

Anna Hörath

Auf den Spuren der griechischen Mythen
bei Anton Čechov in den Werken
der frühen Schaffensperiode

Dank

Für die Realisierung des Dissertationsprojektes gilt mein persönlicher Dank Frau Prof. Dr. Herta Schmid, die nicht nur eine großartige Inspirationsquelle und Quelle fachlicher Kompetenz, sondern mir in den Studien- und Promotionsjahren eine wichtige menschliche Unterstützung war.

Ganz besonders möchte ich Frau Dr. Doris Weiland, Herrn Dr. Rudolf Arning und Herrn Herbert Herrmann danken, die mich über die gesamte Studien- und Promotionszeit begleitet und unterstützt haben.

Einen besonderen Dank möchte ich an meine Freunde richten, die mir bei der Korrektur der Arbeit geholfen haben und für mich eine wichtige Stütze in der Prüfungsphase waren.

Ein persönliches Dankeschön möchte ich meinem Mann und meinen Kindern aussprechen, die mir stets die nötige Kraft und die nötige Energie gaben.

**Auf den Spuren der griechischen Mythen
bei Anton Čechov in den
Werken der frühen Schaffensperiode**

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades von

Anna Hörath

verteidigt im Fach Slavistik
an der Philosophischen Fakultät
der Universität Potsdam am 27.09.2012

Betreuerin

Prof. em. Dr. Herta Schmid

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
URL <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2014/7022/>
URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-7022](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-7022)
[http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus-7022](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-7022)

Summary

Die Poetik des Alltags des russischen Schriftstellers Anton Čechov fasziniert bereits über ein Jahrhundert die Leser weltweit. Dieser Faszination liegt nicht zuletzt der griechische Mythos zugrunde, ein Kulturerbe, das die Denkweise unserer Gesellschaft tief greifend beeinflusst hat.

Die antiken Gottheiten und Helden wie Apollo, Dionysos, Pythia, Narziss werden in Čechovs wenig untersuchtem Frühwerk zu Menschen des Alltags. Diese Projektion ist eine parodie- und travestiehafte Modifikation der mythischen Elementarstrukturen. In dieser Verschmelzung des Mythischen mit dem Alltäglichen wird Čechov zum Nachfolger insbesondere des antiken Dramatikers Epicharm.

Methodisch basiert meine Analyse auf dem Begriffspaar von „Wiedergebrauchs-Rede“ und „Verbrauchs-Rede“ des Rhetorikers Heinrich Lausberg: Čechov erzählt die prominenten Mythen so wieder, dass sie zwar ihre Erhabenheit verlieren, ihre untergründige Kraft jedoch beibehalten und so das Selbstbild des modernen Menschen bereichern.

The poetics of everyday life of the Russian author Anton Cechov has fascinated the readers worldwide since more than a century. This fascination is based – not least – on the Greek myth, a cultural heritage, which has deeply influenced the ways of thinking of our society.

The antique divinities and heroes as Apollo, Dionysos, Pythia, Narziss become people of everyday life in Cechov's less examined early work. This projection is a parody-like and travesty-like modification of the mythical elementary structures. In this fusion of the myth with everyday life, Cechov becomes a successor of particularly the antique dramatist Epicharm.

Methodically, my analysis bases on both the terms of “re-applying speech” and “consuming speech” of the rhetorician Heinrich Lausberg: Cechov tells the prominent myths in such a way, that they do lose their dignity, however, keep their fundamental power and so enrich the self-perception of modern people.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	10
I. Einleitung	11
1. Čechov als Herausforderung	11
1.1. Der Einakter <i>Tat'jana Repina</i> (1887/1889) als Vorstufe der Arbeit	13
1.2. Die Zwei-Ebenen-Struktur des Einakters und ihre theoretischen Verwandten: „langue“/„parole“ und „Wiedergebrauchs-Rede“/„Verbrauchs-Rede“	15
1.3. „Wiedergebrauchs-Rede“ des Mythos als Gegenstand der Čechov-Forschung	18
2. Mythos als Herausforderung: Klärung des Begriffs	24
2.1. Zur allgemeinen Definition des Mythos	25
2.1.1. „Mythos“ als „Wort“, „Rede“ und „Erzählung“	25
2.1.2. Mythos im Lichte der Offenbarungsreligionen	27
2.1.3. Der Mythos und das moderne Denken	28
2.2. Zur allgemeinen Struktur des Mythos	29
2.2.1. Das „strukturalistische Erklärungsmodell“	29
2.2.1.1. Geschichte und Erzählen	29
2.2.1.2. „Variierende Wiederholung“	30
2.2.1.3. Name	32
2.2.2. Das „psychoanalytische Erklärungsmodell“	33
2.2.2.1. Traum	33
2.2.2.2. Fremdheit von Kindern	33
2.3. Mythenparodie, Mythentravestie und Karneval	34
3. Ziele der Arbeit	39
II. Einige Mythen und mythische Gestalten	41
1. „Wiedergebrauchs-Rede“: Orakel von Delphi, Pythia „Verbrauchs-Rede“: Čechovs Einakter <i>Tat'jana Repina</i> (1887/1889)	41
1.1. Anlehnungen	51
1.1.1. Anlehnungen an pythische Züge: Historische „Wiedergebrauchs-Rede“: Die Stellung des Mythos und der Frau im Lichte der Offenbarungsreligionen. Čechovs „Verbrauchs-Rede“: Kurzerzählungen <i>Die Hexe (Ved'ma)</i> (1886) und <i>Der Sünder aus Toledo (Grešnik iz Toledo)</i> (1881)	51
1.1.2. Anlehnungen an „pythischen Dialog“: Psychoanalytisches Erklärungsmodell „Kinder (und Mythen) sind uns fremd und vertraut zugleich“ als „Wiedergebrauchs-Rede“ und ihre „Verbrauchs-Rede[n]“ <i>Griša</i> (1886) und <i>Die Köchin heiratet (Kucharka ženitsja)</i> (1885)	63

2.	„Wiedergebrauchs-Rede“: Narziss-Mythos „Verbrauchs-Rede“: Čechovs Kurzerzählungen und ihre Narziss-Motive	67
2.1.	Das Motiv des Spiegels und das Echo-Motiv: <i>Verzerrter Spiegel. Weihnachtsgeschichte. (Krivoe Zerkalo. Svjatočnyj rasskaz)</i> (1883)	70
2.2.	Das Motiv des Spiegels und des Traums: <i>Der Spiegel (Zerkalo)</i> (1885)	80
2.3.	Das Motiv des Wassers : <i>Auf dem Fluss. Frühlingbilder. (Na reke. Vesennie kartinki)</i> (1886)	82
3.	„Wiedergebrauchs-Rede“: Dionysos und Apollo – ein Gegensatzpaar. „Verbrauchs-Rede“: <i>Das Drama auf der Jagd. Eine wahre Begebenheit. (Drama na ochote (Istinnoe proisšestvie))</i> (1884-1885)	86
3.1.	Allgemeine mythologische und biblische Gesichtszüge der Protagonisten	88
3.1.1.	Kamyšev und Karneev	88
3.1.1.1.	Der apollinische Kamyšev und seine mythische Welt	91
3.1.1.1.1.	Der apollinische Kamyšev	91
3.1.1.1.2.	Der weissagende Vogel Ivan Dem’janyč als Vertreter des Mythos und Repräsentant des apollinischen Domizils	96
3.1.1.2.	Der dionysische Karneev	104
3.1.1.2.1.	Die wichtigen Eigenschaften des Dionysos und des Grafen Karneev im Vergleich	104
3.1.1.2.2.	Das Haus des Karneev	108
3.1.1.2.3.	Naturbilder als treue Begleiter der Vegetationsgötter	110
3.1.1.2.3.1.	Der Garten	111
3.1.1.2.3.2.	Der Wald	113
3.1.1.2.4.	Einzelne Erscheinungsbilder und -szenen auf dem Spaziergang	114
3.1.1.2.4.1.	Die Schlange	114
3.1.1.2.4.2.	Der Gärtner Franz Tricher	116
3.1.1.3.	Ein widersprüchliches Bündnis zwischen Apollo und Dionysos Die Freundschaft jenseits des Sees	117
3.1.1.3.1	Apollinische Form und dionysische Sinnlichkeit	118
3.1.1.3.2.	Die apollinische Sonne, die sich in dem dionysischen See anschaut: Die gegenseitige Begeisterung der beiden Gottheiten	121
3.1.1.3.3.	Kamyševs Nachdenken über die Freundschaft mit Karneev: Dionysische Nähe und apollinische Distanz	125
3.1.1.3.4.	Die dionysischen Begriffe des „Selbstmordes“ und der „Selbstvernichtung“	130

3.1.1.3.5.	Die apollinische „Begeisterung“ für die dionysische Ekstase und das orgiastische (Trance)Empfinden des Glücks	132
3.1.1.3.6.	Dionysische Momente des <i>sparagmos</i> (Zerstückelung von Tieren) und des <i>omophagia</i> (Verzehr von rohem Fleisch)	132
3.1.1.3.7.	Gemeinsames Besteigen des „Steinernen Grabs“ und das Erblicken beider Herrschaftsorte	134
3.1.1.3.8.	Dionysischer Rausch und Apollinischer Traum	137
3.1.1.3.9.	Die Idee der Jours fixes und die Jagd gegen Langeweile	141
3.1.2.	Urbanin – der Gutsverwalter des dionysischen Karneev	145
3.1.3.	Die Frauengestalten	145
3.1.3.1.	Syčicha: Die treue Amme des dionysischen Karneev	146
3.1.3.2.	Olen’ka: Mänade des dionysischen Karneev und Cassandra des apollinischen Kamyšev	147
3.1.3.2.1.	„Waldnymphe“ in Rot und das dionysische Motiv der Opferbringung	147
3.1.3.2.2.	Das Haus des Försters: Domizil der „Waldnymphe“	150
3.1.3.2.3.	Die dionysische Maske	151
3.1.3.2.4.	Das Gespräch der Olen’ka mit Kamyšev: Dionysische Motive des Todes, der Ekstase und des Enthusiasmus und das Verlangen nach einer besonderen Bekleidung und Publikum	154
3.1.3.2.5.	Die Figur des Försters und das dionysische Thema des Wahnsinns: „Irrenhaus“ als Schluss- und Schlüsselbemerkung des Karneevschen Gutes	157
3.1.3.2.6.	Apollo und Cassandra als Prototypen von Kamyšev und Ol’ga	164
3.1.3.3.	Die Zigeunerin Tina	165
3.1.3.4.	Nadežda Nikolaevna Kalinina	166
3.1.3.5.	Sozja. Ehefrau des Grafen Karneev	167
3.1.3.6.	Der dionysische Karneev in Begleitung seiner treuen Mänaden	167
3.1.4.	Die Figur des biblischen Michej, des Besitzers des Sees	169
3.1.5.	Kamyšev und Voznesenskij: Das Freundschaftsbündnis diesseits des Sees	170
3.1.6.	Diener des Kamyšev Polikarp. Reinigung und Schweigegebot als Pflichten	171
3.2.	Reinigungsritual als Illustration des Zusammenkommens der alten und der neuen Ideologien: Pathos, Katharsis und die moderne Psychoanalyse	174
3.3.	Jahrmarkt und Kirche als Orte des Mythischen und Christlichen	179
3.4.	Messe und Antimesse	181

3.5.	Die Schrift des Untersuchungskommissars Kamyšev. Narratives Drama in vier Akten: Verkörperung der Versöhnung der Gegensätze	186
4.	Dionysisch-Apollinisches Thema in den weiteren Kurzerzählungen	228
4.1.	<i>Die Maske (Maska)</i> (1884)	228
4.2.	<i>Der Triumph des Siegers. Die Erzählung eines verabschiedeten Kollegenregistrators (Toržestvo pobeditelja. Rasskaz otstavnogo koležskogo registratora)</i> (1883)	233
4.3.	<i>Mitgift. Die Geschichte einer Manie (Pridanoe. Istorija odnoj manii)</i> (1883)	235
4.4.	<i>Kontrabass und Flöte. Kurze Szene. (Kontrabas i flejta. Scenka)</i> (1885)	240
4.5.	<i>Agaf'ja</i> (1886)	242
4.6.	<i>Ein Name mit Pferd (Lošadinaja familija)</i> (1885)	245
5.	„Wiedergebrauchs-Rede“: Mythische Gestalten Harpien, Ailos, Narziss, Dionysos „Verbrauchs-Rede“: <i>Tina (Sumpf)</i> (1886). Metamorphose im schlammigen Gemisch	250
III.	Zusammenfassung und Erkenntnisse	273
IV.	Literaturverzeichnis	277

Vorwort

Die vorliegende Arbeit schreibt die Forschungsarbeit für meine Magisterarbeit über den in Vergessenheit geratenen Einakter Čechovs *Tat'jana Repina* fort. In der Magisterarbeit unter dem Titel „Anton Čechov. *Tat'jana Repina*. Zwischen Drama, Liturgie und Musik“, vorgelegt an der Universität Potsdam 2001, habe ich die komplizierte Struktur des Einakters unter liturgischen, dramatischen und musikalischen Aspekten untersucht.

Die intensive und spannende Forschung an dem Einakter, die von meiner Doktormutter Frau Prof. Dr. Schmid begleitet wurde, war Beweggrund, an der Universität Potsdam am Institut für Slavistik eine informelle Forschungsgruppe zu gründen, die den Namen „Tat'jana Repina-Gruppe“ bekam. Die Forschung der „Tat'jana Repina-Gruppe“ wurde in der Sammelbandserie „Die Welt der Slaven“ (Sammelband 25) des Otto Sagner Verlags im Jahre 2006 unter dem Titel „Čechovs *Tat'jana Repina*. Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks“ von Jenni Stellemann und Herta Schmid unter Mitwirkung von Ursula Hanus herausgegeben. In dem in drei Kapitel gegliederten Sammelband stellen die Aufsätze der Forscher der Tat'jana-Repina-Gruppe die Textgeschichte, die Werkanalyse (unter besonderer Berücksichtigung der Religion, des Dramas, der Musik, des Mythos und des Rituals) und die intra- und intertextuellen Beziehungen des Einakters dar.

Im Sammelband erschienen in weiterbearbeiteter Form zwei Auszüge aus meiner Magisterarbeit: „Dramatische Musikalität bei Petr Čajkovskij, musikalische Dramaturgie bei Anton Čechov? *Tat'jana Repina* und Evgenij Onegin.“¹ und „Messe – Antimesse: eine blasphemische Spiegelkonstruktion des Sakramentes der orthodoxen Trauung. Handlungsanalyse des Čechovschen Einakters unter besonderer Berücksichtigung des religiösen Aspektes“².

Der Artikel der Leiterin der Forschungsgruppe, Herta Schmid, unter dem Titel „Tat'jana Repina – Reden, Töne, Geräusche und Musik in Čechovs vergessenem Einakter“ wurde zunächst im Sammelband „Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel“³ 2002 veröffentlicht und dann in den Sammelband der „Tat'jana Repina-Gruppe“ übernommen.

Durch die facettenreiche Forschung am Einakter stieß ich auf die spannende Kombination zweier wenig untersuchter Forschungsbereiche: der griechische Mythos einerseits und die Werke der frühen Schaffensperiode von Anton Čechov andererseits. Die ersten Forschungsergebnisse habe ich bei der wissenschaftlichen Jubiläumstagung für Herta Schmid am 23. und 24. November 2007 in Potsdam vorgetragen. Der Vortrag erschien unter dem gleichen Titel „Anton Čechovs *Tina* und der Dionysos-Mythos“ im Sammelband 47 der Sammelbände „Die Welt der Slaven“⁴ 2012 im Otto Sagner Verlag.

¹ A. Ivanova, 2006, S. 88-105.

² A. Ivanova, 2006, S. 106-136.

³ H. Schmid, 2002, S. 265-278.

⁴ A. Hörath, 2012, S.142-148.

I. Einleitung

1. Čechov als Herausforderung

Jeder neue Versuch über Čechov zu schreiben, wird zu einer neuen Herausforderung: Čechovs Werke faszinieren und fesseln, doch sie lassen sich kaum entschlüsseln. Die zahlreichen Versuche der über 100-jährigen Čechov-Forschung, seinen Werken einen bestimmten Rahmen zu verleihen, bestätigen eher die Unmöglichkeit, mehrere Deutungsschichten in jedem Text zu heben. Viele Beiträge liefern kleine Forschungsschritte, durch die aber eine weitere Suche geradezu geboten ist.

Diese zahlreichen Annäherungen erinnern an interpretationsreiche, doch keineswegs endgültige Aussagen über Velázquez' Gemälde *Die Hoffräulein*.⁵ Dieses Gemälde definiert sich über mehrere Zentren, wobei in jedem dieser thematischen Zentren ein eigenes Schauspiel mit eigenen Betrachtern und Betrachterperspektiven stattfindet. In dem Bild kommuniziert Velázquez auch selbst mit seinem Publikum und herrscht gewissermaßen über dieses Spiel im Spiel. Der Maler blickt ins Publikum hinein, doch sein Bild, an dem er gerade arbeitet, verheimlicht er den Betrachtern und lässt sie für immer vor einem Rätsel stehen. Dieses grandiose Spiel im Spiel auf dem Gemälde, das von einer Jury im August 1985 nicht zufällig zum „besten Gemälde der Welt“⁶ erklärt wurde, erzeugt die gleiche Wirkung wie das literarische Werk Čechovs: Es verfügt in seinen literarischen Schöpfungen über eine beeindruckende Reichweite und Vielfalt an Zentren, die ihrerseits, quasi als Subzentren, interpretiert und ergänzt werden durch die Arbeiten der Forscher am Werk Čechovs. Dadurch wird die Forschung selbst zu einem Spiel im Spiel, über das Čechov selbst, ähnlich wie bei Velázquez, herrscht. Die Figur des Malers auf dem Bild, wie die des Schriftstellers inmitten seines literarischen Werks, bleibt stets präsent, kommuniziert mit dem Publikum und erlaubt ihm auch zahlreiche Interpretationsspiele. Doch gleichzeitig wird das verdeckte Bild des Malers wie auch die Welt des Schriftstellers für immer zu einem großartigen „Geheimnis“.

Das „Geheimnis“ (тайна), wie der Čechov-Forscher Gennadij Šaljugin in seiner Publikation mit einem treffenden Titel *Čechov: „das Leben, welches wir nicht kennen...“* (Čechov: „žizn', kotoroj my ne znaem...“⁷) betont, wird nicht nur zum Leitmotiv des literarischen Schaffens des Autors, sondern ist ebenfalls von seinem privaten Leben nicht wegzudenken: Zum „Geheimnis“ wird Čechovs Einstellung zum Familienleben und sein Verhältnis zu Frauen. Zum großen „Geheimnis“ wird letzten Endes sogar Čechovs tödliche Krankheit.⁸

Neben dem stark markierten „Geheimnis“ steht eine weitere Besonderheit im Mittelpunkt der Erkenntnis: „Čechov ist unerschöpflich“ (Чехов неисчерпаем), bemerkt Konstantin S. Stanislavskij⁹ und fasst prophetisch in einem Wort sowohl die gesamte Problematik der Čechov-Forschung zusammen als auch die Vielzahl literaturwissenschaftlicher, literaturhistorischer und theaterwissenschaftlicher Schriften, die sich dem Schaffen des russischen Schriftstellers immer wieder aufs Neue widmen. Die Mehrzahl kritischer Auseinandersetzungen mit Čechovs Oeuvre beweist das „unerschöpfliche“ Interesse am Lesen und am Analysieren und bezeugt gleichzeitig den hohen Schwierigkeitsgrad bei dem Versuch, sich dem „Unerschöpflichen“ zu nähern. Eines der treffendsten Charakteristika für Čechov, das nicht nur historisch, sondern auch symbolisch für das Ende des 19. und den Anfang des 20. Jahrhunderts steht, offenbaren die Worte des Literaturwissenschaftlers V. Turbin¹⁰:

⁵ Zur Interpretation des Bildes vgl.: M. Foucault, 1990, 1. Kap. „Die Hoffräulein“, S. 31-45.

⁶ Vgl. dazu das *Maler* Heft 52, das sich dem Werk des Diego Velázquez widmete, hier S. 1656.

⁷ G.A. Šaljugin, 2005.

⁸ Vgl. G.A. Šaljugin, 2005, S. 138.

⁹ K.S. Stanislavskij, 1948, S. 298; K.S. Stanislavskij, 1928, S. 71.

¹⁰ V. N. Turbin, 1973, S. 204-216, hier S. 204.

Если расположить русских писателей XIX столетия по степени трудности их исследования, то первым в подобном списке окажется Чехов. Именно он. А далее, вероятно, последуют Гоголь, Достоевский, Лесков. Впрочем, о том, кто последует далее, можно спорить. Но приоритет Чехова – мерцающего, неуловимого, составляющего в стройной, казалось бы, линии развития русской литературы неброскую, очень корректную, но тем не менее совершенно несомненную аномалию,- окажется бесспорным.

„Wenn man versucht, die russischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts nach dem Schwierigkeitsgrad zu ordnen, so wird solch eine Reihe mit Čechov beginnen. Gerade mit ihm. Dann folgen wahrscheinlich Gogol', Dostoevskij, Leskov. Allerdings kann man darüber streiten, wer ihm dann folgt. Dabei wird sich aber die Priorität eines flimmernden, unerreichbaren Čechov, der eine kaum merkbare, sehr korrekte und doch absolute Anomalie in der scheinbar geraden Linie der Entwicklung der russischen Literatur bildet, als unumstritten erweisen.“

Angesichts zahlreicher Kritiken in Zeitungen und Zeitschriften war es legitim, schon zu Čechovs Lebzeiten von den Anfängen einer Čechov-Forschung zu sprechen, die sich im Laufe von über 100 Jahren zu einer Čechov-Wissenschaft (чеховедение) entwickelt hat, die sich nicht nur mit diversen Werken des Autors beschäftigt, sondern vor allem der Frage nachgeht, wie man Čechov untersuchen soll¹¹. Mögliche Antworten auf dieses Wie geben einige historisch bedingte methodische Zugänge, die wir im Rahmen unserer Einführung nicht erläutern, sondern lediglich kurz nennen möchten¹²:

1. In den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts dominierte die historische Schwerpunktmethod.
2. Neben der traditionellen historischen Schwerpunktmethod verzeichnet man die strukturalistische Analysemethod. Eine neue Sicht auf die Struktur des Werkes Čechovs ermöglichen die Analysen der Anhänger der poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Literaturtheorie.
3. Synkretismus wird zu einem weiteren Aspekt in den Texten Čechovs, auf den in den Kritiken Bezug genommen wurde.
4. Čechovs besondere narrative Technik mit dem individuell geprägten Stil und einer neuen Kommunikationsgestaltung eröffnen ebenfalls neue Horizonte des methodischen Zugangs.
5. Čechovs persönlicher Bezug zur Religion war und ist ein weiteres spannendes Forschungsfeld: In der sowjetischen Periode definiert man Anton Čechov als „Realisten“ und „Atheisten“, wodurch starke politische Akzente der sozialistischen Epoche in die Literaturwissenschaft eingegangen sind, denn eine nähere Auseinandersetzung mit dem Leben des Schriftstellers bestätigt eher seine tiefe Liebe zur Religion als eine atheistische Einstellung.¹³
6. Zahlreiche kritische Arbeiten widmen sich weiterhin der Biografie des Schriftstellers.
7. Zum Werk Čechovs haben sich viele Autoren in ihren verschiedenen kritischen Essays geäußert.

¹¹ Mit dieser Fragestellung beschäftigt sich gezielt eine Reihe von Artikeln, die unter der Rubrik „Wie untersucht man Čechov?“ („Kak izučat' Čechova?“) im Sammelband im Anschluss an den wissenschaftlichen Kongress in Moskau 2001 veröffentlicht wurden. Vgl. in V. B. Kataev (Hrsg.), 2001.

¹² Vgl. V.B. Kataev, 2004, S. 7-16, insb. S.12.

¹³ Zu dieser Thematik vgl. u.a. die Arbeit von W. Birkenmaier, 1971, die sich nicht nur der Analyse von „religiösen“ Erzählungen widmet, sondern eine hilfreiche Darstellung der epochen- und vor allen Dingen regimeabhängigen kritischen Auseinandersetzungen mit der Darstellung des Christentums im Čechovs Werk darbietet. Eine starke Auseinandersetzung mit der „sozialistischen“ Kritik und damit verbundenen Beurteilung nach dem Klassenbewusstsein führt allerdings dazu, dass man an manchen Stellen eine literarische Analyse vermisst.

8. Durch mehrere internationale Symposien und Konferenzen zeichnete sich in den letzten Jahren erneut ein großes Interesse an Čechovs Oeuvre ab.
9. Zu den wichtigen Editionen, die sicherlich neue Horizonte für Čechov-Forscher eröffnen, gehören: In den Jahren von 1974 bis 1983 vom Moskauer *Nauka*-Verlag herausgegebene *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach*. Die Edition der gesammelten Werke wurde vom *Institut mirovoj literatury Akademii nauk* vorbereitet. Seit 1990 wird vom *Nauka*-Verlag ebenfalls die *Čechoviana* (Sammlung wichtiger Artikeln) herausgegeben.

1.1. Einakter *Tat'jana Repina* (1887/1889) als Vorstufe der Arbeit

Wie schon im Vorwort erläutert, knüpft die vorliegende Arbeit an eine Forschungsarbeit über den in Vergessenheit geratenen Einakter Čechovs, *Tat'jana Repina*, an, dessen erste Version auf 1887 und dessen letzte auf 1889 datiert ist, aber erst 1949 in der Gesamtausgabe der Werke Čechovs erschien. Doch diese späte Veröffentlichung erklärt die lange Vernachlässigung des Stückes durch die Kritiker nur zum Teil. Denn diese Vernachlässigung ist nicht zuletzt dem Inhalt des Stückes zuzuschreiben.

In *Tat'jana Repina* verstößt Čechov mehrfach gegen die Regeln der Kirche und der Theaterzensur: Der orthodoxe Ritus der kirchlichen Trauung wird theatralisiert und missachtet dadurch die strikte Trennung zwischen Theater und Kirche, die noch (möglicherweise) vom hl. Johannes Chrysostomus eingeführt wurde¹⁴. Auf der Theaterbühne wird die religiöse Handlung an mehreren Einzelstellen und in der Gesamtstruktur profaniert. Die Gemeinde wird als absolut desinteressiert am sakralen Teil der kirchlichen Trauung gezeigt, die Geistlichen selbst werden gegen Ende des Einakters als mitleidslose, ihrem christlichen Auftrag entfremdete Figuren dargestellt. Zum Vergessen des Stückes hat auch beigetragen, dass der Einakter nur als Epilog zum Drama bzw. zur Komödie Alexej Suvorins, *Ochota na ženščin* (*Die Jagd auf Frauen*) bzw. *Tat'jana Repina*, geschrieben wurde und damit keinen eigenständigen Status hatte.

Für die vorliegende Arbeit spielt zunächst die von mir untersuchte Struktur des Einakters *Tat'jana Repina* eine maßgebliche Rolle. Diese habe ich im Sammelband im Aufsatz „Messe – Antimesse: eine blasphemische Spiegelkonstruktion des Sakramentes der orthodoxen Trauung. Handlungsanalyse des Čechovschen Einakters unter besonderer Berücksichtigung des religiösen Aspektes“¹⁵ analysiert:

Der Einakter *Tat'jana Repina* lässt sich in zwei Handlungsphasen gliedern, die auf den ersten Blick wie nahezu unabhängige, miteinander kontrastierende Teile dastehen. In der ersten Handlungsphase handelt es sich um die Trauung zwischen Sabinin und Olenina und in der zweiten bildet der Selbstmord der Dame in Schwarz den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens. Die Verbindung dieser zwei Handlungsphasen leisten das zentrale Thema (Trauung, Mitgift), der Ort (Kirche) sowie einige dramatische Figuren (Kirchenväter, Dame in Schwarz). Der Kontrast ergibt sich insbesondere auf der nonverbalen Ebene. Die volle, feierlich beleuchtete Kirche in der ersten Handlungsphase verwandelt sich in der zweiten in einen leeren, dunklen und unheimlichen Ort. Was die Konstellation der dramatischen Figuren betrifft, so erscheint am Ende der ersten Handlungsphase, ganz im Stile Čechovs¹⁶, der Küster Kuz'ma: eine „neue Person“. Er ist eine neue dramatische Gestalt und gleichzeitig ein

¹⁴ Zur diesem historischen Kapitel vgl. u.a. Ch. Baur, 1929 / 1930, S. 192 ff, 206; G. d. Theocharidis, 1940.

¹⁵ A. Ivanova, 2006, S. 106-136.

¹⁶ V. Nabokov weist im Rahmen der Analyse von Čechovs Erzählung *In der Schlucht* (*V ovrage*) (1900) insbesondere auf die Einführung einer „neuen Person“ am Ende der Geschichte hin. Das Erscheinen des Wächters Jakov bezeichnet Nabokov als eine der „genialsten Entdeckungen“ Čechovs, wodurch, so Nabokov, „daran erinnert werden soll, dass das Leben weitergeht“. vgl.: V. Nabokov, 1996, S. 317-370, hier S. 354.

gewisses Bindungselement zwischen den zwei Handlungsphasen. Kuz'ma bleibt während der Trauung in der ersten Handlungsphase zunächst unbemerkt, doch in der zweiten wird er plötzlich zum Träger der wichtigsten Čechovschen Leitmotive: Lebensmonotonie, Langeweile und Sinnlosigkeit. Die Kirchenväter, die in der leeren Kirche ihrer Geistlichkeit, die sich als eine Fassade erweist, entkleidet werden ebenso wie die Dame in Schwarz ihrer mysteriösen Aura erscheinen ebenfalls in einem neuen Licht und wirken auf die Zuschauer als nahezu neue Figuren.

Im Handlungsaufbau selbst zeigt sich ebenfalls ein deutlicher Kontrast. In der ersten Handlungsphase werden zwei unabhängige Handlungsebenen aufgebaut: die „Ebene der Religion“ und die „Ebene des weltlichen Lebens“.

Tat'jana Repina ist das einzige dramatische Werk Čechovs, das sich mit dem Bereich des Sakralen dermaßen minutiös auseinandersetzt: So folgt die „Ebene der Religion“ fast wortwörtlich - wenn auch mit einigen Vorschüben und Kürzungen - dem authentischen Szenario des liturgischen Geschehens der orthodoxen Trauung und lässt die Texte der Heiligen Lesung fast unverändert und durchgehend erklingen. Neben der getreu wiedergegebenen tönenden Ebene zeigt sich die „Ebene der Religion“ ebenfalls als eine authentische, materiell-visuelle Objektebene, auf der die Trauung nach Vorschriften der russisch-orthodoxen Kirche mit einer erstaunlichen Sorgfalt und unter Berücksichtigung aller dazugehörigen Symbole, Objekte und Handlungen dargestellt wird. Auch die wichtigen russisch-orthodoxen Aspekte wie Sinnhaftigkeit, liturgische Gesten der Frömmigkeit, die dramatische Wirkung des Gottesdienstes, Länge und Anzahl der Gebete, Wiederholungen und Mystik¹⁷, die nicht nur die notwendigen Begleiterscheinungen des orthodoxen Gottesdienstes, sondern seine essentiellen Bausteine sind, werden während der gesamten Handlung der ersten Handlungsphase auf der „Ebene der Religion“ verbal und nonverbal abgerufen.

Die zweite Ebene, die „Ebene des weltlichen Lebens“, die in der ersten Handlungsphase parallel zur „Ebene der Religion“ verläuft, ist eine Reihe kurzer Repliken und Dialoge, die während des Verlaufs der Trauung in der Kirche unter den Gemeindemitgliedern zu hören sind. Bei näherer Betrachtung erweist sich allerdings die „Ebene des weltlichen Lebens“ keineswegs als eine unabhängige Begleiterin der „Ebene der Religion“: All die sakralen Aspekte und Handlungen der religiösen Ebene werden auf der parallel verlaufenden „Ebene des weltlichen Lebens“ ironisch und blasphemisch, wie in einem Spiegel wiedergegeben. Diese Spiegelkonstruktion, bei der keines der sakralen Elemente unangetastet bleibt, macht die feierliche kirchliche Trauung und den Ort der Kirche zu einem Höllenort und verleiht der gesamten Atmosphäre den Charakter des Jüngsten Gerichtes. Und so verwandelt sich die auf der „Ebene der Religion“ verlaufende Messe in eine deutlich spürbare Anti-Messe, die sich parallel auf der „Ebene des weltlichen Lebens“¹⁸ abspielt.

Die Messe-Antimesse-Konstruktion in der ersten Handlungsphase unterliegt einer zweifachen dramatischen Struktur: Einerseits wird die dramatische Struktur von der authentischen Gestaltung des Sakramentes der Eheschließung vorgegeben, andererseits lässt sich die Struktur des Einakters nach dem Modell des „pyramidalen Baus“ von Gustav

¹⁷ Zu den aufgezählten Schwerpunkten der Orthodoxie vgl. insbes. S. Bulgakov, 1996; E. Hämmerle, H. Ohme, K. Schwarz, 1988.

¹⁸ So wie das Moment der Messe und der gleichzeitig verlaufenden Antimesse werden in der bisherigen Forschung der Moment des Mystischen und seine Entmystifizierung betont. Gemeint sind die Arbeiten von E. Smirnova-Čikina, 1974, S. 108-117 und M. Odesskaya, 1999, S. 475-490, die sich der Untersuchung des Mysteriösen und Mystischen widmen. Odesskaya betont insbesondere die „collective action“ (M. Odesskaya, 1999, S. 485), die im Einakter stark präsent ist und sieht daher *Tat'jana Repina* als Übergangswerk vom Melodrama zum Mysterienspiel. Die Betonung auf dem Moment der im Einakter inszenierten sakralen „collective action“ scheint wiederum für die Epoche der Symbolisten (insbes. Vj. Ivanov) wichtig zu sein.

Freytag¹⁹ rekonstruieren, denn jede der zwei Ebenen erlebt ihre eigene steigende Handlung mit erregendem Moment, ihren eigenen Höhepunkt und ihr eigenes Moment der letzten Spannung bzw. ihre fallende Handlung. Čechov folgt allerdings nicht dem vollständigen klassischen Modell, er verzichtet auf die klassische Exposition und die dramatische Katastrophe und zwar parallel auf beiden Ebenen. Wenn auf der „Ebene der Religion“ das erste Offizium, das Verlöbnis, und somit der eigentliche Anfang der religiösen Trauung fehlt, so wird auf der „Ebene des weltlichen Lebens“ die Vorgeschichte der Trauung zwischen Olenina und Sabinin verschleiert. Auch die Katastrophe wird ausgeklammert. Die erste Handlungsphase endet mit dem Moment der letzten Spannung: Dafür stehen das Löschen der Lichter auf der „Ebene der Religion“ und das Pfeifen hinter den Kulissen für die „Ebene des weltlichen Lebens“.

Nach der Beendigung der Trauung verschmelzen die zwei Handlungsebenen in der zweiten Handlungsphase in eine einzige, die „Ebene des weltlichen Lebens“. Ähnlich wie bei den Figuren wird diese Handlungsebene in einer gewissen Weise erneuert: Der Sinn der Ehe und der Mitgift wird, wie schon in der ersten so auch in der zweiten Handlungsphase, von den Handlungsfiguren hinterfragt, nun allerdings mit Čechovs Spätphilosophie der Wiederholung des Immergleichen versehen. Dadurch wird die blasphemische Linie (Messe-Antimesse aus der ersten Handlungsphase) auch hier beibehalten und weitergeführt.

Stellt man den Einakter in den Kontext des gesamten Schaffens des Dramatikers, so gewinnt die spezifisch Čechovsche Langeweile, die sich in *Tat'jana Repina* deutlich abzeichnet, nochmals an Bedeutung. Die zweite Handlungsphase ist sehr kurz und lässt sich nur durch zwei strukturelle Bestandteile – erregendes Moment (das Erscheinen der Dame in Schwarz) mit dessen Steigerung bis zu dem Höhepunkt (Hilferuf) – darstellen. Die gesamte Stimmung dieser Handlungsphase erfährt aber eine sehr schnelle Entwicklung vom alltäglich Monotonen bis zum dramatisch Schmerzhaften.

1.2. Zwei-Ebenen-Struktur des Einakters und ihre theoretischen Verwandten: „langue“/„parole“ und „Wiedergebrauchs-Rede“/„Verbrauchs-Rede“

Die synchron auftretenden sakralen Elemente auf der „Ebene der Religion“ und die profanen auf der „Ebene des weltlichen Lebens“, die insgesamt in einem großen (verkehrten, blasphemischen, satirischen und auch ironischen) kontrastiven Verhältnis zueinander stehen, werden zu einem komplizierten und komplexen Verfahren. Das Verfahren, das Sakral-Authentische aus der Perspektive des Profan-Alltäglichen wiederzugeben, erinnert stark an das von Ferdinand de Saussure²⁰ eingeführte semiotische Sprachmodell, das unserer Zwei-Ebenen-Struktur ähnelt: So könnte man analog annehmen, dass das (liturgische und somit kodifizierte) Potenzial der langue auf der „Ebene der Religion“ auf der parole-„Ebene des weltlichen Lebens“ individuell verarbeitet wird. Dadurch könnte man eine hohe Zahl sprachlicher Redundanzen im Einakter durch die Unterscheidung zwischen langue und parole erklären.

Doch die auf den ersten Blick plausible Erklärung an Hand von Saussures langue/parole-Paar erweist sich bei tieferer Betrachtung als problematisch. Das Begriffspaar erstreckt sich in erster Linie über den sprachwissenschaftlichen Bereich und ist auch sehr stark mit ihm verankert. In unserem Einakter werden aber zwei Seinsbereiche – Liturgie/Religion und

¹⁹ In seinem Werk „Die Technik des Dramas“ fasste Gustav Freytag 1863 die Theorie des klassischen, von Aristoteles geprägten Dramas zusammen und beschrieb die Dramenstruktur als „pyramidalen Bau“, in dem fünf Akte für die Spannung des dramatischen Verlaufs sorgen: I. Exposition (Einführung) – II. Steigende Handlung mit erregendem Moment – III. Höhepunkt und Peripetie (Wendepunkt) – IV. Fallende Handlung mit Moment der letzten Spannung – V. Katastrophe.

