesse zugleich. Nicht zufällig tritt Borkin in der letzten Szene (IV. 11) als Ivanovs Bräutigamsführer auf - auf einer Hochzeit, der sich der Bräutigam schließlich auf seine Weise entzieht.

Čechov beläßt es in seinem *Ivanov* aber nicht bei diesem einen Rückgriff auf Gogol's Technik der "ironischen Rezeptionslenkung". In der Gestalt von Anna Petrovna's jungem Arzt L'vov bringt er eine weitere Verkörperung des Zuschauerinteresses an klaren dramatischen Verhältnissen auf die Bühne, die eben dieses Interesse ästhetisch weit aggressiver attackiert als die Figur des Borkin.

2.4. Die Figur des L'vov: Gogol'-Reminiszenzen und dramatische Funktion

Der junge Landarzt Evgenij Konstantinovič L'vov steht in keiner spezifischen Verbindung zu der bisher besprochenen Nebenhandlung. In der Figurenkonstellation des gesamten Stücks beansprucht er allerdings die Funktion einer positiven Kontrastfigur zu Ivanovs "bösem Geist" Borkin und ist daher auf diesen bezogen. So wenig er mit der Nebenhandlung verbunden ist, so wenig

nimmt er an der vordergründig Gogol'schen Stilschicht teil. Dennoch kann uns L'vov als ein besonders originelles und innovatorisches Beispiel für die Čechovsche Gogol'-Rezeption dienen. Im Bedeutungsaufbau dieser Figur lassen sich drei Bereiche von Gogol'-Assoziationen unterscheiden:

1) L'vov wird zum Sammelporträt und Repräsentanten der sog. "Gogol'schen Richtung" in der russischen Literatur und der sie tragenden revolutionärdemokratischen Intelligenz wie Černyševskij und Dobroljubov stilisiert.

2) L'vov beansprucht selbst explizit die Rolle des "ehrlichen Menschen" in diesem Stück und scheitert in dieser Rolle - dies ist eine offenkundige Čechovsche Antwort auf die bekannte Gogol'sche Abschaffung der "ehrlichen Figur" im Drama.

3) Die dramatische Funktion, die dieser Figur wächst, ist ein Rückgriff auf Gogol's Technik der "ironischen Rezeptionslenkung" - man könnte hier von einem "funktionellen Gogol'-Zitat" sprechen.

2.4.1. Der Typus der "Gogol'schen Richtung"

Alle drei Bereiche von Gogol'-Anknüpfungen im Bedeutungsaufbau des L'vov fungieren in unterschiedlicher Weise als Gegengewicht gegen die Idee einer normalen, konventionellen dramatischen Handlung im *Ivanov* und stehen schon deshalb in engen Beziehungen zueinander. L'vovs Anspruch, ein "ehrlicher Mensch" zu sein und die Hauptfigur Ivanov als Bösewicht einer perfiden dramatischen Intrige zu durchschauen, stützt sich auf ein bestimmtes Welt- und Menschenbild und auf bestimmte Prinzipien. L'vov ist der Typus des sog. *Raznočinec* und entschiedenen Gegners der herrschenden moralischen, gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse. Nicht zufällig ist er Mediziner - wie Turgenevs Bazarov. Seine Zugehörigkeit zur sog. "Gogol'schen Richtung" wird in der folgenden Charakteristik, die Šabel'skij von ihm gibt, deutlich explizit gemacht:

" G r a f Š a b e l ' s k i j . Ein engstirniger, mit der Tür ins Haus fallender Feldscher. (*Öffnt ihn nach.*) 'Freie Bahn der ehrlichen Arbeit!' Er brüllt auf Schritt und Tritt wie ein Papagei und denkt, er sei tatsächlich ein zweiter Dobroljubov. Wer nicht brüllt, ist ein Schuft. Das sind erstaunlich tiefsinnige Anschauungen. Wenn ein Bauer wohlhabend ist und wie ein Mensch lebt, heißt das, er ist ein Schuft und ein Ausbeuter. Ich trage ein Samtjackett und lasse mir beim Anziehen vom Lakaien helfen - ich bin ein

Schuft und Anhänger der Leibeigenschaft. [...] Und euer stumpfsinniger Feldscher würde sich auf der Höhe seiner Aufgabe [...] fühlen, wenn ihm das Schicksal die Gelegenheit dazu gäbe, mir im Namen des Prinzips und der allgemeinen menschlichen Ideale öffentlich in die Schauze zu hauen und in die Rippen zu stoßen" (II. 4).³¹

Čechov legt ihm überdies mehrfach den Titel des bekanntesten Werks der sog. "Gogol'schen Richtung" in den Mund - *Что делать?* (Was tun?) von Černyševskij:

" L ' v o v . Ich bin ein ehrlicher Mensch, es ist meine Aufgabe, einzuschreiten und den Verblendeten die Augen zu öffnen. Ich werde meine Pflicht erfüllen und morgen diesen verwünschten Landkreis verlassen. (*Denkt nach.*) Aber was tun? Mich mit Lebedev besprechen ist verlorene Liebesmüh. Zum Duell fordern? Einen Skandal entfesseln? [...] Was tun? [...]" (IV. 1)³²

Diese Bindung an die "Gogol'sche Richtung" verleiht L'vovs ständiger Auseinandersetzung mit Ivanov eine über das Werk hinausgehende, das Drama episierende literarhistorische Dimension. Ivanov beschimpft sich nämlich selbst als "halben Hamlet, halben Manfred, halben überflüssigen Menschen" und ordnet sich damit einer literarischen Richtung zu, die von den Vertretern der "Gogol'schen Richtung" im Namen des systemverändernden, revolutionären Aktivismus auf das schärfste bekämpft wurde. Eine Pointe liegt dabei darin, daß Ivanov offenbar selbst einmal progressiven Anschauungen angehangen hat, wie sie *mutatis mutandis* in der Handlungsgegenwart L'vov vertritt. Auf eine von L'vovs gesellschaftskritischen Tiraden reagiert nämlich Anna Petrovna mit der lachenden Bemerkung:

"Ganz genau so hat er auch einmal gesprochen... Ganz genau so... [...]" (I. 7).³³

Und als L'vov Ivanov vor versammelter Hochzeitsgesellschaft einen "Schuft" nennt, akzeptiert Ivanov diese Beleidigung als "Stimme seiner eigenen Jugend" - und erschießt sich.

