

Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov'scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast'e“

Matthias Freise

Der folgende Beitrag verknüpft verschiedene Fragen und Themen meiner wissenschaftlichen Arbeit, die alle ursprünglich auf Anregungen durch Wolf Schmid zurückgehen: die Frage, wie Analyse und Deutung des literarischen Kunstwerks aufeinander bezogen sind, die Frage nach der Ereignishaftigkeit insbesondere der Prosa Anton Čechovs, die Personalisierung des Erzählens, die Funktion von Redensarten, Kalauern und Klangwiederholungen in Čechovs Texten, literarische Paradoxien sowie die Frage nach einer dialogischen Beziehung zwischen Autor- und Heldeninstanz, die Wolf Schmid in seiner Auseinandersetzung mit den Thesen Michail Bachtins beschäftigt hat.

Seit langem streiten sich die Čechov-Forscher über das Bild des Menschen in Čechovs Erzählungen. In den Monographien von Linkov¹ und Tjupa² überwindet der Held bei Čechov seine charakterologische Typisierung dadurch, dass seine Persönlichkeit (*ličnost'*) in Erscheinung tritt. Nach Kataev³ ist das Mittel für eine solche Überwindung die plötzliche Einsicht (*prozrenie*). Wolf Schmid bezweifelt nun mit guten Gründen die Authentizität des Helden-*prozrenie*: Er verweist, indem er die Funktion der Details in den Erzählungen genau analysiert, immer wieder auf die naturalistische

¹ Linkov V. Ja. Chudožestvennyj mir prozy A. P. Čechova. Moskva, 1982.

² Tjupa V. I. Chudožestvennost' čechovskogo rasskaza. Moskva, 1989.

³ Kataev V. B. Proza Čechova. Problemy interpretacii. Moskva, 1979.

Motivierung dessen, was anfangs wie eine echte Einsicht des Helden erschien.⁴ Ich möchte im Folgenden am Beispiel einer Erzählung Čechovs zeigen, dass die Basis der einander, wie es scheint, ausschließenden Antworten auf die Frage nach dem Charakter des Helden und nach der Motivierung seiner Handlungen nicht außerhalb des Helden, in einem Urteil über ihn, liegen kann, sondern in einer fundamentalen Antinomie seiner eigenen Existenz begründet liegt. Der Weg zum Verständnis und zur Deutung dieser Antinomie führt über die poetische Struktur von Čechovs Erzählungen. Markiert wird dieser Weg durch verschiedene, anscheinend einander ausschließende, dabei aber gleichermaßen berechnete Charakteristiken von Čechovs Stil. Es sind dies Realismus, Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus. Es wird also zu zeigen sein, wie die verschiedenen einander scheinbar widersprechenden Aspekte im Bild des Menschen bei Čechov und in der Poetik seiner Prosa zu einer Synthese kommen können.

Čechovs Helden streben seelisch fast durchweg in eine mehr oder minder genau bestimmte Transzendenz – zu einem besseren Leben, zu Wahrheit und Schönheit, in die Vergangenheit oder in die Zukunft. Oft streben sie auch in ein fernes Land oder nach Moskau, aber auch diese konkreten geographischen Orte haben die symbolische Bedeutung eines „absoluten“ anderen Seins. Zugleich sind dieselben Helden in eine Welt totaler Immanenz eingeschlossen – ohne jeden auktorialen Verweis auf eine Ordnung oder Gerechtigkeit jenseits ihres eigenen Fühlens und Erlebens. Dieses Fühlen und Erleben verweist nun allein, wie Schmid gezeigt hat, auf naturalistische Motivierungen wie zum Beispiel Hunger oder Erschöpfung.⁵

Es ist nun kein Zufall, dass auf der Ebene von Čechovs Poetik ganz analoge Widersprüche zu beobachten sind, denn der poetische Aufbau und die anthropologische Bedeutung eines literarischen Textes sind eng miteinander verknüpft. Die Struktur eines literarischen Kunstwerks ist als *Gestalt* zu verstehen, die sich aus der formenden geistigen Aktivität des Menschen, aus seiner Intentionalität ergibt. Zwischen der Gestalt beziehungsweise Form eines Kunstwerks und der intentional konstituierten seelischen Ge-

⁴ Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Frankfurt a. M; Berlin; Bern, 1992. Kap. 5: Čechovs problematische Ereignisse.

⁵ Ibid.

stalt des Menschen besteht notwendigerweise eine Analogie, denn die künstlerisch formende Aktivität ist eine fundamentale Weise der intentionalen Selbstformung des Menschen.