²⁰ F. de Saussure, 1955, dt. 1967.

Alltag – miteinander konfrontiert. So ist parole (Alltag) nicht die zufällige, pragmatisch eingeschränkte Realisierung von langue (Liturgie), sondern wird limitiert und deformiert durch die lebensweltliche Seinsebene, die zwar über ihre eigenen Traditionen und Konventionen verfügt, aber im Vergleich zu langue (Liturgie) kein so festes System ist. Hinzu kommt, dass es sich hier um ein Schauspiel handelt und die Schauspieler selbst eine eigene Gruppe innerhalb des weltlichen Publikums in der Kirche bilden. Dadurch kommt zu den zwei Formen der Liturgie und der alltäglichen Lebenswelt eine dritte „Existenzform“ des Schauspiels hinzu und spätestens an dieser Stelle scheint das schwierige sprachwissenschaftliche langue/parole-Paar im Rahmen unserer Untersuchung in eine Sackgasse zu führen²¹.

Angesichts dieser Überlegungen möchten wir uns auf ein verwandtes Begriffspaar stützen, das aus der Welt der literarischen Rhetorik kommt und uns bei der Anwendung auf einen dramatischen Text mehr Spielraum lässt. Die Unterscheidung zwischen einer „Wiedergebrauchs-Rede“ (=einer „liturgischen Rede“) und einer „Verbrauchs-Rede“ (=einer „verbrauchbaren“, „pragmatischen Rede“) kann die dramatisch bestimmte Zwei-Ebenen-Struktur besser erfassen. Heinrich Lausberg²², der Erfinder dieses Definitions-paares, sieht im „liturgischen Reden“ das Reden, „das jährlich (oder in anderen Zeit-Rhythmen) wiederholt wird“ und ist damit der „mit dem Jahres-Rhythmus (und anderen Zeit-Rhythmen) gegebene kyklische Ablauf“. Dieser Ablauf ist von „Natur aus fest“ und kann vom Menschen weder durch Handeln noch durch Reden geändert werden. „Der Mensch fühlt sich durch seine Abhängigkeit von diesem kyklischen Ablauf aber veranlasst, an dem Ablauf durch bestätigend-feststellendes (lobendes) oder auch den Naturvorgang vermeintlich durch Mitwirkung evozierendes Reden sein Interesse zu bekunden. [...] Eine derartige liturgische Rede wird von Jahr zu Jahr im Wortlaut mehr oder minder konstant sein, um so die Wiederkehr der gleichen Situations-Realität, auf die es ja ankommt, auszudrücken.“

Die „Verbrauchs-Rede“ wird dagegen als diejenige definiert, „die vom Redner als abgeschlossen gemeinte Rede den Erfolg der Überredung gehabt oder [...] infolge des Erfolges der Gegenpartei Misserfolg [hat].“ Im Gegensatz zur liturgischen Rede, die einen kyklischen Ablauf sprachlich wiedergibt, wird die „verbrauchbare Rede“ zu einem „Detail-Faktum der Geschichte“ und hat, nachdem sie ausgesprochen wurde, „keine aktuelle Funktion mehr. [...] Die in der Situations-Änderung liegende Funktion der Rede und die Verbrauchbarkeit der Rede entsprechen sich gegenseitig [...]“.

Lausberg bezieht das dargestellte Begriffspaar auf weitere komplexe Bereiche. So steht für Lausberg die „Verbrauchs-Rede“ in enger Beziehung mit „Verhandlung“: „Die Rede realisiert sich oft (wegen der Parteilichkeit) im Dialog. Eine dialogische Folge aufeinanderbezogener Reden (mindestens zweier Personen) heißt Verhandlung. [...]“

Dagegen erstreckt sich die „Wiedergebrauchs-Rede“ auf die Literatur: „Die liturgische Rede ist so eine (literarische) Wiedergebrauchs-Rede und phänomenologisch das, was man unter Loslösung von der Bindung an den liturgischen Zeit-Rhythmus Poesie oder (schöne) Literatur nennt. Der Wiedergebrauch setzt die Konservierung der Rede im Gedächtnis mindestens einer Person [...] oder durch die Schrift voraus. So entsteht literarische Tradition.“

Entscheidend für uns ist die von Lausberg angesprochene Möglichkeit des Zusammenbringens beider Redearten in Bezug auf das Drama, denn: „Auch die (literarische) Wiedergebrauchs-Rede kann zur dialogischen Verhandlung (Drama) integriert werden.“

Die vorgeschlagene Unterscheidung von zwei Reden scheint aber nicht nur für die Zwei-Ebenen-Struktur des Einakters, sondern für Čechovs Philosophie insgesamt von großer Bedeutung zu sein: Die zunächst unter dem starken liturgischen Einfluss verwendeten Begriffe wie „Monotonie“ oder „zyklische Darstellung“ werden in den Kurzerzählungen und

²¹ Dem eingeführten Beitrag verdanke ich den Überlegungen und Bemerkungen von Prof. Dr. Brigitte Schultze.

²² H. Lausberg, 1969, Bd. 1, S. 28-29, Hervorhebungen von Lausberg.

später auch in den großen Dramen stark als Anklang an die „kyklische Abfolge“ von Naturereignissen zum Einsatz gebracht.

Die Opposition zwischen dem „liturgischen“ und „verbrauchbaren“ Charakter der Rede scheint aber gerade für *Tat'jana Repina* charakteristisch zu sein. Aus der theoretischen Perspektive erweist sich das kurze „Philosophieren“ des Küsters Kuz'ma als der Höhepunkt der Darstellung zweier unterschiedlichen Redarten denn:

К у з ь м а Все это ни к чему... Зря. [...] Да вот венчание... Каждый день венчаем, крестим и хороним, а все никакого толку [...] Все это зря. И поют, и кадят, и читают, а бог все не слышит. Сорок лет тут служу, а ни разу не случилось, чтобы бог слышал. Уж где тот и бог, не знаю... Все зря. (S. 94)

К у з м а Und trotzdem taugt das alles zu nichts... Zu nichts und wieder nichts. [...] Jeden Tag Hochzeiten, Taufen, Beerdigungen, und trotzdem – hat keinen Sinn... [...] Nützt doch alles nichts... Da singen sie, schwenken mit Weihrauch, predigen, und Gott hört es doch nicht. Vierzig Jahre diene ich jetzt hier, und es ist noch nicht einmal passiert, daß Gott es gehört hätte... Ich weiß nicht mal mehr, wo dieser Gott sein soll... Nützt doch alles nichts... (S. 163)

Hier, nachdem die Trauungszeremonie zu Ende ist und somit auch keine „liturgische Rede“ im authentischen Sinne ansteht, führt Kuz'ma das beeindruckende Verschmelzen beider „Reden“ vor: Inhalte einer „liturgischen“, „wiedergebrauchbaren Rede“, die einerseits durch das Aufzählen kirchlicher Ereignisse zum Ausdruck gebracht werden und die andererseits durch sprachliche Wiederholungen (*Und trotzdem taugt das alles zu nichts. Zu nichts und wieder nichts. [...] Nützt doch alles nichts... [...] Nützt doch alles nichts...*) den liturgischen Text mit seinen Wiederholungen wie *Lasset uns beten* nachahmen, werden aus der reflektierenden Perspektive in der alltäglichen Sprachsituation der „Verbrauchs-Rede“ mit einem deutlichen blasphemischen Charakter wiedergegeben.

Die Opposition zwischen dem linearen, rede-verbrauchbaren Charakter der profanen Rede und dem rhythmisch-wiederkehrenden Charakter der liturgischen Rede definiert ebenfalls die gleichzeitige Präsenz von zwei Sprachebenen des Einakters. Šaljugin betont, dass solch eine Vereinigung und solch ein Zusammenführen verschiedenartiger „Sprachschichten“ zum Hauptmerkmal des Einakters wurde und den Stil der *Tat'jana Repina* schlechthin definiert hat:

Одним из факторов, определивших стиль его пьесы, стало соединение разнородных пластов языка: разговорной стихии с одной стороны – и канонизированной церковной речи с другой. Чехов последовательно „стыкует“ их в речах церковнослужителей и светских персонажей.²³

„Eines der Merkmale, das den Stil seines Stücks definierte, wurde die Vereinigung verschiedenartiger Sprachschichten: des alltagssprachlichen Elements einerseits und der kanonisierten Kirchensprache andererseits. Čechov ‚bindet‘ diese in Ansprachen von kirchlichen Geistlichen und bürgerlichen Protagonisten ‚zusammen‘.“

Das sprachliche Neben- und Ineinander im Einakter *Tat'jana Repina*, dessen dramatischer Konflikt gerade in der Opposition zweier unterschiedlicher Sprachschichten verankert ist, wird ebenfalls zu einem hervorragenden Beispiel bei der Beschreibung eines spezifischen Verhaltens zwischen verschiedenen Genres in Čechovs Werk, das Turbin wie folgt darstellt:

„Alle stille Wasser sind tief“ (В тихом омуте черти водятся). In diesem berühmten russischen Sprichwort erblickt Turbin ein Charakteristikum für Čechovs literarische Struktur. Sei es eine Erzählung oder ein Drama, alles laufe bei Čechov vordergründig sehr ruhig.

²³ G.A. Šaljugin, 2005, S. 48.

Blicke man jedoch in den Hintergrund, so erlebe man einen wahrhaftigen Kampf sprachlicher Genres („künstlich-literarisch“, „publizistisch“, „oratorisch“, „rhetorisch“). Turbin behandelt die Vielzahl unterschiedlicher Genres (der Schlüsselbegriff in seiner Darstellung) bei Čechov wie ein kämpferisches Zusammentreffen lebendiger Menschen. Selten sind sie ruhig, meist aggressiv, stets angriffsbereit. Das Schicksal der Genres kennzeichnet sich nicht nur durch ihre kämpferischen Auseinandersetzungen aus, sondern sowohl durch ihre Vermischung als auch durch ein vollkommenes Durcheinander. Der Held lebt ständig in zwei Welten: In der Welt der Alltagssprache und in der poetischen Welt der Literatur. Er hört gleichzeitig die Stimme des Monotonen, Festen und des Vergänglichen, Erinnerten, Individuellen. Diesen ständigen, kämpferischen Dialog des Lebendigen, noch nicht Geformten, Nichtstatischen mit dem Bestimmten, Vollendeten erhebt Turbin zur Gesetzmäßigkeit, die Čechovs „Phänomenologie des Genres“ (феноменология жанра) ausmacht.²⁴

Der Idee der bewussten Konfrontation und der Kombination unterschiedlicher Sprachschichten könnte weiterhin einen Schlüssel zum berühmten Čechovschen Sprach- und Kommunikationsverfahren des Aneinander-vorbei-Redens werden, das nicht zuletzt auf Grundlage der Inkompatibilität verschiedenartiger Sprachen basiert. Ein Paradebeispiel liefert die berühmte Szene aus Treplevs Aufführung in der *Möwe* (*Čajka*), in der neben dem Theaterstück von Treplev die Hamlet-Mutter-Linie eingebaut wird. In dieser Szene werden authentische Sätze aus Shakespears Tragödie zitiert, die zu einer deutlichen „literarischen Wiedergebrauchs-Rede“ werden. Im Rahmen der dramatischen Handlung wird aber in *Čajka* die Hamlet-Linie nachgespielt und entwickelt sich zu einem „linearen, rede-verbrauchbaren Situations-Ablauf der Geschichte“, also zu einer „verbrauchbaren Rede“ innerhalb des Stücks.

1.3. „Wiedergebrauchs-Rede“ des Mythos als Gegenstand der Čechov-Forschung

Das angeführte Beispiel aus der *Möwe* (*Čajka*) sollte zeigen, dass sakrale Religionssprache und authentische religiöse Handlung, die in *Tat'jana Repina* die Ebene der „liturgischen“ bzw. „literarischen Wiedergebrauchsrede“ markieren, auch durch eine literarische Hamlet-Vorlage in *Čajka* repräsentiert werden kann.

Die vorliegende Dissertation möchte das Spektrum solcher „literarischen Wiedergebrauchs-Rede“ erweitern und sich speziell der „Wiedergebrauchs-Rede“ des Mythos widmen. So ist es in erster Linie Ziel der Arbeit, der authentischen „Wiedergebrauchs-Rede“ des Mythos die individuelle Čechovsche „Verbrauchs-Rede“ des mythischen Stoffes zuzuordnen. Solche „verbrauchbare“, individuell verarbeitete Rede des „wiedergebrauchbaren“ Mythischen werden für uns die Werke der frühen Schaffensperiode des Autors illustrieren.

Doch warum ausgerechnet Mythos?

Die Notwendigkeit, sich gerade dem Mythos zu widmen, bestätigt die Čechov-Forschung selbst. Schon bei der Untersuchung des Einakters *Tat'jana Repina* zeigte es sich, dass, sobald der Bereich des Sakralen ansteht, auch das Motiv des Mythischen aufscheint. So setzt sich Jenny Stelleman in ihren Artikeln im oben erwähnten Sammelband *Chekhov's 'Tat'jana Repina' and 'Tri sestry' (The Three Sisters) (the ritual and the myth)* und *The ritual dramatic action in 'Tat'jana Repina'*²⁵ mit der rituellen und mythischen Dramatik des Einakters auseinander und stellt die Bezugsmomente zum großen späten Drama *Drei Schwestern* (*Tri sestry*) her. Dabei untersucht sie insbesondere die Darstellung der Personengruppen. Die Autorin betont, dass gerade die mythischen (neben den rituellen)

²⁴ V. N. Turbin, 1973, S. 204-216, hier S. 204-205.

²⁵ J. Stelleman, 2006, 216-226; 137-151.

Techniken einen starken Einfluss auf die Dramaturgie ausüben.²⁶ Intratextuell untersucht Stelleman das Motiv der Serie der weiblichen Selbstmorde in *Tat'jana Repina* aus der Perspektive des Goetheschen Werther-Mythos.

Bei Goethe stellt sich eine Reihe männlicher Selbstmorde ironisch als eine Erscheinung von Wiederholungszwang dar. Der Begriff des reinen Mythos wird logischerweise durch solch eine Konstellation „entmythologisiert“, wobei bei Čechov an keiner Stelle von „reinen“ Strukturen die Rede sein kann.

Die Frage nach den möglichen Bezügen zwischen Čechovs literarischer Welt (im Einzelnen werden darauf Struktur, Personal, Motive etc. untersucht) und dem antiken Mythos werfen auch andere kritische Arbeiten auf.

Auf die deutlichen strukturellen mythischen Anlehnungen in den großen späten Dramen weist beispielweise B. Zingerman²⁷ hin. Er betont, dass man eine deutliche Abhängigkeit zwischen dem Schicksal der Protagonisten der Dramen und dem Jahreswechsel beobachten könne. Solch eine Abhängigkeit gehöre aber zu der Welt des antiken Theaters, noch präziser, der des antiken Mythos:

Композиция чеховских пьес так и движется: с весны по осень, от радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы Чехова своеобразно сближаются с античным театром – античным мифом с его ощущением магического соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющимися друг друга периодами умирания и возрождения природы.²⁸

„Und so verläuft die Komposition der Čechovschen Dramen: Vom Frühling zum Herbst, vom fröhlichen Wiedersehen bis zum schmerzhaften Abschied. In diesem Punkt nähern sich die Dramen Čechovs auf eigenartige Weise dem antiken Theater – dem antiken Mythos mit seinem Empfinden eines magischen Zusammenhangs zwischen fatalen Wendungen im Schicksal des Menschen und den sich abwechselnden Phasen des Sterbens und der Wiedergeburt in der Natur.“

Dieses Zitat stellt nicht nur einen deutlichen Zusammenhang der Handlungskomposition mit dem antiken Mythos fest, sondern erläutert auf seine Art und Weise Lausbergs Definition der „liturgischen“ „Wiedergebrauchs-Rede“, die sich auf die „kyklischen Abläufe“ in der Natur stützt.

Zu den in der Forschung besonders beliebten „mythischen“ Erzählungen kristallisieren sich *Student, Krankenzimmer N°6 (Palata N° 6), Erzpriester (Archierej), Steppe (Step'), Schwarzer Mönch (Černyj monach)* heraus.²⁹ Im Zusammenhang mit der Gestaltung des erzählerischen Raums, der – unter anderem – einen mythischen Kontext aufweist, werden auch die mythischen Figuren und ihre Bezugsmomente in den Erzählungen untersucht. Neben der Figur des Jesus und des Ahasver, die als mythische verstanden werden, betont insbesondere die dekonstruktivistische Forschungsrichtung einen starken Einfluss des Mythos über St. Georg und den Drachen. Angesichts der Häufigkeit solcher Ansichten zweifelt seinerseits Vladimir Kataev an der Ergiebigkeit derartiger Auffassungen, die er als Überstrapazierung der mythischen Quellen kritisiert:

²⁶ Neben Mythos und Ritus und damit verbundener Umgangsweise der Gruppen wird der Motiv der gestörten Hochzeit zum weiteren, deutlichen bevorzugten Kompositionsmerkmal der späten großen Dramen *Drei Schwestern (Tri sestry)* und *Djadja Vanja*. Dadurch scheint der Einakter als eine der interessantesten Prätextquellen für das spätere dramatische Werk zu sein. Unter dem Gesichtspunkt einer neuen Čechovschen Verbindungsweise der Personengruppen gerade durch das religiöse Ritual gewinnt die Analyselinie *Tat'jana Repina – Ivanov* eine neue Perspektive: In beiden Werken lassen sich die Personengruppen durch die kontrastiven Merkmale von Komik versus Ernst präsentieren.

²⁷ B. Zingerman, 1979.

²⁸ B. Zingerman, 1979, S. 108.

²⁹ Vgl.: R. Hoffrichter, 1990.

Я не убежден, что плодотворны истолкования Чехова, которые требуют, например, едва ли не в каждом его произведении видеть отражение мифа о св. Георгии, змие и девице; [...]³⁰

„Ich bin mir nicht sicher, ob Čechovs Deutungen, die beispielsweise in fast jedem seiner Werke eine Widerspiegelung des Mythos über St. Georg, den Drachen und die Jungfrau zu erkennen fordern, fruchtbar sind [...]“

Das Zitat bedeutet aber keinesfalls Verachtung der Mythos-Forschung als solcher. Mit Interesse erwähnt Kataev an mehreren Stellen im gleichen Werk³¹ die Arbeiten von Th. Winner³², der im Rahmen des synkretischen Analyseverfahrens die Präsenz des Mythos betont. An dieser Stelle soll betont werden, dass hier nicht der klassische religiöse Begriff des Synkretismus³³ gemeint ist, sondern lediglich auf eine Verschmelzung, die ja zum Grunde des religiösen Synkretismus lag, u.a. verschiedener Genres in Čechovs literarischen Schöpfungen hinweisen will.³⁴ Solch ein kreatives, individuelles Verfahren betont als Erster der russische Symbolist Andrej Belyj³⁵, der eine besonders schwierige, nicht „vorübergehende“ (промежуточная), synkretische Natur des Čechovschen Stils verstanden hat. Das Problem des synkretischen Werkes Čechovs wird insbesondere im Zusammenhang mit dem Drama (u.a. *Kirschgarten (Višnevyy sad)*) systematisch angesprochen. Čechovs literarische Welt war stets Inspirationsquelle für Belyj. Die intensive kritische Auseinandersetzung mit Čechov, in dem Belyj einen „realistischen Symbolisten“ erblickte, wurde in den 1900-er Jahren gerade bei der Ausarbeitung des *Simvolizm kak miroponimanie* wichtig.³⁶ Wie Belyj erkannte auch V. Meyerhol'd³⁷ die Verschmelzung unterschiedlicher Welten: In der Diskussion um den dritten Akt von *Višnevyy sad*, in dem symbolisch ein Totentanz dargestellt wird, sprechen Belyj und Meyerhol'd gleicherweise von einem mystisch-tragischen Charakter, einer realen Welt und ihren unheimlichen Doppelgängern.

Zu einem der bedeutenden Forscher auf dem Gebiet der synkretischen Analyse gehört, wie schon erwähnt, Th. Winner. Für Winner³⁸ ist Čechov ein malerischer, musikalischer, graphischer, kinematographischer sowie theatralischer Künstler. Laut seiner Analyse verbindet Čechov in seinem Werk die Mythoselemente mit Elementen aus der Folklore und

³⁰ V. Kataev, 2004, S.12.

³¹ Vgl. insb. V. Kataev, 2004, S. 178, 371.

³² Th. Winner, 1977, S. 153-166.

³³ Synkretismus (griech. „Vereinigung zweier Streitender gegen einen Dritten“) kommt aus dem religiösen Bereich und bedeutet ursprünglich Vermischung unterschiedlicher Religions- und Morallehren, verschiedener Kultformen bzw. einzelner ihrer Phänomene in der Intention zur religiösen Harmonisierung. Diese Art religiöser Zusammenführung wird ungefähr mit Beginn der christlichen Epoche markiert und findet auf dem Boden des Römischen Weltreiches rund um das Mittelmeerbecken statt. In Rom, der Hauptstadt dieses Imperiums, erhielten Anhänger und Kunder des Synkretismus in der Regel eine Tempelstätte, was eine hohe Anzahl der religiösen Eindringlinge auf diesem Gebiet erklärt. Vgl.: K. Holzamer, 1961, 1963, S. 210; ebenfalls vgl. zum „Synkretismus“-Begriff: Brockhaus-Enzyklopädie, 1993, Bd. 21, S. 534-535.

³⁴ Um solch ein synkretisches Verfahren zu verdeutlichen, könnte man zwischen folgenden Kategorien des synkretischen kreativen Verfahrens unterscheiden:

1. Gattungsmäßiger Synkretismus (Drama, Prosa, Lyrik);
2. Formenmäßiger Synkretismus (Novelle, Erzählung, Kurzgeschichte);
3. Systemmäßiger Synkretismus (Mythos, Märchen).

Für diesen Beitrag danke ich Prof. Dr. B. Schultze.

³⁵ Vgl.: A. Belyj, 1911, S. 395-408, hier 398; Artikeln von A. Belyj, die in der Zeitschrift *Vesy* veröffentlicht wurden: *Višnevyy sad (Kirschgarten)* (*Vesy*, N°2, S. 45-48), *Čechov* (*Vesy* N° 8, S. 1-9), „*Ivanov*“ *na scene Chudožestvennogo teatr* („*Ivanov*“ *auf der Bühne des Künstlertheaters*) (*Vesy* N°11, S. 29-31), 1994.

³⁶ Vgl. I. Ničiporov, 2001, S. 40-54, hier S. 52; È. Polockaja, 2000. S. 197f.

³⁷ Vgl. V.È. Mejerhol'd, 1976, S. 45.

³⁸ Th. Winner, 1977, S. 153-166.

der primitiven Kunst. Die verwendeten Elemente erhalten sowohl bei Čechov als auch später in der Kunst der Avantgarde des 20. Jahrhunderts eine strukturtragende Bedeutung.³⁹ Winner beschränkt allerdings die Analyse des synkretischen Verfahrens zunächst auf die nonverbalen Elemente.⁴⁰ Die Werkanalyse der *Tat'jana Repina* hat allerdings deutlich gezeigt, dass neben den nonverbalen auch die verbalen Elemente mit der gleichen Intensität zur synkretischen Komposition beitragen.

Die bis jetzt eingeführten klaren Definitionen möchten wir weiterhin durch eine Reihe weniger klarer ergänzen.

Interessant sind in dieser Hinsicht die Hinweise von Šaljugin. Der Kritiker nennt die drei wichtigsten, für die russische Literatur charakteristischen Typen der Bildhaftigkeit (образность): Das sind Folklore, die Bibel und die Ikonographie, wobei letztere ihre Wurzeln in der antiken Mythologie findet. Bei der Frage nach der Zugehörigkeit Čechovs betont Šaljugin, dass sich Čechov im Zuge „seiner Erziehung und christlichen moralischen Mentalität“ zu biblischen Darstellungstypen hingezogen fühlte.⁴¹ Auf diese Art und Weise wird der antike Mythos in Verbindung mit dem Typ Ikonographie zwar erwähnt, doch in Bezug auf Čechov eher fallen gelassen. Liest man Šaljugins Darstellung aufmerksamer, so zeigt sich, dass er nicht nur der biblischen, sondern in gleichem Maße ikonographischer, mythischer Bildhaftigkeit Aufmerksamkeit schenkt. An einigen Stellen verschmelzen diese zwei Typen der Bildhaftigkeit. So fügt z.B. Šaljugin eine sehr widersprüchliche Formulierung ein, in der er von einem „märchenhaft-mythischen Kolorit“, das in Čechovs *Lešij* herrsche, spricht: Im Rahmen eines dominierenden „Waldmotivs“ betont Šaljugin die mythologischen (mit Tieren verbundenen) Züge bestimmter Protagonisten. Das sind der „sanfte Damhirsch“ (кроткая лань; ist im Russischen weiblich) Julja Želtuchina, der „Tiger“ Chruščev, der „Löwe“ Džadin, der „Uhu“ (филин) Serebrjakov, das „vornehme Vieh“ (благородная скотина) Fjedor Orlovskij. Elena Andreevna wird mal die Rolle eines „sich nach Freiheit sehnenen Spatzen“, mal die eines häuslichen „Kanarienvogels“ zugeschrieben. Betont wird auch eine plötzliche Zuneigung Džadins zum Mythos, für den der Sonnenaufgang zur Aurora und der Nachmittagsschlaf zur Umarmung des Morpheus geraten. Sogar Elena Andreevnas Flucht wird aus der Perspektive des Raubs der schönen Elena durch Paris gesehen.⁴² Das „märchenhaft-mythische Kolorit“ dient laut Šaljugin aber gleichzeitig dazu, „die Idee einer einzigartigen Rückkehrung zum biblischen Ideal“ zu unterstreichen.⁴³

Aus der Perspektive der historischen Entwicklung des Mythos und der Religion, auf die wir noch zurückkommen werden, klingt die Formulierung ziemlich verwirrend. Zudem widerspricht Šaljugin sich selbst, indem er doch dem Mythos eine nicht unbedeutende Rolle zuschreibt und gleichzeitig der Mythos eher zu einem Gehilfen auf dem Weg zum „biblischen Ideal“ erklärt wird.

Neben *Lešij* weist Šaljugin auf die anderen Werke Čechovs hin, in denen der Mythos ertönt. Das sind *Džadja Vanja* als direkter Erbe des *Lešij*, *Višnevyyj sad* mit seinem quasi-„Waldthema“⁴⁴ und schließlich auch das Drama *Tri sestry* mit seinem Bild des „mythischen Moskaus“⁴⁵. In der Darstellung von *Černyj monach* unterstreicht Šaljugin die symbolische Kraft der Finalszene der Erzählung, in der ganz deutlich die Züge des antiken Mythos zu

³⁹ Vgl. V. B. Kataev, 2004, S. 371.

⁴⁰ Vgl. V. B. Kataev, 2004, S. 371.

⁴¹ Vgl. G.A. Šaljugin, 2005, S. 101.

⁴² G.A. Šaljugin, 2005, S.31-32.

⁴³ Vgl.: „Всеми доступными способами Чехов нагнетает сказочно-мифологический колорит, призванный подчеркнуть идею своеобразного возвращения к библейскому идеалу.“ („Mit allen möglichen Mitteln drückt Čechov das märchen-mythische Kolorit, das dazu bestimmt sein soll, die Idee einer einzigartigen Rückkehrung zum biblischen Ideal zu unterstreichen“), in: G.A. Šaljugin, 2005, S. 32.

⁴⁴ G.A. Šaljugin, 2005, S. 32-33, 81.

⁴⁵ G.A. Šaljugin, 2005, S. 121.

erkennen sind: Es kristallisiert sich die Figur des düsteren greisen Fährmanns Charon heraus, der in der griechischen Mythologie die Toten für einen Obolus (Münze) über den Totenfluss Styx (≈ die Sevastopolsche Bucht) setzte, damit sie ins Reich des Totengottes Hades gelangen konnten.⁴⁶

Zum allgemeinen und für uns wichtigen Fazit wird als erstes eine deutliche Feststellung nach der großen Rolle des Mythos in Čechovs Schaffen. Als Nächstes stoßen wir allerdings auf eine deutliche Vermischung zwischen Religion und Mythos. In dieser Hinsicht können die Interpretationswege sehr unterschiedlich verlaufen: Die Frage nach der Trennung zwischen Mythos und Religion kann ziemlich unbedeutend wirken, wenn man sich an die berühmte kosmopolitische Stellung des Dramatikers bezüglich des Endes des hoch geschätzten Romans von L.N. Tolstoj *Voskresenie* erinnert:

Конца у повести нет. [...] Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия, [...] Решать все текстом из евангелия – это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из евангелия, а не из корана?⁴⁷

„Die Erzählung hat kein Ende. [...] Schreiben, schreiben, und dann auf einmal alles auf den Text aus dem Evangelium schieben. [...] Alles mit Hilfe des Evangeliums zu lösen – es ist genau so willkürlich, wie die Gefangenen in fünf Kategorien zu unterteilen. Warum fünf und nicht zehn? Warum der Text aus dem Evangelium und nicht aus dem Koran?“

Doch gleichzeitig illustrieren einige Kurzerzählungen der frühen Schaffensperiode, dass Čechov nicht nur die Bereiche Mythos und Religion scharf trennte, sondern sie zu den antagonistischen Kräften innerhalb der Erzählungen machte. Diesem Gedanken werden wir uns in der Arbeit konkret widmen. Zur Vervollständigung wollen wir aber an dieser Stelle auf die wichtigen Aspekte in Čechovs Verhältnis zur Religion hinweisen.

Die grundsätzliche Frage, ob Čechov ein Atheist war, muss man eher negativ beantworten. Für das religiöse Gefühl sorgte schon die ganze Atmosphäre im Hause Čechovs: Das sind die zahlreichen Ikonen, die in jedem Zimmer zu sehen waren. Im Arbeitszimmer findet man die vom Vater angefertigte Zeichnung des Evangelisten Ioan sowie eine große Anzahl religiöser Literatur. Insbesondere beschäftigte Anton Čechov das Neue Testament, was eine Reihe von Notizen an den Seitenrändern bezeugt. In den Briefen an seine Ehefrau Ol'ga Kniper findet man ebenfalls eine Reihe religiöser Ausrufe wie „Gott sei mit Dir“ und „Gott erbarme Dich“. Ganz im Sinne der christlichen Tradition trug Čechov das goldene Kreuz des Vaters. Die Familie besuchte regelmäßig die Kirche. An den Feiertagen wurden die „Familienprozessionen“ vom feierlichen Gesang begleitet.⁴⁸

Was Čechovs Vater betrifft, so wird immer wieder seine Religiosität betont. Erwähnt werden Gottesdienste, an denen nicht nur der Vater, sondern auch seine ganze Familie zu jeder Jahreszeit und jeder Tagesstunde teilnahm. Eine interessante Nuance solch einer strengen religiösen Erziehung bringen allerdings an einer Stelle die Erinnerungen von Antons Bruder Michail ans Licht:

Правда, и наш отец, Павел Егорович, любил помолиться, но, сколько думаю даже теперь, сколько вдумываюсь в его жизнь, его больше занимала форма, чем увлекала вера. Он любил церковные службы, простаивал их от начала до конца, но церковь служила для него, так сказать, клубом, где он мог встретиться со знакомыми и увидеть на определенном месте икону именно такого-то святого, а не другого. Он устраивал домашние богомоления, причем мы, его дети, составляли хор, а он разыгрывал роль

⁴⁶ G.A. Šaljugin, 2005, S. 84.

⁴⁷ A. Čechov, 1980, t. IX, Der Brief an M.O. Men'šikov vom 29. Januar 1900, Jalta, S. 29-31, hier S. 30.

⁴⁸ Vgl. G.A. Šaljugin, 2005, S. 100, 114, 164, 423-424.

священника. Но во всем остальном он был таким же маловером, как и мы, грешные, и с головой уходил в мирские дела.⁴⁹

„Es ist wahr, dass auch unser Vater, Pavel Egorovič, Beten liebte, doch, je mehr ich jetzt darüber nachdenke, je mehr ich mich gedanklich mit seinem Leben auseinandersetze, [desto mehr komme ich auf die Idee], dass ihn nicht so sehr der Glaube als solcher interessierte, sondern die Form inspirierte. Er liebte Gottesdienste und folgte ihnen von Anfang bis zum Ende, doch die Kirche war für ihn so eine Art von Club, wo er seine Bekannten treffen konnte sowie der Ort, an dem er auf dem bestimmten Platz die Ikone von einem bestimmten Heiligen erblicken konnte. Er veranstaltete Gottesdienste zu Hause, wobei wir, seine Kinder, den Chor bildeten und er die Rolle des Priesters spielte. In allen anderen Lebensbereichen war er genau so wenig gläubig wie wir Sünder und widmete sich ganz und gar den weltlichen Problemen.“

Dieser Bemerkung des Bruders erinnert stark an die Konzeption in *Tat'jana Repina*, wo eher die bloße, äußerliche Form der Liturgie zum strukturbestimmenden Leitmotiv wird und die Kirche selbst zu einer Art von Club für Treffen und Unterhaltungen. Der liturgische Inhalt an sich mit den tiefen religiösen Ideen berührt das Publikum kaum, doch zugleich wird minutiös jedes Wort verfolgt und kommentiert.

Bei der Kontroverse zwischen Inhalt und Form knüpft der „religiöse Formalismus“ (религиозный формализм)⁵⁰ des Vaters an eine weitere ähnliche Einstellung an: Der Bruder Michail betont in seinen Erinnerungen den keineswegs außergewöhnlichen patriarchalen Charakter der Familie, die allerdings sehr stark nach Bildung und sittlicher Kultur strebte. So wollte der Vater seinen Kindern zwar eine entsprechende, breite Bildung bieten, doch er wusste nicht genau, welche. In der Provinzstadt Taganrog, in der die Familie ihren Wohnsitz hatte, galten gerade die reichen Griechen als „crème de la crème“ der Gesellschaft. So hatte sich der Vater die Meinung gebildet, dass sich die Kinder an der griechischen Linie zu orientieren hätten, und er wünschte, ihnen sogar das Studium an der Universität in Athen zu ermöglichen. In Taganrog befand sich eine griechische Schule, und so begannen die älteren Söhne, Aleksander, Nikolaj und Anton, dort zu lernen. Bald war allerdings sogar dem Vater, der die hiesigen Griechen blind verehrte, klar, dass die Bildung an dieser Schule dermaßen lächerlich (анекдотическое) war, dass er die Kinder auf das normale klassische Gymnasium schickte.⁵¹

Diese zwei Episoden aus der Biographie begründen teilweise die literarische Einstellung Antons, die wir insbesondere bei der Analyse der Zwei-Ebenen-Struktur des Einakters *Tat'jana Repina* intensiv beobachtet haben: Unter dem Beibehalt der Form (sei es Religion, Mythos oder Tragödie) werden die ursprünglichen Inhalte ihren sakralen Bedeutungen entzogen und aus einer prosaischen, ironischen Perspektive erlebt.

⁴⁹ M.P. Čechov, 2005, S. 9.

⁵⁰ M.P. Čechov, 2005, S. 8.

⁵¹ M.P. Čechov, 2005, S. 19.

2. Mythos als Herausforderung: Klärung des Begriffs

So wie die „Unschärfe“ und die „Definitionsverschiebungen“ zum strukturbestimmenden Leitmotiv für das Werk Čechovs stehen, so erlebt auch der Begriff „Mythos“ ein ähnliches Schicksal.

In ihrer „Vorbemerkung“⁵² zur Analyse des *Erzpriesters (Archierej)* betont Roswitha Hoffrichter die „zahllosen thematischen und motivischen Verknüpfungen“ der Erzählung. Aus diesem Grunde entscheidet sich Hoffrichter für „ein etwas unkonventionelles Verfahren“. Ihre Analyse schließt an die von B.A.Uspenskij an, der sich „neben [den] unverzichtbaren Analyseelemente[n] Inhaltswiedergabe, formaler Aufbau und Gesamtaussage“ mit den „freigelegten einzelnen Kompositionsebenen der Erzählung“ beschäftigt. Hoffrichter benennt in ihrer kleinen Einführung die schon von Uspenskij⁵³ untersuchten Ebenen der „Personen“, der „Zeit“, des „Handlungsverlaufs“ und schließlich des „Figurenverhaltens“. Weiterhin spricht sie von der Notwendigkeit, „zu den vier von Uspenskij vorgegebenen Kompositionsebenen [...] eine für diese Erzählung wesentliche fünfte, die mythologische“ hinzuzufügen. Neben der Analyse aus der Sicht der „Kompositionsebenen“ interessiert uns aber die Bemerkung zum Verständnis von „mythologischer Ebene“ als solche, die in der Fußnote erscheint:

Unter „mythologischer Ebene“ wird hier weder die „mythologische Dimension“ Penzkofers⁵⁴ verstanden, die etwa der „ideologischen Ebene“ B. Uspenskij entspricht, noch ist die Auffassung des Aristoteles gemeint, der unter Mythos die Handlungsstruktur eines dichterischen Werkes verstand.⁵⁵ Es geht auch nicht um Lotmans⁵⁶ mythenbildenden Mechanismus der Kultur als topologischer Raum, sondern um eine Ebene, die sich ganz elementar auf die mythischen Überlieferungen in der Dichtung der Völker bezieht.⁵⁷

In der allgemeinen Darstellung der mythischen Vorlage betont Hoffrichter, dass in „*Archierej* die Legende von Ahasver, dem ewigen Juden, und die letzten Stationen der Leidensgeschichte Jesu hineingearbeitet sind. Dabei unterstreicht Hoffrichter, dass „die Legende, von der eine erste schriftliche Fassung aus dem 7. Jahrhundert belegt ist, als eine der wichtigen Faszinationsquellen Čechovs galt und als „die wichtigste, als die für das Thema [des *Archierej* – A. H.] ausschlaggebende“. Nebenbei weist Hoffrichter auf die vielfache Bearbeitung des Legendenstoffes im Laufe der Jahrhunderte hin und nennt in diesem Zusammenhang die Namen Goethes und Žukovskij.⁵⁸ In der weiteren Analyse werden auch die Erzählungen *Step‘* und *Černyj monach* bezüglich der Figur des Ahasver untersucht.