2.4.2. Der "ehrliche Mensch"

Mit der Konstruktion des selbsternannten "ehrlichen Menschen" L'vov, der in seiner Umgebung nur Tartüffs und moralisch heruntergekommene Nichtsnutze zu sehen vermag, knüpft Čechov er-

kennbar an konkrete Probleme der Gogol'schen Poetik und ihrer Rezeption im Rahmen der sog. "Gogol'schen Richtung" der russischen Literatur an. Die wirkungsvollste und am meisten diskutierte Neuerung in Gogol's Dramatik, vor allem wahrgenommen an der Komödie *Revisor*, war die Abschaffung der "ehrlichen Figur". Dem Zuschauer war auf diese Weise die herkömmliche Möglichkeit zur Identifikation mit einem "Träger des positiven Prinzips" genommen worden. Dies diente nur vordergründig zur Verschärfung der satirischen Stoßrichtung. Viel wichtiger ist, daß der Entzug der Identifikationsinstanz bei Gogol' eng mit seiner Neugestaltung der unter keiner zentralen Perspektivierung mehr stehenden Handlung und damit des Verhältnisses zwischen Drama und Zuschauer, Werk und Leser verbunden ist.

Die Vertreter der sog. "Gogol'schen Richtung" in der russischen Literatur sind in dieser Beziehung nicht Gogol's Weg gegangen. Bei aller Differenzierung der Menschendarstellung haben sie sich gegen den erwähnten Grundzug der Gogol'schen Poetik entschieden und an dem Problem gearbeitet, dem Leser positive Helden und damit positive Identifikationsmöglichkeiten zu geben.³⁵ Am weitesten ist in dieser Beziehung wohl Černyševskij in seinem Roman *Was tun?* gegangen. Aber auch weit komplexere literarische Gestalten wurden als positive Identifikationsmöglichkeiten verstanden - so z.B. die Katja aus Ostrovskijs Drama *Das Gewitter*, die in einem Akt der Verzweiflung und der Rebellion gegen das stickige Milieu, in dem sie leben muß, Ehebruch begeht, ihre Umwelt durch ein öffentliches Geständnis ihrer Verfehlung skandalisiert und schließlich Selbstmord begeht. In einer berühmt gewordenen Kritik hat Dobroljubov die revolutionären Potenzen dieser Gestalt und ihres Verhaltens hervorgehoben und dafür die Formel eines "Lichtstrahls im Reich der Finsternis" gefunden. Diese Formel legt Čechov seinem Borkin ironisierenderweise als redensartliches Damenkompliment in den Mund.³⁶

Mit der Gestaltung seines "ehrlichen Menschen" L'vov reagiert nun Čechov auf die angedeuteten Diskussionen und Tendenzen innerhalb der sog. "Gogol'schen Richtung", indem er mit den Mitteln der eigenen Poetik gewissermaßen auf Verfahrensweisen von Gogol' selbst zurückverweist. Sein L'vov hat alle Voraussetzungen, als der "ehrliche Mensch" und der positive Held dazustehen, für den er sich von Anfang an ausgibt: Tatsächlich hebt er sich

sowohl von Ivanov mit dessen unglückstiftender, für seine Frau schließlich tödlicher Seelenfäulnis als auch von dessen schmierig-charmantem Adlatus Borkin positiv ab. Aber schon in einer frühen Phase des dargestellten Geschehens wird die enervierende Wirkung dieser Ehrlichkeit deutlich gemacht - und dies ausgerechnet von Anna Petrovna, der Person, der L'vovs ganze Verehrung gehört:

"Hören Sie, Herr ehrlicher Mensch! Es ist sehr unliebenswürdig, eine Dame zu begleiten und auf dem ganzen Weg nur von seiner Ehrlichkeit zu ihr zu reden. [...] Mein Nikolaj, als er noch so war wie Sie, hat in Damengesellschaft immer nur Lieder gesungen und Geschichten erzählt, und trotzdem wußte jede, was er für ein Mensch war. [...] Er hat nie gesagt [...]: 'Ich bin ehrlich! Ich erstickte in dieser Atmosphäre. Diese Geier! Dieses Eulennest! Diese Krokodile!' [...]" (II. 10)³⁷

Mit dieser Reaktion stimmt überein, was zuvor Saša über L'vov sagt:

"Ich kann ihn nicht ausstehen. Die wandelnde Ehrlichkeit. Er kann um kein Glas Wasser bitten und keine Zigarette anzünden, ohne seine ungewöhnliche Ehrlichkeit zu beweisen. Er geht und spricht, und auf seiner Stirne steht geschrieben: Ich bin ein ehrlicher Mensch. [...]" (II. 4)³⁸

Die kontinuierliche Demontage des "ehrlichen Menschen" findet ihren Höhepunkt und Abschluß in der Szene, als L'vov seinen letzten Racheakt vollzogen hat, der Ivanov gleich in den Tod treiben wird. Hier muß er sich von Saša sagen lassen:

"[...] Sie sind jetzt als ehrlicher Mensch hierhergekommen und haben ihm eine schreckliche Beleidigung zugefügt, die mich beinahe getötet hätte: früher, als Sie ihn wie ein Schatten verfolgten und sein Leben störten, waren Sie überzeugt, daß Sie Ihre Pflicht tun, daß Sie ein ehrlicher Mensch sind. Sie haben sich in sein Privatleben eingemischt, haben ihn geschmäht und verurteilt, wo Sie nur konnten, Sie haben mich und alle Bekannten mit anonymen Briefen überzogen - und die ganze Zeit dachten Sie, Sie seien ein ehrlicher Mensch. Und weil Sie meinten, dies sei ehrlich, haben Sie, Doktor, nicht einmal seine kranke Frau verschont und ihr mit Ihren Verdächtigungen keine Ruhe gelassen. Und welche Gewalttätigkeit, welche Gemeinheit Sie auch begehen würden, stets würden Sie meinen, Sie seien ein ungewöhnlich ehrlicher und fortschrittlicher Mensch!" (IV. 11)³⁹

Dies ist nun nicht nur die Destruktion des "ehrlichen Menschen", sondern zugleich der Moment, in dem L'vov auch in der Funktion eines "idealisierten Rezipienten" oder Sachwalters des an klaren handlungsmäßigen Verhältnissen interessierten Zuschauers scheitert.