Darum verweist die struktural ermittelte anthropologische Antinomie eines Textes immer zugleich auf eine Antinomie auf der Ebene seiner Poetik. Entweder lässt Čechov als Realist die Möglichkeit eines *prozrenie* und damit zugleich die persönliche Freiheit der Entscheidung für seinen Helden zu, oder aber er motiviert als Naturalist die Handlungen seiner Helden durch kausale Ursachen, wodurch diesen keinerlei Freiheit der Wahl zusteht und ihre Ideen und Ideale letztlich Selbstbetrug sind. Entweder Čechov verwehrt als Impressionist seinen Helden den Zugang zur „objektiven Realität“ und lässt sie sich im Meer ihrer subjektiven Empfindungen und Werturteile verlieren, oder er verschafft ihnen als Symbolist einen exklusiven Zugang zur Ebene der transzendenten Bedeutungen, einen Zugang, der des Umweges über die Interpretation der den Helden umgebenden Wirklichkeit gar nicht bedarf.

Eine der auf den ersten Blick besonders ausgeprägt naturalistischen Erzählungen Čechovs ist die Erzählung *Nesčast'e* (Unglück) aus dem Jahr 1886.⁶ Diese Dimension der Erzählung ist allerdings von den im Sinne eines Naturalismus bei Čechov argumentierenden Čechov-Forschern noch nicht hinreichend gewürdigt worden. Die Heldin dieser Erzählung, Sof'ja Petrovna, die 25-jährige Frau eines Notars, gibt sich nach nicht besonders langem Widerstand ihrem altem Bekannten Il'in, dem in sie verliebten Bewohner der benachbarten Datsche hin. Die realistische Motivierung ihres Falls besteht nicht in ihrer Liebe und auch nicht etwa in der interessanten oder faszinierenden Persönlichkeit Il'ins, sondern anscheinend ausschließlich in Sof'jas sexuellem Verlangen, das sich „gegen ihren Willen“ in ihr regt. Sie macht sich wegen ihrer Schwäche und ihrer für sie selbst unerwarteten Unmoral Vorwürfe, doch das, „was sie vorwärts drängte, war stärker als ihre Scham, ihre Vernunft und ihre Angst“. Mit diesen Worten endet die Erzählung.

⁶ Čechov A. P. Poln. sobr. soč. i pisem: V 30 t. Soč. T. 5. Moskva, 1976. S. 247-259 (im Weiteren wird diese Ausgabe als Soč. T. 5 zitiert).

Aufschlussreich ist die unterschiedliche Bewertung von *Nesčast'e* durch die zeitgenössische Kritik. Nach Bilibin bringt die Erzählung die naturalistische Maxime „zum Teufel mit der ganzen poetischen Seite der Liebe“ zum Ausdruck.⁷ Nach Grigorovič zählt die Erzählung dagegen zu jenen Werken Čechovs, die „das Motiv der Liebe in ihren subtilsten und geheimsten Erscheinungsformen erfassen“ („Несчастье [...] захватывает мотив любви во всех тончайших и покровенных проявлениях“).⁸ Wissenschaftliche Literatur über diese Erzählung gibt es wenig. M. V. Kuznecova vergleicht in einem Aufsatz von 1979 die Fabel von *Nesčast'e* mit der in Tolstojs *Povest' D'javol*.⁹ Nach Kuznecova ist die Autorposition in *Nesčast'e* durch eine negative Einstellung zu den in der Erzählung dargestellten Erscheinungen charakterisiert. Hier wäre jedoch zumindest einzuwenden, dass die Überschrift als maximal auktorial geprägter Teil der Erzählung weniger eine Verurteilung signalisiert als Mitgefühl für Figuren, die das, was mit ihnen geschieht, als ein großes Unglück empfinden. Im Erzähltext selbst wird allerdings durchweg objektiv, das heißt im Stil des Naturalismus beschrieben, wie die Begierde von der Heldin Besitz ergreift.

Ein Blick in programmatische Texte von Émile Zola zeigt, dass Sof'ja Petrovna eine Heldin ganz nach den Rezepten des Naturalismus ist. Im Vorwort zu seinem Roman *Pierre et Jean* schreibt Zola: „J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre“.¹⁰ Der zitierte letzte Satz der Erzählung *Nesčast'e* erfüllt diese Maxime so buchstäblich, dass sogar von einer Allusion ausgegangen werden muss. Weiter schreibt Zola: „Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin“.¹¹ Was die Figuren bei Zola also verbindet, ist die gegenseitige Befriedigung von Bedürfnissen.