Die eingeführte Vorgehensweise und insbesondere das Zitat zum Verständnis der mythologischen Ebene zeigen sehr deutlich, wie viele Richtlinien aufgeschlagen werden können, wenn man den Begriff „Mythos“ erwähnt. An diesem Punkt vereint sich unsere Feststellung über die Herausforderung für die Čechov-Forschung mit derjenigen, die der Begriff und das Verständnis des „Mythos“ darstellen. Um diese Feststellung zu beweisen, möchten wir uns mit dem reinen Begriff des Mythos auseinandersetzen.

⁵² R. Hoffrichter, 1990, S. 127.

⁵³ B. A. Uspenskij, 1975.

⁵⁴ G. Penzkofer, 1984, S. 219-220.

⁵⁵ Aristoteles, 1982, S. 110, Anm. 8.

⁵⁶ J. M. Lotman, 1974, insb. S. 227-229.

⁵⁷ R. Hoffrichter, 1990, S. 127, Fn. 1.

⁵⁸ R. Hoffrichter, 1990, S. 168.

2.1. Zur allgemeinen Definition des Mythos

2.1.1. „Mythos“ als „Wort“, „Rede“ und „Erzählung“

Das Wort „Mythos“ ist griechischer Herkunft und kann als „Wort“, „Rede“ oder „Erzählung“ übersetzt werden, wobei hervorzuheben ist, dass es sich inhaltlich zunächst um eine Erzählung vom Handeln der Götter handelte: Entwachsen dem Boden des Polytheismus, dessen Göttervielfalt einerseits durch ihre unterschiedlichen Funktionen (u.a. Götter der Welterschöpfung, Götter-Anwälte der Menschen) und andererseits durch ihre Wohnorte (Himmel, Erde, Unterwelt) differenziert wird, projiziert der Mythos häufig die menschlichen Verhältnisse auf das Handeln und Verhalten der Gottheiten, wodurch, in Analogie zu der Menschenwelt, (anthropomorphe) Götterfamilien sowie einander ablösende Göttergeschlechter geschaffen werden.

Das griechische mythische „Wort“ lässt dadurch keine scharfe Trennung zwischen einer religiösen und einer dichterischen Sprache zu: Es ist eine dichterische Aussage und gerade durch die unmittelbare religiöse Prägung zunächst auch ein letztgültiges Axiom. Zunächst.

Denn schon Hesiod (um 700 v. Chr.) stellt in seiner *Theogonie* das göttliche „Wort“ zwar in den Mittelpunkt, doch es ist nicht eindeutig, von einem letztgültigen Axiom zu sprechen. Die Musen, die den Dichter inspirieren, sind sich der Zweideutigkeit ihrer Gaben wohl bewusst: „Wir wissen viel Falsches, das dem Wahren gleichsieht, zu erzählen ..., aber auch Wahres“ (*Theogonie*, 26).

Und auch schon im frühen Sprachgebrauch Homers (ca. 2. Hälfte des 8. Jhr. v. Chr.) deutet nichts darauf hin, „dass etwa solche Rede, die Mythos genannt wird, besonders unzuverlässig wäre und bloße Lüge oder Erfindung sei, ebensowenig aber, dass sie überhaupt mit dem Göttlichen zu tun habe.“⁵⁹

Eine Lösung der Frage nach dem mythischen „wahr oder falsch?“ bietet eine theoretische Formel des Sallust, Zeitgenossen und Freund des Kaisers Julian, die die mythische Erzählung als das „was nie geschah und immer ist“⁶⁰ definiert. Hans-Georg Gadamer schlägt als Lösung vor, den Charakter des Mythos als „immer nur glaublich und nicht wahr“ zu definieren und erläutert:

Aber die Glaublichkeit eines Mythos ist nicht bloße Wahrscheinlichkeit, die der gesicherten Gewißheit ermangelt, sondern hat ihren eigenen Reichtum in sich, den Schein des Wahren, das Gleichen des Gleichnisses, in dem das Wahre erscheint. Dies Wahre ist dann freilich nicht die erzählte Geschichte selber, die auf verschiedene Weise erzählt werden kann, sondern das in ihr Erscheinende – nicht etwa bloß das Gemeinte, das immer auf Verifikation angewiesen wäre, sondern das darin Gegenwärtige.⁶¹

Das Spannungsverhältnis zwischen religiös-poetischem „Wort“ und seiner Wahrheit⁶² wird aus dem Spannungsverhältnis zwischen Mythos und Logos zum Ausdruck gebracht.

Das griechische Wort, das die Lateiner als „fabula“ wiedergeben, tritt in einen „begrifflichen Gegensatz zum Logos, der das Wesen der Dinge denkt und daraus ein jederzeit ableitbares Wissen um die Dinge besitzt“.⁶³ Auf diese Art und Weise formuliert Aristoteles den Mythos: „Der Mythos wird zur ‚Fabel‘ – soweit er nicht durch einen Logos seine

⁵⁹ Zit. nach: H.-G. Gadamer „Mythos und Logos“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Band 8, Bd. I., S. 170-173, hier S. 171.

⁶⁰ Sallust, *De diis et mundo*, Dt. Über die Götter und den Kosmos, Kap. IV, 9, zit. nach Ch. Jamme, 1991, S. 21.

⁶¹ H.-G. Gadamer, „Reflexionen über das Verhältnis von Religion und Wissenschaft“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Band 8, I, S. 156-162, hier S. 161-162.

⁶² Moderner ausgedrückt geht es um einen Verhältnis zwischen „Glauben und Wissen“. Vgl: H.-G. Gadamer „Reflexionen über das Verhältnis von Religion und Wissenschaft“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd 8, I., S. 156-162, hier S. 161.

⁶³ H.-G. Gadamer „Mythos und Vernunft“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 163-169, hier S. 165.

Wahrheit erlangt“, und er ist für Aristoteles „ein natürlicher Gegensatz zum Logos und zu dem, was wahr ist“.⁶⁴

Es wäre allerdings falsch zu behaupten, dass das Verhältnis von Mythos und Logos uns nur „in der Schärfe des Aufklärungsgegensatzes“ begegnet. Die „Anerkennung eines Zueinander und einer Entsprechung, die zwischen dem rechenschaftsgebenden Denken und dem fraglos überlieferten Sagengut fortbesteht“, zeigt sich „insbesondere an der eigentümlichen Wendung, mit der Plato das rationale Erbe seines Meisters Sokrates mit der mythischen Überlieferung der Volksreligion zu verbinden mußte“:

Indem er [Plato] gleichzeitig den Wahrheitsanspruch der Dichter zurückwies, nahm er dennoch auf dem Boden seiner eigenen rationalen und begrifflichen Einsicht die Erzählform des Geschehens auf, die dem Mythos eigen ist. Die rationale Argumentation verlängerte sich gleichsam über die Grenzen ihrer eigenen Ausweisungsmöglichkeiten hinaus in den Bereich, in den nur Erzählen hineinreicht.⁶⁵

Der Mythos tritt bei Platos Dialogen „an die Seite des Logos“ und wird „oft als seine Krönung“ erachtet. Platos Mythen, so wie er sie gestaltet, sind „Erzählungen, die zwar nicht volle Wahrheit in Anspruch nehmen, aber eine Art Umspielung der Wahrheit darstellen und den wahrheitssuchenden Gedanken ins Jenseitige hinein erweitern“.

Für uns ist umso mehr wichtig, den Platonischen Mythos zu erwähnen, denn gerade hier wird überraschenderweise die „frühzeitliche Überlieferung mit der zugespitzten Schärfe begrifflicher Reflexion durchmischt und wie sich ein Gebilde aus Scherz und Ernst vor uns aufbaut, das sich nicht nur ohne Bruch, sondern sogar mit einer Art von religiösem Anspruch über das Ganze des wahrheitssuchenden Denkens breitet.“⁶⁶ Das Ineinanderbinden von attischer Philosophie und Mythos, das am besten bei Plato zum Ausdruck gebracht wird, sei aber vor allen Dingen dadurch möglich gewesen, dass die Religion der Griechen „keine Religion der richtigen Lehre“ sei: „Sie kennt kein heiliges Buch, dessen adäquate Auslegung Priesterwissen wäre, und gerade deshalb ist das, was die griechische Aufklärung übt, nämlich Kritik am Mythos, kein wirklicher Gegensatz zur religiösen Überlieferung“. Nur wenn man sich dies vor Augen halte, könne man verstehen, wie und warum dieses Ineinander möglich wäre. Vor allen Dingen sind Platos philosophische Mythen Beweis dafür, „wie die alte Wahrheit und die neue Einsicht eines sind“.⁶⁷

Möchte man den Begriff der dichterischen mythischen Sprache als solche präzisieren, so steht das Mythische dem Poetischen gegenüber: Dieser starke Gegensatz basiert auf der Unterscheidung zwischen einer anonymen mündlichen Überlieferung (z. B. Mythos vom Trojanischen Krieg, von den Atriden usw.) und einer schriftlich fixierten literarischen Reflexion und Interpretation bzw. Modifikation eines namentlich bekannten Autors (z. B. die *Theogonie* von Hesiod, die *Ilias* von Homer, die *Orestie* von Aischylos, die *Antigone* von Sophokles usw.).

Neben dem komplizierten Spannungsverhältnis zwischen Mythos und Logos sowie zwischen Mythos und Poesie soll aber auf einen fließenden Übergang zwischen dem Mythischen (im Sinne einer Vereinigung des Dichterischen und Religiösen) und dem Geschichtlichen hingewiesen werden:

⁶⁴ Aristoteles kennt aber auch den „rhetorisch - poetischen Gebrauch des Wortes“. Der Geschichtsschreiber Herodot erscheint in Aristoteles Augen als der „Geschichtenerzähler“ („Mythologikos“), in seiner Theorie der Tragödie bezeichnet Aristoteles mit dem Wort ‚Mythos‘ den „erzählbaren Inhalt der Handlung“. H.-G. Gadamer „Mythos und Logos“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 170-173, hier S. 172.

⁶⁵ H.-G. Gadamer „Mythos und Logos“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 170-173, hier S. 172-173.

⁶⁶ H.-G. Gadamer „Mythos und Logos“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 170-173, hier S. 173.

⁶⁷ H.-G. Gadamer „Mythos und Vernunft“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 163-169, hier S. 166.

Der Mythos erzählt vom Göttlichen. Aber er erzählt nur von ihm. Es sind Geschichten von Göttern oder Geschichten von Göttern und Menschen, die auf die Dimension des Göttlichen hinausweisen. [Und] in solchen Geschichten [ist] das Erzählte nicht Gegenstand eigener Erkenntnis[...], eines Für-wahr-Haltes oder eines Glaubens, der ein Nichtzweifeln wäre. Es ist vielmehr wie ein lebendiges Gedächtnis, das in das geschichtliche Gedächtnis der Dynastien, der Stämme und der Städte, der Orte und der Landschaften unmittelbar hineinragt.⁶⁸

2.1.2. Mythos im Lichte der Offenbarungsreligionen

Mit dem obersten Gesetz „Du sollst nicht andere Götter haben neben mir“ wird von den Offenbarungsreligionen Judentum, Christentum und Islam eine deutliche Kriegserklärung dem Mythischen gegenüber unterschrieben. Durch das „Du sollst nicht andere Götter haben neben mir“ wird in der religiösen Welt des Monotheismus das Prinzip des mythischen Polytheismus zum Götzenkult wider dem einen Gott erklärt. Diese Formulierung bedeutet einen Kampf gegen all das, was im Mythos selbst und in den kultischen Bräuchen des heidnischen Bewusstseins verehrt wird.

Es ist kein Zufall, dass in diesem Kampf „diese Offenbarungsreligionen Religionen des Buches sind“. Die schriftlich fixierte religiöse Offenbarung - wobei der Islam die extremste Form dieses Prinzips darstellt - lässt keine individuellen (literarischen) Interpretationen und Auseinandersetzungen zu: Die Heilige Schrift ist die geschriebene Schrift. Sie ist keine „beliebige Sammlung von Sagen, die eine mythische Überlieferung weiterreichen“ und kein „kunstvolles Epos“. Die neue Form des schriftlich Fixierten und Festgehaltenen gehört als solche zum Gottesdienst und „ist selber ein Teil der Kultwirklichkeit, die die gesamte Tradition unserer Kultur geprägt hat“. Durch diese Form, die jetzt nicht mehr an die Sprache, sondern an die Schrift gebunden ist, wird ebenfalls ein Bruch zwischen dem Verhalten eines Gläubigen dem Heiligen Buch gegenüber und dem Verhalten eines Römers oder eines Griechen zu dem eigenen dichterisch bzw. theatralisch bearbeiteten Mythos markiert. Neuere Sichtweisen werden ebenfalls für das Verhältnis Sender und Empfänger entwickelt, denn die „Heilige Schrift ist ihrem Anspruch nach mehr als die bloße Überlieferung einer mythischen Kunde. Das, wovon sie erzählt, will Gottes Wort sein, und die Erzähler und die Hörer sind nicht Erfinder oder Zuhörer von Gesängen, sondern sind selber die Kirche Christi. Es entspricht dem, daß die Gründungsakten der christlichen Kirche, die Paulinischen Briefe, die wahrhaft historische Dokumente sind, selber einen Bestandteil der Heiligen Schrift bilden.“⁶⁹

In diesem Bekämpfungsprozess gewinnt allerdings „die spätantike Dionysos-Religion, [...] die zwar vom Christentum beeinflusst war, doch zugleich mit ihm konkurrierte“, eine Sonderstellung. Bei den Versuchen der „Gebildeten der römischen Aristokratie zur Zeit des Kaisers Julian Apostata [...]“ ging es darum, „heidnische Daseinsfreude mit der strengeren Ethik zu verbinden, die die Christen predigten und die Philosophen lehrten“.⁷⁰ So erlebte der Dionysos-Mythos eine Neubelebung seiner religiösen Funktion. Gerade das Interesse für die religiöse Auffassung des Mythos, die erneut ans Licht kam, ist umso beeindruckender, wenn man bedenkt, dass der Mythos sich schon bei Hesiod und Homer von der Religion absplattet und zum Gegenstand der Dichtung wird.

⁶⁸H.-G. Gadamer „Reflexionen über das Verhältnis von Religion und Wissenschaft“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 156-162, hier S. 161.

⁶⁹H.-G. Gadamer „Mythologie und Offenbarungsreligion“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 174-179, hier S. 174, 178.

⁷⁰Ch. Jamme, 1991, S. 222.

2.1.3. Der Mythos und das moderne Denken

Über die Jahrhunderte hinweg erwies sich die Beschäftigung mit dem Mythos als ebenso provokatorische wie komplizierte Aufgabe. „Der Mythos ist ein theoretisches Konstrukt“ und gerade deshalb „gibt es schon seit Plato eine Reflexion auf sein Wesen“. Zahlreiche Varianten (kollektiven und individuellen Schaffens) eines Mythos einerseits und andererseits nicht wenige zahlreiche theoretische Auseinandersetzungen führten allerdings dazu, dass nicht nur die Wissenschaftlichkeit des Themas an sich „ungeklärt“ blieb, „sondern auch [immer noch] der Begriff des ‚Mythos‘ selbst“.⁷¹ In seiner theoretischen Schrift betont Christoph Jamme zu Recht, dass allein „der Versuch einer Einigung auf eine Minimaldefinition [des Mythos] mit Risiken behaftet“ ist:

Versucht man es trotzdem, wäre der Mythos als mündlicher Kommentar einer Kulthandlung zu bestimmen. Er hat eine Erzählstruktur; erzählt werden bestimmte wiederholbare Ereignisse, die außerhalb von Raum und Zeit liegen und ansetzen an bestimmten Knotenpunkten der menschlichen Existenz. Sallust hat dies auf die berühmte Formel gebracht, der Mythos spreche von dem, „was nie geschah und immer ist“ [...] Mythen treten immer auf im Zusammenhang mit Ritualen; sie sind der kognitive Teil zur kultischen Praxis.⁷²

Geht man allerdings von dieser „Minimaldefinition“ aus, so gerät man in Gefahr, sich zu stark an der Kultur der Griechen zu orientieren und „daher nicht oder nur begrenzt universalisierbar“ zu sein. „Der griechische Kultus jedenfalls kennt neben den ursprünglichen rituellen Handlungen ein Handeln mit Worten, das ursprünglich ‚Hymnos‘ geheißen hat [...] Als eine mit magischer Kraft ausgestattete rituelle (Ersatz-) Handlung ist der Mythos Teil des Kultus“.⁷³ Sehr treffend erklärt Hans Poser den Mythos-Begriff „zum Unbestimmtesten, was in der philosophischen Terminologie jemals Verwendung gefunden hat, ein Abstraktum“.⁷⁴ Bei Manfred Frank heißt es: „[...] unter dem Titel *Mythos* wird alles mögliche gehandelt: standardisiertes Sozialverhalten, Kollektivsymbole, Ideologien, Weltansichten, Göttergeschichten, Volksmärchen, religiöse Zeugnisse, Heldensagen, Ursprungsgeschichten, Naturallegoresen, ‚Mythen des Alltags‘ usw.“⁷⁵ Demzufolge stellt Jamme in seiner Schrift fest, dass die zeitgenössischen philosophischen Mythenforscher „der Frage nach dem ‚Wesen‘ des Mythos auszuweichen suche[n]“. Als Alternative wird nicht mehr nach der Natur des Mythos gefragt, sondern der Blickwinkel auf die „Beschreibung seiner Funktionen“ gerichtet. Die Funktionsdarstellung wird allerdings nicht einfacher, denn so wie man sich nicht auf eine Definition des Mythos einigen kann, so kann der Mythos ebenfalls nicht über „nur eine Funktion“ verfügen. Die wichtigsten Grundfunktionen des Mythos, die „in allen ‚naturvölkischen‘ Ethnien“ präsent und durch den Mythos „vereint“ seien, sind

– eine „kultisch-religiöse“, in welcher der Mythos heilige Wahrheiten [vermittelt] und über Schuld und Unschuld [entscheidet];

– eine „historisch-soziale“, die die Akzente auf den Mythos „von den Ursprüngen gegenwärtiger Ordnung im Bereich der Natur (Weltschöpfung) wie der Gesellschaft (Geschichte eines Volks, einer Institution, eines Ritus oder einer gesellschaftlichen Entwicklung) [legt], d.h. Geschichten berichten eingehend über den Ursprung detaillierter Formen des natürlichen und sozialen Lebens (aitiologischer Mythos)“;

⁷¹ Ch. Jamme, 1991, S. 19-20.

⁷² Ch. Jamme, 1991, S. 21; Sallust IV, 9.

⁷³ Ch. Jamme, 1991, S. 21-22.

⁷⁴ H. Poser, 1990, S. 153-169, hier S. 154.

⁷⁵ M. Frank, 1982, S. 76.

– eine „politische“, wo der Mythos zum „Ausdruck eines primären kollektiven Narzißmus (Ethnozentrismus)“ wird und „der Autorepräsentation“, dem „Identitätsbewußtsein menschlicher Gemeinschaft [dient]“.⁷⁶

Constantin Gulian⁷⁷ unterscheidet dagegen vier Funktionen des Mythos:

- eine „magisch-religiöse“ Funktion,
- eine „Funktion als Kristallisationspunkt ethischer und juridischer Normen“,
- eine „Funktion als eine der Formen archaischen Denkens“ und
- eine „Form oder Gattung der primitiven Literatur“.⁷⁸

In der Gegenwart ist der Mythos zum „Gegenstand ganz heterogener Denktraditionen“ geworden. Darunter muss man „mindestens einen anthropologisch-ethnologischen, einen religionswissenschaftlich-theologischen, einen literar- bzw. diskurstheoretischen und einen psychologischen Mythenbegriff“ unterscheiden. Jede „Denktradition“ dieser vier Funktionen liefert eine eigene Definition des Mythos, so dass man schon bei der Auseinandersetzung mit dem Terminus „Mythos“ von einer „Einzelgeschichte“ entsprechend der Forschungstradition spricht. „Eine Gesamtgeschichte des Mythos gibt es nicht“.⁷⁹

2.2. Zur allgemeinen Struktur des Mythos

Der Mythos, den wir hier in erster Linie als eine dichterische Bearbeitung aus der Zeit der Antike kommentieren möchten, unterliegt nicht nur einer eigenen Logik, sondern auch einer eigenen Struktur. In der Sekundärliteratur werden zwei wichtige Erklärungsmodelle des Mythos hervorgehoben: das „strukturalistische Erklärungsmodell“ von Claude Lévi-Strauss und das „psychoanalytische“ von Otto Rank und Carl Gustav Jung als seinen Hauptvertretern.⁸⁰

2.2.1. Das „strukturalistische Erklärungsmodell“

2.2.1.1. Geschichte und Erzählen

Das „strukturalistische Erklärungsmodell“ fußt auf der schon oben angesprochenen Tatsache, dass es sich bei einem Mythos um eine Geschichte handelt. Es sind allerdings nicht in unserem Sinne verstandene „erfundene Geschichten“, sondern „gefundene“. Denn das immer schon „Bekannte, die Kunde, die verbreitet ist, ohne irgendeiner Herkunftsbestimmung und Beglaubigung zu bedürfen“ wird von einem Dichter gefunden und auf seine Art und Weise „erneuert“.⁸¹ Die griechischen mythischen Überlieferungen, um es nochmals zu betonen, sind gleichzeitig auch religiöse Überlieferungen, die uns gerade durch die Dichtung bekannt geworden sind.

Die mythischen Geschichten werden erzählt, also wird der Mythos durch das Erzählen ausgezeichnet. Gadamer schlägt folgende Definition für dieses mythische Erzählen vor: „Erzählen ist ein in sich offen-unendlicher Vorgang und ein sich niemals erschöpfender Vorgang.“ Und weiter: „[...] wenn in der Form des Erzählens vom Göttlichen gesprochen wird, so liegt in dieser Form der Übermittlung selber eine Überschreitung des wirklich Gesagten auf etwas jenseits seines Gelegenen hin. Die Sphäre des Göttlichen, von der man

⁷⁶ Ch. Jamme, 1991, S. 24-25.

⁷⁷ C.I. Gulian, 1981, S. 18, 26ff, 56ff, 73ff, 87ff.; Ch. Jamme, 1991, S. 25.

⁷⁸ Ch. Jamme, 1991, S. 24-25.

⁷⁹ Ch. Jamme, 1991, S. 15, Hervorhebungen von Jamme.

⁸⁰ Vgl. Ch. Jamme, 1991, S. 26.

⁸¹ H.-G. Gadamer „Mythos und Logos“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 170-173, hier S. 172.

Geschichten erzählt – das Verhalten der Götter, das Zusammenhängen von Menschen und Helden mit Göttern –, all das ergibt eine unendliche Reihung von Geschichten“.⁸²

2.2.1.2. „Variierende Wiederholung“

Zum zweiten wichtigen strukturalistischen Punkt gehört der Moment der Wiederholung, denn die Götter- und Heldengeschichten werden „erzählt, wiedererzählt und wieder wiedererzählt“. Die „Form“, in der sich dieses Wieder- und Wiedererzählen vollzieht, sei „immer eine neue Interpretation“.⁸³ Einige wichtige Arbeiten, die sich diesem strukturellen Moment widmen, sind die von Hans Blumenberg⁸⁴, Claude Lévi-Strauss⁸⁵ sowie Mircea Eliade⁸⁶.

Blumenberg behandelt den Mythos nicht im Sinne eines „Kontextes“, sondern im Sinne eines „Rahmen[s], innerhalb dessen interpoliert werden kann; darauf beruht seine Integrationsfähigkeit, seine Funktion als ‚Muster‘ und Grundriß, die er noch als bloß durchscheinender Vertrautheitsrest besitzt.“⁸⁷ Die Struktur des Mythos versucht Blumenberg durch eine Zusammenstellung der wichtigsten Stilmerkmale der mythischen Erzählung zu erfassen. In diesem Zusammenhang nennt er :

- die „Inkonsistenz“ (in einen Rahmen können immer neue Elemente eingeschoben werden),
- die „Umständlichkeit“,
- die „ikonische Konstanz“ (Präsenz einer relativ kleinen Anzahl immer gleicher Elemente, die „unendlich variiert werden“ und
- die „Wiederholung“ (im Sinne einer „Transformation“ und einer „Metamorphose“)⁸⁸.

Die wichtigste Eigenschaft des Mythos, die gleichzeitig verwirrend und faszinierend wirkt, ist das Moment des unterschiedlichen Kombinierens und Variierens, ja einer immer neuen Interpretation eines und desselben Themas. Aus diesem Hauptmerkmal der „fortwährenden Repräsentation und Wiederholung“⁸⁹ leitet Manfred Fuhrmann ein grundlegendes Kompositionsprinzip der griechischen Tragödie ab: Das „Prinzip der variierenden Wiederholung bei den Griechen und in der Moderne“ erklärt Fuhrmann zu „einem einzigen Phänomen“⁹⁰:

Die Möglichkeit der Reprise scheint vor allem dem dramatisierten Mythos zu inhärieren. Da sich die Tragödie in der Antike hauptsächlich mythischer Stoffe annahm, ist hiermit zugleich behauptet: das Prinzip der variierenden Wiederholung war bei den Griechen und Römern Merkmal einer ganzen dramatischen Gattung, der Tragödie schlechthin.⁹¹

Der Anthropologe und Mythenforscher Lévi-Strauss hat die mythische Struktur mit einem Sternennebel verglichen. Sie erinnert ebenfalls an das Modell des „Kristalls“⁹²: „[...] der Mythos ist wie ein Kristallgitter aufgebaut; sein Kern bildet keine Mitte (es gibt keine Einheit,

⁸² H.-G. Gadamer „Ästhetische und religiöse Erfahrung“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 143-155, hier S. 146-147.

⁸³ H.-G. Gadamer „Ästhetische und religiöse Erfahrung“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 143-155, hier S. 145-146.

⁸⁴ H. Blumenberg, 1971, 1979.

⁸⁵ C. Lévi-Strauss, 1962/1973.

⁸⁶ M. Eliade, 1963/1988.

⁸⁷ H. Blumenberg, 1971, S. 51.

⁸⁸ H. Blumenberg, 1971, S. 21, 32; Ch. Jamme, 1991, S. 27.

⁸⁹ Ch. Jamme, 1991, S. 30.

⁹⁰ M. Fuhrmann, 1971, 139.

⁹¹ M. Fuhrmann, 1971, 139

⁹² u.a. vgl. Lévi-Strauss, 1980, I, S. 13, 21.

diese wird nur konstituiert durch die Arbeit [des Mythenforschers]: das Form-Inhalt-Schema hat hier keinerlei Erklärungswert.⁹³ „Die Kernfabel des Mythos“ verkörpert daher ein „zeitloses Muster, in das – situationsgemäß – jeweils gegenwärtige Bedeutungen eingepaßt werden können (als Muster für eine aktuelle Lebenssituation)“⁹⁴. Auf diese Anpassungsfähigkeit des Mythos an die aktuelle Situation und damit an das „Prozesshafte“, die „unentwegte Veränderung“ und die „Unabgeschlossenheit“, die zweifellos mit dem Hauptattribut der „variierenden Wiederholung“ zusammenhängen, haben schon Schelling und Schlegel hingewiesen.⁹⁵

Die „variierende Wiederholung“ erlaubt aber ihrerseits keinen ‚Originaltext‘: „Es gibt den Mythos nicht; jeder Mythos ist an einen bestimmten Ort und an eine bestimmte Kultur gebunden.“⁹⁶

Auf der Grundlage der Erkenntnis des Mythischen als eines ins Unendliche kombinierbaren und variierbaren Konstrukts („bricolage“) bezeichnet Lévi-Strauss den mythischen Erzähler mit der, wie Jamme schreibt, „genialen Metapher“⁹⁷ eines „bricoleur“, eines „mythischen Bastler [s]“:

Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant oder beschafft werden müssen; die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen.⁹⁸

In seiner *Mythologica* spricht Lévi-Strauss weiterhin von „drei Codes erster, zweiter und dritter Ordnung: Auf den Code erster Ordnung, die Sprache, folgen die Mythen, und der Code dritter Ordnung ist dann die strukturelle Mythen-Analyse, ein ‚Mythos der Mythologie‘“⁹⁹.

So wie im Rahmen unserer Untersuchung deutliche Parallelen zwischen der Zwei-Ebenen-Struktur bei Čechov und dem semiotischen Modell von de Saussure beobachtet wurden, darf das Saussuresche Modell auch bei der Untersuchung der Mythenstruktur nicht fehlen: Im berühmten Aufsatz von Lévi-Strauss „Die Struktur der Mythen“ (1955/1957)¹⁰⁰, wird ein Vergleich des Mythos mit einem semiologischen System, „einem Sprachgebilde auf hohem Niveau“ durchgeführt. Zum Stützpunkt der Untersuchung, bei welcher der Mythos als ein „integrierende[r] Teil der Ordnung der Sprache“ gesehen wird, wird die Arbeit von F. de Saussure. Das reine semiotische Modell bedarf bei der Auseinandersetzung mit Mythos (ähnlich wie bei Čechov weitere Theorien einbezogen werden sollten) allerdings einer Modifizierung, die die ursprünglich getrennten Aspekte vereinigt: „Einerseits bezieht sich der Mythos auf vergangene Ereignisse, andererseits bilden diese Ereignisse eine ‚Dauerstruktur‘¹⁰¹, sie haben die ‚Urzeit‘ gestaltet und gestalten die Gegenwart am Modell *illius temporis*“:

Der Mythos hat also eine doppelte Struktur: eine historische und eine ahistorische, er gehört sowohl zum gesprochenen Wort (und kann als solches analysiert werden) als auch zur Sprache (in der er formuliert ist), ist eine sich durchhaltende, immer identische Struktur (*langue*) wie

⁹³ Ch. Jamme, 1991, S. 112.

⁹⁴ Ch. Jamme, 1991, S. 30.

⁹⁵ Vgl. F. W. J. Schelling, 1856-61, hier XI, S. 193; F. Schlegel, 1970, S. 305; Ch. Jamme, 1991, S. 30.

⁹⁶ Ch. Jamme, 1991, S. 30, Hervorhebung Jamme.

⁹⁷ Ch. Jamme, 1991, S. 29.

⁹⁸ C. Lévi-Strauss, 1973, S. 30.

⁹⁹ C. Lévi-Strauss, *Mythologica* I, S. 26; sowie Ch. Jamme, 1991, S. 110-111.

¹⁰⁰ C. Lévi-Strauss, „Die Struktur der Mythen“ in C. Lévi-Strauss, 1958 / Dt. Übers., (1967) 1977, S. 226-254.

¹⁰¹ C. Lévi-Strauss, „Die Struktur der Mythen“ in C. Lévi-Strauss, 1958 / Dt. Übers., (1967) 1977, S. 226-254, hier S. 230.

historisch ausdifferenziert (parole), hat aber auf einer dritten Ebene den Charakter eines absoluten Objekts.¹⁰²

2.2.1.3. Name

Im Rahmen des strukturalistischen Erklärungsmodells wird der Name zum dritten wichtigen Punkt bei der Charakterisierung des Mythos. Diese „eigentümliche Rolle“ des Namens und auch „das Geheimnis mythischer Namen“ an sich wird u.a. von dem neueren kritischen Historiker Hermann Usener¹⁰³ als eines der primären Phänomene des Mythos betont, indem er gerade durch die Namen „den Zugang zum Geheimnis der Mythologie von den Götternamen her“ zu suchen vorschlägt.¹⁰⁴

Die außergewöhnlich wichtige Rolle des Namens wird am deutlichsten aus der Definition Aleksej Losevs¹⁰⁵, die den Mythos mit dem (magischen) Namen und damit der Person, die diesen Namen trägt, gleichsetzt:

Wenden wir uns erst einmal der ersten und letzten Kategorie zu, der „Person“ und dem „Wort“. Der Mythos ist Wort von der Person, Wort, das zu ihr gehört, sie zum Ausdruck und zur Erscheinung bringt, nur für sie da und nicht von ihr wegzudenken ist. [...] Name ist die dialektische Synthese von Person und Ausdruck, hier gelangt die Person mit ihrer vernünftigen Gedanklichkeit zu einer Synthese. Und Mythos ist im eigentlichen Sinne Name der Person. Hier wird ausgedrückt, was sie ist, wie sie für sich und andere in Erscheinung tritt. Mythos ist Name. Aber er ist auch Wunder. Beides läßt sich leicht miteinander verbinden: Mythos ist wunderbarer Name, Name, der von Wundern spricht, sie zum Ausdruck bringt und untrennbar mit ihnen verbunden ist. Name, der Wunder schafft. Wir können ihn zu Recht als magischen Namen bezeichnen. Und Mythos ist letztlich magischer Name. Wenn wir dieser Formulierung nun noch den dritten Begriff „Geschichte“ hinzufügen, erhalten wir folgende Definition: Mythos ist entfalteter magischer Name.¹⁰⁶

Über die Definition des Namens als die Verkörperung des Mythos als solcher und seine Entfaltung als die gesamte mythische Geschichte schlechthin wird der Begriff des „Nennens“ in Verbindung gebracht. Oder noch konkreter mit Gadamer ausgedrückt: „Nun hat der Name seine eigentliche Funktion dort, wo er als Ruf und Anrede erscheint. So sind die Namen des Göttlichen nur dann ganz das, was sie sind, wenn einer das Göttliche anruft. Aber wo die Namen von Göttern und Heroen in Hymnen und Liedern oder im epischen Gesang begegnen, ist es wie ein Anruf.“¹⁰⁷

¹⁰² Kommentare zum Aufsatz: Ch. Jamme, 1991, S. 109.

¹⁰³ Vgl. H. Usener, 1896, dazu vgl.: H.-G. Gadamer, „Mythologie und Offenbarungsreligion“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 174-179, hier S. 175.

¹⁰⁴ H.-G. Gadamer, „Mythologie und Offenbarungsreligion“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 174-179, hier S. 175.

¹⁰⁵ Diese Definition schließt sich an die Symboltheorie von A. Florenskijs an, dessen Anhänger Losev war. Der Name ist der Schlüsselbegriff der Philosophie des russischen Sprachphilosophen Florenskij, der die Verbindung zum Universum der Symbole vor allen Dingen über den Namen gesucht hat. Zu seinen bedeutenden Schriften gehören hier *Mysl' i jazyk. U vodorazdelov mysli* (dt. *Denken und Sprache*), sowie *Imena. Metafizika imen v istoričeskom osveščanii* (dt.: *Namen*). Zu diesem Thema vgl. u.a. M. Soboleva, 2006; L. Wenzler, 2006.

¹⁰⁶ A. Losev, 1994, S. 183-184; Hervorhebungen im Original.

¹⁰⁷ H.-G. Gadamer, „Mythologie und Offenbarungsreligion“, in: H.-G. Gadamer 1993, Band 8, I, S. 174-179, hier S. 175.

2.2.2. Das „psychoanalytische Erklärungsmodell“

Neben dem „strukturalistischen Erklärungsmodell“ zählt, wie wir schon oben sagten, ein „psychoanalytisches“ zu der zweiten wichtigsten theoretischen Richtung in der Mythenforschung.

2.2.2.1. Traum

Das erste philosophische Problem, das psychoanalytisch im Zusammenhang mit dem Mythos diskutiert wird, ist die Deutung eines Traums. Sigmund Freud (* Freiberg (heute Příbor) 06. Mai 1856, † London 23. September 1939), der österreichische Nervenarzt und Begründer der modernen Psychoanalyse, ist der bedeutende Theoretiker, dessen Arbeiten (insbes. *Die Traumdeutung*, 1900 und *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, 1939) die Grundlagen dieses Forschungsfeldes geschaffen haben. Der Traum, der zum Kerngedanken der Freudschen psychologischen Theorie neurotischer Erkrankungen wird, und die Interpretation des Traums, der für das Verstehen des unbewussten Verhaltens des Patienten eine tragende Rolle zufällt, weist für Freud eindeutige Berührungspunkte mit dem Mythos auf. So interpretiert Freud den Mythos und den Traum als Reflektoren verdrängter kollektiver und individueller tiefenpsychologischer Vorgänge. In einem Mythos treten, ähnlich wie einem Traum, die unbewussten individuellen Wünsche, Gedanken und Konflikte in verschlüsselter Form zutage. Auch der Schüler Freuds, Carl Gustav Jung (* Lesswil, 26. Juli 1875, † Küsnacht, 6. Juni 1961) hat sich der Interpretation des Mythos aus der psychologischen Perspektive zugewandt und sah in ihm die seelische Erfahrung überindividueller Wahrheiten. Jung steht für die bedeutende Richtung, die Traumsymbole als Urbilder bzw. Archetypen aus einem kollektiven Unbewusstsein deutet.

Eine Reihe von Forschungsarbeiten¹⁰⁸ betont, dass gerade Čechov, Arzt und Schriftsteller, mit seinen zahlreichen literarischen Darstellungen von Wahnsinn, Träumen, Neurosen und Halluzinationen zum Vorreiter und zum theoretischen Verbündeten dieser Theorien geworden ist, die ihm zu seiner Zeit noch nicht bekannt sein konnten.

2.2.2.2. Fremdheit von Kindern

Neben der Auseinandersetzung mit dem Traum gehört die phänomenologische Diskussion um das Verstehen der Fremdheit von Kindern zur zweiten großen psychologischen Problematik, die im Zusammenhang mit der psychologischen Auffassung des Mythos erläutert wird. Diese Diskussion knüpft vor allem an Merleau-Pontys Vorlesung „L'enfant vu par l'adulte“ (1964) an.¹⁰⁹

Bei der Fragestellung nach der Fremdheit von Kindern wird das Problem der „Überwindung der Trennung von Eigenem und Fremdem in besonderer Weise relevant“. Man erfährt eine ähnliche Deutung der mythischen und der kindlichen Rationalität, denn „wie die mythische, so ist auch die kindliche Rationalität nicht einfach logozentristisch auszugrenzen als eine bloß definierte Vorform der Vernunft oder zu integrieren in eine Totalvernunft, sondern anzuerkennen in ihrer Andersheit, zu der das Eigene in ein ‚Grenzspiel‘ gebracht

¹⁰⁸ U. a. vgl.: D. Wörn, 1990, S. 353-394; V.B. Kataev, 1995, S. 7-8; U. Hanus, 2006, 324-333.