2.4.3. Ironische Rezeptionslenkung: L'vov und Ivanov

L'vov ist im Stück nicht nur der selbsternannte "ehrliche Mensch", sondern zugleich eifriger Kandidat für die Rolle des "idealisierten Rezipienten", für die Figur also, deren Verständnis und Bewertung der Handlung und der anderen handelnden Personen sich dem Zuschauer als optimale Perspektive anbietet.⁴⁰ In dieser Rolle profiliert sich L'vov hauptsächlich im Kontrast zur Hauptfigur, Ivanov. Dieser leidet an einer Lebenskrise, deren Ursachen und Auswirkungen für den Zuschauer, insbesondere aber auch für ihn selbst, einer Kausalerklärung unzugänglich bleiben. Zu dem um Anna Petrovna besorgten L'vov äußert er:

"[...] meine Gedanken sind durcheinander, meine Seele ist von einer seltsamen Trägheit gelähmt, und ich bin nicht imstande, mich selbst zu verstehen. [...] Sie sagen mir gerade, daß meine Frau bald sterben wird, doch ich fühle keine Liebe, keine Trauer, sondern eine seltsame Leere und Müdigkeit. Für einen Außenstehenden muß sich das wohl schrecklich ausnehmen; ich verstehe ja selbst nicht, was mit meiner Seele geschieht... [...]"⁴¹

Ivanov macht vor allem L'vov (I. 3,5; III. 6) und Lebedev (III. 5; IV. 10) gegenüber einige Andeutungen über die "lange und komplizierte Geschichte", die seiner heutigen Verfassung vorangegangen ist. In einem Vergleich faßt er sie Lebedev gegenüber wie folgt zusammen:

"Ich hatte einmal einen Knecht, Semen, du erinnerst dich an ihn. Einmal wollte er beim Dreschen vor den Mädchen mit seiner Kraft prahlen, hievte sich zwei Roggensäcke auf den Rücken und erlitt dabei innerliche Risse. Er ist bald darauf gestorben. Mir scheint, daß auch ich innerliche Risse habe. Das Gymnasium, die Universität, danach die Landwirtschaft, die Schulen, die Projekte... Ich habe anders geglaubt als alle, anders geheiratet als alle, habe mich ereifert, etwas riskiert, mein Geld, wie du ja weißt, nach allen Seiten hinausgeworfen, war glücklich und habe gelitten wie niemand im ganzen Landkreis. Das alles sind meine Säcke, Paša... Ich habe mir eine Last auf den Rücken gehievt, und mein Rücken ist gebrochen. [...]" (III. 5)⁴²

Ivanov lehnt jedes rationale Erklärungsmuster für sein verpfushtes Leben und für seinen gegenwärtigen Zustand ab. Ihn hat nicht "das Milieu aufgefressen" (III. 5), wie Lebedev ihm als Erklärung vorschlägt, seine Reformertätigkeit (Einführung einer rationalen Wirtschaftsweise, Eröffnung einer Landschule, Philanthropie - vgl. auch I. 5) ist offenkundig nicht auf politischen Widerstand gestoßen, und er lehnt auch die Rolle des Hamlet und überflüssigen Menschen ab:

"[...] Ich sterbe vor Scham bei dem Gedanken, daß ich, ein gesunder, kräftiger Mann, mich in einen halben Hamlet, halben Manfred, halben überflüssigen Menschen verwandelt habe ... der Teufel verstehe, in was! Es gibt klägliche Existenzen, denen es schmeichelt, wenn man sie Hamlets oder überflüssige Menschen nennt, aber für mich ist das eine Schande. [...]" (II. 6)⁴³

Ivanov weist auch die Erklärung von sich, er könnte an beginnendem Wahnsinn leiden (IV. 8). Er beharrt, wie gesagt, darauf, daß seine Geschichte und sein Zustand keiner rationalen Erklärung zugänglich sind.

Der krisenhafte Prozeß, in dem Ivanov sich befindet, enthält noch Züge des romantischen Weltschmerzes, dazu Symptome eines depressiven Krankheitsbildes und Krankheitsverlaufs, aber vor allem Merkmale einer akasalen existentiellen Selbstentfremdung, die sich mit herkömmlichen dramatischen Mitteln nicht mehr erfassen läßt. Was immer man gegen Ivanovs eigene Sicht von der Unverständlichkeit seiner Krise einwenden mag⁴⁴ - entscheidend für die Struktur des Prozesses, in dem Ivanov sich befindet, ist der Umstand, daß diesem Mann mit praktischen Mitteln offenkundig weder zu helfen (Lebedevs Hilfsangebot bei der Regelung der Schuldenfrage; Sašas Angebot ihrer "tätigen Liebe") noch zu begegnen ist (L'vovs zwar folgenschwerer, aber dennoch ins Leere zielender Rachezug). Dieser Krisenprozeß entspricht jedenfalls nicht dem Muster einer herkömmlichen dramatischen Handlung.

Eben dies aber bestreitet L'vov, und mit ihm praktisch alle anderen dargestellten Figuren, außer Saša, Lebedev und Šabel'skij. L'vov repräsentiert das Interesse des Zuschauers an einer klaren, durchsichtigen dramatischen Handlung. Er "versteht" Ivanov als "erhabenen Schuft" und als "Tartüff", als die Hauptfigur ei-

ner geradezu kriminell eingefädelten Intrige - und sich selbst als den Rächer des unschuldigen Opfers dieser Intrige: Nachdem Ivanovs finanzielle Hoffnungen, die er an die Heirat mit einer reichen Jüdin geknüpft habe, nicht aufgegangen seien, wäre er sie gerne so schnell wie möglich los, um sich durch eine zweite Heirat mit der Erbin seiner Gläubiger, Saša Lebedeva, zu sanieren. L'vov sagt Ivanov auf den Kopf zu:

" L ' v o v . Sie brauchen diesen Tod für neue Heldentaten; sei es immerhin so, aber könnten Sie denn nicht warten? Wenn Sie sie auf natürliche Weise sterben ließen, ihr nicht auch noch durch ihren offenen Zynismus zusetzten, würde Ihnen denn die Lebedeva mit ihrer Mitgift entgehen? [...] Warum haben Sie es nötig, daß Ihre Frau jetzt stirbt, und nicht in einem Monat oder in einem Jahr?