⁷ Brief Bilibins an Čechov vom 28.8.1886. Nach: Čechov A. P. Soč. T. 5. S. 643 (Anmerkungen zur Erzählung *Nesčast'e*).

⁸ Brief Grigorovičs an Čechov vom 30.12.1888. In: *Perepiska A. P. Čechova / Sost. M. P. Gromova*. Izd. 2-e, dop. Moskva, 1996. T. 1. S. 299.

⁹ Kuznecova M. V. „Nesčast'e“ A. P. Čechova i „D'javol“ L. N. Tolstogo // *Tvorčestvo A. P. Čechova*. Vyp. 4. Rostov-na-Donu, 1979. S. 7-14.

¹⁰ Zola É. *Thérèse Raquin / Deuxième édition*. Paris, 1979. P. 24 (Préface).

¹¹ Ibid.

So kann man auch über die beginnende Liebesverbindung zwischen Sof'ja und Il'in urteilen. Der dritten Maxime Zolas „Die Seele spielt dabei überhaupt keine Rolle“ unterwirft sich Čechov allerdings nicht. Die Beziehung der Autorposition zur Seele der Heldin entspricht weniger der Maxime Zolas als der Michail Bachtins, für den ein Hauptmerkmal im Schaffen allerdings nicht Čechovs, sondern Dostoevskijs darin besteht, dass dem Helden alle Parameter zugänglich sind, mit denen ihn der Autor charakterisiert. Die formale Voraussetzung für einen solchen Zugang ist das Vorherrschen der personalen Perspektivierung. Eine solche Perspektivierung prägt nun in der Tat unsere Erzählung.¹² So bewerten Sof'ja und auch Il'in fortwährend ihre eigenen Handlungen selbst, und sie sind sich ständig der Bedeutung ihres Tuns beziehungsweise dessen, was mit ihnen geschieht, bewusst. Sof'ja verurteilt sich ebenso hart, wie sie durch die Autorposition implizit verurteilt wird, und ihr moralischer Fall am Schluss geschieht in vollem Bewusstsein. Teilen somit also die Helden das Autorwissen, so kann man zugleich umgekehrt sagen, dass die Überschrift als formal auktorialer Textteil zugleich von personaler Einfühlung in das Erleben der Helden geprägt ist. Während die Helden Zolas den Prinzipien des Naturalismus absolut untergeordnet werden, diskutiert Čechovs Sof'ja sogar mit Il'in über die Voraussetzungen des Handelns in einer Welt, die dem Gesetz des Naturalismus unterworfen ist. Gleichwohl hilft ihr das ganze Wissen um diese Voraussetzungen nicht im Mindesten, so dass man ihren moralischen Fall in vollem Bewusstsein geradezu als Grausamkeit des Autors seinen Helden gegenüber deuten kann, wie dies in Bezug auf Dostoevskij und seine Helden geäußert worden ist.

Schauen wir uns die poetische Struktur der Erzählung unter den folgenden Gesichtspunkten genauer an: Welche Funktion hat der Naturalismus in der Erzählung? Wird die Frage entschieden, wer warum schuldig ist? Welche Funktion hat das Setting mit allen seinen Details? Welche Oppositionen und Analogien organisieren strukturell den Fortgang der Erzählung?

¹² Zur Personalisierung des Erzählens in *Nesčast'e* durch erlebte Rede und inneren Monolog vgl. *Kačur M. D. O psychologizme v rasskazach ranneho Čechova // Tvorčestvo A. P. Čechova. Vyp. 2. Rostov-na-Donu, 1977. S. 104.*

Und schließlich die Hauptfrage: Wie bestimmen all diese Parameter der poetischen Struktur die Sinngestalt, die Architektur der Erzählung?