¹⁰⁹ Verweise in: K. Meyer-Drawe, 1986, S. 258-275; B. Waldenfels, 1999, insb. S. 69; Ch. Jamme, S. 59.

werden kann.¹¹⁰ Der Hauptgedanke dieser Diskussion lautet: „Kinder (und Mythen) sind uns fremd und vertraut zugleich.“¹¹¹

Nur weil sie Fremde in der Nähe sind, ist ihre Andersheit für uns eine besondere, beunruhigende. Die Mehrdeutigkeit von Vertrautheit im Verstehen ihrer Gesten und ihrer Sprache und Fremdheit ihrer Abweichungen kann unsere Verstehensarbeit in Bewegung halten, wenn wir diese Unbestimmtheiten, diese Risse in Subjektivität und Intersubjektivität, als positiv betrachten und nicht durch Aneignung zum Schweigen bringen oder durch Enteignung gar nicht erst zur Sprache kommen lassen.¹¹²

Das mythische Verstehen der Kinder, das uns durch ihre Nähe gleichzeitig fremd und vertraut ist, wird uns ebenfalls während der Untersuchung der Čechovschen Werke beschäftigen und wird im Rahmen der Arbeit zu einem kleinen selbständigen Thema.

2.3. Mythenparodie, Mythentravestie und Karneval

In den vorigen Kapiteln haben wir versucht, den Begriff ‚Mythos‘ sowie seine Struktur zu erläutern. Eine solche Einleitung kann natürlich nur angerissen wirken, da die Interpretationen des Mythos und seine Rolle innerhalb der verschiedenen Kulturen ein sehr breites Feld umfassen. Daher war es unser Ziel, die wichtigsten Punkte anzusprechen, denen wir bei der Untersuchung immer wieder begegnen werden.

Der bis jetzt dargestellte Mythos war allerdings eher der ernstere. Diese Darstellungsweise steht aber im Einklang mit der klassischen antiken Tradition, von der der Mythos nicht wegzudenken ist. Wenn allerdings der Mythos und die Antike ein gewisses Ganzes bilden, so spielt der Mythos innerhalb der einzelnen Gattungen der griechischen Dichtung doch nicht immer die gleiche Rolle. So wird die Tragödie generell zum literarischen Abbild des Mythos. Die Ausnahmen bilden hier die *Perser* des Aischylos und eventuell zwei Tragödien des Phrynichos, die sich dem Thema des Einfalls der Perser widmeten. Das Epos und die Lyrik entnahmen ebenfalls ihre Hauptthemen dem Mythos. Diese ursprüngliche Gewichtung erklärt auch die etwas ernstere Vorgehensweise bei der Darstellung des Mythos. Doch die Ernsthaftigkeit der mythischen Vorlagen in den höheren Gattungen nimmt eine völlig andere Stellung innerhalb der komischen Dichtung ein.

Zum Interessensfeld von Komödiendichtern werden nicht die idealisierten Bilder der mythischen Welt, sondern der Alltag. Nicht die heroischen Muster der Götter, sondern die menschlichen Schwächen rücken in den Vordergrund der Komödie. Doch die mythischen Bilder und Stoffe sind auch in der Gattung der Komödie nicht wegzudenken. Der Hauptunterschied besteht allerdings im Umgang mit dem mythischen Stoff: Dem Ernsthaften der tragischen Welt wird das Lächerliche der komischen entgegengesetzt. Der Gebrauch mythischer Bilder bzw. Stoffe in der Komödie wird mit zwei Termini beschrieben: So spricht man im ersten Fall von einer Mythenparodie und im zweiten von einer Mythentravestie.

Bevor wir uns den beiden Begriffen widmen, möchten wir einen kurzen Schnitt machen und die bisherige Information in Bezug auf Čechov bedenken. Schon im Zusammenhang mit der mythischen Interpretation von *Tat'jana Repina* haben wir den Gedanken aus dem Sammelband angeführt, dass bei Čechov an keiner Stelle von „reinen“ Strukturen die Rede sein kann. Dieser Gedanke konnte nicht nur im Rahmen des literarischen Kampfes verschiedener Genres, des Verschmelzens verschiedener (Sprach-) Schichten und Ebenen und an Hand vom synkretischen Verfahren, sondern auch an interessanten biographischen Daten,

¹¹⁰ Ch. Jamme, 1991, S. 59

¹¹¹ Ch. Jamme, 1991, S. 59, Hervorhebung A.H.

¹¹² K. Meyer-Drawe / B. Waldenfels, 1988, S. 271-287, hier S. 286; zit. nach Ch. Jamme, S. 59.

die ebenfalls von keinen „reinen“ Erziehungsstrukturen berichten, illustriert werden. Solch ein Vermischen und solch eine Modifikation der ursprünglich ernsten Vorlage finden aber, wie oben angedeutet wurde, gerade im Rahmen der Komödie statt. Und wollte nicht auch Anton Čechov selbst seine Werke nie als tragische, sondern immer mit einem Hauch Humor sehen? Der Dramatiker, dessen literarische Karriere in berühmten humoristischen und satirischen Zeitschriften ihren Anfang fand, definierte auch seine großen Dramen *Čajka* und *Višňevyj sad* als „Komödien“. Ganz im Sinne der oben angesprochenen klassischen komischen Dichtung gilt Čechov als der Schriftsteller des Alltags, der die Schwäche des Menschen ans Licht bringt: „Ich schreibe das Leben“ (Я пишу жизнь¹¹³), heißt die kritische Antwort auf die Aufführung von *Čajka* am Moskauer Künstlertheater (MChT), womit Čechov die heroischen, pompösen Szenen auf der Bühne negiert und das von ihm bevorzugte ruhige Alltagsleben betont. Der im Čechovschen Kontext groß geschriebene Alltag wird von gewöhnlichen Menschen erlebt, die seine „am dichtesten bewohnte literarische Welt“¹¹⁴ bilden. Ein „Durst“ nach einer Galerie von menschlichen Gesichtern, ist immer wieder aus der Korrespondenz des Schriftstellers herauszulen: „Ich bin durstig auf Gesichter“ (У меня жадность на лица¹¹⁵), lautet die Offenbarung an Suvorin oder auch „Ich bin gierig, liebe in meinen Werken die Menschenmenge“ (Я жаден, люблю в своих произведениях многолюдство¹¹⁶), heißt es im Brief an Pleščeev A.N. vom 9. Februar 1888 (Moskau).

Nach diesem kurzen, doch notwendigen „Čechovschen Einschub“ wenden wir uns nun der Klärung der letzten Begriffe, der Mythenparodie und der Mythenparodie zu: Wir haben uns dafür entschieden, diese Begriffe in der Einleitung ausführlicher zu erläutern und auf die Besonderheit beider hinzuweisen, da im Hauptteil der vorliegenden Arbeit die Thematik der Mythenmodifikation zwar eine Rolle spielen wird, jedoch nicht im Mittelpunkt der Untersuchung steht.

Wegen der äußerst umfangreichen theoretischen Grundlage zwingen Termini wie Mythenparodie und Mythenparodie, ähnlich wie der Begriff des Mythos, uns eine Minimaldefinition auf, die dem Verständnis der vorliegenden Arbeit, aber nicht der Mythenparodie- und Mythenparodie-Forschung dienlich ist.

Im Begriff der Mythenparodie verbirgt sich zunächst der antike Begriff der Parodie, den Lehmann wie folgt fasst:

Ich verstehe [...] unter Parodien nur solche literarischen Erzeugnisse, die irgendeinen als bekannt vorausgesetzten Text oder – in zweiter Linie – Anschauungen, Sitten und Gebräuche, Vorgänge und Personen scheinbar wahrgetreu, tatsächlich verzerrend, umkehrend mit bewußter, beabsichtigter und bemerkbarer Komik, sei es im ganzen, sei es im einzelnen, formal nachahmen oder anführen.¹¹⁷

Diese Parodie-Definition wird von Grellmann fortgeführt und erweitert:

„Im engeren Sinne ist unter Parodie eine Nachahmung zu verstehen, die komisch wirken will, indem sie formale Elemente der ernstgemeinten Vorlage beibehält, aber den Inhalt in nicht dazu passender Weise abändert“, [wobei sich] diese Nachdichtungen „nicht immer an eine konkrete Vorlage zu halten“ brauchen.¹¹⁸

¹¹³ A. P. Čechov o literature i iskusstve, 1955, hrsg. E. M. Sacharova, S. 306; G. A. Šaljugin, Gennadij 2005, S. 13.

¹¹⁴ Vgl. rus: „Мир Антона Чехова – одного из наследников Гоголя – самый заселенный художественный мир.“, in: G.A. Šaljugin, 2005, S. 4.

¹¹⁵ A. Čechov, P, t. 4, S. 174.

¹¹⁶ A. Čechov, 1975, P, t. 2, S. 194-196, hier S. 195.

¹¹⁷ P. Lehmann, (1922) 1963, S. 13; zit. nach F. Casolari, 2003, S. 6.

¹¹⁸ H. Grellmann, zum Begriff „Parodie“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 1926-1928, Bd. II, Berlin, S. 630-653, hier S. 630; zit. nach F. Casolari, 2003, S. 6

Neben diesen Parodie-Definitionen, in denen das Formale und Ernstgemeinte durch die Nachahmung „verzerrt“ und „abgeändert“ werden, betont Federica Casolari das „Lachen“ und die „Aufheizung“ als gültige und allgemeine Ziele der Parodie und schlägt eine weitere Definition vor, die konkret für die Gattungen und auch weitere (Sprach-) Gebilde, darunter auch Mythos, analog verwendet werden kann:

Setzt die Parodie die Imitation einer Vorlage durch formale Elemente voraus, kann man von Epos-, Tragödien- und Lyrikparodie, aber auch von Sprichwort-, Gebets-, Orakel-, und Institutionsparodie sprechen.¹¹⁹

Zusammenfassend ließe sich die Mythenparodie als die Imitation einer formalen und bekannten Vorlage verstehen, die scheinbar ernst, in Wirklichkeit aber verzerrt wirkt und das Publikum zum Lachen bringt.

Behalten wir diese Definition im Auge und stellen die zweite Modifikationsmöglichkeit, nämlich die Mythenparodie, dar. Um den Inhalt der vorliegenden Arbeit ein wenig vorwegzunehmen, sagen wir, dass man bei der Analyse des Čechovschen Werkes allein mit dem Begriff der (Mythen-)Parodie nicht weiter kommt. Čechovs modernes Werk bedarf daher der Einführung und der Erläuterung des Begriffes der Parodie, der ebenfalls aus moderner Zeit stammt.

Allgemein wird betont, dass die „Parodie [...] üblicherweise als die Umkehrung der Parodie bestimmt [wird]: der Inhalt der ersten Vorlage wird beibehalten, aber in unangemessen niedere Form gekleidet.“¹²⁰ In der Analyse von Casolari, aus der diese Feststellung auch stammt, betont die Autorin, dass die Absicht, „Parodie als eine Form der Parodie“ anzusehen, zu einer verbreiteten Meinung zählt, wobei „beide Verfahren, Herabziehung des Inhaltlich-Stofflichen und Senkung der Stilebene, gleichzeitig zur Anwendung gelangen.“¹²¹ So heißt es bei Horn: „Gemeinsam ist der Parodie und der Parodie die komische Verzerrung der Vorlage“¹²². Dabei bringt die Parodie „eine Absenkung des Stofflich-Inhaltlichen“ mit sich und erzielt eine „parodistische Wirkung“.¹²³ Rau sieht den komischen Schlüsseffekt der Parodie in „einem überraschenden Widerspruch zwischen der durch Nachahmung erwarteten in Inhalt und Form harmonischen Gestaltung der Vorlage und ihrer „Anpassung, d.h. Verzerrung, an geringfügige und lächerliche Umstände“.¹²⁴ Unter diesem Gesichtspunkt stimmt Casolari der theoretischen Tendenz zu, „die Parodie als ein Verfahren [zu] betrachten, das parodistischen Zwecken dient“. In Casolaris Erläuterung heißt es daher: „In der Parodie wird somit auf eine erhabene Vorlage angespielt, deren harmonische Gestaltung in Inhalt und Form durch die Anpassung an eine niedrige Form zerstört wird.“¹²⁵

In der weiteren begrifflichen Analyse betont Casolari allerdings, dass „die Parodie als eine literarische Darstellung“ vom Parodie-Begriff im engeren Sinne, so wie ihn Grellmann zusammenfasst, abgehoben werden soll und fügt ein, dass die beiden Begriffe, Parodie und Parodie, „in Bezug auf den Mythos bis jetzt nicht streng unterschieden oder genau bestimmt“ wurden. Von „Mythenparodie“ im besonderen, so Casolari, „kann man [...] nur

¹¹⁹ F. Casolari, 2003, S. 7.

¹²⁰ P. Rau, 1967, S. 17; zit. nach F. Casolari, 2003, S. 7.

¹²¹ W. Hempel, 1965, S. 164; zit. nach F. Casolari, 2003, S. 8.

¹²² W. Horn, 1970, S. 55; zit. nach F. Casolari, 2003, S. 9.

¹²³ F. Casolari, 2003, S. 9.

¹²⁴ P. Rau, 1967, S. 11; zit. nach Casolari, 2003, S. 9.

¹²⁵ F. Casolari, 2003, S. 9.

sprechen, wenn man vom erweiterten Parodiebegriff¹²⁶, so wie ihn Lehmann¹²⁶ und Grellmann¹²⁷ formulieren, ausgehe.

Casolari trifft am Ende der Gegenüberstellung der beiden Begriffe eine wichtige Feststellung, die gerade in unserer Auseinandersetzung mit dem Mythos und seiner konkreten Realisierung im frühen Werk von Anton Čechov von großer Bedeutung sein wird. So behauptet Casolari nicht, es herrsche zwischen beiden Begriffen kein hierarchisches Verhältnis, sondern weist vielmehr auf einen interessanten Gegensatz zwischen den beiden Begriffen hin: Wenn in der Mythenparodie „menschliche Gestalten nach dem Handlungsschema eines bekannten Mythos [agieren]“, „wodurch dieser verzerrt wird“, dann „treten [in der Mythenparodie] Gestalten und Begebenheiten des Mythos in Erscheinung, deren erhabene Züge durch die Anpassung an eine menschliche Ebene eine komische Pointe erhalten“.¹²⁸

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen Travestie und Parodie besteht darin, dass die Travestie von Anfang an keine strenge Bindung an ihrem Sujet hat. Zu diesem wichtigen Punkt äußert sich Rau wie folgt:

Sujet der Travestie ist das Erhabene schlechthin, repräsentiert vor allem in den Gestalten und Begebenheiten des Mythos, aber auch der Historie und der Gegenwart. Travestie ist also Degradierung des erhabenen Ethos, gleich in welcher Form es sich zeigt, durch Einkleidung in burlesk-lächerliche Form. In der Travestie erhält das erhabene Subjekt niedere Prädikate, in der Parodie strebt das niedere Subjekt nach erhabenen Prädikaten.¹²⁹

Dieser Definition schließt sich Casolari an und entwickelt daraus ihre Definition, die insbesondere die Einzigartigkeit der Mythenparodie in der Komödie auslegt:

Die komischen Handlungen entnehmen ihren Stoff nicht dem Mythos, sondern dem alltäglichen Leben. In diese Handlungen wurde der Mythos allerdings eingebracht, dessen Gestalten und Begebenheiten auf die Ebene des Alltäglichen herabgesetzt wurden. Nur auf diese Weise konnte das erhabene Niveau einer mythischen Erzählung einen Platz in der komischen Gestaltung finden.¹³⁰

Zwar wurde der Terminus Travestie erst in der modernen Zeit eingeführt, die Herkunft dieses literarischen Verfahrens muss jedoch schon im dorischen Umfeld gesucht werden. Deshalb muss im Zusammenhang mit der Untersuchung der Mythenparodie in der Dorischen und Attischen Komödie Brunners¹³¹ Untersuchung erwähnt werden.

Im ersten Teil über die Dorische Komödie trifft Brunner die Unterscheidung zwischen Travestien homerischer Stoffe, Parodien der Heldensage und dionysischen Stücken. Er stellt die Dorische Komödie als eine „Komödie der Vitalität“ dar, in der Götter und Heroen menschliche Züge und Bedürfnisse haben, deren übersteigerte Form sie von den Menschen abhebt. Der primitive Zuschauer beneide diese Lebensfülle und identifiziere sich unbewußt mit den mythischen Gestalten, denen gegenüber er keine Kritik äußert: Ethische Kriterien, so Brunner, sind hier nicht am Platze“.¹³² Im zweiten Teil der Darstellung, der sich speziell der Attischen Komödie zuwendet, beschäftigt sich Brunner mit den mythischen Gestalten des Dionysos und des Herakles. Dabei ist es besonders wichtig, dass Brunner „in der Mythoskomödie als politische Allegorie [...] eine Entwicklung der Mythenparodie [sieht],

¹²⁶ P. Lehmann, (1922) 1963, S. 13; F. Casolari, 2003, S. 9.

¹²⁷ H. Grellmann, 1926-1928, S. 630-653, hier S. 630-632; F. Casolari, 2003, S. 9.

¹²⁸ F. Casolari, 2003, S. 9-10.

¹²⁹ P. Rau, 1967, S. 18; zit. nach F. Casolari, 2003, S. 10.

¹³⁰ F. Casolari, 2003, S. 10.

¹³¹ H. Brunner, 1961; F. Casolari, 2003, S. 14.

¹³² H. Brunner, 1961, S. 66-68; zitierte Auslegung von F. Casolari, 2003, S. 14

die in ihrer ursprünglichen Form keine politische Konnotation hatte“.¹³³ Was die mythischen Gestalten betrifft, so wird oft betont, dass bei den Komödiendichtern generell solche Gestalten wie Zeus, Dionysos, Herakles, Prometheus, Asklepios und Pandora besonders beliebt waren.¹³⁴ Diese Feststellung ist gerade im Kontext unserer Untersuchung von Bedeutung, denn speziell auf die Figur des Dionysos und ferner auch auf die mythische Figur des Zeus werden auch wir zurückkommen.

Zum chronologischen Ausgangspunkt der Mythenparodie zählt man Dramen des Epicharm aus Syrakus, dessen literarische Tätigkeit zwischen 490 und 465 anzusetzen ist.¹³⁵

Gerade in Verbindung mit Čechov scheint uns insbesondere die Erwähnung des Epicharm von großer Bedeutung zu sein. In den Dramen von Epicharm konstatiert man ein generelles Bestreben des Dramatikers, „durch die Vermenschlichung mythischer Gestalten die menschliche Natur in den Mittelpunkt zu stellen“.¹³⁶

Epicharm entnahm dem Mythos die Züge von Göttern und Heroen und entstellte sie insofern, als er aus ihnen Menschen machte. Er scheint also die Schilderung der menschlichen Natur in den Mittelpunkt seiner Mythenparodien gestellt zu haben: Götter und Heroen wurden insofern vermenschlicht, als deren Charakterisierungen die Züge der einfachen Menschen im alltäglichen Leben hervorhoben.¹³⁷

Zu einem zweiten wichtigen Punkt der Dramen von Epicharm wird die Bestrebung, bei der man auch „die witzigen Karikaturen von Menschen der zeitgenössischen syrakusanischen Gesellschaft zu erkennen“ vermeint. So betont Casolari, dass in „den Überresten seiner mythischen Stücke“ zwei Hauptneigungen zu beobachten sind: Zur ersten wichtigen Haupttendenz seiner Dichtung gehört die „Verschmelzung von Elementen aus dem Mythos und der Realität“. Das Schildern der „Realität“ wird zur zweiten Besonderheit der Dichtung: Epicharm interessiert sich zwar sehr für „die ihn umgebende Realität“, doch gleichzeitig bezeugen die „Überreste seiner mythischen Stücke“, dass der Dichter sich von „dem politischen Aspekt“ der zeitgenössischen Gesellschaft distanziert hat.¹³⁸

Bezeichnenderweise beobachtet man bei Čechov die gleiche Tendenz. Er betont in einem seiner Briefe eine unerschöpfliche Liebe zu der zeitgenössischen Gesellschaft begleitet von einer apolitischen Einstellung.

Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше ни тпру, ни ну...[...] Политики у нас нет, в революцию мы не верим [...]¹³⁹

„Wir schreiben das Leben so wie es ist, und dann weder hü noch hott... [...] Politik haben wir nicht, an die Revolution glauben wir nicht [...]“

Zum Schluss der begrifflichen Darstellung von (Mythen-)Parodie bzw. (Mythen-)Travestie möchten wir auf einen weiteren Begriff hinweisen: Als Ausgangstheorie für die Beantwortung der Frage „Warum brachten die Komödiendichter Mythenparodien auf die komische Bühne?“ wählt Casolari in ihrer Analyse die Theorie des russischen Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin (1885-1975). Auf die Bezüge des karnevalistischen Weltempfindens, das Bachtin insbesondere im literarischen Zusammenhang mit Rabelais¹⁴⁰

¹³³ H. Brunner, 1961, S. 106, 123; F. Casolari, 2003, S. 14

¹³⁴ Vgl.: F. Casolari, 2003, S. 13.

¹³⁵ Vgl.: W. Hempel, 1965, S. 160; P. Rau, 1967, S. 18; W. Horn, 1970, S. 55; F. Casolari, 2003, S. 10, 19-20.

¹³⁶ F. Casolari, 2003, S. 18-19, Fn. 46.

¹³⁷ F. Casolari, 2003, S. 22.

¹³⁸ F. Casolari, 2003, S. 21.

¹³⁹ A. Čechov, P, t. 5, Der Brief an A.S. Suvorin vom 25. November 1892, Melichovo, S. 132-134, hier S. 133.

¹⁴⁰ M.M. Bachtin, 1965; dt. 1987.

und Dostoevskij¹⁴¹ untersucht hat, und der Mythenparodie wurde schon von Mößner hingewiesen: „So müssen wir auch die griechische Komödie gerade auch nach der Seite des religiösen Spottes als ein Abbild des lustigen Faschings zu verstehen suchen.“¹⁴² Die Konkretisierung der beiden Begriffe findet allerdings in der Frage nach dem Ursprung statt: Wenn laut der Bachtinschen These die Ursprünge der Karnevalisierung der Literatur im Sokratischen Dialog und in der Menippeischen Satire zu suchen sind, so wird nach der Herkunft der Mythenparodie, wie schon oben detailliert erläutert, im dorischen Umfeld gesucht.¹⁴³

Im Laufe der Arbeit werden wir auf die begriffliche Verwandtschaft, besonders aber auch auf die Haupteigenschaft des Karnevals, die Gegenpole bzw. Antithesen in sich zu vereinen, zurückkommen. Diese Haupteigenschaft bestimmt Bachtin wie folgt:

[...] карнавальный образ стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение – смерть [...], юность – старость, верх – низ, лицо – зад, хвала – брань.¹⁴⁴

„Alle Karnevalsbilder sind doppelter Natur, sie vereinen beide Pole des Wechsels und der Krise in sich: Geburt und Tod [...], Segen und Fluch [...], Lob und Tadel, Jugend und Alter, Oben und Unten, Gesicht und Gesäß, Dummheit und Weisheit.“

3. Ziele der Arbeit

Nach unserer Einleitung, deren relative Länge durch die angesprochenen Felder und Begriffe gerechtfertigt sein möge, möchten wir nun unsere Vorgehensweise sowie das Ziel der Arbeit definieren:

– Für unsere Analyse haben wir uns zunächst auf die Werke der frühen Schaffensperiode beschränkt, anders ausgedrückt, auf die Werke, die vor dem Einakter *Tat'jana Repina* (1887/1889) entstanden sind. Dazu werden einige Kurzerzählungen und das wenig untersuchte *Drama na ochote* gehören. In der aktuellen Arbeit werden wir nochmals auf den Einakter *Tat'jana Repina* zurückkommen, der für uns, zeitlich gesehen, das Ende der frühen Schaffensperiode markiert.

– Die Zwei-Ebenen-Struktur des Einakters und ihre theoretischen Entsprechungen „Wiedergebrauchs-Rede“/„Verbrauchs-Rede“ werden uns eine strukturelle Stütze liefern. Im Sinne der „Wiedergebrauchs-Rede“ werden wir die griechischen Mythen bzw. griechischen mythischen Gestalten orten. Nach der Diskussion um eine recht unscharfe und übermäßig komplizierte Auffassung des Begriffs Mythos, die nicht nur in der allgemeinen Sekundärliteratur, sondern auch speziell in der Čechov-Forschung deutlich vorherrscht, möchten wir von vorneherein eine klare Linie ziehen: Wir wollen uns mit den Mythen der griechischen Antike beschäftigen. Dabei werden die Mythen der Pythia, des Narziss, Dionysos, Apollo, Ailos und der Harpie Aëllō in Erscheinung treten. Bei der Untersuchung soll auch die ausgeprägte Symbolik dieser Mythen erfasst werden. Im nächsten Schritt möchten wir zeigen, welche Spuren diese Mythen, bewusst oder auch unbewusst, in der untersuchten Schaffensperiode hinterlassen haben, wie der Autor diese Mythen individuell verarbeitet, verbraucht hat. Dabei darf nicht vergessen werden, dass bei Čechov keine reinen Strukturen vorliegen. Also werden wir die besonderen Modifikationsformen der Mythenparodie und der Mythenparodie, die schon aus der antiken Komödiendichtung

¹⁴¹ M.M. Bachtin, 1963; dt. 1971.

¹⁴² Mößner, 1907, S. 19; F. Casolari, 2003, S. 19.

¹⁴³ M.M. Bachtin, 1963; F. Casolari, 2003, S. 18-19.

¹⁴⁴ M.M. Bachtin, 1963, S. 238.

bekannt und mit Čechovs Werk verwandt sind, berücksichtigen. Insbesondere werden wir solchen Begriffen wie „Vermenschlichung“, „Rationalisierung“ und „Verbürgerlichung“ des Mythos sowie „Verschmelzung von Mythischem und Realem“, die im Zusammenhang mit der Mythenparodie stehen, nachgehen.

– Neben der Verschmelzung von Mythischem und Realem innerhalb eines Mythos wird uns ebenfalls die Verschmelzung von unterschiedlichen Mythen und mythischen Gestalten im Rahmen einer und derselben Geschichte beschäftigen.

– Die von Bachtin dargestellte Tradition des Karnevals mit ihrer Haupteigenschaft der Vereinigung der Gegenpole, wird für uns eine weitere theoretische Stütze und Anregung bilden.

– Ein weiteres Interessensfeld wird die Frage nach dem Aufgehen der strukturalistischen und psychoanalytischen Erklärungsmodelle des Mythos sein. Bei der Untersuchung der Struktur werden wir besonders aufmerksam auf die „Geschichte“, das „Erzählen“ und den „Namen“ achten.

– Im Rahmen der Analyse der Čechovschen Erzählstruktur wird auf eines der tragenden Strukturelemente der „Wiederholung“ eingegangen. Im Rahmen unserer mythischen Analyse möchten wir versuchen, diesen oft diskutierten Begriff speziell aus der Perspektive der mythischen Wiederholung zu erläutern. In diesem Zusammenhang werden wir uns auf den Begriff der „variierenden Wiederholung“ von Fuhrmann stützen. Die Faszination für das unendliche Kombinieren und Variieren als die wichtigsten Eigenschaften des Mythos und das damit zusammenhängende „Prinzip der variierenden Wiederholung“, das von Fuhrmann zum grundlegenden Kompositionsprinzip der griechischen Tragödie erhoben wurde, werden wir analog auf das Čechovsche Werk anwenden, um die „mythische“ strukturelle Verwandtschaft zu zeigen.

– An einigen Stellen soll auch dem psychoanalytischen Erklärungsweg Tribut gezahlt werden, so insbesondere in Bezug auf „Traum“ und „Fremdheit von Kindern“.

– Unsere Betrachtung solcher Kurzerzählungen, in denen eine scharfe Trennung zwischen Religion und Mythos zu beobachten ist, dient dazu, unsere Ansicht, derzufolge die Religion vom (griechischen) Mythos zu trennen ist, zu rechtfertigen.

II. Einige Mythen und mythische Gestalten

1. „Wiedergebrauchs-Rede“: Orakel von Delphi, Pythia

„Verbrauchs-Rede“: Čechovs Einakter *Tat'jana Repina* (1887/1889)

Wir haben es bei den Griechen mit einem Volke zu tun, dessen Glaube an Mantik (Wahrsagekunst) wahrhaft unbegrenzt, und dessen Beschäftigung mit der Zukunft im Großen und Kleinen, mit den Schicksalen der einzelnen wie der Staaten eine tägliche und stündliche war.

Auf diese präzise Art und Weise urteilt Jacob Burckhardt¹⁴⁵ „über den Hang der Hellenen, sich selbst und jedes und alles von Weissagungen, von Orakeln und deren Befragung abhängig zu machen“.¹⁴⁶ André Jolles weist auf die wichtige Einheit des „Orakels“ und der „Mythe“ hin, denn: „Mythe und Orakel gehören zusammen, sie gehören zur gleichen Geistesbeschäftigung. Beide sagen wahr.“¹⁴⁷

Unter „Orakel“¹⁴⁸ (abgeleitet vom Lateinischen „*oraculum*“) wird im eigentlichen Sinne des Wortes „Sprechstätte“ verstanden: Es sind Weissagungen und Aussagen über Zukunft sowie über den Vollzug bestimmter Handlungen.

Neben den Reden dieser Art bedeutet „Orakel“ auch den Ort, an dem sie ausgesprochen werden. Orakel spielten in fast allen Kulturen und Religionen eine beträchtliche Rolle. Zu den wichtigen Orakelstätten zählen u. a. das kanaanäische Kadesch, Dodona und Delphi mit der Pythia.

In unserer Darstellung möchten wir uns dem Orakel von Delphi, dem wichtigsten Orakel im antiken Griechenland und dadurch einer der wichtigsten „Schaubühne“ der antiken Mythologie, widmen:

Die Bedeutung Delphis für die Entwicklung der hellenischen Religion und Kultur, ja auch für sein staatliches Leben, ist gar nicht hoch genug einzuschätzen. Die Wirksamkeit der Orakelstätte war eine so vielseitige und dehnte sich auf so viele verschiedene Gebiete aus, daß eigentlich das ganze griechische Leben von Delphi aus geleitet oder wenigstens inspiriert wurde. Denn weit über die manchmal ganz geringfügigen Fragen und Bitten privater Personen hinaus wurde das Orakel von Städten und Staaten um Rat und Meinung angegangen. Einschneidendste politische Entscheidungen wurden lediglich auf Grund delphischer Antworten getroffen, sowohl für den Krieg wie für die innere Verwaltung, ja besonders für die stets so lebhaft Expansion der griechischen Stämme.¹⁴⁹

Das Orakel von Delphi, das bezeichnenderweise auch „Gebärmutter“ genannt wird, gehörte ursprünglich der Erdgöttin Ge (Gaea, Gaa) (=Erde). Neben Ge war Poseidon eventuell der zweite ursprüngliche Orakelbesitzer. Das Orakel oder zumindest einen Anteil daran übergab Ge später an Themis, eine andere Erdgöttin. Als dritter und in der griechischen Mythologie bedeutendster Besitzer des Delphischen Orakels gilt der Sonnengott Apollo. Das wertvolle Besitztum Apollos ist allerdings nicht unumstritten. Schon lange vor der klassischen Zeit galt die offizielle Version, die heilige „Sprechstätte“ sei Apollo geweiht, und er selbst wurde als Schutzgott des Orakels anerkannt. Allgemein bekannt war allerdings die zweite, inoffizielle Version, laut derer Apollo durch Gewalt seine Ansprüche an den kostbaren Ort

¹⁴⁵ J. Burckhardt, 1929, Bd. I, S. 526, zit. nach Th. von Scheffer, 1948, S. 111.

¹⁴⁶ Th. von Scheffer, 1948, S. 111.

¹⁴⁷ A. Jolles, 1974, S. 98.

¹⁴⁸ Die Grundlage für die Darstellung: *Der neue Pauly*, 1996-2003, hier Bd. 3 (1997) Artikel über Delphoi, S. 403-413, Bd. 9 (2000), Artikel über Orakel, S. 2-7; E. Tripp, 1991, Artikel über Delphi, S. 146-147, Artikel über Python oder Pytho, S. 463; Brockhaus-Enzyklopädie, 1993, Bd. 16, Artikel über Orakel, S. 230-231, weiterhin vgl.: M. Giebel, 2001 und M. Maaß, 1997.

¹⁴⁹ Th. von Scheffer, 1948, S. 140.

geltend machte. Diese zweite Version berichtet ebenfalls von dem Beschützer des Orakels, einem Drachen, oft Pytho(n) genannt, den Apollo töten musste, um seine Ansprüche durchsetzen zu können. Einige Sagen berichten davon, dass Python eine weissagende Schlange war, die zum Tempel der Ge gehörte. Laut anderen Quellen ist Python der Sohn der ursprünglichen Orakelbesitzerin Ge und dadurch der berechnete Behüter der Sprechstätte seiner Mutter.

Trotz des neuen Besitzers Apollo erlebten die Erdgöttin Ge und der durch die Hand Apollos getötete Python ihre zweite (symbolische) Wiedergeburt: Seit der Übernahme des Orakels werden die Prophezeiungen durch die Priesterin Apollos bekannt gegeben. Diese Prophetin ist eine Frau, die als Einzige den Apollo-Tempel betreten durfte. Das Amt der weiblichen Priesterin wird oft in einem Zusammenhang mit dem alten Kult der Erdgöttin Ge gesehen. Die Priesterin erhielt den Namen Pythia, der gleichsam auch ihre Titelbezeichnung war. „Pythia“ ist eine weibliche Ableitung des männlichen Namens „Pytho(n)“. Bedenkt man, dass Python in manchen Sagen nicht als Sohn der Ge, sondern als eine weibliche weissagende Schlange (allerdings mit einem männlichen Namen) dargestellt wird, so tritt die Parallele zur weiblichen Apollo-Priesterin noch deutlicher hervor.

Die Übernahme dieses Namens, wenn auch in seiner weiblichen Form, kann auch auf die Sagen zurückgeführt werden, in denen das Orakel von Delphi in seinen Ursprüngen ebenfalls den Namen Python trug.

Die Priesterin Pythia, so die Sagen, saß in der Nähe des Mittelpunktes bzw. des Nabels (omphalos) der Erde in Delphi, der Stätte Apollos, auf einem goldenen Dreifuß und erteilte Orakel. In der frühesten Zeit waren Jungfrauen die Weissagenden. Weil sie als allein Dasitzende leichte Beute für die Räuber waren, wählte man später Frauen um die fünfzig für diese Aufgaben. Apollos Pythien waren Bewohnerinnen von Delphi.

Alle Quellen berichten davon, dass die Prophezeiungen in einem Trancezustand ausgesprochen wurden. Für dessen Ursachen gibt es allerdings verschiedene Deutungen. Einige glaubten, Pythien seien vom Gott besessen. Diese Meinung wird bis zum heutigen Tag von modernen Spiritisten vertreten. Für andere war Pythia vom Geist eines Toten besessen. Unter dem Toten wird der (oder die) von Apollo getötete Pytho verstanden, der (oder die) einigen Sagen nach in ein Erdloch gefallen war. Der vom verwesenen Körper ausgehende Geruch habe Pythia in den Trancezustand versetzt. So wird sie auch dargestellt, wie sie auf dem Dreifuß sitzt und von Dampf umhüllt ist, der aus einer Erdspalte unter dem Dreifuß hervorströmt.¹⁵⁰ Liest man diese zwei Deutungen zusammen, so ergibt sich ein

¹⁵⁰ Der Dampf, der die Pythia in den Trancezustand versetzen sollte, bietet bis zum heutigen Tage den Ausgangspunkt für wissenschaftliche Debatten.

Die ersten, die sich diesem Phänomen widmeten, waren der Historiker Diodor und 100 Jahre später im 1. Jhr. n. Chr. der griechische Schriftsteller Plutarch. In den uns bekannten Überlieferungen macht Diodor auf eine bestimmte Felsspalte aufmerksam, die die Menschen fürchteten. Sobald sich die Hirten dieser Spalte nährten, fielen sie in Trance und begannen zu weissagen. Jedes Tier geriet in der Felsenspaltennähe außer sich. Plutarch als Priester im Heiligtum und selbst häufig Augenzeuge der heiligen weissagerischen Rituale beschrieb die berausenden Dämpfe, die zur Trance der Pythia führten.

Eine neue Reihe wissenschaftlicher Debatten wird Ende des 19. Jahrhunderts ausgelöst, als der Apollo-Tempel ausgegraben wurde und man dabei nach der geheimnisvollen Spalte suchte. Die Archäologen finden zunächst keinen Hinweis auf den Erdriss. So zweifeln die Geschichtswissenschaftler an den antiken Darstellungen und kommentieren wie beispielsweise Th. von Scheffer, dass man trotz sorgfältiger Nachforschungen in Delphi keine solche Erdspalte finden konnte: „Es ist dabei aber mehr an Gutgläubigkeit als an Willkür zu denken. Diese Dämpfe, die ja [...] sogar schon die Hirten in der Gegend in eine ähnliche Erregung versetzt haben sollen, sind uns heute nicht mehr erklärlich, da auch nicht die geringsten Spuren oder geologischen Hinweise auf eine Erdspalte oder gar ihr entquellende Dämpfe zu finden sind, von etlichen kalten Luftströmungen im Boden abgesehen“, in: Th. von Scheffer, 1948, S. 144-145; ebenfalls S. 158.

Das Jahr 2001 markiert einen Bruch in den wissenschaftlichen Erkenntnissen: In dem *Geology Magazine* und in der Online-Ausgabe des britischen Wissenschaftsmagazins *Nature* berichtet der Geologe Jelle de Boer (Wesleyan University in Middletown, US-Bundesstaat Connecticut) und seine Kollegen von der Existenz einer

weiterer Beweis dafür, dass in der Pythia-Gestalt eine Art (Friedens-)Vertrag zwischen dem alten Kult der chthonischen Gottheiten (Ge und Python), der in der Besessenheit durch den Geist eines Toten zum Ausdruck kommt, und der neuen Apollo-Religion, ausgedrückt durch die Besessenheit vom Gott, verkörpert wird.