[...]

I v a n o v . Sie kluger Mensch, denken Sie doch einmal nach: Sie meinen wohl, nichts wäre leichter, als mich zu verstehen? Ja? Ich habe Anja geheiratet, um eine große Mitgift zu erhalten... Die Mitgift habe ich nicht bekommen, ich habe mich verrechnet, und jetzt schaffe ich sie aus der Welt, um eine andere zu heiraten und an eine Mitgift zu kommen... Ja? Wie schlicht und unkompliziert... Eine so einfache und übersichtliche Maschine ist der Mensch... Nein, Doktor, in jedem von uns sind zu viele Räder, Schrauben und Ventile, als daß wir einander auf den ersten Eindruck hin oder nach zwei, drei Begegnungen beurteilen könnten. Ich verstehe Sie nicht, Sie verstehen mich nicht, und uns selbst verstehen wir auch nicht. [...]" (III. 6)⁴⁵

Wenn Čechov seinem Ivanov in L'vov eine Figur gegenüberstellt, die an klassische dramatische Verwicklungen und abgefeimte Intrigen glaubt und entsprechend aktiv wird, so geht es nicht nur um die Darstellung einer Ehrlichkeitsmentalität, die keine menschlichen Aspekte mehr sehen will, nicht nur um die dramatische Konkurrenz zweier Figurenperspektiven - sondern es geht auch um die dramatische Kontroverse zweier unterschiedlicher Auffassungen des Dramas. Mit der Einführung des L'vov und dessen Sicht des Dramas knüpft Čechov an die Erwartungen an, die ein Zuschauer an eine "echte" dramatische Handlung richtet. L'vov glaubt nicht nur an echte dramatische Verwicklungen, er will und betreibt sie auch - indem er Ivanov ständig mit seinen Beschuldigungen verfolgt, dessen kranker Frau die Augen öffnet und damit ihre Verzweiflung vergrößert, indem er anonyme Briefe schreibt, die Ivanov im ganzen Landkreis anschwärzen, und indem er schließlich in der letzten Szene als rächender "positiver Held" einschreitet.

L'vov wird in dieser selbstgewählten Funktion keineswegs von Anfang an ironisiert. In seinem Engagement für die von Ivanov skandalös behandelte Anna Petrovna und in seinen diesbezüglichen Vorwürfen gegen Ivanov hat er ja durchaus recht. Dennoch kommt es zu einer solchen Ironisierung - Čechov erreicht sie zum einen dadurch, daß er L'vovs Verleumdungsaktionen mit dem haltlosen, für Ivanovs Reputation im Landkreis vernichtenden Geschwätz Borkins parallelisiert, zum anderen aber dadurch, daß er L'vovs Vorwürfe gegen Ivanov konsequent im Anschluß an Ivanovs bittere Selbstkritiken plaziert. Dadurch erhalten L'vovs Äußerungen, und vor allem auch seine Handlungen innerhalb der vermeintlichen dramatischen Intrige, einen falschen, selbstgefälligen, dümmlich-doktrinären und letztlich inhumanen Zug, und sie fallen regelmäßig hinter Ivanovs Selbstanklagen zurück. L'vovs "dramatischste" Handlung - die öffentliche Bezeichnung Ivanovs als "Schuft" - wird zunächst dadurch im voraus entwertet, daß unmittelbar zuvor Borkin, das andere Medium einer "ironischen Rezeptionslenkung", Ivanov als "Komiker" beschimpft, weil er den Verhaltenskodex des Bräutigams nicht begriffen habe (IV. 11). Noch durch seine verbale Reaktion auf L'vovs letzte Beleidigung und durch seinen Selbstmord, diesen Endpunkt seines Abgleitens auf der "schiefen Ebene", dementiert Ivanov L'vovs engstirnige Sicht von den immer nur interessegeleiteten Handlungen der Menschen und von den bühnenreifen Intrigen, die sie in ihrem Leben anzetteln.

Indem nun L'vovs dramatischer Handlungswille mit der Zeit, und besonders deutlich am Schluß des Stückes, ins Unrecht gesetzt wird, wird auch das Interesse des Zuschauers an einer echten dramatischen Handlung ins Unrecht gesetzt - und in dieser Funktion ist Čechovs L'vov durchaus dem Gogol'schen Kočkarev vergleichbar.

3. Zusammenfassung

Als Fazit unserer Untersuchung von Čechovs *Ivanov* unter dem Aspekt der darin enthaltenen Anknüpfungen an Gogol' und an die "Gogol'sche Richtung" der russischen Literatur können wir festhalten: Der bisherige Befund der Čechov-Forschung, wonach der

Ivanov dem Typus des hergebrachten Handlungsdrasmas noch vergleichsweise nahesteht, ist als solcher keineswegs abwegig. Wesentlich neu ist jedoch, daß es sich um eine durchweg ironische und polemische, falsifizierte Nähe handelt. Das ironisch-polemische Moment kann nicht nur durch einen Vergleich des *Ivanov* mit dem viel ungewöhnlicher strukturierten frühesten Stück *Platonov* zutage gefördert werden, sondern es wird zu einem guten Teil durch die demonstrierten Gogol'-Anknüpfungen konstituiert und signalisiert. Čechovs Poetik der Anknüpfung reicht dabei - einmal abgesehen von einzelnen Gogol'-Zitaten in den Reden der Figuren⁴⁶ - vom Pastiche auf ein konkretes Gogol'-Werk (die Nebenhandlung des *Ivanov* und Gogol's Heirat) über die Verallgemeinerung der Gogol'-Anknüpfung auf die "Gogol'sche Richtung" der russischen Literatur - bis hin zum Rückgriff auf die Gogol'sche Technik der ironischen Rezeptionslenkung (vgl. im *Ivanov* die Figuren des Borkin und insbesondere des L'vov). Dieses Ergebnis schafft eine aussichtsreiche Basis für eine funktionale Konfrontierung auch der späteren Čechov-Stücke mit Gogol's Dramenpoetik. Andrej Belyj hat im Jahre 1907, drei Jahre nach Čechovs frühem Tod, dem Autor des *Kirschgarten* zugeschrieben, dieser habe "den Realismus ausgeschöpft" und nehme "eine zentrale Stellung zwischen zwei großen Entwicklungsphasen des russischen Dramas ein", womit das realistische und das symbolistische Drama gemeint sind.⁴⁷ Dies lenkt natürlicherweise den Blick zurück auf den Anfang der realistischen Phase des russischen Dramas, an dem insbesondere der Spät- und Antiromantiker Gogol' steht. Im selben Jahr wie Belyj schrieb Aleksandr Blok über die Dramatiker Hauptmann, d'Annunzio, Maeterlinck, Hofmannsthal, Przybyszewski, Schnitzler und namentlich Čechov, ihnen sei es in unterschiedlichem Maße beschieden gewesen, "dem Drama den Helden zu nehmen, es der Handlung zu berauben, das dramatische Pathos zu verraten und die metallische Stimme der Tragödie zum heiseren Flüstern des Lebens zu senken".⁴⁸ Was Blok hier von den Innovationen des Dramas der Jahrhundertwende einschließlich Čechovs sagt, trifft in diesem Verallgemeinerungsgrad bereits auf Gogol' zu.