Das „naturalistische“ Verhalten der Helden ist für die Erzählung nicht nur eine positive Gegebenheit, die wie bei Zola die Figuren charakterologisch bestimmt und auf ein bestimmtes Menschenbild der Autorposition schließen lässt. Čechovs Erzählung verfügt über eine zweite Ebene, auf der eben dieser Naturalismus negiert wird. Diese Ebene, der *podtekst*, erschließt sich über immanent zu rekonstruierende Äquivalenzen und assoziative Verknüpfungen. Der *podtekst*, und nicht etwa direkte Verweise auf ein *prozrenie* oder auf eine sich herausbildende Persönlichkeit, liefert in *Nesčast'e* Argumente gegen den Naturalismus.¹³ So erscheint zum Beispiel aus seiner Perspektive Il'ins Versicherung, er sei der Macht seines Wunsches gegenüber völlig hilflos, als eine billige Ausrede. Einen deutlichen Verweis auf die Richtung, in der der *podtekst* strukturell zu suchen ist, enthalten die thematisch redundanten Berufsbezeichnungen der beiden männlichen Figuren, eines Notars und eines Anwalts. Diese Berufe verweisen auf die Struktur eines Gerichtsprozesses, in dem Sof'ja und Il'in die Angeklagten sind. Der Charakter der Erzählung als „Gericht“ über die beiden Helden wird verstärkt durch die juristische Lexik im Gespräch zwischen ihnen. So sagt Il'in zum Beispiel: „[...] ich halte mein Verhalten für verbrecherisch“ („мое поведение я считаю преступным“),¹⁴ während Sof'ja entgegnet: „[...] bin ich etwa auch noch daran Schuld“ („я же еще и виновата“).¹⁵ Parodistisch verweist auf den Gerichtscharakter der Erzählung die

¹³ Damit „funktioniert“ *Nesčast'e* genau gegenläufig zu Erzählungen Čechovs, die an der Oberfläche Freiheit, Transzendenz und *prozrenie* suggerieren, durch den *podtekst* aber eine naturalistische Motivierung erwerben. Darin ist möglicherweise ein Grund zu sehen, warum sie in tendenziell naturalistischen Deutungen von Čechovs Prosa nicht zur Sprache kommt – hat doch nach strukturalistischem Verständnis der *podtekst* eine höhere Dignität und damit auch Relevanz für die Deutung als die thematische Oberfläche. Dazu wäre zu sagen, dass bei Čechov beides, Thema und *podtekst*, immer wieder in einen direkten Widerspruch gegeneinander gestellt werden, zu dessen Auflösung es eines dritten Schrittes bedarf – der Deutung in Hinblick auf menschlichen Sinn. Von diesem Sinn her betrachtet sind Thema und *podtekst* einander gleichrangig und nur in einer idealen Abfolge rekonstruktiver Schritte einander nachgeordnet.

¹⁴ Čechov A. P. Soč. T. 5. S. 249.

¹⁵ Ibid. S. 250.

implizit ironische Bemerkung: „In den Worten des Advokaten ist ein Fünkchen Wahrheit“ („В словах адвоката есть доля правды“).¹⁶ Weiterhin wird die Zurechnungsfähigkeit der Angeklagten erörtert: „[...] wie kann man sich gegen den Wahnsinn wehren?“ („как можно бороться с сумасшествием“). Es werden Argumente der natürlichen Unausweichlichkeit des Verbrechens angeführt: „Ich kann gegen die Natur nicht ankämpfen“ („Не могу я с природой бороться“).¹⁷ Von Bedeutung ist auch die konkrete Verteilung der juristischen Rollen – Il'in ist der Anwalt, Sof'jas Ehemann ist der Notar, sowie auch die Tatsache, dass der Richter in dieser Konstellation zu fehlen scheint. Diese in den beruflichen Rollen der Figuren ausgesparte Position nimmt das Gewissen Sof'jas ein. Vor dieser Instanz wird der imaginäre Prozess von *Nesčast'e* geführt. Vor ihr ist Il'in der Verteidiger der Angeklagten, indem er ständig versucht, Sof'jas Gewissen zu entlasten, während der Ehemann Lubjancev den (Ehe-)Vertrag notariell beglaubigt hat, den die Angeklagten brechen. Gegen Ende der Erzählung heißt es: „Das Urteil ist verkündet, warum seine Vollstreckung noch hinauszögern?“ („Приговор прочтен, к чему же откладывать исполнение?“). Mit der Vollstreckung des Urteils ist hier nichts anderes gemeint als der Vollzug des Ehebruchs. Die Heldin ist vor ihrem eigenen Gewissen zu ihrem moralischen Fall verurteilt worden, der also nicht nur das Verbrechen, sondern zugleich auch die Strafe darstellt – die Strafe der Selbsterniedrigung.