Einige weitere Erklärungen für den Trancezustand Pythias verweisen auf deren Gewohnheit, Lorbeerblätter, die dem Sonnengott Apollo heilig waren, zu kauen. Andere Theorien suchen eine medizinische Ursache des Trancezustandes. Man verweist darauf, dass „die Priesterinnen beim delphischen Orakel während Ausübung ihres heiligen Amtes häufig epileptische Anfälle erlitten hätten“.¹⁵¹ In dieser Erklärung solle es allerdings „dahingestellt bleiben“, „ob diese anfallsartigen Zustände den Erdspalten entströmenden Gasen anzulasten oder hysterischer Natur waren“.¹⁵² Die Bemerkung der „hysterischen Natur“ bezieht sich auf die Natur der Frauen, die das Amt der Pythie ausübten und sich durch eine impulsive und emotionale Natur auszeichneten.

Am Rande sei bemerkt, dass es nicht verwunderlich ist, wenn der Trancezustand der Pythia gerade im Zusammenhang mit der Epilepsie gesehen wird: Epilepsie als eine „heilige Krankheit“ ist „mit einem Mantel des Geheimnisvollen, Mystischen, Göttlichen umgeben“. In der Gesellschaft wird der Epileptiker zu einer „unberührbare[n] Person“, und für „seine Mitmenschen tabu, insbesondere während seines epileptischen Anfalls“.¹⁵³ Durch das „Ungewöhnliche des Krankheitsbildes“ und nicht zunächst durch „die Phantasie der Menschen“¹⁵⁴ taucht die Krankheit im Laufe der Geschichte immer wieder unter neuen Bezeichnungen, sprich verschiedenen Namen auf. Dadurch wird allein die medizinische Darstellung und Erforschung der „Krankheit der ungezählten Namen“ zu einem Abenteuer.

Unter Apollo wurden die weissagenden Äußerungen der Prophetin von männlichen Priestern (da Pythia, um nochmals zu betonen, die einzige zum heiligen Amt Apollos zugelassene Frau war), die zum Tempel des Apollo gehörten, gedeutet und in Versen

aktiven geologischen Bruchzone im Gebiet des Tempels bzw. von einer neu entdeckten Erdspalte, die direkt unter dem Tempel verläuft. Laut dieser Erkenntnisse sei der Boden unter dem Tempel, dem Ort des Orakels, geologisch äußerst aktiv. So reiben die Gesteinsschichten durch die aktive Bewegung, die durch Erdbeben verursacht werden kann, aneinander und erhitzen sich. Im nächsten Schritt verdampfen die in diesem Gestein enthaltenen Tierschichten und bilden dadurch das Gas Äthylen, das mit Quellenwasser an die Oberfläche gespült wird und für den Rausch der Pythien verantwortlich wird. De Boer weist in seinem Bericht auf die Existenz einer Quelle hin, die die Spuren des Äthylens enthält. Der Hinweis auf Äthylen verleiht wiederum den Berichten von Plutarch und Diodor einen wissenschaftlichen Akzent an Wahrheit, denn die antiken Schriftsteller sprachen in ihren Texten vom süßlichen Geruch – und dadurch von der Eigenschaft des Äthylens. Der Hinweis, dass nicht alle Pythien die Trance überleben konnten, ist wiederum auf dieses Gas zurückzuführen: Wenn in kleineren Mengen das Äthylen als Betäubungsmittel eingesetzt werden kann, so ist es in großen – tödlich. Dazu insb: De Boer, J.Z., Hale, J.R & Chanton, J „New evidence of the geological origins of the ancient Delphic oracle (Greece)“, in: *Geology* 29, 2001, S. 707-710, (die Online-Version „New evidence of the geological origins of the ancient Delphic oracle (Greece). Ancient prophesies made at Delphi may have been inspired by natural gas.“ in der Online-Ausgabe von *Nature* v. 17. Juli 2001 unter <http://www.nature.com/news/2001/010717/full/news010719-10.html>; „Beraushtes Delphi-Orakel“, in der *PM* Online-Ausgabe v. 17.07.2001 unter http://www.pm-magazin.de/de/wissensnews/wn_id131.htm.

Die Debatte um die Spalte und noch konkreter um das Gas bekam im Jahre 2006 einen neuen Impuls, als die italienischen Geologen um Giuseppe Etiope de Boers These widersprachen. Ihren Erkenntnissen nach könne das Äthylen keine neurotoxischen Konzentrationen erreicht haben. So erklärten sie die Trance der Pythia durch den hohen Methan- und Kohlendioxid-Anteil, der aus dem Gestein aufsteigenden Gase; dieser verursachte bei der Priesterin Pythia einen Sauerstoffmangel und führte zu Halluzinationen. Vgl. dazu u.a. „Terra X: Das Delphi-Syndikat. Das Orakel von Delphi. Antike Überlieferung“, v. 15.08.2004, unter <http://terra-x.zdf.de/ZDFde/inhalt/17/0,1872,2079537,00.html>; „Dämpfe in Delphi. Das Orakel war high.“ unter <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,145502,00.html>.

¹⁵¹Auf diese Deutung wird von H. Schneble, 1987, S. 22. hingewiesen. Schneble bezieht sich seinerseits auf E. H. Pirkner, 1929.

¹⁵²H. Schneble, 1987, S. 22.

¹⁵³H. Schneble, 1987, S. 22.

¹⁵⁴H. Schneble, 1987, S. 47.

niedergeschrieben. Dabei breitete sich der Ruf der Zuverlässigkeit des Delphischen Orakels in ziemlich früher Zeit durch alle Länder des Mittelmeerraumes aus. An das Orakel aus Delphi erinnern unzählige Mythen, die ihm im Geschehnisverlauf der mythischen Geschichten eine wichtige Rolle zuweisen. Die ausgesprochenen Prophezeiungen waren in erster Linie „die Antworten, die den Bittflehenden“ gegeben wurden. Manchmal waren sie zwar „unklar“ wie bei Aigeus; im Falle des Ödipus führte die weissagende „Warnung“ „in die Irre“. Bei Apollos Befehl an Orest wird die Prophezeiung wiederum „klar, aber von zweifelhafter Weisheit“.¹⁵⁵

Als nächstes sei auf eine detaillierte Beschreibung des Momentes des Trancezustandes bei Pythia eingegangen, da dieser neben der Hervorhebung, Pythia sei ein Medium ohne Machtposition, für unsere weitere Analyse von tragender Bedeutung ist.

Als Grundlage unserer Illustration bemühen wir die Darstellungen von Manly P. Hall¹⁵⁶ und Thassilo von Scheffer¹⁵⁷, die für uns relevante Einzelheiten liefern.

Im Moment der Orakelerteilung befindet sich Pythia in einer religiösen Trance, die durch die Inhalation des Geruchs des verwesenen Körpers verursacht wird. Anders ausgedrückt: Pythia wird, „sitzend auf einem goldene Dreifuß, von Erddämpfen, die einem Spalt unter ihrem Sitz entquollen, in ekstatische Begeisterung versetzt“.¹⁵⁸ Hall betont seinerseits, zu Pythien wären ausdrücklich Frauen ernannt, da sie wegen ihrer impulsiven und emotionalen Natur besser und schneller auf den zur Ekstase führenden Dampf reagierten. Vor dem Kontakt wurden Opfer gebracht. Pythia wurde einem Reinigungsritual unterzogen. Sie zog heilige Kleider bzw. eine feierliche Tracht an. Danach nahm sie einen Trank aus der heiligen Quelle zu sich und schließlich, „ehe sie den Dreifuß bestieg, [musste die Priesterin] Gerstenkörner und Blätter des Lorbeerbaumes zerkauen, der ja Apollon geweiht war“.¹⁵⁹ Alsdann wurde sie zum Dreifuß geführt, um dort die Gase zu inhalieren. Dabei veränderte sich langsam ihr Aussehen. Sie sah aus, als ob in sie ein anderer Geist eingetreten wäre: „Man nahm an, daß in der Verzückung die Priesterin ihres eigenen Leibes ledig wurde und der Gott selbst in ihre menschliche Hülle hineinführe, um mit ‚rasendem Munde‘ zu sprechen“.¹⁶⁰ Sie schrie unbegreifliche, unmarkierte Laute und riss sich die Kleider vom Leibe. Nach einiger Zeit war dieser hysterische Zustand vorbei: Sie fing an, ruhig und majestätisch zu wirken. Ihr Körper versteifte sich, die Augen waren auf einen Punkt fixiert und so begann sie die Prophezeiungen auszusprechen. Alle Wörter, die manchmal doppelsinnig waren, jede Gestik und Mimik bis zu jedem unbedeutenden Detail wurden von fünf männlichen Priestern („Propheten“ genannt) aufmerksam notiert und in Hexameterform weitergegeben.¹⁶¹ Nach den Weissagungen versetzte sich die Pythia erneut in einen wilden Zustand. Stürmisch wurde sie in dem Moment, da der Geist sie verließ. Man brachte sie an einen ruhigen Ort, damit sie sich vollständig aus dem Ekstasezustand befreite. Einigen Berichten nach konnten nicht alle Pythien den Trancezustand überleben.¹⁶²

Wenden wir uns unserem Einakter zu: In der Atmosphäre einer feierlichen Eheschließung zwischen Sabinin und Olenina ist plötzlich ein einmaliges Stöhnen zu hören, das, so die Deutung Sabinins und Kotel'nikovs, von einer mysteriösen Dame in Schwarz stammt. Weitere kurzen Repliken und Bemerkungen, die unter der Gemeinde zu hören sind, erstellen

¹⁵⁵ Vgl. E. Tripp, 1991, S. 146-147, 463.

¹⁵⁶ M. P. Hall, 1994, S. 208-212.

¹⁵⁷ Th. von Scheffer, 1948, S. 144-146.

¹⁵⁸ Th. von Scheffer, 1948, S. 144, Hervorhebung A.H.

¹⁵⁹ Th. von Scheffer, 1948, S. 145, Hervorhebungen A.H.

¹⁶⁰ Th. von Scheffer, 1948, S. 145-146.

¹⁶¹ Vgl. „Die Formulierung der auf den Pythia-Äußerungen beruhenden Sprüche wurde von einem Priesterkollegium vorgenommen, das aus einem heiligen Rat hervorragender und edelgeborener Männer gebildet war, die ebenso kenntnisreich wie von hoher Gesinnung sein mußten.“ In: Th. von Scheffer, 1948, S. 146.

¹⁶² Plutarch („Über den Verfall der Orakel“) weist darauf hin, eine Pythia solle sich vor ihrer Aufgabe heftig gestraubt haben. „Sie stammelte nur wenige Antworten, stürzte verstört davon und starb nach wenigen Tagen.“ Vgl: Th. von Scheffer, 1948, S. 145.

eine erstaunliche Parallele zu Pythia. Die mysteriöse Unbekannte ist außergewöhnlich gekleidet: Schwarz ist keine zu dem Ereignis der Trauung passende Farbe. Sie fühlt sich nicht wohl und muss von jemandem geführt werden. Ihr Zustand wird von vornherein als hysterische Psychose bezeichnet. Und die Ursache für diese Hysterie? Eine Reihe von Frauen, die sich zum Vorbild Tat'jana Repina nahmen, haben sich in kurzer Zeit nacheinander vergiftet. Die hier erschienene Dame in Schwarz wird assoziativ nicht nur mit der Figur der Tat'jana Repina in Verbindung gebracht, sondern gerät auch zum anonymen Symbol der Frauen, die sich vergifteten. Im Kontext des Pythia-Zustandes entstehen dadurch immer weitere Parallelen.

Die Dame in Schwarz ist, wie in der Regel alle Pythien, eine anonyme Person. Schon zu Beginn ihres Auftretens wird die letzte Station des Reinigungsrituals hervorgehoben, und zwar in der feierlichen schwarzen Tracht. Als akustische Parallele figurieren die in der Kirche feierlich gesungenen Gebete. Die dazu gehörende Opferbringung ist auch präsent, allerdings in Verschmelzung mit der Gestalt der Pythia selbst. Denn die Čechovsche Pythia wird selbst Opfer und mit ihr die ganze Reihe der Selbstmörderinnen. Die Dame in Schwarz ist also nur eine von ihnen. All diese Frauen, für die die Dame in Schwarz steht, befinden sich in einem außerordentlichen Zustand, der zunächst durch die Einnahme eines starken Narkotikums – bei Pythia sind es die berühmten Lorbeerblätter, bei den Frauen aus dem Einakter noch stärker wirkende Gifte – verursacht wird. Wie die Pythia wird auch die Dame in Schwarz nach der Einnahme des Narkotikums in einen sich steigenden Trancezustand versetzt. Am heiligen Ort der Kirche wird dieser durch das, im übertragenen Sinne, Inhalieren des Geruchs des verwesenen Körpers der Tat'jana Repina ermöglicht:

В т о л п е. Репина своею смертью отравила воздух. Все барыни заразились и помешались на том, что они оскорблены.

– Даже в церкви отравлен воздух. Чувствуете, какое напряжение! (S. 86)

IN DER MENGE Die Repina hat durch ihren Tod die Luft vergiftet. Alle Damen haben sich angesteckt und sind verrückt geworden, weil sie sich beleidigt fühlen.

– Sogar in der Kirche ist die Luft vergiftet. Spüren Sie die Spannung! (S. 155-156)

Eine unglaublich starke Bewegung im Publikum, ihr unpassendes Verhalten, das durch das Hin- und Herlaufen optisch und durch Lachen, lautes Reden und Schreien akustisch zum Ausdruck gebracht werden, illustriert weiterhin verstärkt den Übergangszustand der (pythischen) Dame in Schwarz und kann allegorisch als pythisches körperliches Zucken, als Hysterie und hohes Fieber interpretiert werden. Wir erinnern daran, dass im Laufe der gesamten Trauung in der Kirche eine unerträgliche Hitze herrscht.

Laut dieser Interpretation wird also der Übergangszustand bis in die endgültige Trance an mehreren Figuren demonstriert: Die Dame in Schwarz bringt ihn zunächst optisch und dann akustisch zum Ausdruck. Sabinin, dessen unglaubliche Spannung bis zu Halluzinationen reicht, und Olenina, die fast in Ohnmacht fällt, werden zu weiteren starken optischen Illustrationen. Das Publikum und die gesamte Atmosphäre vervollständigen das Bild der Verwandlung.

Nachdem sich die Kirche geleert hat, wandelt sie sich in einen anderen Ort um: Völlig verdüstert, erinnert sie gleich an die dunkle Unterwelt und an die chthonischen Gottheiten. Langsam versammeln sich aber die Vertreter der neuen Religion und damit die neuen Besitzer der Orakelstätte. Sie sind auch die priesterischen Begleiter der Pythia (wenn es in den mythologischen Überlieferungen meistens fünf sind, so sind es hier erstaunlicherweise drei Geistliche und ein Küster, also vier), die erleichtert nach den ganzen Vorbereitungen (Zeremonie und Übergangszustand der Pythia) jetzt bereit sind, ihre Prophezeiungen zu hören. Nach einem einmaligen Stöhnen erscheint auch Pythia qua die Dame in Schwarz zwar

erschöpft, doch zunächst noch majestätisch ruhig und dann wieder zunehmend hysterisch auf dem Schauplatz. Es ist der direkt im Text genannte Altar oder, laut unserer Interpretation, das heilige Orakel:

Д а м а в ч е р н о м (*выходит из-за колонны, пошатываясь*). Кто здесь? Уведите меня... уведите...

О. И в а н. Что такое? Кто там? (*Испуганно.*) Что вам, матушка?

О. А л е к с е й. Господи, прости нас, грешных...

Д а м а в ч е р н о м. Уведите меня... уведите... (*Стонет.*) Я сестра офицера Иванова... сестра...

О. И в а н. Зачем вы здесь?

Д а м а в ч е р н о м. Я отравилась... Из ненависти... Он оскорбил... Зачем же он счастлив? Боже мой! (*Кричит.*) Спасите меня, спасите! (*Опускается на пол.*) Все должны отравиться... все! Нет справедливости!

О. А л е к с е й (*в ужасе*). Какое кощунство! Боже, какое кощунство!

Д а м а в ч е р н о м. Из ненависти... Все должны отравиться... (*Стонет и валяется по полу.*) Она в могиле, а он... он... В женщине оскорблен бог... Погибла женщина...

О. А л е к с е й. Какое кощунство над религией! (*Всплескивает руками.*) Какое кощунство над жизнью!

Д а м а в ч е р н о м. (*Рвёт на себе всё и кричит*). Спасите меня! Спасите! Спасите! (S. 94-95)

DIE DAME IN SCHWARZ *kommt hinter einer Säule hervor, sie schwankt* Wer ist da?

Bringen Sie mich fort... bringen Sie mich fort...

VATER IVAN Was ist das? Wer ist da? *Erschrocken.* Was ist Ihnen, gute Frau?

VATER ALEKSEJ Herr, vergib uns Sündern...

DAME IN SCHWARZ Bringen Sie mich fort... bringen Sie mich fort... *Stöhnt.* Ich bin die Schwester des Offiziers Ivanov... seine Schwester...

VATER IVAN Und weshalb sind Sie hier?

DAME IN SCHWARZ Ich habe mich vergiftet... aus Haß... Er hat mich beleidigt... Warum ist er glücklich? Mein Gott! *Schreit.* Retten Sie mich, retten Sie mich! *Sinkt zu Boden.* Alle müssen sich vergiften... alle! Es gibt keine Gerechtigkeit!

VATER ALEKSEJ *entsetzt* Welch Gotteslästerung! Gott, welch eine Gotteslästerung!

DAME IN SCHWARZ Aus Haß... Alle müssen sich vergiften... *Stöhnt und wälzt sich auf dem Boden.* Sie liegt im Grab, und er... er... In der Frau ist Gott beleidigt... Die Frau ist verloren...

VATER ALEKSEJ Welch eine Lästerung der Religion! *Schlägt die Hände zusammen.* Welch eine Lästerung des Lebens!

DAME IN SCHWARZ *reißt an ihren Kleidern und schreit* Retten Sie mich! Retten Sie mich! Retten Sie mich! (S. 164-165)

In dieser letzten Szene, die wir vollständig zitiert haben, wird der Zustand der sich vergiftenden Dame in Schwarz und ihre letzten Worte fast identisch mit dem Trancezustand einer Pythia, deren zeichenhaften Prophezeiungen, die von Priestern aufmerksam registriert und unabhängig von ihren Äußerungen interpretiert werden, gestaltet. Die letzten Schreie, die zerrissenen Kleider, das Wälzen auf dem Boden entsprechen ebenfalls der Beschreibung einer Pythia, die nach den Weissagungen ja wieder hysterisch wurde. Manche Pythien konnten den Trancezustand nicht überleben, und im Falle der Dame in Schwarz ist der Tod, nach der Einnahme des Giftes, eine logische Konsequenz.

Interessant kann auch eine weitere Beobachtung werden: Wie wir bereits betont haben, machte das antike Griechenland keinen Unterschied zwischen einer religiösen und einer ekstatischen Trance. Mit einem genialen Schachzug bringt Čechov alle diese Momente unter ein Dach: Eine Frau, die sich an einem religiösen Ort befindet, befindet sich auch in einer (sexuellen) Ekstase. Sie ist die Trägerin der Idee der Tat'jana Repina, die sich bekanntlich aus Liebe zu Sabinin vergiftet hatte.

Der letzte Dialog zwischen der Dame in Schwarz und den Geistlichen kann an dieser Stelle seine Ursprünge in dem Dialog zwischen Pythia und Priestern des antiken Griechenland haben. In diesem Zusammenhang möchten wir zunächst die Definition der Pythia selbst erläutern: Pythia war zwar eine Priesterin, doch sie diente dem Apollo als Medium Gottes ohne Machtposition. Als „Medium“¹⁶³ wird nach Auffassung verschiedener religiös-mystischer Traditionen und verschiedener Spiritisten ein Individuum bezeichnet, das die Fähigkeit besitzen soll, Nachrichten von nichtkörperlichen Wesen, z.B. von Geistern und Verstorbenen, wahrzunehmen oder solche Wesenheiten zu „channeln“ (=sprechen, darstellen die Botschaft des Wesens durch die eigene Stimme bzw. den eigenen Körper). Die tatsächliche Existenz von „Medien“ ist umstritten und wissenschaftlich nicht belegbar. Medien sollen sich während der Phasen ihrer außergewöhnlichen Wahrnehmungen in einem veränderten Bewusstseinszustand befinden, der von einer leichten Trance bis zu völliger Bewusstlosigkeit reichen kann. Sie sollen in ihrer Sprechweise, Gestik und Mimik Eigenschaften des Geistwesens, mit dem sie Kontakt haben, annehmen. Nach dem Abklingen dieses Ergriffenseins sollen Medien keine Erinnerung an das Geschehene haben. Pythia ist in ihrem Wesen ein Medium, das keinerlei Machtposition im Allgemeinen und keine Machtansprüche auf ihre Weissagungen im Einzelnen besitzt. Wie wir schon oben erwähnten: Die im Trancezustand empfangenen Weissagungen werden weiterhin von (Ober-)Priestern des Apollo aufgeschrieben und interpretiert. Dadurch gerät Pythia zu einer reinen Empfängerin und Weiterleiterin, aber nicht zu einer Interpretin ihrer selbst.

Ein solches passives Medium ist in unseren Augen auch die Dame in Schwarz: Innerhalb des Einakters empfängt sie die Botschaften von Tat’jana Repina und anderen sich aus Rachegefühl vergifteten Frauen und leitet diese Botschaft weiter. Die Dame in Schwarz wird in diesem Zusammenhang auch anonym dargestellt, ihr Name wird zunächst gar nicht genannt. Als Empfängerin und Weiterleiterin bedarf sie auch keines Eigennamens, denn sie lebt und belebt den Mythos, der sich hinter dem Namen ‚Tat’jana Repina‘ verbirgt. In der gesamten Handlung wird mehrmals gezeigt, in welche Furcht und Angst die Trauungsgesellschaft und insbesondere Sabinin und Olenina schon allein bei der Erwähnung des Namens der Tat’jana Repina versetzt werden. Dadurch bekommt die zerstörerisch wirkende Kraft des Namens eine wahrhaft mythische Qualität, die in unserer Einleitung gesondert definiert wurde.

Die mythische Wirkung des „magischen Namens“ der Tat’jana Repina, deren Geschichte fortgesetzt und von immer neuen namenlosen Frauen nachgelebt wurde, findet ihren Höhepunkt in der Selbstdarstellung der Dame in Schwarz, die es nicht einmal wagt, den Namen der Tat’jana Repina auszusprechen. Die mythische Wirkung des Namens und seine Unantastbarkeit werden erneut betont, indem die Dame in Schwarz nach einem erneuten (pythischen) Stöhnen ihre eigene Identität nur über ihren Bruder erläutert, also ihren eigenen Namen nicht nennt und so für immer ein „Medium“ bleibt.

¹⁶³ Um den Begriff eines „Mediums“ zu erläutern, verwendet Th. von Scheffer den Begriff eines „Gefäßes“, vgl: „Die Priesterin wurde durch diese äußeren Einflüsse in hypnotischem Zustande „des Gottes voll“ und ein Gefäß seines Willens und seiner Stimme. Jedenfalls ist diese Kündlerin durchaus von ihrer Sendung überzeugt gewesen und fühlte sich erfüllt von göttlicher Eingebung.“, in: Th. von Scheffer, 1948, S. 145.

Der Neue Pauly, 1996-2003, hier Bd. 9 (2000) Artikel über Orakel, S. 2-7, S. 6 weist auf folgender Aufteilung der Orakel in vier Hauptgruppen hin:

„1. Ein inspiriertes Medium, z.B. die Pythia in Delphi, erteilt Auskunft; zumeist stehen zwischen Medium und Klienten vermittelnde Priester.

2. Ein Medium verwendet zufallsgesteuerte Mantik, z. B. das Bohnen-Orakel in Delphi, bei dem Bohnen aus einem Gefäß gezogen wurden; eine helle Frucht bedeutete Zustimmung, eine dunkle Ablehnung.

3. Der Klient wird selbst zum inspirierten Medium, wie in der Höhle des Heros Trophonios in Lebadeia (Paus. 9,39-40) oder beim Traumorakel des Amphiaraos in Oropos.

4. Der Klient wendet selbst zufallsgesteuerte Mantik an, wie bei dem Würfel-Orakel des Herakles in Bura: Man hatte vier Würfe, wobei die Deutung jeder möglichen Kombination schriftlich fixiert war (Paus. 7,25).“

Die Auseinandersetzung um den Namen kann wiederum mit der Problematik der Epilepsie als „Krankheit der ungezählten Namen“ verbunden werden. Bei der Analyse dieses spannenden Problems steht auch die Auseinandersetzung mit dem Namen als solchem im Mittelpunkt. So wird in der Analyse der Namensgebung auf einen deutlichen Zusammenhang mit der mythologischen Welt hingewiesen: „Zahlreiche Epilepsie-Namen, die ihre Wurzeln vorwiegend in mystischen bzw. mythischen Vorstellungen haben, werden aus dem Griechischen übernommen und in die lateinische Sprache übersetzt [...]“¹⁶⁴ Im Zusammenhang mit der Problematik der Namensgebung steht ebenfalls die Problematik der „Macht des Namens“, wobei das „Namenlose – sei es Geist, Dämon, Gott, Mensch oder Ding – in der Anonymität unfassbar, unbegreiflich [ist] – man kann seiner nicht „habhaft“ werden [...]“¹⁶⁵ Diese Feststellung vervollständigt ebenfalls die oben dargestellte geheimnisvolle Aura um den Namen der Tat’jana Repina und die Anonymität der Dame in Schwarz. Der aufregende und hoch emotionale Auftritt der Dame in Schwarz am Ende des Einakters kann ebenfalls in Verbindung mit der Diskussion um die Epilepsie gebracht werden: So wird man bei der Beobachtung des epileptischen Anfalls auf sein „auffallendes und häufig ungewöhnliches klinisches Erscheinungsbild“ aufmerksam, „das mitunter ausgestaltete szenische, ‚theatralische‘ Abläufe“ markiert.¹⁶⁶

Trotz einer fast atemberaubenden Ähnlichkeit wollen wir nicht behaupten, dass die mythische Pythia als eine Vorlage bei der Gestaltung des Einakters gedient hat. Wenn aber diese Gestalt für den Autor doch in irgendwelchem Zusammenhang mit dem Einakter stand, so musste er sie selber entmythologisieren und ihrer Wirkung berauben: In seiner Stellungnahme zu der Frauengestaltung bei Turgenev kommt Čechov auf die Pythia zu sprechen und empfindet sowohl sie als auch nach ihrem Maß geschnittene Weissagerinnen bei Turgenev als etwas Negatives und Fremdartiges:

Боже мой, что за роскошь «Отцы и дети». [...] Кроме старушки в Базарове, т.е. матери Евгения и вообще матерей, особенно светских барынь, которые все, впрочем похожи одна на другую, да матери Лаврецкого, бывшей крепостной, да еще простых баб, – все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена – это не русские девицы, а какие-то Пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину.¹⁶⁷

„Mein Gott, was für ein Prachtstück diese ‚Väter und Söhne‘ [...] Außerdem Mütterchen in Bazarov, also der Mutter des Evgenij und der Mütter insgesamt, insbesondere der Damen der Hohen Gesellschaft, die allerdings alle einander ähnlich sind, und der Mutter von Lavreckij, einer ehemaligen Leibeigenen, und der einfachen Weiber, – sind alle Frauen und Fräuleins Turgenevs wegen ihre Künstlichkeit und, entschuldigen Sie, ihre Falschheit nicht auszuhalten. Liza, Elena – das sind keine russischen Fräuleins, sondern irgendwelche prophetischen Pythien, die voller hoher Ansprüche sind“

Die negative Einstellung Čechovs – „prophetischen Pythien, die voller hoher Ansprüche sind“ – wird wiederum durch die Bestimmung einer Pythia „als ein Medium Gottes ohne [für sie vorgesehene] Machtposition“ möglich. Die Diskussion um diese ihre außergewöhnliche Stellung wollen wir nun erneut aufgreifen und uns der Auslegungen Gadamer¹⁶⁸ widmen: Im Anschluss an die Analyse der Romane Franz Kafkas weist Gadamer darauf hin, „dass Kafka in seinen Dichtungen auf eine unbeschreiblich gelassene, kristallen klare und ruhige Art eine alltägliche Welt aufzubauen weiß, deren scheinbare Vertrautheit, mit einer rätselhaften

¹⁶⁴ H. Schneble, 1987, S. 53.

¹⁶⁵ H. Schneble, 1987, S. 4.

¹⁶⁶ H. Schneble, 1987, S. 148.

¹⁶⁷ Zit. nach: Al. A. Izmajlov, 2003, S. 355.

¹⁶⁸ H.-G. Gadamer „Dichten und Deuten“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 18-24.

Fremdheit gepaart, den Eindruck erweckt, als wäre da alles nicht es selbst, sondern meinte etwas anderes.“ Aus dieser Definition heraus leitet Gadamer die Auslegung der Begriffe des „Dichtens“ und des „Deutens“ ein und schafft weiterhin den Sprung zu der Sonderstellung des Orakels. Wir zitieren:

Das ist ein Deuten, das im Dichten mit da ist und das seinerseits das Deuten selber fordert. So stellt sich als die eigentliche Frage: Wer deutet hier, der Dichter oder der Deuter? Oder ist es so, daß beide, indem sie das Ihre tun, deuten? Ist es so, dass in ihrem Meinen und in ihrem Sagen etwas geschieht, etwas gleichsam bedeutet wird, das sie gar nicht ‚meinen‘? Deuten scheint nicht ein Tun und nicht ein Meinen, sondern eine wirkliche Bestimmung im Sein selber. Es ist wie mit der Zweideutigkeit des Orakels. Auch sie gehört nicht in die Sphäre unseres Deutens, sondern in die Sphäre des uns Bedeuteten. Es ist nicht der durch eine infame oder verruchte Macht herbeigeführte Irrtum eines Tölpels, der den Ödipus in sein Verhängnis treibt. Es ist aber auch nichts Frevelhaftes an seinem Willen, einen göttlichen Spruch zu widerlegen, auch wenn ihn dieser Versuch schließlich ins Unheil stürzt. Vielmehr ist es der Sinn einer solchen Orakeltragödie, daß jene Gestalt ihres Helden die Zweideutigkeit exemplarisch darstellt, die das über den Menschen als solchen verhängte Verhängnis ist.¹⁶⁹

So verkörpern auch die letzten Repliken des Einakters das Prinzip des Unterschiedes zwischen dem „Meinen“ und „Deuten“ und zeigen einen Versuch, die „Zweideutigkeit“ zu deuten. Die Repliken der Dame in Schwarz wirken zusätzlich zweideutig, denn sie schwanken gleichzeitig zwischen allgemeinen und persönlichen Feststellungen: Die Dame in Schwarz bezieht sich auf Tat’jana Repina, auf sich selbst sowie auf alle Frauen. Vater Aleksej deutet ihre Worte noch breiter und geht auf die umfassenden und für die Auslegung komplizierten und vieldeutigen Begriffe der Religion und des Lebens über:

Д а м а в ч е р н о м . Из ненависти... Все должны отравиться... (*Стонет и валяется по полу.*) Она в могиле, а он... он... В женщине оскорблён бог... Погибла женщина...
О . А л е к с е й . Какое кощунство над религией! (*Всплескивает руками.*) Какое кощунство над жизнью!
Д а м а в ч е р н о м . (*Рвёт на себе всё и кричит*). Спасите меня! Спасите! Спасите! (S. 95)

DAME IN SCHWARZ Aus Haß... Alle müssen sich vergiften... *Stöhnt und wälzt sich auf dem Boden.* Sie liegt im Grab, und er... er... In der Frau ist Gott beleidigt... Die Frau ist verloren...
VATER ALEKSEJ Welch eine Lästerung der Religion! *Schlägt die Hände zusammen.* Welch eine Lästerung des Lebens!
DAME IN SCHWARZ *reißt an ihren Kleidern und schreit* Retten Sie mich! Retten Sie mich! Retten Sie mich! (S. 164-165)

¹⁶⁹ H.-G. Gadamer „Dichten und Deuten“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 18-24, hier S. 22-23.

Um die Wichtigkeit des Begriffs des Deutens zu unterstreichen, wollen wir auf die Auseinandersetzung um die „Sprache als Arbeit“ von André Jolles hinweisen: Jolles illustriert diese durch „das Bild einer menschlichen Arbeitsgemeinschaft und damit das Bild derer, die innerhalb dieser Gemeinschaft in verschiedener Art die Arbeit vollziehen.“ Nach Jolles sind es „Bauer, Handwerker, Priester – der Erzeugende, der Schaffende, der Deutende.“ Damit zählt das „Deuten“ nach „Erzeugen“ und „Schaffen“ zur drittichtigsten „Tätigkeiten, die eine Gemeinschaft zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenschweißen“ Diese drei Tätigkeiten werden weiterhin an die Ereignisse wie „Anordnung“ (beim „Erzeugen“), „Umordnung“ (beim „Schaffen“) und schließlich „Verordnung“ (beim „Deuten“) geknüpft. Die Wichtigkeit des „Deutens“ hebt Jolles hervor, indem er diese als eine „vollendende“ Tätigkeit definiert, denn: „Wie aber wäre diese ganze Arbeit des Erzeugens und Schaffens möglich, wenn nicht die dritte Arbeit des Deutens sie unentwegt lenkte, wenn nicht jeder Arbeit ein Sinn innewohnte, der sie bindend macht, und nicht das Begreifen dieses Sinnes erst die Arbeit als solche zur Vollendung brächte. Oder um bei unserer Terminologie zu bleiben: wenn nicht zur Arbeit, die anordnet, und Arbeit, die umordnet, die Arbeit käme, die verordnet.“, in: A. Jolles, 1974, S. 11, 16, 13.

Dieser letzte Dialog zwischen der Dame in Schwarz und den Geistlichen stellt eine hervorragende moderne Variante eines Dialogs zwischen einer Pythia (Dame in Schwarz) als einem Medium ohne Machtposition dar, das eine klare weibliche Botschaft in eine männliche Welt zu schicken versucht, und den Geistlichen, die aus der männlichen Perspektive die Botschaft zu entziffern bzw. zu deuten versuchen. Es entsteht ein wahrer Dialog zwischen Meinen und Deuten und daraus eine Zweideutigkeit in Form einer spezifisch Čechovschen Lösung des berühmten Aneinander-vorbei-Redens. An dieser Stelle und im Rahmen unserer Arbeit würde das eine viel zu breite Untersuchung verlangen. Der Gedanke eines pythisch-priesterischen Dialogs, der keiner ist, sondern sich zu einem vieldeutigen offenen Spiel zwischen Meinen und Deuten entfaltet, kann aber zu einem interessanten Faden im Rahmen der speziellen Untersuchung zur Kommunikationsgestaltung bei Čechov werden.

Neben dem Dialog, der mythischen Geschichte unter dem Namen Tat'jana Repina, vom Medium der Dame in Schwarz am heiligen Ort der Kirche, die nach dem Einatmen des vergifteten Geruchs eine von männlichen Priestern gedeutete Botschaft vermittelt, spielt auch das mythische strukturelle Moment der Wiederholung eine tragende Rolle. Wie schon von Stelleman betont wurde, zählt die Serie der Selbstmorde zu einem entscheidenden Moment der Wiederholung. In der Einleitung zum Mythos haben wir betont, dass dieses Moment vom Mythos nicht weg zu denken sei, denn die Götter- und Heldengeschichten werden „erzählt, wiedererzählt und wieder wiedererzählt“. Die Form, in der sich dieses Wieder- und Wiedererzählen vollzieht, sei „immer eine neue Interpretation“¹⁷⁰ oder, verwandt mit Fuhrmanns Charakteristikum der griechischen Tragödie: Sie ist dem „einzigsten Phänomen: dem Prinzip der variierenden Wiederholung“¹⁷¹ unterworfen.

Gerade diesem Prinzip folgt Čechov, denn die Selbstmorde wiederholen sich zwar, doch angesichts der verschiedenen Frauen (Tat'jana Repina selbst, die Frau des Doktors, andere Frauen und schließlich die Dame in Schwarz) erhält die Serie ein deutliches (mythisches) Zeichen der „variierenden Wiederholung“.

Mit der Reihe sich vergiftender Frauen, die wir im Rahmen der mythologischen Untersuchung auf die Besonderheit des Mythos als „variierende Wiederholung“ zurückgeführt haben, erfährt die „Krankheit der ungezählten Namen“ ebenfalls ihre Berührungspunkte: So gab man im „mittelalterlichen Volksmund“ der Epilepsie unter anderem den Namen „Averfall“. Dabei betont das „Averfall“ das „Sich-Wiederholende“ des Anfallsgeschehens; „aver“ bedeutet mittelhochdeutsch „wieder, wiederum“ [...]¹⁷²

Als letztes möchten wir uns mit der Modifikation des Pythia-Mythos beschäftigen: Allgemein bringt schon allein die Konfrontation von inkompatiblen Sprachen (Kirchen- und Alltagssprache) komische Effekte mit sich. Speziell unter dem Gesichtspunkt der Komik vs. Ernst hat Elena Averkina¹⁷³ *Tat'jana Repina* analysiert: Das Ineinandergreifen des Religiösen und des Weltlich-Alltäglichen wird auf den verschiedenen Ebenen des Stücks geführt. Die unterschiedlichen Varianten der Komik (der Aufsatz unterscheidet zwischen kontrapunktischer, vaudevillehafter und intertextueller Komik) ergeben sich aus dem Wechselspiel von Komik und Ernst in der zweiten Sujeschicht (laut der verwendeten Definition von Dolinin¹⁷⁴, was unserem Begriff der weltlichen Ebene entspricht). Das Element des Komischen verfärbt ebenfalls den starren Charakter der religiösen Zeremonie. Diesem In- und Nebeneinander zweier Texte wird ein starker „grotesker“ und „satirischer“ Charakter zugeschrieben (gemeint sind u.a. die Arbeiten von Dolinin und Averkina). Wir schließen uns dieser Meinung an, indem wir von einer Umkehrung der Messe in eine

¹⁷⁰H.-G. Gadamer, „Ästhetische und religiöse Erfahrung“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I. S. 143-155, hier S. 145-146.

¹⁷¹M. Fuhrmann, 1971, S. 121-144, hier S. 139.