Zum Abschluß der Untersuchung soll ihre begrenzte Reichweite innerhalb eines umfassenderen Problembereichs - der Frage nach dem spezifischen Traditionsbezug von Čechovs Innovationen der Dramenpoetik - hervorgehoben werden. Čechovs Gogol'-Rezeption ist

ohne Zweifel nur eines von vielen wichtigen Themen innerhalb dieses Bereichs; es ist gewiß nicht "wichtiger" als etwa seine Rezeption Shakespeares, des romantischen Dramas, der Stücke Turgenyevs oder Ostrovskijs. Die Spezifik seines Traditionsbezugs ist überhaupt nicht zuletzt in der ungewöhnlichen Kombination einer Vielfalt literarischer Anknüpfungen zu suchen. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist etwa die oben herausgearbeitete Kombination von Anspielungen auf Gogol' mit solchen auf die "Gogol'sche Richtung". Diese diskret ungewöhnliche Kombinatorik sehr unterschiedlicher Traditionselemente macht das dramatische Œuvre von Anton Čechov wohl auch zu einem Element, das der russischen dramenliterarischen Gattungsgeschichte des 19. Jahrhunderts im rezeptionsgeschichtlichen Rückblick eine ganz eigentümliche Kohärenz zu vermitteln vermag.

ANMERKUNGEN

¹Der Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines 1979 an der Universität Basel gehaltenen Vortrags. - Čechov-Zitate folgen der Ausgabe: А.П. Чехов: Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Москва 1974-1983. Тт. 12/13, Gogol'-Zitate der Ausgabe: Н.В. Гоголь: Собрание художественных произведений в 5 тт. Москва 1960. Т. 4; die Nachweise beschränken sich auf Akt- und Szenenangaben. Die Originalzitate werden in den Anmerkungen gebracht. Die Übersetzungen der Zitate und die darin angebrachten Hervorhebungen stammen vom Verfasser.

²Die Formulierung dieser Arbeitshypothese richtet sich gegen eine Auffassung wie die Aleksandr Bloks, wonach es keine zusammenhängende russische Dramen-tradition gebe, sondern immer nur neue, vereinzelte, "zufällige" Ansätze wie Griboedovs *Горе от ума*, Čechovs neue dramatische Technik oder das symbolistische Drama (A. Blok: О драме [1907]. - Blok: Собрание сочинений в 6 тт. Т. 5. Москва 1971, сс. 152/153).

³Keine Berücksichtigung finden in meiner Untersuchung die Komödienversion des *Ivanov* (1887) oder sonstige Gesichtspunkte der Entstehungsgeschichte des Werks, da der Bezug auf Gogol's Heirat sich erst in der letzten Fassung von 1889 voll ausprägt. Im selben Jahr 1889 schreibt Čechov übrigens den Einakter *Die Hochzeit* (*Свадьба*), der ebenfalls eine Čechovsche Replik auf Gogol's Heirat ist.

⁴In: С.Е. Шаталов: В творческой лаборатории Чехова. Москва 1974, сс. 296/297, wird summarisch auf für die späten 1930er Jahre bezeichnende Versuche einer Vereinnahmung Čechovs "für die Traditionen Gogol's, Nekrasovs, der Demokraten der 60er Jahre und insbesondere saltykov-ščedrins" verwiesen; die einschlägige Monographie von A. Derman (Чехов: Критико-биографический очерк.

Moskwa 1939) war mir nicht zugänglich. Eine scharf gegen diese Tendenz gerichtete, zugleich aber ebenfalls ungemein "satirische" Lektüre Čechovs überhaupt, und des Dramas *Ivanov* im besonderen, legt E. Broide vor: Чехов. Мыслитель. Художник. (100-летие творческого пути). Катастрофа. Возрождение. Frankfurt/Main 1980. - M.L. Semanova (Чехов и Гоголь. В сборнике: А.П. Чехов. Сборник. Статьи, Исследования, Публикации. Ростов-на-Дону 1954) geht auf das Thema der literarischen Beziehungen der beiden Autoren nur für die Erzählungen ein; die angekündigte eigene Arbeit über den Bereich der Dramen ist mir nicht zur Kenntnis gekommen.

⁵Als rühmliche Ausnahme ist zu nennen: René Śliwowski: *Od Turgieniewa do Czechowa. Z dziejów rosyjskiej dramaturgii drugiej połowy XIX wieku.* Warszawa 1970. Inzwischen wird die Lücke allmählich geschlossen, vgl. Bodo Zelinsky (Hrsg.): *Das russische Drama.* Düsseldorf 1986, sowie: *История русской драматургии.* XVII век - первая половина XIX века. Ленинград 1982; der Folgeband: *История русской драматургии.* Вторая половина XIX века - начало XX века. Ленинград 1987.

⁶Vgl. hierzu das Dramenkapitel (Teil 3) in: В. Лакшин: *Толстой и Чехов.* Москва 1975 - übrigens eine Arbeit, die die komplexen literarischen Beziehungen zwischen zwei, auf den ersten Blick grundverschiedenen, Autoren sehr eindrucksvoll herausarbeitet.