Implizit läuft also eine Gerichtsverhandlung, in deren Ergebnis die Heldin schließlich sich selbst verurteilt. Andererseits rechtfertigt sie das naturalistische Sujet. Wie ist in der Erzählung der juristische *podtekst* mit der naturalistischen Motivierung des Handelns verknüpft? Die Helden sind nicht mehr unschuldig im vorkulturellen Sinne, sie sind ihren Trieben nicht wie Tiere ausgeliefert, aber gleichwohl haben sie ihr Schicksal ganz offensichtlich nicht wirklich in ihrer Hand. Dieses Paradox erinnert an das ohne Schuld Schuldigsein in Dostoevskijs *Brat'ja Karamazovy*. Hier wird es aufgelöst durch den juristischen Tatbestand eines „absichtlich herbeigeführten Zustandes der Unzurechnungsfähigkeit“. Die „gerichtliche Untersuchung“

¹⁶ Ibid. S. 250.

¹⁷ Ibid. S. 249.

zeigt nämlich, dass die Helden zwar unzurechnungsfähig sind, zugleich aber für ihre Taten voll verantwortlich, denn sie haben sich selbst in diesen gleichsam vorzivilisatorischen Zustand versetzt. Eine solche Bewertung suggeriert der *podtekst* über das Leitmotiv des Weins und der Trunkenheit in der Erzählung. Es wird eingeführt durch Il'in's Worte: „Oder ich betrinke mich auf die idiotischste Weise“ („или же запью самым дурацким образом“). Diese Replik verweist auf den Ausweg aus den Regeln der Zivilisation. Den unschuldigen Zustand der „idiotischen“ („дурацких“) Wilden kann man selbst durch Trunkenheit herstellen. Im Weiteren überzeugt Il'in – wir befinden uns weiterhin auf der Ebene des *podtekst*, also nicht auf der expliziten und situativen primären Bedeutungsebene, sondern auf der Ebene der Suggestion durch Assoziation – Sof'ja von diesem Ausweg, indem er sagt: „Wenn Sie Wein getrunken haben, wie werden Sie dann die Erregung überwinden?“ („Если вы выпьете вина, то как вы преодолите возбуждение?“). Das Anbieten von Wein ist ein altes künstlerisches Bild der Verführung.¹⁸ Über Sof'jas bereits zitierte Entgegnung: „Ja že ešče i vinovata?“ (kursiv – M. F.) wird dabei auch die lautliche Ähnlichkeit von „вино“ (Wein) und „вина“ (Schuld) semantisiert. Die lautliche Ähnlichkeit der Wörter entlarvt Sof'ja als durch die implizit-assoziativ verstandene Annahme des Weines eben doch in genau dem Punkt schuldig, in dem sie sich durch diese rhetorische Frage freisprechen will. Der *podtekst* unterstützt die Verbindung zwischen den Motiven des Weines und der Trunkenheit auf der einen Seite und der Schuld, das heißt des bewussten moralischen Falls, auf der anderen Seite auch in der Szene, in der Il'in Sof'jas Knie umfasst, denn ihre Reaktion auf diese Geste wird wie folgt beschrieben: „Es erfüllten sie Kraftlosigkeit, Trägheit und Leere, wie bei einem *Betrunkenen*“ („Ее наполняли бессилие, лень и пустота, как у пьяного“).¹⁹ Mit dem Trinken

¹⁸ Vgl. zum Beispiel Jan Vermeer van Delft *Das Glas Wein* (Gemäldegalerie Dresden).

¹⁹ Das Paradoxon „es erfüllte[n] sie [...] Leere [...]“ verweist darüber hinaus auf das dem Sujet der Erzählung zugrunde liegende Paradoxon der unschuldigen Schuld. Jede nachzivilisatorische Schuldbefreiung ist zugleich eine Schuldenerfüllung. „Leer“ kann man sich nur mehr machen, man kann es nie mehr immer schon gewesen sein. Darum gibt es in Bezug auf die Sexualität auch keine Wahrhaftigkeit mehr. Alle gegenseitigen Vorwürfe der Helden, sie sprächen unwahrhaftig, trieben ein Spiel und so weiter sind zu-

assoziiert sich auch der Vergleich Il'in's mit einem Bluteigel („пиявка“).²⁰ Die Folgen des impliziten Betrunkensemachens von Sof'ja zeigen sich schließlich in ihrem exzentrischen Auftritt am Abend. Sie singt Romanzen „mit einem gewissen *halb betrunkenen Übermut*“ („с каким-то полупьяным задором“).