¹⁷²H. Schneble, 1987, S. 79, die Quellen für die Auslegung: M. Lexer, 1959 und G. Buschan, 1936, S. 350.

¹⁷³E. Averkina, 2006, S. 152-170.

¹⁷⁴A. Dolinin, 1925, S. 59-87.

karnevaleske, groteske Antimesse und der Verwandlung des religiösen Schauplatzes in einen Höllenort ausgehen.¹⁷⁵

Im mythischen Kontext könnte man die Struktur des Einakters wohl anhand des Begriffs der Mythenparodie als auch der Myhentravestie erklären: Die ganze Darstellung des Gottesdienstes, der Dame in Schwarz sowie der Geistlichen wirken als eine Parodie auf mythische Vorlagen. Andererseits aber distanziert sich der Einakter von dem pythischen Mythos dadurch, dass es sich um eine ‚Vermenschlichung‘ der hier dargestellten Protagonisten handelt. Es ist aber auch eine gewisse Verschmelzung des Realen und des Mythos, die diesmal zunächst in der realen Gesellschaft stattfindet: Wie im oben angeführten Sammelband zu Čechovs Einakter betont wurde, könnte eine der Vorlagen des Einakters die Geschichte der Schauspielerinnen Kadmina sein, die in der damaligen russischen Gesellschaft zu einem gewissen Mythos geworden war¹⁷⁶. Demzufolge bringt Čechov die Travestie des Mythos auf die Bühne, die bereits in der realen Gesellschaft zu beobachten war. Zu einer deutlich künstlerischen Travestie wird dagegen das sprachliche Ineinandergreifen und Verschmelzen zwischen ‚Weltlich-Alltäglichen‘ und ‚Religiösen Bereichen‘.

1.1. Anlehnungen

1.1.1. Anlehnungen an pythische Züge:

Historische „Wiedergebrauchs-Rede“: Die Stellung des Mythos und der Frau im Lichte der Offenbarungsreligionen

Čechovs „Verbrauchs-Rede“: Kurzerzählungen *Die Hexe (Ved'ma)* (1886) und *Der Sünder aus Toledo (Grešnik iz Toledo)* (1881)

In diesem Kapitel wollen wir einige Beweise für die scharfe Trennung zwischen Religion und Mythos bringen. Die Untersuchung soll aber unmittelbar nach der mythischen Analyse des Einakters vorgeführt werden, denn wie wir sehen werden, kann neben der mythisch-religiösen Diskussion in den gewählten Erzählungen ein weiterer Bezug zum Pythia-Mythos hergestellt werden.

Wie schon in der Einleitung gesondert diskutiert wurde, wird der Satz der Offenbarungsreligionen des Judentums, Christentums und des Islam, „Du sollst nicht andere Götter haben neben mir“, zu einer deutlichen Kriegserklärung dem Mythischen gegenüber. Das in den Büchern der monotheistischen Religionen schriftlich Festgehaltene tritt gegen die den polytheistischen Mythos bestimmende Mündlichkeit. Diese historische Gegenüberstellung, die wir im Sinne einer „Wiedergebrauchs-Rede“ erfassen möchten, wird in den Kurzerzählungen *Ved'ma (Die Hexe)* und *Grešnik iz Toledo (Der Sünder aus Toledo)* (= „Verbrauchs-Rede“) nachgespielt.

*Ved'ma (Die Hexe)*¹⁷⁷: Die Geschichte lässt sich wie folgt zusammenfassen: Man befindet sich in einem priesterlichen Haus. Der Diakon beschuldigt seine Frau, im Besitz magischer Kräfte zu sein. Sie sei eine Hexe, die er jedes Mal für die Wetterverschlechterungen verantwortlich macht. Das schlechte Wetter bringt in das einsame Haus der Diakonfamilie immer wieder fremde Männer, die so, wie es üblich ist, Unterkunft bei Geistlichen suchen. Der Diakon weiß aber, dass sich aus jedem Fremdbesuch eine Affäre entwickelt. An dem aktuell vorgeführten Abend wiederholt sich der schon bekannte Ablauf. Der Diakon ist gespannt, betrachtet seine emotionslose Frau und vermutet schon im Vorfeld, was in dieser Nacht auf ihn zukommt. Er beschuldigt sie zum soundsovielten Mal, am schlechten Wetter schuldig zu sein, und führt das auch diesmal auf ihre Hexerei zurück:

¹⁷⁵ Vgl. A. Ivanova, „Messe-Antimesse [...]“ im Sammelband, 2006, S. 106-136.

¹⁷⁶ Vgl. den Beitrag über Kadmina von A. Süß, 2006, S. 39-44.

¹⁷⁷ Die Kurzerzählung erschien zum ersten Mal in der Zeitung *Novoe vremja*, 1886, №3600.

– Вѣдьма и есть вѣдьма [...] как в тебе кровь начинает играть, так и непогода, а как только непогода, так и несет сюда какого ни на есть безумца. Каждый раз так приходится! Стало быть, ты! (S. 377-378)

„Hexe bleibt Hexe [...] sowie dein Blut in Wallung gerät, gibt's ein Unwetter, und wenn es ein Unwetter gibt, dann verschlägt es garantiert irgendeinen Irren hierher. Das ist jedes Mal das gleiche! Wer sollte es sonst sein, wenn nicht du!“ (S. 150-152)

So wie es in den Werken Čechovs immer der Fall ist, versteckt sich hinter ein paar kurzen Sätzen das bunte Spektrum der Ideen und Ereignisse und wird in einer amüsanten Form wiedergegeben: Der Diakon als Vertreter der russisch-orthodoxen Kirche steht in einem logischen Konflikt mit seiner verführerischen Frau und degradiert sie wegen ihrer vermeintlichen Fähigkeit, über die Naturereignisse zu herrschen, zu einer Hexe. Durch ihre Zugehörigkeit zu Naturgewalten ist die Ehefrau des Diakons von Anfang an die Vertreterin der Welt des Mythos, und so ist der Konflikt zwischen den Eheleuten programmiert. Hier denke man an die folgende Definition:

Der Schauplatz des Mythos, auf dem Götter, Menschen und Dinge auftreten, ist die Natur. Die monotheistische Offenbarungsreligion hat diesen Schauplatz entleert. Sie strebt weg von der Natur und läßt die Begegnungen des ‚wahren‘ Gottes mit dem Menschen auf dem Schauplatz der Geschichte geschehen.¹⁷⁸

Im Großen und Ganzen spekuliert der zentrale Konflikt der Erzählung auf diesen klar definierten Oppositionsbegriff (Natur-)Mythos vs. Offenbarungsreligion. Anders ausgedrückt, es handelt sich um einen Konflikt zwischen Natur und Gott, wobei zu betonen ist, dass diese Opposition in Griechenland in diesem Sinne nicht bekannt war und erst durch die christliche Religion ans Licht kam:

Wir vergessen immer gar zu leicht oder können es auch nicht mehr voll begreifen, wie tief in damaliger Zeit, und auch ganz besonders in Griechenland, alles im Religiösen begründet war, und selbst Gebiete, für die wir heute gar keine Beziehung zur Religion erkennen oder wünschen, völlig durchtränkt sind vom Göttlichen und der in ihm angenommenen Verwurzelung. Wenn ein Volk, das derart innig mit der Natur und allem, was natürlich war, verwoben ist, dennoch bis ins kleinste metaphysisch fühlt und denkt, so ist das nur dann faßbar, wenn wir ganz durchschauen, wie sehr wir durch den vom Christentum eingeführten Gegensatz des Diesseits und Jenseits, von Natur und Gott, durch zwei Jahrtausende vergessen haben, dass das ganze Göttliche auch völlig in die Natur einbezogen gedacht werden kann, ja mit ihr fast identisch verwoben ist, [...]¹⁷⁹

Die im Christentum vergessene Kraft der Natur, die in Griechenland vom Göttlichen gar nicht trennbar war, wird vom Diakon ganz im Sinne des Verständnisses der Offenbarungsreligion, deren Kraftquelle allein dem Gott zusteht, als etwas Teuflisches empfunden. Die Laune der Natur bzw. die Laune des Wetters, hinter der eigene Gesetzmäßigkeiten stehen, bedeutet für den Diakon nichts. Sie ist für ihn ein Zeichen weiblicher Hexerei. In Bezug auf den Mythos steht für uns die Ehefrau des Diakons, wie die Dame in Schwarz, der griechischen Pythia nah: Beide Frauen besitzen keinerlei Macht und werden zu einem „Medium“. Sie sind schwer zu durchschauen und bedürfen der Deutungen und Erklärungen von Geistlichen. Für die Behandlung der „Hexe“ als einer pythischen Gestalt spricht ebenfalls die detaillierte Beschreibung der Veränderung des allgemeinen Zustandes der Ehefrau des

¹⁷⁸ J. Taubes, 1971, S. 145-156, hier S. 150.

¹⁷⁹ Th. von Scheffer, 1948, S. 111.

Diakons an besonderen Tagen. Die besonderen Tage, an denen sie ihre Kräfte ausübt und mysteriöse Besucher im eigenen Heim empfängt, sind aber bezeichnenderweise die Feiertage der orthodoxen Kirche (!):

– [...] В прошлом годе под пророка Даниила и трех отроков была метель – и что же? мастер греться заехал. Потом на Алексея, божьего человека, реку взломало, и урядника принесло... [...] В Спасовку два раза гроза была, и в оба раза охотник ночевать приходил. [...] А этой зимой перед Рождеством на десять мучеников в Крите, когда метель день и ночь стояла... помнишь? – писарь предводителя сбился с дороги и сюда, собака, попал... И на что польстилась! Тьфу, на писаря! Стоило из-за него божью погоду мутить! [...] (S. 377-378)

„[...] Im vorigen Jahr gab's um die Zeit des Propheten Daniel und der drei Jünglinge im Feuerofen einen Schneesturm, und was geschah? Der Handwerksmeister kam sich aufwärmen. Dann zu Alexi, dem Gottesmann, ist das Eis auf dem Fluß gebrochen, und es hat den Wachtmeister zu uns verschlagen... [...] Und in der Erlöserwoche gab's zweimal Gewitter und beide Male kam der Jäger und hat die Nacht hier verbracht. [...] Und in diesem Winter zu den Zehn Märtyrern von Kreta, vor Weihnachten, als Tag und Nacht der Schneesturm tobte... weißt du noch? Da hat es den Schreiber des Adelsmarschalls vom Weg abgebracht und ebenfalls hierher verschlagen, den Hund... Und wem bist du auf den Leim gegangen? Einem Schreiber, pfui aber auch! Als ob es lohnte, seinetwegen Gottes Wetter zu verhexten! [...]“ (S. 150-151)

Die Feststellungen des Diakons ergeben allerdings gerade im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung einen Sinn: Die besonderen (festlichen) Tage der Heiden bilden einen deutlichen Hintergrund für die christlichen Feste. Das Moment der Wiederholung kann hier ebenfalls im Kontext der mythischen Struktur gelesen werden, das allerdings ähnlich wie die heidnischen Feste in die Struktur einer neuen Religion, hier der russischen Orthodoxie, mit eingegangen bzw. übernommen worden sind. Dadurch trifft auch hier die Definition einer „variierenden Wiederholung“ zu.

Die Reihe der Beschimpfungen und Beschuldigungen der Ehefrau als Hexe kennt in *Ved'ma* kein Ende und geht, wie auch in den letzten Repliken des Einakters *Tat'jana Repina*, von den Beschuldigungen der Ehefrau im Besonderen auf die Verfluchung des weiblichen Geschlechtes im Allgemeinen über:

– [...] Нет, баба, хитрей вашего бабьего рода на этом свете и твари нет! Настоящего ума в вас – ни боже мой, меньше, чем у скворца, зато хитрости бесовской – у-у-у! [...] Ну, не хитрость ли бесовская? [...] Ну, есть ли какая тварь хитрее бабьего роду? (S. 379-382)

„[...] Nein, Weib, ausgekochter als das Weibervolk ist keine Kreatur auf Erden! Wahrhaftigen Verstand habt ihr bei Gott weniger als ein Spatz, dafür aber höllische Schläue, brrr! [...] Wenn das keine teuflische Schläue ist! [...] Welche Kreatur ist bloß ausgekochter als Weibervolk?“ (S. 153-158)

Die Häufigkeit der Schimpfwörter¹⁸⁰ gleicht ihrerseits dem Prinzip der ständigen Wiederholung des Gebets, das zum Schutz gegen die bösen Mächte dienen soll. Die bösen

¹⁸⁰ Vgl.: „бесова балаболка, похоть идольская“ (S. 378; „du Teufelsbrut, du heidnische Wollust“, S. 151) ; „О, безумие! О, иудино окаянство!“ (S. 378; „Welcher Wahnsinn! Oh, Judasfluch!“ S. 152); „Наведьмачила, паучиха“ (S. 379; „Hast dein Hexeneinmaleins getrieben, du Spinne.“, S. 153)

Mächte sind für den Diakon natürlich die fremden Männer. Auf einmal warnt er seine Frau vor ihrer Leichtsinngigkeit, denn was wäre, wenn anstelle der Männer der Teufel persönlich gekommen wäre? Als Stütze für die Rechtfertigung seiner Ideologie erinnert der Diakon an die Gebete, die im orthodoxen *Trëbnik* enthalten sind. Dabei tritt ein weiteres „Wiedergrauschs-Rede“/„Verbrauchs-Rede“-Spiel auf, dem wir schon im Einakter begegnet sind: Kuz'ma profaniert heilige Gedanken, indem er die Unnützlichkeit religiöser Ereignisse im Rhythmus der Wiederholung des religiösen Gebets beschwört. In *Ved'ma* beschimpft der Diakon seine Frau im Rhythmus der Gebetswiederholung und spricht dabei *Trëbnik* an, das Heilige Buch, das seinerseits in religiöser Sprache die sündige Frau anspricht. Dadurch werden nach dem gleichen Prinzip, das wir schon aus dem Einakter kennen, das Religiöse und das Alltägliche im religiösen Kontext blasphemisch miteinander kombiniert.

– [...] И горе тебе, баба ! Не токмо на страшном судилище, но и в земной жизни наказана будешь! Недаром насчет вашего брата в требнике молитвы написаны! (S. 379)

„[...] Und dann wehe dir, Weib! Nicht nur vor dem Gericht, dem Jüngsten, sondern auch auf Erden wirst du deine Strafe bekommen! Ist doch kein Zufall, daß es wegen euch Weibervolk im Gebetbuch extra Gebete gibt!“ (S. 153)

Der Wunsch der Frau des Diakons, männliche Besucher im Hause zu haben, ist auch an dem geschilderten Abend in Erfüllung gegangen. Durch immer stärker werdendes Unwetter verirren sich zwei Postmänner und stehen bald vor der Tür des Hauses des Geistlichen. Sie werden empfangen und schlafen erschöpft ein. Bald wird es ruhig. Sogar der Ehemann Savelij schnarcht. Nur der intensive Blick der Frau, der zunächst für den Wetterumschwung gesorgt hat, bleibt weiterhin wach und stellt diesmal das gefangen genommene Objekt, den jungen hübschen Postmann, auf die Probe. Wie die Pythia auf ihrem Dreifuß sitzend, sitzt die Diakonfrau auf einem Schemel und fängt wie Pythia im entscheidenden Moment an, ihr Aussehen zu verändern:

Дьячиха сидела на табурете и, сдавив щеки ладонями, глядела в лицо почтальона. Взгляд ее был неподвижный, как у удивленного, испуганного человека. [...] Щеки ее побледнели, и взгляд загорелся каким-то странным огнем. (S. 382)

Die Küstersfrau saß auf dem Schemel und betrachtete, die Wangen auf die Hände gestützt, das Gesicht des Postillions. Ihr Blick war starr, wie bei einem Menschen, der sich wundert oder erschrocken ist. [...] Ihre Wangen waren blaß geworden, und die Augen leuchteten in seltsamem Feuer. (S. 157)

Der Ehemann wird wach und versucht zunächst das Verführungsobjekt aus den Augen zu schaffen, in dem er das Gesicht des Postmannes mit einem Tuch bedeckt. Ab diesem Moment wird die Frau aggressiv. Daraus entwickelt sich zum ersten Mal ein kurzer Dialog mit Beschimpfungen:

– Ну, не хитрость ли бесовская? – воскликнул он. – А? Ну, есть ли какая тварь хитрее бабьего роду?

– А, сатана длиннополая! – прошипела дьячиха, поморщившись от досады. – Погоди же! (S. 382)

„Wenn das keine teuflische Schläue ist!“ rief er. „Oder? Welche Kreatur ist bloß ausgekochter als das Weibervolk?“

„Ach, du langschößiger Satan!“ zischte die Küstersfrau und verzog vor Ärger das Gesicht. „Warte du nur ab!“ (S. 158)

Nach diesem Redeaustausch kehrt die Frau zu ihrem Anziehungsobjekt zurück und setzt ihre intensiven Betrachtungen fort, indem sie sich „noch gemütlicher“ hinsetzt. Der kurze Replikenwechsel markiert einen gewissen Umschwung, indem die Diakonfrau eindeutig die Regie übernimmt und ihre (mythische) Welt immer mehr zum Ausdruck bringt:

И, поудобнее усевшись, она опять уставилась на почтальона.
Ничего, что лицо было закрыто. Ее не столько занимало лицо, как общий вид, новизна этого человека. Грудь у него была широкая, могучая, руки красивые, тонкие, а мускулистые, стройные ноги были гораздо красивее и мужественнее, чем две „кулдышки“ Савелия. Даже сравнивать было невозможно. (S. 382-383)

Und begann dann von neuem, nachdem sie es sich bequemer gemacht hatte, den Postillion anzustarren.
Daß sein Gesicht verdeckt war, machte gar nichts. Nicht so sehr das Gesicht nahm sie gefangen, als vielmehr der Anblick allgemein, die Neuheit dieses Menschen. Seine Brust war breit und kräftig, die Hände hübsch und feingliedrig, und die muskulösen, schlanken Beine waren weitaus schöner und männlicher als die beiden Hühnerbeinchen von Saweli. Allein der Vergleich spottete jeder Beschreibung. (S. 158)

In dem Vergleich der beiden Männer wird die Schönheit und Stärke der anderen (griechischen mythischen) Welt, zu dem die Frau des Diakons ja gehört, immer mehr betont. Die Frau bleibt bei ihrer Beschäftigung, den unbekanntem Mann mit ihrem Blick anzustarren, wodurch der Ehemann Savelij einen einzigen Ausweg sieht, nämlich die Männer zu wecken und zur Fortsetzung ihrer Reise aufzufordern. Im Gegenzug versucht die Diakonfrau den Postmann direkt zu verführen und ihn zu überreden, bei ihr zu bleiben, wobei der Text wiederum den Blickkontakt thematisiert.

Die mehrmals angesprochene entscheidende Intensität des Blicks deutet erneut auf die mythische Folie der Erzählung hin. Die Momente äußerst intensiven Blicks können hier im Kontext der uns schon sehr „fremd geworden[en]“ mythischen „Kultur der aktiven Blicke“ gelesen und interpretiert werden, zu deren spektakulärsten Momenten die „Erscheinungen blinder Seher (wie Teiresias), tödlicher Frauengesichter (wie Medusa) oder tieräugiger Gottheiten (wie Artemis oder Athene)“ zählen, deren „Sehstrahlung“ und deren „Blickkontakte körperliche Sensationen auslösen“ konnten¹⁸¹. Solche Blicke sind in *Ved'ma* nicht zu übersehen. Zusätzlich werden sie analog nach dem Prinzip der mythischen „variierenden Wiederholung“ vorgeführt und thematisiert.

Im weiteren Verlauf der Handlung setzt sich der Diakon durch und führt beide Männer aus dem Haus. Er bietet sich als Wegbegleiter an und verlässt mit den Postmännern das Haus. Seine Ehefrau bleibt allein. In diesem Moment sind wir Zeuge eines Umschwungs der Spannung in eine Hysterie, dessen Beschreibung hier wiederum stark an den Zustand Pythias erinnert:

Когда они мало-помалу затихли, дьячиха рванулась с места и нервно заходила из угла в угол. Сначала она была бледна, потом же вся покраснелась. Лицо ее исказилось ненавистью, дыхание задрожало, глаза заблестели дикой, свирепой злобой, и, шагая как в клетке, она походила на тигрицу, которую пугают раскаленным железом. (S. 384-385)

Als sie schließlich verstummt waren, riß sich die Küstersfrau von ihrem Platz los und begann nervös im Zimmer auf und ab zu laufen. Zunächst war sie blaß, dann aber rötete sich ihr Gesicht immer mehr. Es verzerrte sich vor Haß, ihr Atem bebte, die Augen blitzten in wildem, grimmigem Zorn, und wie sie da gleichsam wie in einem Käfig hin und her lief, glich sie einer Tigerin, die man mit glühendem Eisen reizt. (S. 160-161)

¹⁸¹ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 14.

In dem hier vorgeführten (pythischen) Umschwung von Emotionslosigkeit am Anfang in Hysterie an der zitierten Stelle gewinnt noch ein weiteres mythisches Detail an Bedeutung: Die Frau des Diakons wird mit einer „Tigerin im Käfig“ verglichen. Damit kommt eine spezifisch mythische Tier-Metaphorik ins Spiel. Der Vergleich des Domizils mit einem Käfig wirkt umso kräftiger in einem mythisch-religiösen Kontext, wo zwei Stadien der Geschichtsentwicklung in einem Krieg gegeneinander standen, und so unter einem Dach gar nicht zu denken sind. Die Thematik solch einer unerträglichen Fremdartigkeit einer mythischen Gestalt im Hause eines orthodoxen Geistlichen wird weiterhin noch intensiver diskutiert. Die Beschreibungen wirken blasphemisch im rein religiösen Kontext. Im Kontext des (Natur-)Mythischen vs. (Offenbarungs-)Religiösen wird unserer These nach die gewollte Vorführung einer Trennung und Inkompatibilität zwischen (Natur-)Mythos und (Offenbarungs-)Religion bekräftigt. Als Schablone für die Darstellung dient die schon aus dem Einakter bekannte Vorgehensweise. Wir erinnern an den strukturbestimmenden Moment des Einakters, an dem Kuz'ma alle Lichter der noch vor kurzem glanzvollen Kirche löscht, was einen deutlichen strukturellen Übergang zur zweiten Handlungsphase markiert. Zum großartigen Spiel der Farben wird das Spiel zwischen Schwarz und Weiß. So wird die erste Handlungsphase zum Spiel zwischen der feierlich beleuchteten Kirche und der in ihr erschienenen Dame in Schwarz, die als deutliches Störelement bei der Zeremonie wirkt. In der zweiten Handlungsphase wird das Spektakel Schwarz auf Schwarz inszeniert, in dem die Dame in Schwarz in einer diesmal völlig dunklen Kirche erscheint und durch die schwarze Brille eines der Geistlichen betrachtet wird. Im religiösen Kontext sind wir Zeuge einer Blasphemie, wobei sich der kirchliche Raum sich in einen Höllenort wandelt und die Messe in eine Antimesse umschlägt. Im mythischen Kontext erhält dieser Umschwung eine etwas andere Bedeutung: Die Dame in Schwarz, die für uns die mythische Pythia darstellt, ist an dem religiösen Ort nicht willkommen oder sogar verbannt. Die kontrastive Trennung zwischen zwei historischen Dogmen ist durch Schwarz und Weiß deutlich signalisiert und realisiert. Zum Ende des Einakters entscheidet sich Čechov allerdings für die Faszination der mythischen Welt: Er passt die Dame in Schwarz der farblichen Umgebung an, rückt sie ins Zentrum des Geschehens und verwandelt schließlich den kirchlichen Altar in den Ort des griechischen Orakels, wo sie ihre Prophezeiungen ausspricht, die schließlich von den Geistlichen gedeutet werden.

In *Ved'ma* begegnet uns eine erstaunlich ähnliche Struktur: Das Haus des Geistlichen zusammen mit dem Diakon ergibt ein „unglaublich schmutziges“ Bild, das im religiösen Konzept zur einen starken Blasphemie wird:

Все, не исключая и только что вошедшего Савелия, было донельзя грязно, засалено, закопчено [...] (S. 385)

Alles, einschließlich des gerade hinausgegangenen Saweli, war unglaublich schmutzig, speckig, verrußt [...] (S. 161)

Im Zentrum steht das Ehebett, das fast die Hälfte des Raums beansprucht, wodurch ähnlich wie im Einakter (Liebe der Tat'jana zu Sabinin) ein Moment der Sexualität angesprochen wird. Das Ehebett ist aber genau so schmutzig wie der ganze Raum selbst. Es ist genau so formlos wie abstoßend und wird mit Savelij verglichen, wodurch eine klare Anspielung auf das Eheleben entsteht.

Чуть ли не полкомнаты занимала постель, тянувшаяся вдоль всей стены и состоявшая из грязной перины, серых жестких подушек, одеяла и разного безымянного тряпья. Эта постель представляла собой бесформенный, некрасивый ком, почти такой же, какой торчал на голове Савелия всегда, когда тому приходила охота маслить свои волосы. (S.385)

Fast das halbe Zimmer nahm das Bett ein, das sich die ganze Wand entlangzog und aus einem schmutzigen Unterbett, grauen, harten Kopfkissen, einer Bettdecke und allerlei schäbigen Lumpen bestand. Dieses Bett bildete einen formlosen, unschönen Klumpen, der beinahe ebenso aussah wie jener, der Sawelis Kopf zierte, wenn ihn die Lust überkam, sich die Haare einzuölen. (S. 161)

Das hier beschriebene Bett, das „fast die Hälfte des Raumes“ ausfüllt, wird zu einem gewissen Mittelpunkt der Betrachtung, obwohl es sich „die ganze Wand entlangzog“. Der Ehemann Savelij, der auch mit dem Bett verglichen wird, gehört ebenfalls zu diesem Betrachtungsmittelpunkt. Diese Raumkomposition korrespondiert mit der mythischen Raumgestaltung, verschiebt aber blasphemisch den Mittelpunkt des geistlichen Savelij an die Wand und schafft andererseits gleichzeitig eine Parodie auf die mythische Raumgestaltung:

Der Raum wird konzentrisch um Mittelpunkte anwesender gespeicherter Macht und Heiligkeit geordnet sein. Diese Zentren sind zugleich faszinierend und den Profanen abstoßend; man kann sich ihnen nur im Zustand der Reinheit und besonderer Heiligung nähern. Solche Zentren an heiligen Gräbern, besonders Steinen oder Bäumen gab es allenthalben; ihr Mittelpunktscharakter ist noch in Vorstellungen wie der von Delphi als dem Nabel der Welt deutlich.¹⁸²

Die zitierte Definition macht die Blasphemie oder auch Parodie der Raumgestaltung deutlich, denn im Unterschied zum Mittelpunkt der Reinheit Delphis bildet nun das schmutzige Bett den Raummittelpunkt. Die Frau des Diakons passt dazu nicht, denn sie verkörpert „mit einem weißen Hals“ (S. 161) den geforderten mythischen „Zustand der Reinheit“:

От постели до двери, выходявшей в холодные сени, тянулась темная печка с горшками и висящими тряпками [...] так что было странно видеть среди такой обстановки белую шею и тонкую, нежную кожу женщины. (S. 385)

Vom Bett bis zur Tür, die in die kalte Diele führte, erstreckte sich der dunkle Ofen mit Töpfen, und herabhängenden Lappen [...] so daß es merkwürdig anmutete, in einer solchen Umgebung den weißen Hals und die feine, zarte Haut einer Frau anzutreffen. (S. 161)

Die Frau des Diakons wirkt schon allein durch ihre weiße Farblichkeit fehl am schmutzigen, dunklen Platz, ähnlich wie die Dame in Schwarz in der hellen Kirche gerät sie zu einem nicht dazugehörigen, störenden Element. Analog zum Einakter wird auch in *Ved'ma* ein Schwarz-Weiß-Spiel inszeniert, das in unserem Kontext die mythischen Frauengestalten von der religiösen männlichen Welt trennt.

Die Hervorhebung von Gegenständen bei Čechov und die Komposition der Handlung um diesen Gegenstand herum erinnern im mythischen Kontext insbesondere an die Verehrung und die heilige Wirkung der (Natur-)Gegenstände. Die Varianten solch einer „substantialen (totemistischen, tabuistischen, magischen) Religionsform“¹⁸³ sind allerdings bis in die heutige Zeit präsent und uns vertraut: „[...] der Besitz von Amuletten, Reliquien, Erinnerungsstücken, Statussymbolen, die Zugehörigkeit zu geschlossenen Vereinen, Clubs, Parteien etc. sind solche Reste, sofern der Besitz und die Zugehörigkeit als wirksam, status- und wertsteigernd verstanden werden“¹⁸⁴.

¹⁸² U. Gaier, 1971, S. 295-340, hier S. 304, Hervorhebungen A.H.

¹⁸³ U. Gaier, S. 295-340, hier S. 298.

¹⁸⁴ U. Gaier, S. 295-340, hier S. 298.

Der Gegenstand ist nicht durch ein ihm Äußeres geheiligt und hat nicht neben andern Eigenschaften die Eigenschaft, heilig zu sein, sondern er selbst als Substanz ist das Heilige. Die Sache drückt das Heilige nicht aus, sie ist das Heilige oder Teil eines Heiligen selbst. Die Substanz des Gegenstandes muß also wirksam, mit allen dem Heiligen zugeordneten Potenzen ausgestattet sein¹⁸⁵.

Es ist allerdings wichtig zu betonen, dass es bei der gewünschten Wirkung von heiligen Gegenständen „auf unmittelbaren Kontakt mit der heiligen Substanz [...], auf den Besitz eines Teils, auf die reinigende und heiligende Waschung mit dem Wasser der Quelle oder des Flusses, auf die Identifikation mit dem Tier, seine rituelle Tötung und Verspeisung“ ankommt.¹⁸⁶ Insbesondere das Bett des Diakons wird zum Gegenstand, der dem Geistlichen und seiner heiligen Welt angehört. Und seine Ehefrau, als die Verkörperung der mythischen Welt, hat Angst vor einem „unmittelbaren Kontakt“.

Дьячиха подбежала к постели, протянула руки, как бы желая раскидать, растоптать и изорвать в пыль все это, но потом, словно испугавшись прикосновения к грязи, она отскочила назад и опять зашагала... (S. 385)

Die Küstersfrau lief zum Bett, streckte die Arme aus, als wolle sie das alles hinauswerfen, zerstampfen und in den Staub treten, scheute dann aber gleichsam vor der Berührung mit dem Schmutz zurück, taumelte rückwärts und begann erneut auf und ab zu laufen... (S. 161)

Eingeschlossen in die Welt des Diakons ist die Frau des Diakons gezwungen, mit den Sachen dieser fremden Welt in Kontakt zu treten. So endet die Erzählung mit der Schilderung des Ehepaares im Bett, indem der Diakon zunächst seine Absichten äußert, am nächsten Tag dem Vater Nikodim über seine Frau zu berichten. Sie dagegen ist der Meinung, der Diakon sei schon reichlich belohnt worden: Sie ist nämlich die Tochter des verstorbenen Diakons, der sie mit Savelij verheiratete. Dadurch bekam Savelij seine Position und die Ehefrau als Zugabe. Also wurde sie, als mythische Gestalt, schon bei ihrem Vater in die fremde Welt eingeschlossen. Allerdings mit einem grundsätzlichen Unterschied: Zu Lebzeiten des Vaters und bei der gleichen Häufigkeit fremder männlicher Besucher, kam keiner auf die Idee, die junge Frau der Hexerei zu verdächtigen.

Die Anwandlungen von Angst und Abscheu bei der Frau gehen in Weinen über, das vom Wetter mitgeföhlt wird:

Долго плакала дьячиха. В конце концов она глубоко вздохнула и утихла. За окном все еще злилась вьюга. (S. 386)

Lange weinte die Küstersfrau. Schließlich seufzte sie tief und verstummte. Vor dem Fenster tobte noch immer der Schneesturm. (S. 162)

Zum Ende der Erzählung werden die Momente, die für den religiös-mythischen Konflikt zuständig sind, nochmals aufgezählt. Der Diakon wird in seinem Verdacht endgültig bestätigt, dass seine Frau eine Hexe sei, die über alle Winde herrscht. Akustisch wird der Zusammenhang zwischen der Diakonfrau und der Natur durch ein gemeinsames Weinen erneut thematisiert. Diesmal empfindet der Diakon selbst das gleiche Gefühl und steht somit unter dem Einfluss der Kraft seiner Frau. Er ist sogar in der Lage, seinen Geföhlen einen (mythisch-) poetischen Beigeschmack zu geben. Zwar verflucht er dieses Empfinden, indem er seine Frau erneuert zu einer Hexe degradiert. Doch sie hat ihn eindeutig unter der Gewalt ihrer unwiderstehlichen mythischen Schönheit. Durch leichte Beröhungen sucht er einen

¹⁸⁵ U. Gaier, S. 295-340, hier S. 298.

¹⁸⁶ U. Gaier, S. 295-340, hier S. 298.

Kontakt. Es zeigt sich keine Reaktion, bis er ihren Hals berührt hat: Dies ist ihr weißes, heiliges Symbol, das nicht berührt werden darf, und sie verteidigt es. Der Ehemann wird verstoßen, doch er bleibt bei einer plötzlich entstandenen Faszination gegenüber seiner Frau und ihrer Welt. Dabei wird, ähnlich wie in *Tat'jana Repina*, die religiöse Welt profaniert und der mythischen Welt, in deren Mittelpunkt die Frau mit mythischen Zügen steht, angepasst.

Im Unterschied zur Kurzerzählung *Ved'ma*, in der die poetische Seite eines Mythos zum Ausdruck gebracht wird, verpackt *Der Sünder aus Toledo (Grešnik iz Toledo)*¹⁸⁷ die geschichtlichen Ereignisse in Form eines (narrativen) Mythos.

„Der Übergang vom Geschichtlichen zum Mythischen ist fließend.“ Der Mythos „erzählt“ mit „eine[r] fast schrankenlose[n] dichterische[n] Erfindungskraft“ nicht nur „Geschichten von Göttern oder Geschichten von Göttern und Menschen, die auf die Dimension des Göttlichen hinausweisen. Es ist dabei [...] nicht auf das griechische Altertum beschränkt, dass das in solchen Geschichten Erzählte nicht Gegenstand eigener Erkenntnis ist, eines Für-wahr-Haltens oder eines Glaubens, der ein Nichtzweifeln wäre. Es ist vielmehr wie ein lebendiges Gedächtnis, das in das geschichtliche Gedächtnis der Dynastien, der Stämme und der Städte, der Orte und der Landschaften unmittelbar hineinragt.“¹⁸⁸

Grešnik iz Toledo wird durch eine Bekanntmachung eingeleitet:

„Кто укажет место, в котором находится теперь ведьма, именуемая себя Марией Спаланцо, или кто доставит ее в заседание судей живой или мертвой, тот получит отпущение грехов.“ (S. 110)

„Demjenigen werden die Sünden vergeben, der den Verbleib der Hexe, die sich Maria Spalanzo nennt, zeigt oder sie lebend oder tot zum Gerichtssal bringt.““

Die zitierte Anzeige wurde vom Bischof von Barcelona und vier Richtern verfasst. Von vornherein haben wir eine Konstellation des pythischen Mythos mit insgesamt fünf Geistlichen und einer Frau. Andererseits, ähnlich wie in *Ved'ma*, wird ein Konflikt zwischen den modernen und archaischen Formen des Glaubens dargestellt. Die Synthese zweier Welten wird hier allerdings durch den für die christliche Kirche heiligen Namen Maria erreicht. Im Unterschied zu *Ved'ma* spielt die Erzählung an einem konkreten Ort, der Stadt Barcelona, und in den konkreten historischen Zeiten der spanischen Inquisition. Die Anzeige, gelesen von ganz Barcelona, führt dazu, dass 16 Frauen, die der gesuchten Maria ähnlich sehen, festgenommen werden. Also begegnen wir auch hier einer analogen „variierenden Wiederholung“. Ebenfalls wird eine große Anzahl schwarzer Katzen und Hunde getötet: Man glaubte fest daran, die Hexen besäßen die Fähigkeit, sich in schwarze Tiere (Katzen, Hunde und andere) zu verwandeln.

Die gesuchte Maria Spalanco ist Tochter eines Großhändlers, eines Franzosen, aus Barcelona. Ihre Mutter war Spanierin. Maria war fröhlich und unbeschwert wie die Franzosen und schön wie die Spanierinnen. Bis zu ihrem zwanzigsten Lebensjahr hatte sie kein einziges Mal geweint und amüsierte sich stets wie ein kleines Kind. Am Tag ihres zwanzigsten Geburtstags heiratete sie einen bildschönen Seemann und, wie man auch behauptete, Gelehrten, namens Spalanco, der in ganz Barcelona bekannt war. Spalanco liebte seine Frau abgöttisch und schwörte, sich umzubringen, wenn Maria mit ihm nicht glücklich würde. Schon am zweiten Tag nach der Hochzeit bestimmt sich Marias Schicksal. An diesem Abend ging sie vom Haus ihres Ehemannes zu ihrer Mutter und verlief sich. Unterwegs traf sie einen Mönch, bei dem sie sich nach dem Weg erkundigen wollte. Die Frau, im Licht des Mondes, erschien dem Mönch so wunderschön, dass er sie sofort für eine Hexe hielt. Weiterhin

¹⁸⁷ Erstveröffentlichung *Zritel'*, 1881, N°N°25-26.

¹⁸⁸ H.-G. Gadamer, „Reflexionen über das Verhältnis von Religion und Wissenschaft“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I. S. 156-162, hier S. 161.

vermutete er, sie habe sich in den Hund verwandelt, der gerade eben vor ihm lief und plötzlich verschwand.

Diese Episode erinnert stark an den von Čechov geschaffenen poetischen Hexenmythos *Ved'ma*. Sowohl in *Grešnik iz Toledo* als auch in *Ved'ma* werden die Männer der verführerischen Kraft einer Frau ausgesetzt, die in einem Zusammenhang mit Naturgegenständen (dem Mond) bzw. Naturereignissen (Wind, Unwetter) stehen. Hier wie dort werden die Geistlichen ungewollt verführt. Im Anschluss erfolgt die gleiche Reaktion der Angst angesichts einer Hexe. Die Verführung, die in *Ved'ma* insbesondere durch den schneeweißen Hals der Hexe zum Ausdruck gebracht wurde, übt hier ihre Kraft durch die schwarzen Haare aus. Maria ihrerseits kannte diesen Mönch: Ihre Eltern erzählten oft von ihm als einem der leidenschaftlichen Hexenbeschwörer. Er war sogar Autor eines Buches, in dem er alle Frauen verfluchte, den Mann dafür hasste, dass er von einer Frau geboren wurde und sich selber als ein tiefer Verehrer Christi bezeichnete.