⁷Ich beziehe mich hier auf das Verständnis von literarischer Tradition, wie es von Janusz Ślawiński (Synchronie und Diachronie im literarhistorischen Prozeß [poln. zuerst 1967]. - In: Ślawiński: *Literatur als System und Prozeß.* Strukturalistische Aufsätze zur semantischen, kommunikativen, sozialen und historischen Dimension der Literatur. München 1975 [sammlung dialog 75], S. 151-172) formuliert worden ist.

⁸Herta Schmid: *Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs Ivanov und Der Kirschgarten.* Kronberg/Ts. 1973 (Skripten Literaturwissenschaft 3).

⁹Vgl. hierzu auch W. Kośny: *Bedeutung und Funktion der literarischen Zitate in A.P. Čechovs Три сестры.* - *Welt der Slaven*, XVI, 1971, S. 126-150.

¹⁰Herta Schmid; vgl. die viel direktere Beziehung des *Ivanov* zum Ostrowskijschen Genre-Theater bei N. Modzelewska: *Spór o Czechowa - czy spór z Czechowem?* - In: *Twórczość*, 1963, 2, S. 102-112; hier: S. 109.

¹¹Eine klare Sicht der Architektur und des innovatorischen Charakters von *Platonov* legt Thomas Brasch, Verfasser einer deutschen *Platonov*-Bearbeitung, in einem Interview mit Henning Rischbieter an den Tag. Brasch sagt hier: "Ich habe nicht das Gefühl, daß das Stück ausufernd ist. [...] Tschechow schreibt ganz diszipliniert vier Akte, er führt alle Figuren bis zum Schluß durch. Er hat zum Schluß ein Ensemble von Figuren, die vor der Tragödie fassungslos stehen. Wenn Brecht bei seinem Baal eine, sagen wir mal, fassungslose Wut hatte gegenüber der Dramaturgie, so hatte Tschechow eine ganz kalte Wut. Und er ist schon sehr kühl damit umgegangen" (*Theater heute*, 1979, 2, S. 26). In der fachwissenschaftlichen Literatur zum *Platonov* überwiegt der Eindruck der hier noch herrschenden dramaturgischen Unerfahren-

heit des jungen Čechov. - T. Eekman (Anton Čechov et sa *Pièce sans titre.* - *Revue des Études Slaves*, 1954, 31, pp. 56-70) verzeichnet die Figuren und Motive in Čechovs späterem Œuvre, die im *Platonov* ihre erste künstlerische Gestaltung gefunden hatten. Besonders hebt er die Parallele *Platonov* - *Ivanov* hervor, wobei er in der Konstellation *Ivanov* - *L'vov* eine "Aufspaltung" der Figur des *Platonov* sieht.

¹²In der Komödienversion des *Ivanov* finden - trotz Ivanovs Zweifeln - Trauung und Hochzeitsfest tatsächlich statt, und Ivanov fühlt sich beschwingt, wie lange nicht mehr, bis *L'vov* mit seiner Beleidigung auftritt. *Ivanov* stirbt - augenscheinlich an einem Herzversagen.

¹³Die Nebenhandlung tritt nur in etwa der Hälfte dieser Szenen stärker in den Vordergrund, nämlich in II. 12; III. 1,4,6; IV. 5,6, wobei es sich oft um kleine, nebensächliche Szenen handelt.

¹⁴Der offenkundige Bezug dieser Episoden auf Gogol's Heirat kann u.a. als Signal für die Wahrnehmung ihrer nebenhandlungsmäßigen Kohärenz gewertet werden.

¹⁵" Б а б а к и н а . Здравствуйте, Зинаида Савишна! Честь имею вас поздравить с новорожденною... [...]. Очень вами благодарна" (II. 1).

¹⁶" А в д о т ь я Н а з а р о в н а . Это я сказала без козыря! Ты сказал: два без козыря..." (II. 1). Vgl. hierzu in Gogol's *Revisor* den berühmten Streit von Dobčinskij und Bobčinskij darum, wer erzählen darf und wer von ihnen was gesagt hat. Der Streit "kulminiert" in dem Replikenwechsel: " Б о б ч и н - с к и й . [...] Как сказал он мне это, а меня так вот свыше и вразумило. 'Э!' - говорю я Петру Ивановичу... Д о б ч и н - с к и й . Нет, Петр Иванович, это я сказал: 'Э!' " (*Ревизор* I. 3)

¹⁷" П е р в ы й г о с т ь . Выпью, старая, и - домой! И невест мне твоих не надо. Какая тут, к нечистому, любовь, ежели с самого обеда ни рюмки?" (II. 9)

¹⁸Anna Petrovna erfährt vom alten Grafen das Mindestmaß an menschlicher Zuwendung, das *Ivanov* ihr schuldig bleibt. Interessant ist die Ambiguität der Form seines Namens. Zum einen klingt er "ritterlich-polnisch" und scheint vom polnischen Wort "szabla" (russ. "сабля", dt. "Säbel") abgeleitet zu sein; andererseits steht "šabel'skij" in gefährlicher Nähe zur Wortfamilie "шавель, шавельский" ("Gesindel; Gesindel-"). In dieser Ambiguität erinnert der Name an den der Titelfigur, denn "Ivanov" kann ebensowohl ein alter Adelsname ("Иванов") wie ein trivialer Dutzendname sein ("Иванов").

¹⁹In der Komödienversion des *Ivanov* kann die Nebenhandlung geradezu als Versuch einer situationskomischen "Überbietung" der Gogol'schen Heirat verstanden werden; in der Dramenversion wird durch die Beseitigung einiger vaudevillehafter Schnörkel der Bezug auf die Heirat gleichsam substantieller gestaltet.

²⁰Zu der im folgenden gegebenen Interpretation von Gogol's Komödie vgl. die kleine Studie von R. Fieguth: *Der Zuschauer als Gegenstand der Komödie.* Bemerkungen zur Rezeptionslenkung in Go-

gol's Die Heirat. In: Возьми на радость. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier. Amsterdam 1980, pp. 57-66.

21 "дрянь", "скверность", "история случилась"; "черт возьми", "черт побери", "на кой черт ты меня женила".

22 "Да ведь они шалуны большие, будут всё портить, разбросают бумаги" (Женитьба I. 11).