Das Leitmotiv des Weines und der Trunkenheit verweist natürlich nicht buchstäblich darauf, dass Il'in sich Sof'ja durch Alkohol gefügig macht. Nur auf der Ebene des *podtekst*, eingebettet in die Motive der Gerichtsbarkeit, der Schuld, des Verbrechenens, der Zurechnungsfähigkeit, der Verantwortung und so weiter, deckt es die implizite Motivation für das Handeln der Figuren auf. Es gibt ja in den fiktiven Welten Čechovs keine objektiven Gesetzmäßigkeiten des Lebens. Alles, was in diesen Welten geschieht, geht von den in ihnen agierenden Menschen aus, von ihrem Denken und ihrem Handeln. So kommt es zu einer gewissen impressionistischen Qualität im Werk Čechovs – die Welt erscheint als Entfaltung innerer, subjektiver Welten der Figuren. So schafft Sof'ja in *Nesčas't'e* durch ihr Gefühl, in ihrem Leben unbefriedigt zu sein, letztlich selbst die Situation, an der sie scheitert. Für die „impressionistischen“ Qualitäten von Čechovs Prosa sind also die Helden selbst verantwortlich. In Čechovs Welt entscheidet der ganz und gar irdische, diesseitige Mensch durch die autosuggestive Kraft seiner Vorstellung von einer sinnerfüllten oder aber von einer sinnentleerten Welt in voller Verantwortung sein Schicksal, ohne sich darüber Rechenschaft zu geben.

Gleichwohl ist die Rekonstruktion der total subjektiven und immanenten Qualität der fiktiven Welt bei Čechov noch nicht der letzte Schritt der Interpretation. Auf dieser Stufe wird die geistige Bewegung des Helden über die Immanenz seiner Welt hinaus, in die Transzendenz der Bedeutung, noch nicht berücksichtigt. Erst diese Bewegung verleiht Čechovs Helden diejenige Tragik und seelische Tiefe, die sie von anderen, nur realitätsblinden

gleich berechtigt und unberechtigt, weil Sexualität sich in Zeiten der Kultur gar nicht mehr anders als in der Form der Unwahrhaftigkeit und des Spiels äußern kann.

²⁰ Auf Russisch ist diese Assoziation durch die Ableitung „пиявка“ von „пить“ natürlich noch deutlicher.

literarischen Figuren abhebt. Sie erschließt sich bei Čechov meist über die symbolische Bedeutung von für die Fabel unfunktionalen Details. In dieser Hinsicht auszuwerten sind in *Nesčast'e* bereits die Namen der Figuren.²¹ Schon der paradoxe Kalauer „Sof'ja Petrovna war nicht nach Philosophie zumute“ („Софье Петровне было не до философии“)²² unterstreicht, dass der Name der Heldin mit Bedacht ausgewählt wurde. Er erscheint genau an der Stelle, an der das Gespräch von der persönlichen Ebene der Liebesbezeugung und ihrer Zurückweisung auf die allgemeine Ebene philosophischer Erörterungen wechselt. An der thematischen Oberfläche ist dieser Wechsel als Ausweichen und Flucht vor dem Konflikt motiviert. Strukturell, und darauf verweist das zitierte Paradoxon, finden ab hier die „natürlichen“ Voraussetzungen, die das Verhalten der Helden zu prägen scheinen, Eingang in ihr Bewusstsein und sind damit zugleich unbewusst und bewusst. Zugleich verweist dieses Paradoxon darauf, dass Sof'ja mit ihrem moralischen Fall der in ihrem Namen kodierten Weisheit, der Sophia, untreu wird. Sof'ja will von ihrer in ihrem Namen kodierten Weisheit und Reflektiertheit loskommen, möchte wie Il'ins „Wilde und Tiere“ („дикари да животные“) wild und unschuldig sein. All ihre Weisheit scheint ihr zu nichts anderem zu taugen als zum Bewusstmachen ihres Unglücks. Mit ihrem Vatersnamen „Petrovna“ führt Čechov jedoch den Themenkomplex der Festigkeit und Unverrückbarkeit des Felsens und mit ihm die Rolle des Apostels Petrus als Hüter von Moral und Tradition in die Erzählung ein. Name und Vatersname der Heldin erscheinen angesichts ihres Verhaltens geradezu als Parodie, andererseits jedoch als Tragik, denn es fällt die Festung der Weisheit, der Festigkeit und der Moral. Ebenso parodistisch und damit zugleich tragisch ist der Name von Sof'jas Ehemann. Andrej (griechisch: der Männliche) ist ein Held der, ähnlich wie später der „Bräutigam“

²¹ In Bezug auf die Namen ist ein Autor von der Pflicht pragmatischer Motivierung befreit und kann direkt, ohne Umweg über die fiktive Welt, semantisieren. Čechov entwickelt das in der russischen Prosa beliebte Konzept der „sprechenden Namen“ weiter zu einer erst zu rekonstruierenden sprechenden Qualität von auf den ersten Blick zufälligen und normalen Namen. Auch hier gilt für Čechov das Prinzip der umgekehrten Zufälligkeit. Je zufälliger ein Detail auf der thematischen Ebene erscheint, desto wichtiger ist seine Rolle für den *podtekst*.