Charakteristischerweise kommt Maria aus der elterlichen Umgebung, in der die Geschichten über diesen Mönch immer öfter erzählt werden, wenn sie dem Mönch, der der Autor eines geschriebenen Buches ist, in dem die Frauen verflucht werden, gegenübersteht. Kurz: Das mythische Wort trifft auf das christliche Buch.

Maria stellte sich mehrmals innerlich die Frage, wie es wohl möglich sein könne, dass einer einerseits Christus liebt und andererseits den Menschen verachtet. Bei solcher Fragestellung wird die kosmopolitische Ideologie eines Mythos angesprochen, der keine scharfe ideologische Gegenstellung Gott/Natur, Gott/Mensch sowie Mann/Frau kennt. Nachdenklich über den (christlichen) Unterschied ging Maria weiter, bis sie den Mönch zum zweiten Mal traf. Diesmal allerdings in Begleitung von vier Männern. Sie traten aus den Toren eines großen Hauses heraus und begleiteten Maria bis an ihr Haus.

Drei Tage nach dieser Begegnung bekam Marias Ehemann einen Besuch von einem Richter, der ihn aufforderte, ihm zu folgen. Der Bischof persönlich wartete auf den Seemann. Er verlangt vom Seemann, seine Frau dem obersten Gericht zu übergeben, denn sie sei eine Hexe. Man habe nämlich gesehen, wie Maria sich zuerst in einen schwarzen Hund verwandelt habe und wie der schwarze Hund das Antlitz der Ehefrau Spalancos annahm. Sie sei die Frau des Satans und könne natürlich nicht die Frau eines Katholiken sein. Neben der Parodie auf die verängstigte Stellung der Geistlichen der Frau gegenüber wird zugleich das hohe wissenschaftliche Bildungsniveau des Bischofs parodiert. Dieses geschieht, indem Spalanco den vermeintlich wissenschaftlichen Gedanken des Geistlichen zitiert, der die Zusammensetzung des Begriffes „Frau“/„femina“ auslegt:

Епископ был очень ученый человек. Слово „femina“ производил он от двух слов: „fe“ и „minus“, на том якобы законном основании, что женщина имеет меньше веры... (S. 112)

„Der Bischof war ein sehr kluger Mann. Das Wort „femina“ leitete er von zwei Wörtern ab: „fe“ und „minus“. Diese Ableitung basierte quasi auf dem Gesetz, dass eine Frau weniger Glauben besitze...“

Neben der Parodie begegnen wir hier dem Verfahren des Zusammenspiels von „Wiedergebrauchs-Rede“, das in Form des allgemein gültigen Akzioms des Bischofs von Spalanco zitiert und dadurch „verbraucht“ wird. Gleichzeitig gibt der Seemann entsprechend der Situation die Aussage des Bischofs mit eigenen Worten wieder, wobei eine klare blasphemische und parodistische Wirkung erzeugt wird. Diese im Rahmen der Erzählung parodiehaft wirkende Stelle ist ein direkter Verweis auf den im Jahre 1486 erschienenen *Hexenhammer*, *Malleus maleficarum*, worin der Inquisitor und Hexentheoretiker Heinrich Kramer seine Vorstellungen von Hexen niedergelegt hat.

Nach dem Gespräch mit dem Bischof verlässt Spalanco niedergeschlagen das Haus des Geistlichen. Er ist fest davon überzeugt, dass die ganze Stadt (!) jetzt meint, ja sogar glaubt, Maria sei eine Hexe. Denn

Нет ничего легче, как убедить в какой-нибудь небывальщине глупого человека, а испанцы все глупы!

– Нет народа глупее испанцев! – сказал когда-то Спаланцо его умирающий отец, лекарь.

– Презирай испанцев и не верь в то, во что верят они! (S. 112)

„Es gibt nichts Einfacheres als einen dummen Menschen von irgendwelcher Lügengeschichte zu überzeugen, und alle Spanier sind dumm!

Es gibt kein dümmeres Volk als Spanier!, sagte eines Tages Spalanco seinem im Sterben liegender Vater, dem Arzt. – Verachte die Spanier und glaube nicht daran, woran sie glauben!“

Durch die Figur des Vaters des Seemanns (ähnlich wie auch in der Erzählung *Ved'ma*) wird eine dritte Instanz und eine zusätzliche Meinung eines Mediziners, d.h. Naturwissenschaftlers, hereingezogen.

Wenn die Position des Vaters allerdings persönlich und klar ist, so wirkt der Glaube des Sohnes ziemlich vieldeutig und zerstreut. Spalanco glaubt zwar an das, was heilig für die Spanier ist, gibt aber nicht direkt zu, dass er daran glaubt, seine (konkrete) Frau sei eine Hexe, sondern macht wieder einen Sprung ins Allgemeine: Er ist nämlich fest davon überzeugt, die Frauen würden nur zum Lebensende zu Hexen:

Спаланцо верил в то, во что верят испанцы, но не поверил словам епископа. Он хорошо знал свою жену и был убежден в том, что женщины делаются ведьмами только под старость... (S. 112)

„Spalanco glaubte daran, woran die Spanier glaubten, doch hat er nicht an die Worte des Bischofs geglaubt. Seine Frau kannte er sehr gut und war er fest davon überzeugt, dass die Frauen erst im hohen Alter zu Hexen werden...“

Zu Hause erzählt Spalanco seiner Frau, was im Hause des Bischofs besprochen wurde. Er selbst ist überzeugt, dass Maria, erst einmal dem Bischof übergeben, gezwungen wird zuzugeben, dass sie sei eine Hexe sei. Früher oder später werde sie es tun. Er schlägt ihr vor, wenn sie wirklich eine Hexe sei, so solle sie sich in eine schwarze Katze verwandeln und die für sie gefährlich gewordene Gegend verlassen. Maria verwandelt sich natürlich nicht in eine schwarze Katze, sondern fängt an, vor sich hin zu weinen und zu beten. Eine Lösung für das Problem scheint der bedrückte Ehemann aber doch gefunden zu haben. Er denkt an die Wörter seines gottlosen Vaters, der behauptet hat, es werde die Zeit kommen, in der man nicht mehr an Hexen glaubt. Also bedenkt Spalanco jetzt ernsthaft, diese Zeit abzuwarten. Bis dahin will er seine Frau auf dem Schiff seines Bruders Christoph (womit die Assoziation mit Columbus aufgebaut wird) verstecken.

Schon am gleichen Abend sitzt Maria auf dem Schiff und wartet ängstlich und zitternd auf die Zeit, von der Spalancos Vater mal gesprochen hat. Spalanco sagt dem Bischof, seine Frau habe sich in eine schwarze Katze verwandelt und sei weggerannt. Der Bischof fühlt sich in seiner Hellseherei erneut bestätigt und lehrt Spalanco, sich bei der nächsten Heirat sorgsamer seine Frau auszusuchen.

Während des Wartens auf die besseren Zeiten versorgt Spalanco seine Frau mit Essen und Trinken. Leider dauert es nicht Monate, sondern Jahrhunderte, bis die Leute von gewissem Aberglaube geheilt werden können, so der Kommentar des Erzählers. Es wäre garantiert dazu gekommen, dass das Ehepaar auf dem Schiff von Spanien wegfährt und das Ganze ein für allemal vergessen könnte, wenn nicht ein schrecklicher Zwischenfall passiert wäre...

In die Hände des Seemanns gerät die in der Einleitung stehende Anzeige des Bischofs, die demjenigen Vergebung aller Sünden verspricht, der die Hexe Maria dem Gericht übergibt. Der junge Mann wünscht sich nichts sehnlicher als Vergebung seiner Sünde, die er einstmals in Toledo begangen hatte. In dieser Stadt blühte nämlich die Mathematik, die laut spanischer Auslegung nur einen Schritt von der Magie entfernt war. Spalanco führte wissenschaftliche Experimente mit seinem Vater durch, die er schließlich für eine große Sünde hielt. Nach dem Tode seines Vaters verließ Spalanco Toledo und wünschte sich seitdem nichts anderes als die Vergebung seiner Sünde. Und so begann der arme Seemann ernsthaft darüber nachzudenken, durch Maria sich selbst von den Sünden zu befreien. In einem Gespräch mit seinem Bruder Christoph äußert er seinen Wunsch, Maria den Richtern zu übergeben, doch könne er das wegen seiner großen Liebe und wegen Marias unwiderstehlicher Schönheit nicht fertig bringen. In einem kurzen Gespräch kommen die Brüder auf den Gedanken, sie irgendwann nach ihrem Tod den Kirchenmännern zu bringen. Dadurch würde sie zwar verbrannt, doch als Tote keine Schmerzen verspüren. Es gibt allerdings ein Haken: Was bringt das, wenn Spalanco vor ihr stirbt? Eine Woche nach diesem Gespräch läuft der arme Seemann auf dem Schiff hin und her und überlegt, wie schön es wäre, wenn seine Frau tot wäre. Psychisch am Ende durch dieses intensive Überlegen vergiftet Spalanco seine Frau und bringt die Leiche zum Gericht, wo diese anschließend verbrannt wird... Die Belohnung lässt nicht lange auf sich warten:

Спаланцо получил отпущение толедских грехов... Его простили за то, что он учился лечить людей и занимался наукой, которая впоследствии стала называться химией. Епископ похвалил его и подарил ему книгу собственного сочинения... В этой книге ученый епископ писал, что бесы чаще всего вселяются в женщин с черными волосами, потому что черные волосы имеют цвет бесов. (S. 115)

„Spalanco wurden die Toledoischen Sünden vergeben... Ihm wurde verziehen, dass er lernte, die Menschen zu heilen und sich der Wissenschaft widmete, die sich später Chemie nannte. Der Bischof hat ihn gelobt und schenkte ihm das Buch eigener Verfassung... In diesem Buch schrieb der gelehrte Bischof, dass der Teufel sich größtenfalls in die Frauen mit schwarzen Haaren einsiedelt, weil schwarze Haare die Farbe des Teufels haben.“

Am Ende tritt nicht nur die Welt des Mythos in Konflikt mit dem Christentum, sondern auch die Welt der Wissenschaftler, die hier eher mit Begriffen der Magie und durch ihre Zugehörigkeit zu den Mysterien zum Ausdruck gebracht werden. So wie der Mythos wurden auch diese geheimen Gesellschaften und ihre Forschungen nirgendwo schriftlich festgehalten. Der christliche Geistliche verkörpert also als einziger die philosophisch-religiöse Richtung, die im Namen des Buches handelt und alle Erkenntnisse stets sehr sorgfältig dokumentiert. In dieser letzten Pointe der Erzählung wird somit der grundsätzliche Gegensatz zwischen der mythischen Welt der Maria und der christlich-religiösen der Kirche um eine neue erweitert: die Welt der Wissenschaft des Spalanco. Bei der parodistischen Gegenüberstellung der inneren Einstellung des Seemanns geht es schließlich um einen grundlegenden „Zweifel“, der sich „hinter dem Begriffsgegensatz von Glauben und Wissen“ verbirgt und „auf den alten Gegensatz von Mythos und Logos“ zurückgeht. Es ist aber auch eine weitere Frage, die der Naturwissenschaftler Čechov selbst auf eine amüsante und zweifellos parodistische Art und Weise hier stellt, die Gadamer bei der Auseinandersetzung mit der Welt der Religion und der Wissenschaft sehr trefflich formulierte. Bei Gadamer heißt es: „So ist die Frage zu stellen, ob wir am Ende überhaupt unangemessene Begriffe gebrauchen, wenn wir im Blick auf die Religionen von dem Wissen der Wissenschaft ausgehen und die Religionen unter die Frage

stellen, wieweit ihre Gewißheiten einem ‚echten‘ Glauben entspringen, der doch immer wissenschaftlich unausweisbar bleiben muß.¹⁸⁹

1.1.2. Anlehnungen an ‚pythischen Dialog‘:

Psychoanalytisches Erklärungsmodell „Kinder (und Mythen) sind uns fremd und vertraut zugleich“ als „Wiedergebrauchs-Rede“ und ihre „Verbrauchs-Rede[n]“ – Griša (1886) und Die Köchin heiratet (Kucharka ženitsja) (1885)

Das psychoanalytische Erklärungsmodell zählt nach der strukturalistischen zu der zweiten wichtigsten theoretischen Richtung in der Mythenforschung.

Neben dem bekanntesten psychoanalytischen Problem der Deutung eines Traums (Freud) gehört hier die phänomenologische Diskussion um das Verstehen der Fremdheit von Kindern zur zweitgrößten psychologischen Problematik. Diese Diskussion knüpft vor allem, wie wir bereits in der Einleitung erläutert haben, an Merleau-Pontys Vorlesung mit dem Titel „L'enfant vu par l'adulte“ (1964) an.

Die mythologischen Züge eines „L'enfant vu par l'adulte“ kommt in den Čechovs Kurzerzählungen *Griša* und *Kucharka ženitsja* zum Ausdruck. Neben einigen wenigen weiteren Erzählungen werden sie in der Forschung im Rahmen der mageren Kinderliteratur im Schaffen Čechovs erläutert.

In der Erzählung *Griša*¹⁹⁰ werden die Weltanschauungen eines knapp dreijährigen Jungen, dessen Prototyp Fedja, der Adoptivsohn von N.A. Lejkin war, dargestellt. Die Kritiker haben diese Erzählung früh als eine „der am meisten gelungenen“¹⁹¹ erkannt, und sie wurde schon zu Čechovs Lebzeiten auf Ungarisch, Deutsch, Serbokroatisch und Tschechisch übersetzt.¹⁹²

Zum ersten Mal begegnet man dem kleinen Griša während eines Spazierganges. Begleitet von seiner Amme, versucht er die Außenwelt zu verstehen und sich einzuprägen. Diese neue fremde Welt steht in einem großen Widerspruch zu der bisher bekannten kleinen Welt eines viereckigen Zimmers, in dem alles klar geordnet ist. In einer Ecke steht Grišas Bett, in der anderen die Truhe seiner Amme. Die dritte Ecke besetzt ein Stuhl, und in der vierten leuchtet das ewige Licht. Neben den Gegenständen gehören zu der kleinen Welt des Jungen die Amme, die Mutter und die Katze. Die zwei weiblichen Personen sind dem Kleinen absolut vertraut, denn sie kleiden ihn und geben ihm zu essen. Etwas fremder erscheinen dem Kleinen die Figur seines Vaters, der auch in ein anderes Zimmer gehört, und der Tante, die mal kommt, mal wieder verschwindet, doch wohin? Die von innen vertraute Welt kann zwar ziemlich verwirrend sein, doch sie ist gleichzeitig nicht so fremd wie die von draußen. Diese andere Außenwelt verfügt nämlich über eine Unzahl von Mamas, Papas und Tanten, denen der Junge während seines Spazierganges begegnet.

Die Darstellung der neuen fremden Welt wird durch einen merkwürdigen Dialog zwischen dem Jungen und seiner Amme gestaltet. Der kleine Griša entdeckt immer neue Gegenstände und fragt seine Begleiterin nach der Erklärung. Diese bekommt er nicht, sondern muss selber erraten, ob bestimmte Gegenstände für ihn mal gefährlich sein können:

Но страннее и нелепее всего – лошади. Гриша глядит на их двигающиеся ноги и ничего не может понять. Глядит на няньку, чтобы та разрешила его недоумение, но та молчит.

¹⁸⁹ H.-G. Gadamer, „Reflexionen über das Verhältnis von Religion und Wissenschaft“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I. S. 156-162, hier S. 161.

¹⁹⁰ Erstveröffentlichung *Oskolki*, 1886, №14

¹⁹¹ Dazu vgl. der kritische Artikel von Evg. Ljackij „A.P. Čechov i ego rasskazy“, in: *Vestnik Evropy*, 1904, №1, S. 158; der Verweis ist den Bemerkungen zur Erzählung in *Polnoe sobranie ..., Sočinenija, t. V, 1886, 1976, S. 623* entnommen.

¹⁹² Vgl.: Kommentare zur Erzählung in *Polnoe sobranie ..., Sočinenija, t. V, 1886, 1976, S. 623*.

Вдруг он слышит страшный топот... По бульвару, мерно шагая, движется прямо на него толпа солдат с красными лицами и с банными вениками под мышкой. Гриша весь холодеет от ужаса и смотрит вопросительно на няньку: не опасно ли? Но нянька не бежит и не плачет, значит, не опасно. Гриша провожает глазами солдат и сам начинает шагать им в такт. (S. 84)

Aber am seltsamsten und unsinnigsten sind die Pferde. Grischa schaut auf die Bewegung ihrer Beine und begreift nichts. Er schaut sein Kindermädchen an, ob sie wohl Antworten auf seine Fragen hat, aber sie schweigt.

Plötzlich hört er ein schreckliches Stampfen... Über den Boulevard kommt – gemessenen Schrittes direkt auf ihn zu – eine Truppe Soldaten mit geröteten Gesichtern und Birkenruten unter dem Arm. Grischa erstarrt vor Schreck und blickt verwundert sein Kindermädchen an: Ist das nicht gefährlich? Aber das Kindermädchen läuft nicht davon und weint auch nicht, also ist keine Gefahr. Grischa schaut den Soldaten nach und beginnt mit ihnen im Takt zu marschieren. (S. 203)

Die eingeführte Dialoggestaltung erinnert an die mythische Problematik einer Pythia, deren Vieldeutigkeit (hier die vieldeutige Welt, der Griša begegnet) gedeutet werden soll. Die Amme soll die Funktion eines Deuters übernehmen, was allerdings nicht geschieht. Griša deutet die Welt auf seine Art und Weise und wartet nur auf die emotionale Zustimmung seiner Amme. Dadurch entwickelt sich aus den pythischen deutungsbedürftigen Aussagen der großen Welt das bekannte Čechovsche Verfahren des Aneinander-vorbei-Redens.

Plötzlich trifft die Amme auf einen bekannten Mann, der Griša interessant und spannend erscheint. Die Erwachsenen gehen in ein unbekanntes Haus und nehmen natürlich Griša mit. In dieser neuen Welt bekommt das kleine Kind zuerst ein Stück Kuchen und dann aus Spaß ein Glas Schnaps, das das Kind auch leer trinkt. Das ist ziemlich lustig für die Gesellschaft und besonders für die Köchin, bei der sie zu Besuch sind. Für einen neuen starken Eindruck dieser unbekanntes Welt sorgt ebenfalls der große Ofen, der in der heißen Küche dem Kleinen Angst macht.

Die Eindrücke, die Griša beim Ausflug mit seiner Amme gesammelt hatte, versucht er zu Hause zu verarbeiten, indem er seiner Mutter, in den vertrauten Wänden seines Zimmers und seinem Bett von der Sonne, den Pferden, dem angsterregenden Ofen und schließlich der betrunkenen Köchin erzählt. Erzählt wird natürlich auf die Art und Weise eines kleinen Kindes, mehr durch Mimik und Gestik als mit Hilfe der Sprache.

Die Eindrücke der neuen Welt sind dermaßen stark, dass Griša an diesem Abend nicht einschlafen kann. Er ist aufgeregt und fängt sogar an zu weinen. Seine Mutter stellt fest, der Sohn habe Fieber, und sie versteht nicht, wie es dazu kommen konnte. Griša versucht weiterhin, sich innerlich von dem Ofen zu befreien, der ihm immer noch Angst macht. Die Mutter meint, der Kleine habe zu viel gegessen und gibt ihm Medizin:

– А у тебя жар! – говорит мама, касаясь ладонью его лба. – Отчего бы это могло случиться?

– Печка! – плачет Гриша. – Пошла отсюда, печка!

– Вероятно, покушал лишнее... – решает мама.

И Гриша, распираемый впечатлениями новой, только что изведанной жизни, получает от мамы ложку касторки. (S. 85)

„Du hast ja Fieber!“ sagt die Mama, als sie mit der Hand seine Stirn befühlt. „Wovon das wohl kommen mag?“

„Ofen!“ sagt Grischa weinend. „Geh weg, Ofen!“

„Wahrscheinlich hast du zuviel gegessen...“, schlußfolgert seine Mama.

Und Grischa, übervoll mit Eindrücken eines neuen, gerade erst erfahrenen Lebens, bekommt von seiner Mama einen Löffel Rizinusöl verpaßt. (S. 206)

Ein erstaunlicher Dialog entwickelt sich nach dem Muster des Dialogs mit der Amme beim Spaziergang. Die Wiederholung variiert allerdings im Sinne der mythischen Struktur: Jetzt ist es nicht primär die Welt der Erwachsenen, die nach einer Deutung sucht, sondern die Welt des Kindes mit seinen neuen Eindrücken, die die Mutter zu deuten versucht. Die starke Aufregung und das Fieber, die höchst emotionale Gestikulation und Mimik des kleinen Griša sowie der vorher, an einem heißen Ort (der Küche) getrunkene Alkohol und schließlich die von der Mutter verabreichte Medizin erinnern an die wichtigen Stationen des (Trance-) Zustandes einer Pythia. Ähnlich wie Griša konnte auch Pythia ihre Wahrsagungen im Trancezustand nur mit Hilfe unverständlicher Laute und Zeichensprache wiedergeben und bedurfte jene, die ihre Äußerungen interpretieren und deuten können. Die Eindrücke des kleinen Jungen stoßen aber auf eine falsche Deutung, werden nicht verstanden und so schließt sich auch hier das Čechovsche Aneinander-vorbei-Reden dem pythischen deutungsbedürftigen sprachlichen Verfahren an. Theoretisch gesehen ist eine sinnvolle Kommunikation zwischen einem aufgeregten Kind und der besorgten Mutter ausgeschlossen. Bei der Fragestellung nach der Fremdheit von Kindern wird das Problem der „Überwindung der Trennung von Eigenem und Fremdem in besonderer Weise relevant“, dessen Fazit „Kinder (und Mythen) sind uns fremd und vertraut zugleich.“¹⁹³

In der Kindererzählung *Kucharka ženitsja (Die Köchin heiratet)*¹⁹⁴ begegnen wir wieder einem Jungen namens Griša, der diesmal allerdings sieben Jahre alt ist. Auf eine ähnliche Art und Weise wird auch er mit der ihm fremden Welt der Erwachsenen konfrontiert. Diese fremde Welt versammelt sich in der Küche und wird vom kleinen Jungen durch das kleine Schlüsselloch beobachtet. Beim Beobachten stellt er diesmal fest, es handle sich um ein außergewöhnliches Ereignis:

In der Küche sieht Griša zunächst die ihm vertraute Köchin, die nun aber sehr aufgeregt ist. Am Tisch befindet sich der Kutscher, der Tee trinkt. Griša kriegt mit, dass die Köchin heiraten wird. In seinem Zimmer versucht er eine Menge Fragen zu klären. Ähnlich wie der Griša aus der anderen Erzählung, werden auch hier zwei Welten miteinander konfrontiert und bedürfen einer Deutung. Die Nachricht, dass die Köchin heiratet, bringt den Jungen in Verlegenheit: Er versteht nämlich nicht, warum es nötig sei. Griša versucht die Nachricht durch das ihm schon bekannte Ehepaar von Mama und Papa oder seine Cousine Vera nachzuvollziehen und findet keine logische Erklärung. Er findet zwar die Argumente für die vertrauten Ehen, wo sich die Männer insbesondere durch ihr gepflegtes, angenehmes Äußeres auszeichnen. Doch zu einem absoluten Rätsel wird für Griša das Vorhaben seiner Amme, die Köchin mit dem fürchterlichen Kutscher mit der „roten Nase“ zu verheiraten.

Doch nicht nur die Amme, sondern auch Grišas Mutter spielt eine aktive Rolle bei der Verkuppelung. Nachdem der Kutscher weggegangen ist, fangen die beiden Frauen an, die Köchin Pelageja zu befragen, ob ihr der Mann gefällt. Diese, völlig außer Atem, versucht allen klar zu machen, dass sie ihn nicht heiraten will. Jede Antwort auf die gestellte Frage wird von Pelagejas Schreien oder Gekreischn begleitet. In seiner stummen Teilnahme am Gespräch antwortet Griša direkt:

„Сказала бы: не нравится!“ – подумал Гриша. (S. 137)

„Hätte doch sagen können: gefällt nicht!“, dachte Griša“.

Beim Mittagessen, wo alle Pelageja ganz genau betrachten und sie sich schämt, ist wiederum die innere Stimme des Jungen zu hören:

¹⁹³ Ch. Jamme, 1991, S. 59

¹⁹⁴ Zum ersten Mal veröffentlicht in *Peterburgskaja gazeta*, 1885, N° 254, mit einem Untertitel *Rasskaz*.

„Должно быть, совестно жениться... – думал Гриша. – Ужасно совестно!“ (S. 137)

„Wahrscheinlich ist es peinlich, zu heiraten...“, dachte Griša. „Wahnsinnig peinlich!“

Hier, wie auch in der ersten *Griša*-Erzählung, rückt das Problem des pythischen Deutens in den Vordergrund. Das Verfahren wird allerdings noch komplizierter gestaltet, indem das Frage-Antwort-Spiel zweimal gedeutet wird. Die ersten Deutungen gehören komplett zu der Welt der Erwachsenen. Die Mutter und die Amme befragen ständig Pelageja und deuten immer wieder ihr „Nein“ bezüglich der vorgeschlagenen Heirat. Interessanterweise werden deutungsbedürftige Antworten, wie bei Pythia, stets von akustischen Elementen wie Geschrei oder Gekreisch oder einer emotionalen innerlichen Scham begleitet. Diese erste deutungsbedürftige Ebene der erwachsenen Welt wird mit der zweiten Ebene, der Kinderwelt des kleinen Griša, konfrontiert. Er seinerseits deutet die emotionalen Aussagen, wobei seine innerliche Stimme das sagt, was die Erwachsenen verbergen. Das große sprachliche deutungsbedürftige Spiel wird zu einem großen Aneinander-vorbei-Reden und zu einem absoluten Unverständnis der drei Hauptparteien (Pelageja – Mama/Amme – Griša). Dieses Unverständnis wird durch verschiedene Sprachtechniken betont. Fragen der Mama und der Amme stoßen auf Antworten, die von Lauten der Pelageja begleitet und schließlich im inneren Dialog des Jungen reflektiert, gedeutet und beantwortet werden.

In den nächsten Tagen wird die gleiche Situation mythisch wiederholt und variiert: Pelageja wirkt etwas ruhiger. Die Amme dagegen wird ab und zu ernst und verschwindet eines Tages für wenige Stunden. Wenn man Pelageja hin und wieder an den Kutscher erinnert, so wird sie rot und schreit laut. Ihre Antwort sei immer noch „Nein“, was auch heißen solle, sie denke gar nicht an diesen Mann und verfluche ihn kräftig. Einmal wird der kleine Junge zum Augenzeuge, wie die Mutter zu Pelageja sagt, sie möge ans Heiraten denken, aber es käme nicht in Frage, dass ihr zukünftiger Mann in dasselbe Haus einziehe. Pelageja würde ebenfalls keine Erlaubnis bekommen, bei ihrem Ehemann über Nacht zu bleiben. Pelageja ist empört und versichert erneut, sie denke gar nicht an ihn und ans Heiraten.

Plötzlich, an einem Sonntagmorgen, ist die Küche voll. Mitten drin steht Pelageja in einem neuen Kleid und an ihrer Seite der Kutscher, beide rot und aufgeregte. Pelageja wird, ähnlich wie die Pythia, weggeführt. Sie weint. Grišas innere Stimme kommentiert bzw. deutet das Geschehen:

„Бедная, бедная! – думал Гриша, прислушиваясь к рыданиям кухарки. – Куда ее повели? Отчего папа и мама не заступятся?“ (S. 139)

„Arme, arme!“, dachte Griša lauschend auf das Schluchzen der Köchin. „Wo hat man sie hingeführt? Und warum nehmen sie Papa und Mama nicht in Schutz?“

Der kleine Junge sieht später die feierliche Gesellschaft. Pelageja ist allerdings nicht dabei. Sie ist auch nicht zurück, als er ins Bett geht. Bevor er einschläft, ist er mit seinen Gedanken bei der armen Köchin und versucht, sie sich in seiner Phantasiewelt neben dem Kutscher vorzustellen:

„Бедная, плачет где-нибудь в потемках! – думал он. – А извозчик на нее: цыц! цыц!“ (S. 139)

„Arme, weint irgendwo im Dunkeln“, dachte er. „Und der Kutscher sagt zu ihr: kusch! kusch!“

Am nächsten Tag steht Pelageja wie immer in der Küche. Die vertraute Welt scheint wieder in Ordnung zu sein, doch sie verfügt diesmal über eine entscheidende Nuance: Der Kutscher kommt für ein paar Minuten herein, spricht Griša's Mutter an, indem er streng Pelageja anguckt. Als Ehemann fordert er diesmal die Gesellschaft auf, auf seine Frau aufzupassen. Diese neue Konstellation stellt Griša erneut vor eine Problematik der Deutung. Er versteht nicht, warum, bevor dieser Mann kam, Pelageja frei in ihren Entscheidungen war. Jetzt allerdings, wo angeblich alles beim Alten geblieben ist, sei die Frau der Welt dieses Mannes unterworfen. Diese entscheidende Variation deutet Griša im hohen und damit als Parodie wirkenden sprachlichen Stil, in dem Pelageja das „Opfer der menschlichen Gewalt“ darstellt:

Опять задача для Гриши: жила Пелагея на воле, как хотела, не отдавая никому отчета, и вдруг, ни с того ни с сего, явился какой-то чужой, который откуда-то получил право на ее поведение и собственность! Грише стало горько. Ему страшно, до слез захотелось приласкать эту как он думал, жертву человеческого насилия. (S. 139)

„Schon wieder eine Aufgabe für Griša: vorher hatte Pelageja in Freiheit gelebt, wie sie wollte, schuldete keinem eine Erklärung und plötzlich, wie aus heiterem Himmel, erschien irgendein Fremder, der von irgendwem das Recht auf ihr Verhalten und ihr Eigentum bekam! Griša wurde traurig! Furchtbar gerne, bis zum Weinen, wollte er dieses, wie er dachte, Opfer der menschlichen Gewalt trösten.“

Um die Traurigkeit zu bekämpfen und die Köchin zu trösten, schenkt Griša ihr einen Apfel, den er im Keller findet, womit das ausgeprägte religiöse Apfel-Symbol zum Vorschein kommt. Der vorgeführte Dialog wird „variierend wiederholt“: Griša sagt immer noch kein lautes Wort, doch er verstummt auch innerlich. Seine Gedanken werden gänzlich durch das Nonverbale ausgedrückt. Der Junge gibt der Köchin den Apfel und verschwindet schnell aus der Küche. Versucht man die Szene mythologisch zu deuten, so scheint hier Griša durch den ersten ausdrücklichen Kontakt zu Pelageja sein inneres Nachdenken aufgegeben zu haben und sich ausschließlich der nonverbalen emotionalen Ausdrucksmittel der Köchin zu bedienen. Der mythische Begriff der „Kontaktmagie“ kann hier als eine schlüssige Erklärung dienen.

Выбрав в кладовой самое большое яблоко, он прокрался в кухню, сунул его в руку Пелагее и опрометью бросился назад. (S. 139)

„In der Vorratskammer suchte er den größten Apfel aus, schlich sich in die Küche, drückte ihn in Pelagejas Hand und rannte Hals über Kopf hinaus.“

2. „Wiedergebrauchs-Rede“: Narziss-Mythos

„Verbrauchs-Rede“: Čechovs Kurzerzählungen und ihre Narziss-Motive

In der antiken Mythologie¹⁹⁵ war Narcissus (oder Narkissos) Sohn der Nympe Leiriope und des Flussgottes Kephissos. Auf die Frage der Leiriope, ob ihr neugeborener Sohn lange leben werde, gab der Seher Teiresias folgende Antwort: „Wenn er sich nicht selbst kennt“ („si se non noverit“, Ov. Met. 3,348). Sechzehn Jahre später brachte diese zunächst bedeutungslose Bemerkung dem damals wenig bekannten Seher seinen Ruhm.

Narcissus wuchs zu einem bildschönen jungen Mann heran, der von vielen Liebhaberinnen und Liebhabern umworben wurde. In seinem Stolz wies er allerdings alle zurück. Eine der

¹⁹⁵ Dazu vgl. *Der Neue Pauly, Suppl. Band 5, Mythenrezeption*, 2008, S. 458-468; E. Tripp, 1991, Artikel über Narcissus oder Narkissos, S. 356-357.

Anbeterinnen des Narcissus war die Nymphe Echo, deren Versuche, die Aufmerksamkeit des jungen Mannes auf sich zu ziehen, durch ihre Unfähigkeit, Gespräche beginnen zu können, von vorneherein scheiterten. Sie wurde nämlich von Hera für ihre Geschwätzigkeit dazu verdammt, die letzten Worte der Reden anderer zu wiederholen. Und so wurde sie zu einer bloßen Stimme, die von Narcissus nicht wahrgenommen werden konnte.

Ein junger Mann, der ebenfalls in seiner Liebe zu Narcissus verletzt wurde, wünschte sich, Narcissus selbst solle sich verlieben und vom Objekt seines Begehrens unbeachtet bleiben. Sein Gebet wurde von Nemesis erhört, der es einrichten konnte, dass Narcissus aus einer Quelle auf den Höhen des Berges Helikon trank. Im Wasser erblickte Narcissus sein eigenes Spiegelbild, in das er sich sofort verliebte. Unfähig, das Wasserbild zu umarmen, und ebenso unfähig, sich davon loszureißen, lag er neben der Quelle bis er starb. Sein Leichnam wurde in die Blume verwandelt, die seinen Namen trägt.

Die traurige Geschichte erzählt Ovid im dritten Buch der *Metamorphosen* (3, 339 bis 510). Durch diese Überlieferungsform wird dem Narzissmythos eine besondere Stellung eingeräumt: Es war nämlich die Literatur, ein „literarisches Denkmal“ und kein „von der Antike vorgegebenes Thema“, keine „Bruchstücke“ des Mythos bzw. keine „defekte Form“, sondern ein vollständiges „Narzissthema“, „Bestandteil eines Meisterwerkes“, das zur Grundlage immer neuer literarischer „Variationen“¹⁹⁶ bis hin zu psychologischen Untersuchungen wurde:

Die Geschichte des Narziß gehört also zu jenen Mythen, die, auch wenn sie nicht spät aufgetreten sind (man weiß ja, daß Ovid aus der Tradition geschöpft hat), so doch spät aufgezeichnet wurden – und dann gleich in literarischer Form. Von dem Moment an, da sie allgemein zugänglich wurde, war diese Geschichte tatsächlich eher eine Geschichte, eine Erzählung – kein Gegenstand des Glaubens im eigentlichen Sinne des Wortes.¹⁹⁷

Neben Ovid, der „die Musterversion des Mythos geschaffen“ hatte, gab es auch andere Mythosversionen, wobei zu betonen ist, dass mit Ovid sowohl das Grundthema als auch die Gestalten verbunden sind. Die weiteren Versionen sind mehr oder minder die Versionen des Ovidschen Werkes: Zwei der wichtigsten davon sind die Version des griechischen Prosaschriftstellers Konon, eines Zeitgenossen Ovids, in der die Nymphe Echo durch einen schönen Jüngling namens Ameinias ersetzt ist. Die zweite Version stammt aus der Feder von Pausanias. Sie ist im 9. Buch seiner *Beschreibung Griechenlands* zu finden. In dieser Version verliebt sich Narziss in sein Spiegelbild im Wasser, weil es ihn an seine früh verstorbene, geliebte Zwillingschwester erinnert. „Durch die Einführung des Inzestmotivs stattete Pausanias mit psychologischer Wahrscheinlichkeit aus, was in früheren Versionen keiner Begründung bedurfte hatte.“¹⁹⁸

Der Narzissmythos ist ein vielseitiges, sehr komplexes Konstrukt, in dem viele verschiedene Themen enthalten sind, die „vielfach be-, ver-, und umgearbeitet sowie gedeutet“¹⁹⁹ wurden. Diese sind:

- Spiegelung
- (Ich-)Identität
- Täuschung
- Trugbild
- (Selbst-)Erkenntnis
- Tod
- Begehren

¹⁹⁶ M. Głowiński, 2005, S. 76.

¹⁹⁷ M. Głowiński, 2005, S. 76.

¹⁹⁸ M. Głowiński, 2005, S. 76-77.

¹⁹⁹ A.-B. Renger, 2002, SS. 1-11, hier S. 1.

- Ablehnung
- maßlose Fremdliebe
- heillose Selbstliebe
- Motiv der Blume (Narzisse)²⁰⁰, die nach Narziss' Tod als Substitut seines Körpers (pro corpore 509 f.) gefunden wurde.

In den verschiedenen Epochen wurden diese Themen unterschiedlich behandelt und erfuhren unterschiedliche Lesarten, die von Kubacki treffend unter einem Dach zusammengebracht wurden:

Der Narziß der Antike war ein naiver Realist: die Illusion hielt er für Realität. Der Narziß der modernistischen Epoche hatte ein bißchen Schopenhauer gelesen und das Problem umgekehrt: die Realität hielt er für eine Illusion. [...] Nun konnten die alten romantischen Symbole des Schattens, des Spiegels und der Spiegelung im Wasser wiederkehren. Die Dichter bringen mit Hilfe dieser Bilder nun die Dualität des Seins zum Ausdruck, die Dualität von Ding und Schein, Wachen und Träumen, Leben und Tod – mit einem Wort: die tragische Komplikation des Seins.²⁰¹

Im Verlauf der variantenreichen Rezeptions- und Interpretationsgeschichte des Mythos wird Ovids Kerngedanke, das Motiv der optischen Spiegelung und die akustische Doppelung durch Echo, immer aufs Neue erweitert:

Sie bezeugen die menschliche Faszination durch den Spiegel und verdeutlichen, dass Spiegelbilder sich immer wieder als offene experimentelle Bildräume manifestieren, in denen sich Orte und Zeiten, Wünsche und Ängste, Träume und Wirklichkeiten imaginär verschränken lassen.²⁰²

Im Mittelalter und noch im 17. Jahrhundert im spanischen Theater des Barocks wird der Narziss-Spiegel im Sinne der Eitelkeit, ja als Spiegelsucht gelesen. Das 18. Jahrhundert markiert eine Epoche, in der der Narziss-Mythos viel diskutiert wird. Es ist auch die Zeit, in der viele Travestien mythologischer Stoffe entstanden sind. Und so kam es zu einer überraschenden Umkehrung des eher tragischen Motivs in eine Komödie.