23 "[...] Одних забот сколько: дети, мальчишки, народ драчливый, а там и девочки пойдут, подрастут - выдавай их замуж. [...]" (Женитьба II. 18)

24 "[...] Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да пожалуй прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича - я бы тогда тотчас же решилась. [...]" (Женитьба II. 1).

25 "Ну, был ли когда виден на свете подобный человек? Эдакой дурак! Да если уж пошло на правду, то и я хорош. Ну, скажите, пожалуйста, вот я на вас всех сошлюсь: ну, не олух ли я, не глуп ли я? Из чего бьюсь, кричу, инда горло пересохло? Скажите, что он мне? родня что ли? И что я ему такое - нянька, тетка, свекруха, кума что ли? Из какого же дьявола, из чего, из чего я хлопочу о нем, не даю себе покою, нелегкая прибрала бы его совсем? А просто чорт знает из чего! Поди ты, спроси иной раз человека, из чего он что-нибудь делает! [...]" (Женитьба II. 17)

26 Zur Kategorie und Funktion des "idealisierten Rezipienten" im Drama (einer auf der Bühne agierenden Figur, deren formuliertes Verständnis der dramatischen Vorgänge und Charaktere sich in besonders markierter Weise dem Erfassungsbestreben des Dramenrezipienten empfiehlt - und daher zu unterscheiden ist vom "impliziten Zuschauer" oder "virtuellen Empfänger") vgl. die Beiträge von R. Fieguth: Zur Rezeptionslenkung bei narrativen und dramatischen Werken. - Sprache im technischen Zeitalter, 1973, 47, S. 186-201, und: Zum Problem des virtuellen Empfängers beim Drama. Am Beispiel von Ostrovskijs Komödie Бешеные деньги. In: A.G.F. van Holk (Hrsg.): Zugänge zu Ostrovskij. Bremen o.J. (Veröffentlichungen des Slavischen Instituts der Universität Groningen, Band 1), S. 90-116.

27 "Боркин. Но довольно. Давайте говорить о деле. Будем рассуждать прямо, по-коммерчески. Отвечайте мне прямо, без субтильностей и без всяких фокусов: да или нет? Слушайте (указывает на графа). Вот ему нужны деньги, минимум три тысячи годового дохода. Вам нужен муж. Хотите быть графиней?"

Шабельский (хохочет). Удивительный циник!

Боркин. Хотите быть графиней? Да или нет?

Бабакина (взволнованная). Выдумываете, Миша, право... И эти дела не делаются так, с бухты-баракты... Если графу угодно, он сам может и... и я не знаю, как это вдруг, сразу...

Боркин. Ну, ну, будет тень наводить! Дело коммерческое... Да или нет?

Шабельский (смеясь и потирая руки). В самом деле, а? Чорт возьми, разве устроить себе эту гнусность? а? Помпончик... (целует Бабакину в щеку). Прелесть!... Огурчик!...

Бабакина. Пойдите, пойдите, вы меня совсем встревожили!... Уйдите, уйдите! Нет, не уходите!...

Боркин. Скорей! Да или нет? Нам некогда... "[...]" (II. 12).

28 "Лебедев. [...] Скажи на милость, за каким это лешим ты зачастил к Марфутке?"

Шабельский (кивает на Боркина). Да вот, женить меня на ней хочет...

Лебедев. Женить?... Тебе сколько лет?

Шабельский. Шестьдесят два года.

Лебедев. Сама пора жениться. А Марфутка как раз тебе пара.

Боркин. Тут не в Марфутке дело, а в Марфуткиных стерлингах.

[...]

Шабельский. Ей-богу, а ведь он серьезно. Этот гений уверен, что я его послушаюсь и женюсь...

Боркин. А то как же? А вы разве уже не уверены?

Шабельский. Да ты с ума сошел... Когда я был уверен? Псс...

Боркин. Благодарю вас... Очень вам благодарен! Так это, значит, вы меня подвести хотите? То женюсь, то не женюсь... сам черт не разберет, а я уж честное слово дал! [...]" (III. 1)

29 In seinem dialogischen Kommentar zur Komödie Revisor, dem Theatralischen Aufbruch nach der Vorstellung der neuen Komödie, läßt Gogol' die Figur des "Zweiten Kunstliebhabers" sagen: "[...] Heute wird die Handlung des Dramas viel stärker von dem Streben danach zusammengehalten, eine vorteilhafte Stelle zu erlangen, zu brillieren und, koste es, was es wolle, den Nächsten in den Schatten zu stellen, sich für eine Kränkung und eine Verspottung zu rächen. Hat heute der Dienstrang, das Geldkapital, die vorteilhafte Heirat nicht mehr Elektrizität als die Liebe? [...] Ich will nur sagen, daß überhaupt nach der privaten Handlungsverknüpfung gesucht und die allgemeine gar nicht gesehen wird. Die Leute haben sich in ihrer Einfalt schon an die unaufhörlichen Liebhaber gewöhnt, ohne deren Heirat das Stück gar nicht enden darf" (Gogol' 1960. Bd. 4, S. 155).

30 Nicht zuletzt trägt der Schwätzer Borkin die Verantwortung dafür, daß Ivanov vor der Öffentlichkeit wegen seiner skandalösen Beziehung zu Saša als abgefemter Erbschleicher dasteht. - Bezeichnend dafür, wie der "Realist" Čechov die Motivlosigkeit von Gogol's Kočkariev durch die "unangemessene Motiviertheit" Borkins ersetzt, ist die Erwähnung der kleinen "Vorteile", die Borkin aus seiner Kupplertätigkeit zieht - offenbar wird er von der Babakina dafür entlohnt, daß er ihr den Grafen zuführt (vgl. IV. 8).

31 "Шабельский. Узкий, прямолинейный лекарь! (Дразнит.) 'Дорогу честному труду!' Орет на каждом шагу, как попугай, и думает, что в самом деле второй Добролюбов. Кто не орет, тот подлец. Взгляды удивительные по своей глубине. Если мужик зажиточный и живет по-человечески, то, значит, подлец и кулак. Я хожу в бархатном пиджаке и одеваюсь лакей - я подлец и крепостник. [...] А ваш этот тупой лекарь почувствовал бы себя на высоте своей задачи [...] если бы судьба дала ему случай, во имя принципа и общечеловеческих идеалов, хватить меня публично по рылу и под микитки" (II. 4).