²² Čechov A. P. Soč. T. 5. S. 250.

Andrej Andreič in der Erzählung *Nevesta*, die Funktion des Mannes an der Seite der Hauptheldin nicht zu erfüllen vermag. Auf die Gefahr, die sein eheliches Glück bedroht, reagiert er mit Sentenzen, vorgetragen „mit träger Stimme“ („вялым голосом“). Das erschien bereits Bilibin als allzu karikaturhaft,²³ aber die Tragik dieser Figur erschließt sich über eine biblische Äquivalenz. Während Sof'ja in Gedanken mit dem übermächtigen „Feind“ ringt, schläft er, wie die Jünger schlafen, während Jesus darum bittet, ihm möge das bevorstehende Leid erspart werden. Dagegen verweist der Name Il'in auf den von der Göttlichen Botschaft inspirierten Propheten Elias aus dem Alten Testament. Il'in verlässt wie der Prophet Frau und Kind, gibt seinen früheren Beruf, seine Anwaltskanzlei auf und unterwirft sich der „höheren“ Macht, die ihn fortan beherrscht: der Macht der Liebe. Es stellt sich die Frage, ob diese Konnotation letztlich nur eine parodistische Funktion hat oder ob in der Liebe Il'ins tatsächlich etwas von der Berufung eines Propheten mitschwingt.

Zur Klärung dieser Frage ist es hilfreich, sich genauer mit einigen Details des Settings zu befassen. Besonders reich an solchen Details ist die Szene, in der sich Sof'ja und Il'in im Wald treffen. So fungiert der Wald seit den Eingangswersen von Dantes *Göttlicher Komödie* als Chiffre für ein auch menschlich-moralisches Verirren und für soziale Orientierungslosigkeit. Die Schneise, auf der die beiden entlang spazieren, führt in weite Ferne und verweist auf die Möglichkeit des „Weggangs“ („уход“) in die Transzendenz. Die weiße Kirche, zu der diese Schneise führt, gibt den Figuren symbolisch eine Richtung und ein Ziel für diesen Weggang. Nicht nur die Kirche selbst, sondern auch ihre weiße Farbe symbolisieren, wie auch in zahlreichen anderen Erzählungen Čechovs, das Streben in die Transzendenz und die Hoffnung auf Erlösung.²⁴ Die Ungewissheit dieser Hoffnung wird dabei durch das verrostete Dach der Kirche zum Ausdruck gebracht.

²³ Vgl. in dem in Fußnote 7 erwähnten Brief Bilibins an Čechov: „муж карикатурен“ (643).

²⁴ Vgl. hierzu *Freise M.* Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam; Atlanta, 1997. ZUM BEISPIEL S. 42 und S. 53.

Quer über die Schneise verläuft das Gleis der Eisenbahn.²⁵ Sie verkörpert symbolisch die Vernunftordnung – der Pfiff eines auf diesem Gleis vorbeifahrenden Zuges unterbricht das Gespräch der beiden „mit einem kalten Geräusch alltäglicher Prosa“. Natürlich verweist die Eisenbahn und ihr störender Pfiff in dieser Situation metonymisch zunächst auf Sof'jas Ehemann, der auf dieser Strecke von der Arbeit zu seiner Frau zurückkehren wird. Zugleich aber blockiert das Eisenbahngleis den durch die Schneise symbolisierten Weg zur Erlösung in der Transzendenz. Der Wächter, der mit einem Gewehr auf dem Bahndamm patrouilliert, ist nicht nur metonymischer Stellvertreter des Ehemanns und der durch ihn verkörperten Ordnung. Er bewacht und verstellt zugleich den Weg zur Erlösung, den Eingang ins Paradies, ähnlich wie der Soldat mit einem Gewehr in der Erzählung *Sčast'e* aus dem Jahr 1887.

Der Gegensatz zwischen dem Eisenbahngleis, das die Ordnung, auch die Rechtsordnung symbolisiert, und der Schneise, die die seelische Ausrichtung der Helden auf eine Befreiung und Erlösung von dieser Ordnung verbildlicht, bestätigt sich auch in der metaphorischen Ausdrucksweise Il'ins: „Ich liebe Sie, liebe Sie so sehr, dass es mich aus dem Gleis geworfen hat“ („Я люблю вас, люблю до того, что выбился из колеи“).