32 "[...] Я честный человек, мое дело вступить и открыть глаза слепым. Исполню свой долг и завтра же вон из этого проклятого уезда. (Задумывается.) Но что делать? Объясняться с Лебедевым - напрасный труд. Вызвать на дуэль? Затянуть скандал? [...] Что делать? [...]" (IV. 1)

33 "Анна Петровна (смеется). Вот точно так же и он когда-то говорил... Точь-в-точь... [...]" (I. 7).

34 Es kann hier lediglich angedeutet werden, daß die erwähnten Gogol'schen Innovationen - erkennbar mit der romantischen Poetik in Kontakt stehend - die Prosa und das Drama betreffen.

35 Zu den Ausnahmen unter den (zeitweiligen) Vertretern dieser Richtung können A.N. Ostrovskij mit Komödien wie *На всякого мудреца - довольно простоты* und *Бешеные деньги* sowie M.E. Saltykov-Ščedrin gezählt werden, dieser übrigens nicht nur in seinen satirischen und nicht-satirischen Prosawerken, sondern auch in einigen seiner dramatischen Versuche (vgl. die satirische Komödie *Тени* und das Drama *Царство смерти*).

36 N.A. Dobroljubovs umfangreiche Rezension von A.N. Ostrovskijs Drama *Gewitter* trug den Titel 'Луч света в темном царстве' (1860). Im *Иванов* sagt Borkin: "Б о р к и н . [...] (Подбегает к Саше.) [...] Да прояснят они [фейерверки и бенгальские огни собственного изделия - P.Ф.] ночь так же, как вы просветляете потемки темного царства. (Театрально раскланивается.)" (II. 5)

37 "А н н а П е т р о в н а . Послушайте, господин честный человек! Нелюбезно провожать даму и всю дорогу говорить с нею только о своей честности. [...] Мой Николай, когда был таким, как вы, в женском обществе только пел песни и рассказывал небывлицы, а между тем каждая знала, что он за человек. [...] Он никогда не выражался так: 'Я честен! Мне душно в этой атмосфере! Коршуны! Совиное гнездо! Крокодилы!' [...]" (II. 10)

38 "С а ш а . Моя антипатия. Ходячая честность. Воды не попросит, папиросы не закурит без того, чтобы не показать своей необыкновенной честности. Ходит или говорит, а у самого на лбу написано: я честный человек. [...]" (II. 4)

39 "С а ш а . [...] Вошли вы сейчас сюда, как честный человек, и нанесли ему страшное оскорбление, которое едва не убило меня: раньше, когда вы преследовали его, как тень, и мешали ему жить, вы были уверены, что исполняете свой долг, что вы честный человек. Вы вмешивались в его частную жизнь, злословили и судили его где только можно было, забрасывали меня и всех знакомых анонимными письмами - и все время вы думали, что вы честный человек. Думая, что это честно, вы, доктор, не щадили даже его больной жены и не давали ей покоя своими подозрениями. И какое бы насилье, какую жестокую подлость вы ни сделали, вам все бы казалось, что вы необыкновенно честный и передовой человек!" (IV. 11)

40 Die Funktionen eines "Vertreter des positiven Prinzips" und eines "idealisierten Rezipienten" müssen nicht notwendig zusammenfallen - in Gogol's Heirat ist Kočkarev zwar der (ironisierte) "idealisierte Rezipient", aber keineswegs die "ehrlche Figur".

41 "И в а н о в . [...] мысли мои перепутались, душа скована какою-то ленью, и я не в силах понимать себя. [...] Вы вот говорите мне, что она скоро умрет, а я не чувствую ни любви, ни жалости, а какую-то пустоту, утомление. Если со стороны поглядеть на меня, то это, вероятно, ужасно; сам же я не знаю, что делается с моей душой... [...]" (I. 3).

42 "И в а н о в . [...] У меня был рабочий Семен, которого ты помнишь. Раз, во время молотбы, он захотел похвастать перед девками своею силой, взвалил себе на спину два мешка ржи и надорвался. Умер скоро. Мне кажется, что я тоже надорвался. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде. Все это, Паша, мои мешки... Взвалил себе на спину ношу, а спина-то треснула. [...]" (III. 5)

43 "И в а н о в . [...] Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не разберет! Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это - позор! [...]" (II. 6)

44 Einzuwenden wäre beispielsweise, daß Ivanov seine Reformprojekte offenbar mit großem organisatorischem Ungeschick, wenn nicht grob leichtfertig, angepackt hat, und daß sein gegenwärtiger Zustand nicht zuletzt auch auf einen alterungsbedingten Rückfall in den Standesdünkel und den Rassenhochmut zurückgeführt werden kann, den der jüngere Ivanov gerade bekämpfen wollte.

45 "Л ь в о в . [...] Вам нужна эта смерть для новых подвигов; пусть так, но неужели вы не могли бы подождать? Если бы вы дали ей умереть естественным порядком, не долбили бы ее своим откровенным цинизмом, то неужели бы от вас ушла Лебедева со своим приданым? [...] Почему вам нужно, чтобы ваша жена умерла теперь, а не через месяц, через год?... И в а н о в . Умный человек, подумайте: по-вашему, нет ничего легче, как понять меня? Да? Я женился на Ане, чтобы получить большое приданое... Приданого мне не дали, я промахнулся и теперь сживаю ее со света, чтобы жениться на другой и взять приданое... Да? Как просто и несложно... Человек такая простая и немудреная машина... Нет, доктор, в каждом из нас слишком много колес, винтов и клапанов, чтобы мы могли судить друг о друге по первому впечатлению или двум-трем внешним признакам. Я не понимаю вас, вы меня не понимаете, и сами мы себя не понимаем. [...]" (III. 6)

46 Drei direkte Gogol'-Zitate in den Reden Šabel'skijs und Lebedevs sind nachgewiesen im Kommentarteil von: Чехов, Т. 11.

47 А. Белый: Чехов (1907). В кн.: Белый: Арабески. Книга статей. Москва 1911, с. 400.

48 А. Блок: О драме (1907). - Блок: Собрание сочинений в 6 тт. Т. 5. Москва.

Anmerkung des Herausgebers:

Schriftlicher Beitrag, da der Verfasser an der Teilnahme am Symposium kurzfristig gehindert war.