Eine besondere symbolische Rolle spielt der Güterzug, der früher als der (bang) erwartete Personenzug mit dem Ehemann vorüberfährt. Er verkörpert das in der Prosa Čechovs häufige und immer aufs Neue zentral bedeutsame Symbol einer Kette von Waggons, von Loren oder von Fuhrwerken.²⁶ Hier ist diese Symbolik ausgesprochen explizit:

In einer langen Kette ziehen vor dem weißen Hintergrund der Kirche einer nach dem anderen die Waggons vorbei wie die Tage des menschlichen Lebens, und es scheint, dass sie nie ein Ende haben! Aber da endet schließlich der Zug und der letzte Waggon mit der roten Laterne und dem Schaffner verschwindet im Grün.

²⁵ Ein ganz ähnliches Setting mit vergleichbarer Symbolik findet sich in Čechovs Erzählung *Učitel' slovesnosti*. Vgl. Freise M. Die Prosa Anton Čechovs. S. 132-133.

²⁶ Vgl. die Analysen der Erzählungen *Strachi*, *Sčast'e*, *Perekati-pole* und *Dušečka* in Freise M. Die Prosa Anton Čechovs.

Длинной вереницей один за другим, как дни человеческой жизни, потянулись по белому фону церкви вагоны и, казалось, конца им не было! Но вот, наконец, поезд кончился и последний вагон с фонарями и кондуктором исчез за зеленью.²⁷

In den meisten Erzählungen Čechovs finden wir solche außerordentlich dichten beschreibenden Passagen, in denen fast jedem Wort ein symbolisches Gewicht zukommt. Die Kette symbolisiert bei Čechov zum einen die Kausalkette, die die Abfolge des Lebens real bestimmt, zum anderen aber zugleich das sinnhafte Eingebundensein in eine metaphysische Weltordnung. Der Verlust dieser Bindung „zwischen Himmel und Erde“ wird in seinen Erzählungen und auch in den Dramen (zum Beispiel in *Višnevyyj sad*) durch das Reißen einer Kette angezeigt.

Die Erlösung oder Befreiung der beiden Helden entfaltet ihre Bedeutung somit auf zwei verschiedenen Ebenen, einer pragmatisch-realistischen und einer symbolisch-metaphysischen. Zum einen streben sie ganz real die Befreiung von den „Fesseln“ der Ehe an, die den Personenzug metonymisch mit dem in ihm fahrenden Ehemann verknüpft. Zugleich vertritt der Ehemann als Notar auch allgemein die Regeln der sozialen Ordnung. Zum anderen aber symbolisiert der Zug als Kette vor dem weißen Hintergrund der Kirche, die nicht zu enden scheint, aber dann doch ein Ende findet, die subjektiv erlebte Gleichförmigkeit des Lebens vor dem Hintergrund der Erlösungshoffnung. Der Ehebruch erscheint auf dieser Interpretationsebene als Versuch, die Kette zu durchbrechen und sich selbst durch die Liebe im metaphysischen Sinne zu erlösen. Genau das, was aus naturalistischer Sicht den Menschen in eine Kette kausaler Abfolgen zwingt und damit seine Ereignisfähigkeit in Frage stellt, erscheint aus realistischer Sicht als *prestuplenie*, als ereignishafter Ausbruch aus dieser Kette. Was aus impressionistischer Sicht – durch die in dieser Erzählung wie so häufig bei Čechov exzessiv verwendete innere Wahrnehmung²⁸ – als eine Subjektivierung der

²⁷ Čechov A. P. Soč. T. 5. S. 252.

²⁸ Die innere oder erlebte Wahrnehmung wird in *Nesčast'e* zum Beispiel durch die häufige Verwendung von „казалось“ und „кажется“ angezeigt – letzteres zugleich in der Form der erlebten Rede.

Weltsicht und damit des Urteilens erscheint, wird durch den juristischen *podtekst* und durch die existenzielle Symbolik, das heißt aus „symbolistischer“ Sicht zu einem „objektiven“ paradoxalen Konflikt zwischen der kausalen Gesetzmäßigkeit und der strukturellen Sinnhaftigkeit des Lebens, den die Figuren selbst auch unmittelbar erleben und als tragisch empfinden – darum der zugleich auktorial und personal gefärbte Titel der Erzählung: *Nesčast'e*.