Die Rede ist vor allem von Jean-Jacques Rousseaus untragischer Behandlung des Mythosstoffes, die den Titel *Narciss ou l'amant de lui-même* (uraufgeführt 1752 und veröffentlicht 1753) trug. In dieser modernen komödienhaften Auffassung geht es um „Selbstliebe aufgrund einer Täuschung“: Ein junges Mädchen will ihren eitlen Bruder verspotten und gleichzeitig von seiner Eitelkeit heilen. Um dieses zu schaffen, zeigt sie ihrem Bruder ein Porträt, das ihn in Mädchenkleidern darstellt. Statt der Heilung der Eitelkeit wird eine Verwirrung gestiftet, und der eitle Bruder verliebt sich in das Porträt. Er zieht sich von seiner Verlobten solange zurück, bis diese ihn eifersüchtig macht und dadurch seine Liebe zurückgewinnt.²⁰³

Durch eine pragmatische Formulierung August W. Schlegels – „Dichter sind doch immer Narzisse“²⁰⁴ – wird die mythische Figur zum Symbol des Künstlers, zur seinem porte-parole. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entsteht eine Fülle poetischer und theoretischer Texte, in denen diese Idee aufgegriffen und weiterentwickelt wird: Narziss wird zu einer Art Schlüsselfigur, die sich gegen die ästhetische Gesellschaftsform früherer Generationen erhebt.²⁰⁵ Mit dem Narziss-Motiv setzen sich Dichter wie Valéry, Gide und Rilke

²⁰⁰ Vgl. F. Wieseler, 1856, S. 99-135; zit. nach A.-B. Renger, 2002, SS. 1-11, hier S. 1.

²⁰¹ W. Kubacki, 1963, S. 332; zit. nach M. Głowiński, 2005, S. 94.

²⁰² A.-B. Renger, 2002, SS.1-12, hier S. 3.

²⁰³ Vgl. B. Rommel, 2002, S. 63-78, sowie A.-B. Renger, 2002, SS.1-12, hier S. 3.

²⁰⁴ A. W. Schlegel, 1960, S. 211, Fragment Nr. 132.

²⁰⁵ Dazu vgl: W. Erhart, 2002, SS. 99-116.

auseinander, in dessen Anschauungen der „grandiose“ Narziss als ein Dichter erscheint, „der in seinem Kunstwerk die Welt aus sich heraus schafft“²⁰⁶. Es ist auch nicht verwunderlich, dass gerade die Faszination für Narziß ganz ohne Zweifel mit der Lösung des l’art pour l’art zusammen [hängt].²⁰⁷

Um 1900 ist die Figur des Narziss ein weiter Boden für die psychoanalytischen Debatten im Rahmen „der Problematik neuzeitlicher Subjektivität in modernen und von dort in post-moderne Theorien vom Ich“, wobei „Themen, wie Doppelnatur des Menschen, Geschlechter-Transgression, Sein-Ich Schein-Ich, die Verwischung der Subjekt-Objekt-Grenzen und die Gespaltenheit von Charakteren, die vom Intellekt her scheinbar überlegen, vom Unbewußten aber gehemmt oder gar bestimmt [diskutiert]“ werden.²⁰⁸ Aus diesen Debatten und immer noch auf dem reichen Boden des antiken Mythos kristallisiert sich der ausschlaggebende Begriff des „Narzissmus“ heraus: Er wird zur Grundlage der psychoanalytischen Untersuchungen, die von Havelock Ellis, Paul Näcke, Sigmund Freud und später Jacques Lacan, Herbert Marcuse, Marshall McLuhan durchgeführt wurden.²⁰⁹

Im 21. Jahrhundert ist die Narziss-Problematik in eine neue, moderne und technische Welt eingedrungen: Im Zeitalter des digitalen Universums verwandelt sich die bötische Wasseroberfläche metaphorisch in eine Leinwand, die an den „narzissthaften Spiegelzauber“ erinnert: „Ihm kommt daher dieselbe Aufgabe zu wie denjenigen, deren Rede über diesen Zauber geht: über Gewinn und Gefahren, Nutzen und Nachteil der neuen Medien im Bilde zu sein, kurz: sie zu erkennen.“²¹⁰

Zum Schluss der kurzen Übersicht über die Arbeiten zum Narziss-Mythos möchten wir den zusammenfassenden Satz zitieren, der die wichtigen Gedanken des Mythos mit dem Ovidischen Schlüsselsatz verknüpft:

Zurückzuführen ist die Vielzahl und Vielfalt der Fort-, Um- und Überschreitungen des Narziß-Mythos nicht zuletzt darauf, daß sich an ihm außer der Selbstliebe-Problematik zwei „Gedankengänge veranschaulichen“ (Schopenhauer) lassen, die anthropologische Grundthemen betreffen: „Selbsterkenntnis“ und „Liebe als Passion“ (Niklas Luhmann). Beide lassen sich an die für den Protagonisten erhellende und zugleich erschütternde Einsicht *iste ego sum: „Der da bin ja ich!“* (Ov. Met. 3,463) knüpfen.²¹¹

Nach der Darstellung des Narziss-Mythos, der „Wiedergebrauchs-Rede“, möchten wir uns nun Čechovs „Verbrauchs-Rede“ zu wenden. Die Darstellung soll an bestimmte Narziss-Motive anknüpfen.

2.1. Das Motiv des Spiegels und das Echo-Motiv:

Verzerrter Spiegel. Weihnachtsgeschichte. (Krivoe Zerkalo. Svjatočnyj rasskaz) (1883)

Die Motive des Narziss-Mythos finden ihre Verwandten in einigen Kurzerzählungen der frühen Schaffensperiode Čechovs.

Eine kurze, aber erstaunlich komplexe Erzählung, *Krivoe Zerkalo. Svjatočnyj rasskaz*²¹², bedarf einer wortwörtlichen Analyse.

²⁰⁶ A.-B. Renger, 2002, SS. 1-12, hier S. 4.

²⁰⁷ Vgl. M. Głowiński, 2005, S. 92.

²⁰⁸ A.-B. Renger, 2002, SS. 1-12, hier S. 4.

²⁰⁹ Vgl. u. a. G. W. Most, 2002, S. 117-132; A.-B. Renger, 2002, SS. 1-12, hier S. 5.

²¹⁰ A.-B. Renger, 2002, SS. 1-12, hier S. 6, Hervorhebungen A.-B. Renger; weiterhin zum Thema des Narziß in der medialen Gesellschaft vgl.: Th. Wegmann, 2002, SS. 167-180.

²¹¹ A.-B. Renger, 2002, SS. 1-12, hier S. 6.

²¹² Erstveröffentlichung, *Zritel'*, 1883, N°2, mit dem Untertitel *Svjatočnyj fantastičeskij rasskaz*.

Der Titel der Erzählung lenkt zunächst unsere Aufmerksamkeit auf die Geschichte des Spiegels selbst und so, wie es Čechov selbst betont, auf die Geschichte eines „Verzerrten Spiegels“, also eines Spiegels, der von Anfang an nicht ein gewöhnlicher ist, den wir aus dem Alltag kennen. Der Begriff eines verzerrten Spiegels steht im Kontext der „Kultur der aktiven Blicke“²¹³, der im Rahmen der Analyse der *Ved'ma*-Erzählung von uns angesprochen wurde.

In den wissenschaftlichen Arbeiten über die Antike wird betont, dass die „optische Theorie der Antike“, deren Zeitspanne „von Euklid bis Ptolemäus“ reicht, „weder mit dem Auge noch mit dem Licht oder dem sichtbaren Gegenstand, sondern nahezu ausschließlich mit der geometrischen Ordnung der Blicke [gerechnet hat]“. So wurden Spiegel im optischen Bereich als „Werkzeuge“ bzw. als „Medien“ der „Strahlung“ benutzt: An diese Verwendung erinnern die „legendären Brennspiegel des Archimedes, die bei der Verteidigung von Syrakus gegen die römische Flotte eingesetzt worden sein sollen“. Die Besonderheit der antiken Spiegel besteht darin, dass sie in den meisten Fällen „nicht als Flachspiegel, sondern als Konvex- oder Konkavspiegel konstruiert“ wurden und daher dem Zweck optischer Versuche dienten. Dagegen war das uns vertraute „Spiegelbild“ weder im Bereich der Wissenschaft noch im alltäglichen Leben relevant. Diese seine fehlende Erscheinung versuchen die modernen Wissenschaftler durch die in der Antike „verwendeten Spiegelmaterialien“ zu begründen. Zum berühmtesten Beispiel zählen die „Spiegel des Archimedes“, die „vermutlich – wie zahlreiche andere Spiegel seit dem 4. vorchristlichen Jahrtausend – aus Bronze“²¹⁴ angefertigt wurden. Die Bronzespiegel wurden zwar zu den „verschiedensten praktischen Zwecken benutzt, beispielsweise um Gesicht, Bart oder Haare zu pflegen“ oder die Garderoben anzulegen, doch „nur in eingeschränkter Hinsicht fungierten die antiken Spiegel als Medien der Selbstrepräsentation; sie wirkten tatsächlich nicht ‚reflexiv‘ in einem modernen, von Keplers Optik ableitbaren Sinn“.²¹⁵ Im weiteren Verlauf wurde „freilich beinahe jedes Metall, das geschürft und poliert werden konnte, zur Erzeugung von Spiegeln verwendet“.²¹⁶ Unter anderem sind Silber- und Goldspiegel bekannt. Erst das 14. Jahrhundert markiert die Geburt eines Glasspiegels, zu dessen Geburtsort Venedig wurde. Im 17. Jahrhundert kommt es zum „Durchbruch zur modernen Spiegelproduktion“: Im Jahre 1687 patentierte der französische Glasmacher Bernard Perrot „ein Verfahren zur gleichmäßigen Walzung von Glasplatten“. Dank dieser Neuerung bekam „der Zauber des Spiegels“ seine neue Definition und fand den Höhepunkt seiner „repräsentativen“ Bestimmung im berühmten Spiegelsaal im Schloss Versailles (errichtet 1686).²¹⁷ Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts markiert damit einen grundsätzlichen Unterschied in der Wertstellung des Spiegels, kurz: „Wiederholungszauber“ ersetzt jetzt den „Verwandlungszauber“. Ausführlicher gesagt:

Wenn „die alten Spiegel – als genuine „Medien“ der „Sehstrahlen“, doch wegen „ihrer materiellen Beschaffenheit – eine Magie der Verwandlung, der Verzerrung, der Lichtbrechung und -übertragung, der Verbrennung, der Verkleinerung und Vergrößerung bewirkten, ermöglichten die neuen Spiegel [...] eine Magie der Verdoppelung, der täuschenden Ähnlichkeit, der Reproduktion und der Repräsentation. Während die Täuschung beim alten Spiegel darin bestehen mochte, ein Objekt in verzerrter Gestalt und an der falschen Stelle erscheinen zu lassen, ergab sich der Täuschungseffekt beim neuen Spiegel daraus, daß er die Objekte in ihrer natürlichen Gestalt und an der richtigen Stelle, aber in einem symmetrisch reziproken, lediglich seitenverkehrten Raum auftreten ließ.“²¹⁸

²¹³ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 14.

²¹⁴ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 14.

²¹⁵ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 18.

²¹⁶ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 14-15.

²¹⁷ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 15.

²¹⁸ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 15-16.

Der spannende Titel der Kurzerzählung Čechovs legt den Akzent gerade auf den Begriff der „Verzerrung“ und bedient sich dadurch der ersten ursprünglichen Bedeutung des Spiegels. Es ist daher „die Magie der Verwandlung“ und nicht der „Wiederholungszauber“, die angesprochen werden soll. Versuchen wir dieser These zu folgen:

Die Erzählung beginnt mit der Beschreibung eines Raumes, der sich durch mehrere mythische Eigenschaften auszeichnet: Das Ehepaar, das nicht namentlich vorgestellt wird, betritt zusammen einen Salon, der nach Moos und Nässe riecht. Der in seine Dunkelheit und Verlassenheit versunkene Raum wird von den Besuchern gestört. Das Ehepaar lässt das Licht auf die Wände fallen, die es „seit einem ganzen Jahrhundert“ nicht gesehen haben. Das Licht beleuchtet kurz die „alten Schriftstücke“ und die „mittelalterlichen Zeichnungen“. Auf den „durch die Zeit grün gewordenen Wänden“ sind die Bilder von Vorfahren zu sehen. Der dunkle Raum, der durch die starke Präsenz einer vergangenen Epoche und gestorbener Mitglieder der Familie den Charakter eines chthonischen mythologischen Raums hat, begegnet dem Licht und der neuen, lebenden Generation. Durch diese Gegenüberstellung wird einerseits ein perfekter mythologischer Gegensatz gebildet, andererseits ein Gegenraum für die Entmythologisierung oder auch der Travestie geschaffen. Diese lassen auch nicht lange auf sich warten, denn die alte Generation auf den Bildern zeigt plötzlich ihre lebendigen Emotionen, als ob sie mit ihren Nachkommen schimpften. Gleichzeitig wird aber der authentische mythologische Raum beibehalten, in dem die antike „Kultur der aktiven Blicke“ mit ihren emotionalen und maskenhaften Charakteren befriedigt wird. So wie die Statik der Bilder durch ihre nunmehr beweglichen Gesichtsausdrücke gestört wird, so wird insgesamt der dunkle, für ein ganzes Jahrhundert erstarrte Raum durch das Licht und durch „Millionen Ratten und Mäuse“ in Bewegung gesetzt:

Я и жена вошли в гостиную. Там пахло мохом и сыростью. Миллионы крыс и мышей бросились в стороны, когда мы осветили стены, не издавшие света в продолжении целого столетия. Когда мы затворили за собой дверь, пахнул ветер и зашевелил бумагу, стопами лежавшую в углах. Свет упал на эту бумагу, и мы увидели старинные письма и средневековые изображения. На позеленевших от времени стенах висели портреты предков. Предки глядели надменно, сурово, как будто хотели сказать:
– Выпороть бы тебя, братец! (S. 478)

„Ich und meine Frau betraten das Wohnzimmer. Dort roch es nach Moos und Feuchtigkeit. Millionen Ratten und Mäuse warfen sich zu den Seiten, als wir die Wände, die seit einem ganzen Jahrhundert kein Licht gesehen haben, beleuchteten. Als wir hinter uns die Tür schlossen, blies kurz der Wind und bewegte das Papier, das stapelweise in den Ecken lag. Das Licht fiel auf dieses Papier, und wir sahen die altertümlichen Schriftzeichen und die mittelalterlichen Darstellungen. An den von der Zeit grün gewordenen Wänden hingen die Porträts der Vorfahren. Die Vorfahren schauten hochmütig, streng, als ob sie sagen wollten: „Man sollte dich verprügeln, Bruderherz!““

Der hier geschaffene mythologische Raum erinnert schon in den nächsten Sätzen an den Narzissmythos. Die mythische Darstellung steht hier im Zusammenhang mit der Ovidschen Mythosversion, zu deren ersten starken Eindrücken die ausdrückliche Präsenz des Echos gehört. Die Besucher des dunklen Raums machen sich bemerkbar, indem ihre Schritte im ganzen Haus echohaft erklingen. Neben den Schritten wird auch der Husten des Mannes zu einem Echo. Das aktuell zu hörende Echo wird mit dem verglichen, das von den vorherigen Generationen gehört wurde. Dadurch tritt der Grundgedanke des Mythos des „immer wieder“ Erzählten in den Vordergrund:

Шаги наши раздавались по всему дому. Моему кашлю отвечало эхо, то самое эхо, которое когда-то отвечало моим предкам... (S. 478)

„Unsere Schritte erklangen im ganzen Haus. Meinem Husten antwortete das Echo, dasselbe Echo, das einst meinen Vorfahren antwortete...“

Die Echoeffekte im Inneren des Raums kommunizieren weiterhin mit dem Echo von draußen. Dabei wird insbesondere die Natur als „Schauplatz“ der mythischen Welt spürbar. Der stöhnende und heulende Wind erlebt sein Echo im Schornstein, in dem, wie es scheint, „jemand weint“. In den folgenden Sätzen wird das Echo noch mehr ausgedehnt. An der echohaften gruseligen Kommunikation nimmt dann auch der Regen teil, dessen Tropfen gegen die „trüben“ Fenster schlagen. Dieses Schlagen erzeugt das echohafte Nachempfinden des Hauptprotagonisten, bei dem das Schlagen der Regentropfen die innerliche „Schwermut“ weckt.

Nach einer stark akustisch geprägten Darstellung des Raumes kommt es auch zu einer optischen: Beim Anschauen der alten Porträtbilder bedauert der Hauptprotagonist, kein Schriftsteller zu sein, denn die Vorfahren könnten eine wunderschöne Vorlage für einen Roman bilden, da die Geschichten jedes einzelnen Vorfahren dermaßen spannend sind, dass jeder von ihnen „zu einem Roman werden kann“. Zum schriftlichen Roman kommt es allerdings nicht. Doch es kommt zu einer längeren Erzählung (повесть). Auf dem mythischen Terrain beginnt der Hauptprotagonist, sich an die Geschichte eines konkreten Mitglieds seiner Familie zu erinnern und sie nachzuerzählen. Es handelt sich um seine „hässliche Großmutter“, die allerdings durch eine ausgesprochen interessante Geschichte, einen Mythos, beeindruckt. Ihre mythische Geschichte, in die nun der Ehemann seine Frau augenblicklich einweihen möchte, verbindet sich mit dem Spiegel, der als stiller Zeuge neben dem Porträt der Großmutter hängt: Im Mythos von der Großmutter erkennt man sofort die Elemente einer Parodie, in der die Narziss-Merkmale parodiert werden, und die einer Travestie, in der es sich um das Nacherleben des Mythos im Alltag handelt, das die mythischen Elemente mit denen des realen Lebens verschmelzen lässt:

– [...] Взгляни, например, на эту старушку, мою прабабушку. Эта некрасивая, уродливая женщина имеет свою, в высшей степени интересную повесть. Видишь ли ты, – спросил я у жены, – видишь ли зеркало, которое висит там в углу?
И я указал жене на большое зеркало в черной бронзовой оправе, висевшее в углу около портрета моей прабабушки. (S. 478)

„[...] Schau, zum Beispiel, diese Greisin an, meine Urgroßmutter. Diese unschöne, hässliche Frau verfügt über eine eigene, höchst interessante Geschichte. Siehst du, fragte ich meine Frau, siehst du den Spiegel, der dort in der Ecke hängt?“
Und ich wies meine Frau auf den großen Spiegel in der schwarzen Bronzenfassung hin, der in der Ecke neben dem Porträt meiner Urgroßmutter hing.“

Der angebotene Mythos stellt von den ersten Sätzen an nicht einen schönen Jüngling dar, sondern eine hässliche, ungeheuerliche Großmutter. Neben der mythischen Narziss-Vorlage wird ebenfalls an die antike Tradition erinnert: Der „interessante“ Spiegel verfügt über einen Rahmen aus Bronze. Nach dem Titel der Erzählung, die über einen „verzerrten Spiegel“ berichten will, verweist der Rahmen aus Bronze ein weiteres Mal auf den Ausdruck des Spiegels als „Magie der Verwandlung“ im Sinne der Antike. Die Hervorhebung der vorherigen Generationen unterstützt die antike These. Zu einem visuellen Echo des Spiegels im Rahmen aus Bronze wird eine weitere faszinierende Oberfläche, nämlich das düstere Fenster, das ebenfalls wie ein verzerrter Spiegel kein klares Bild zulässt, sondern lediglich nur unklare Konturen. Durch eine Einführung des Elementes eines Fensters, hinter dem es regnet, wird neben der Spiegeloberfläche das Narzissymbol des Wassers angesprochen, das den „narzistischen Raum“ endgültig vervollständigt.

Schon in den ersten Sätzen der Geschichte über die Großmutter, die der Ehemann zu erzählen beginnt, sind die Hauptzüge des Narzissmythos deutlich zu hören. Der Spiegel der Großmutter verfügt über „magische Eigenschaften“ und führte die alte Dame ins Verderben. Bis zu ihrem Tode konnte sie sich nicht von diesem mysteriösen Spiegel trennen. Das Hauptgeheimnis und die „Zauberkraft“ bleiben an dieser Stelle der Erzählung zwar (noch) verborgen, doch es wird intensiv an die Konstellation des Narzissmythos erinnert: So wie Narziss sich von seinem Spiegelbild nicht trennen konnte und schließlich an der Wasserquelle verdurstet, verhungert und sich in einer Blume verwandelt, erlebt auch die Großmutter die wichtigsten narzisstischen Phasen, die allerdings als „Verbrauchs-Rede“ zu einer deutlichen Parodie werden. Die alte Dame kann sich zwar weder nachts noch tagsüber von ihrem Spiegel trennen, doch sie schaut auch in ihn während sie isst und trinkt. Sie nimmt ihn mit in ihr Bett, wenn sie schläft. Bevor sie stirbt, bittet sie ausdrücklich darum, den Spiegel neben ihr in ihren Sarg zu legen. Der Tod und die Narzissblume im Rahmen des Mythos werden dadurch zur verarbeitenden Variante des innerhalb der Erzählung erwähnten Todes und des Sarges. Die Parodie bekommt ebenfalls komische Effekte, indem der Erzähler auf die Unmöglichkeit der Realisierung des letzten Wunsches verweist. Zur Begründung wird allerdings ein plausibler und im Rahmen der tragischen Geschichte komischer Fakt: Der Spiegel konnte nämlich wegen seiner Größe nicht in den Sarg der Großmutter hinein „gequetscht“ werden. Durch diese Begründung aus dem realen Leben kommt auch die Travestie deutlich zum Vorschein.

Die Ehefrau stellt Vermutungen über die Großmutter an, die eventuell „kokett“ gewesen sei. Der Ehemann stimmt dem zwar zu, doch betont er gleichzeitig das „Geheimnis“ des Spiegels. Er erzählt den Mythos der Großmutter weiter, der davon berichtet, im Spiegel verstecke sich der Teufel, und seine Großmutter habe ihrerseits eine gewisse Schwäche für Teufel gehabt. Es sei natürlich ein absoluter Unsinn, so die Meinung des Enkels, doch man dürfe nicht die „magischen Kräfte“ des „Spiegels im Rahmen aus Bronze“ verleugnen:

– Положим. Но разве у нее не было других зеркал? Почему она так полюбила именно это зеркало, а не другое какое-нибудь? И разве у нее не было зеркал получше? Нет, тут, милая, кроется какая-то ужасная тайна. Не иначе. Предание говорит, что в зеркале сидит черт и что у прабабушки-де была слабость к чертям. Конечно, это вздор, но несомненно, что зеркало в бронзовой оправе обладает таинственной силой. (S. 479)

„Nehmen wir es an. Aber hatte sie keine anderen Spiegel? Warum hat sie gerade diesen Spiegel so liebgewonnen, und nicht irgendwelchen anderen? Und hatte sie denn keine besseren Spiegel? Nein, meine Liebe, dahinter steckt irgendein schreckliches Geheimnis. Es kann nicht anders sein. Die Legende sagt, dass im Spiegel der Teufel sitzt und dass die Urgroßmutter halt eine Schwäche für die Teufel hatte. Natürlich, es ist Unsinn, aber gewiss verfügt der Spiegel in der Bronzenfassung über eine geheimnisvolle Kraft“.

In der angeführten Passage werden die Eigenschaften der „Wiedergebrauchs-Rede“ des antiken Narzissmythos nochmals zur klaren Parodie und Travestie in der dargebotenen Variante der „Verbrauchs-Rede“. Wenn Narziss sich in sein hübsches Spiegelbild verliebt, so kommt es bei der Großmutter zur Beziehung zu einem Anderen, der sich hinter dem Spiegel verbirgt. Der entscheidende Unterschied, der schließlich das Hauptmotiv des Originalmythos verdreht, ist die Präsenz des Teufels. Die Parodie wird allerdings schon in den nächsten Wörtern wieder zum Andenken an die historischen Fakten, wobei die magischen Kräfte des Spiegels in einen Dialog mit der antiken Tradition der Bronzenspiegel und des „Zaubers der Magie“ eintreten. Die hier kurz eingeführte ernstere Note geht aber in eine absolut komische über. Der Ehemann beschaut sich im Spiegel und kann dabei nur laut lachen. Sein Spiegelbild ist komisch verzerrt und die Gesichtszüge verändern nicht nur die Form, sondern tauschen die Plätze. Der Anblick seines Spiegelbildes lässt den Enkel den merkwürdigen Geschmack seiner Großmutter verlachen. Travestie und Parodie herrschen auch hier, doch das Ovidsche

Original wird nicht ganz verabschiedet: Dem Lachen des Ehemannes antwortet sofort das Echo.

Я смахнул с зеркала пыль, поглядел в него и захохотал. Хохоту моему глухо ответило эхо. Зеркало было криво и физиономию мою скривило во все стороны: нос очутился на левой щеке, а подбородок раздвоился и полез в сторону.
– Странный вкус у моей прабабушки! – сказал я. (S. 479)

„Ich wisch vom Spiegel den Staub weg, schaute hinein und lachte auf. Meinem Gelächter antwortete dumpf das Echo. Der Spiegel war krumm, und er verzerrte meine Physiognomie in alle Richtungen: Die Nase war auf die linke Wange geraten, und das Kinn hatte sich geteilt und war zur Seite geklettert.
,Einen seltsamen Geschmack hatte meine Urgroßmutter!‘“, sagte ich.

Durch die lächerliche Verzerrung wird die Tragik des Narzissmythos in die komische Richtung gesteuert. Diese Art des Erzählens erinnert gleich an die schon oben angesprochene untragische Behandlung des tragischen Mythenstoffes, deren Beispiel unter anderem die oben erwähnte Komödie von Jean-Jacques Rousseau, *Narciss ou l'amant de lui-même*, ist. An dieser Stelle hat also Čechov die Wahl, entweder die Erzählung nochmals in die alte Ovidische tragische Tradition auf erneuerte Weise umzulenken oder in der komischen Tradition der Mythentravestien zu verbleiben. Čechov entscheidet sich überraschenderweise zunächst für die antike tragische Tradition.

Nachdem der Enkel sich über sein Spiegelbild amüsiert hat, schaut ihn die Ehefrau an. Ihre Reaktion ist allerdings eine ganz andere: Die Frau erblickt sich in dem mysteriösen Spiegel, wird blass und fängt an, am ganzen Körper zu zittern. Erschütternd schreit sie kurz auf und wird ohnmächtig. Die Tragik des unerwarteten Vorgangs herrscht plötzlich über den ganzen Raum. Das Licht der Kerzen erlischt, und, wie in einem Refrain, wird der Leser zum mythischen Anfang der Erzählung zurückversetzt: Die mythische düstere Chthonik wird spürbar. Angst und Furcht steigern sich ins Unermessliche durch die überall rasenden Mäuse und Ratten, durch das Geheul des Windes, und gleichzeitig entsteht daraus ein mythischer Gegensatz zu dem in das Fenster schauenden Mond.

Es dauert einen ganzen Tag, bis die Ehefrau wieder zu sich kommt. Doch nach dem Erwachen hat sie einen einzigen Wunsch, den Spiegel wieder zu haben. Sie ahmt das Schicksal der Großmutter nach. Eine Woche lang isst und trinkt sie nichts. Sie schläft nicht und hat hysterische Anfälle. In diesem Zustand verpflichtet der Doktor den Ehemann, den mysteriösen Spiegel aus dem Keller zu holen, was er auch tut. Als die Ehefrau den Spiegel sieht, ist sie überglücklich. Sie ergreift ihn, küsst ihn und starrt ihn an.

Der Szene folgt ein deutlicher Bruch in der Erzählung. Die Erzählung erstarrt für ganze zehn Jahre und nimmt nach dieser langen Zeit den Faden wieder auf. Während der langen Zeit gibt es keine richtigen Ereignisse. Der Erzählraum wird von der gefährlichen Monotonie der Geschichte der Großmutter und schließlich auch der des Narziss beherrscht. Die Ehefrau ist vor dem Spiegel erstarrt und lässt sich „für keinen Augenblick“²¹⁹ ablenken. Für die Erstarrung und die Begeisterung gibt es allerdings einen Grund: Die Ehefrau ist in ihr Spiegelbild wahrhaft verliebt. Sie kann gar nicht wegschauen, denn im Spiegel sieht sie eine ausgesprochene Schönheit und hält schließlich die ganze Umgebung für Lügner, die versucht haben, ihr das Gegenteil einzureden. Sie ist so stark von ihrem Spiegelbild begeistert, dass sie

²¹⁹ Vgl.: И вот прошло уже более десяти лет, а она все еще глядится в зеркало и не отрывается ни на одно мгновение.

„Seitdem sind schon mehr als zehn Jahre vergangen, und sie schaut immer noch in den Spiegel und wendet den Blick für keinen Moment ab.“

es bedauert, ihren Ehemann geheiratet zu haben, denn zu Füßen solcher Schönheit sollen nämlich die schönsten Ritter liegen.

Die narzisstische Selbstbegeisterung und Selbstverliebtheit dauern über all die Jahre, bis eines Tages der Ehemann hinter das „schreckliche Geheimnis“ des Spiegels kommt. Er selber erblickt das Gesicht seiner Frau und sieht im Spiegel plötzlich nicht seine missgestaltete Ehefrau, sondern eine Schönheit, die er nie zuvor gesehen hat:

Однажды, стоя позади жены, я нечаянно поглядел в зеркало и – открыл страшную тайну. В зеркале я увидел женщину ослепительной красоты, какой я не встречал никогда в жизни. Это было чудо природы, гармония красоты, изящества и любви. Но в чем же дело? Что случилось? Отчего моя некрасивая, неуклюжая жена в зеркале казалась такою прекрасною? Отчего? (S. 480)

„Eines Tages, als ich hinter meiner Frau stand, habe ich unabsichtlich in den Spiegel geschaut und – das furchtbare Geheimnis gelüftet. Im Spiegel sah ich eine Frau von blendender Schönheit, welcher ich niemals im Leben begegnet war. Es war das Wunder der Natur, die Harmonie der Schönheit, der Feinheit und der Liebe. Aber was ist die Ursache dafür? Was ist vorgefallen? Warum wurde meine unschöne, plumpe Frau im Spiegel so unwiderstehlich? Warum?“

Auf die Frage nach dem Warum kann nur eine Antwort gegeben werden: Die Spiegelbilder verzerren die Originale. Dadurch werden die Missgestalten zu den schönsten Spiegelbildern, die schön gebildeten Originale dagegen zu Karikaturen. „Minus auf minus ergibt ein Plus“, stellt der Ehemann selbst fest.

Die Erzählung endet mit dem Bild eines glücklichen Ehepaares, das diesmal zu zweit vor dem Spiegel erstarrt. Die Ehefrau ist für immer von ihrem Spiegelbild fasziniert. Der Ehemann wird durch die komische Verzerrung seines schönen Gesichts immer wieder zum Lachen gebracht. Gleichzeitig ist er in das wunderschöne, betrügerische Spiegelbild seiner Ehefrau verliebt und wird bei jedem Anblick von einer wahnsinnigen Leidenschaft ergriffen.

Die Schlusspointe der Inszenierung und des Nachspiels der Geschichte der Großmutter und des Narziss liefert ein Dialog der Eheleute, der einerseits nach dem Čechovschen Gesetz des Aneinander-vorbei-Redens gestaltet wird und andererseits wird er zu einem echohaften Dialog, der angesichts der beiden Eheleute die Konstellation Narziss–Echo hervorruft und dadurch an die Ovidsche Variation erneuernd anknüpft und sie im Gegenzug ins Komische lenkt.

– Ха-ха-ха! – дико хохочу я.
А жена шепчет едва слышно:
– Как я прекрасна! (S. 480)

„Ha-ha-ha!“, lache ich wild.
Und meine Frau flüstert ganz leise:
,Wie wunderschön bin ich!‘“

Neben dem Ovidschen Narziss- und Echomythos, der als Vorlage der Erzählung deutlich erkennbar ist, lassen sich auch einige Handlungsmomente in Verbindung mit anderen Mythen lesen. Die Verzauberung durch den Spiegel, die zu einer völligen Bewegungslosigkeit führt, wird in der Geschichte der Großmutter, dann der Ehefrau schließlich angesichts des glücklichen Ehepaares zum tragenden Moment. Die Bewegungslosigkeit erhält aber auch eine deutliche mythische „Variation der Wiederholung“. Die Ehefrau des Protagonisten wiederholt zwar das Schicksal der verstorbenen alten Frau, doch es geschieht mit einer unglaublichen Progression: Wenn die Großmutter noch relativ beweglich gezeigt wird, erstarrt die junge Frau buchstäblich vor dem Zauberspiegel. Sie weigert sich eine ganze Woche lang zu essen

und zu trinken, bis sie den Spiegel wiederbekommt und dann im Laufe von „mehr als zehn Jahren“ nichts anderes tut, als sich in dem Spiegel zu betrachten. Am Ende der Erzählung bewegt sich das Ehepaar ebenfalls nicht mehr von der Stelle. An diesem Moment, da sich angesichts zweier vor dem Spiegel erstarrter Protagonisten eine Parallele zum Narziss-Echo-Mythos aufbaut, wird der Gesamtcharakter „wiederholt variiert“: Während die Frau noch tragisch-schön und von ihrem Gesicht fasziniert ist, verändert der Ehemann die Stimmung des Mythos ins Gegenteil, indem er einen deutlichen komischen Akzent auf die Handlung setzt.

Die Bewegungslosigkeit, die im Narzissmythos das tragende Moment bildet und hier im Namen der mythologischen Struktur „wiederholt variiert“ wird, schafft einen Übergang zum mythischen Motiv der Versteinerung, die einen weiteren antiken Mythos, den *Perseus*-Mythos, personifiziert. In diesem Mythos geht es bekanntlich um die Medusa, deren gefährliche Eigenschaft darin lag, die Helden durch einen tödlichen Blick zu versteinern. In der *Theogonie* beschränkt sich Hesiod lediglich auf eine Bemerkung: „Als ihr Perseus das Haupt vom Rumpfe abschlug, entsprangen Pégasos draus, daß Roß, und der mächtige Riese Chrysaór.“²²⁰ Erst in Ovids *Metamorphosen* wird von einem Spiegel berichtet, mit dessen Hilfe es Perseus gelingt, das Haupt der Medusa abzuschlagen:

Der Ovidische Heros erzählt, er sei „auf ganz versteckten und entlegenen Pfaden, über von Waldgestrüpp starrende Felsen zum Hause der Gorgonen gelangt. Weit und breit auf Feldern und Wegen habe er Standbilder von Menschen und Tieren gesehen – der Anblick der Meduse hatte sie in Stein verwandelt. Er selbst aber habe die Gestalt der furchtbaren Meduse im Erz des Schildes, den er in der Linken trug, im Spiegelbild geschaut. Während tiefer Schlummer sie und die Schlangen gefesselt hielt, habe er ihr das Haupt vom Halse getrennt. Dann seien Pegasus, der auf Flügeln entflohe, und dessen Bruder aus dem Blut der Mutter entstanden.“²²¹

Es ist also „kein richtiger Spiegel“, „sondern ein Schild aus Erz“, der zur Waffe des Perseus wird, womit „der aktive, böse Blick der Medusa, ihr tödlicher Sehstrahl, gleichsam gebannt, abgelenkt und neutralisiert“ wird.²²² Bei diesem Vergleich ist zu betonen, dass Perseus im Spiegelbild nicht seine Abbildung, sondern die der Meduse sieht. Diese Beobachtung ist wichtig für die Sage von der Großmutter, die davon berichtet, dass sie vermutlich einen Teufel in dem Spiegel sah, also wie der mythische Held Perseus kein Bild von sich selbst. Auch die Eheleute sehen nicht sich selbst, sondern ihre verzerrten Spiegelbilder, die den geheimnisvollen Spiegel deutlich im Rahmen der „Kultur der aktiven Blicke“ und nicht in der Tradition der Reflexion interpretieren und verstehen lassen.

Doch zurück zum Übergang von der Bewegungslosigkeit, die den Narzissmythos dominiert, zur Versteinerung durch die bösen Blicke der Medusa. Wir bedienen uns der Analyse Thomas Machos, dem es gelingt, eine Spanne zwischen den beiden Mythen aufzubauen:

Die unselige Verirrung des Narziß besteht [...] nicht darin, daß er sich – in selbstreferentieller Reflexionsbeziehung – in sich selbst verliebt, sondern daß er einem körperlosen Trugbild seine leidenschaftliche Zuneigung schenkt. So heißt es nicht umsonst: „Und während er den Durst zu stillen trachtete, wuchs in ihm ein anderer Durst. Während er trinkt, erblickt er das Spiegelbild seiner Schönheit, wird von ihr hingerissen, liebt eine körperlose Hoffnung, hält das für einen Körper, was nur Welle ist. Er bestaunt sich selbst und verharrt unbeweglich mit unveränderter Miene wie ein Standbild aus parischem Marmor.“²²³

²²⁰ Hesiod, 1994, S. 14.

²²¹ P. Ovidius Naso, 1994, *Metamorphosen* 4, 778-789.

²²² Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 19.

²²³ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 20-21, zitierte Stelle: P. Ovidius Naso, 1994, *Metamorphosen* 3, 415-419.

Die narzisstische „selbstreferenzielle Reflexionsbeziehung“ steht also in einem engen Zusammenhang mit der „gorgonischen Versteinerung“, die zu einer notwendigen Voraussetzung dafür wird, das eigene Spiegelbild im Wasser zu sehen. Zum Oberbegriff für die unglaubliche Wirkung beider Momente wird der Moment der „Wahrnehmungstäuschung“, die obendrein einen ontologischen Kategorienfehler impliziert – nämlich für einen Körper zu halten, was nicht einmal Abbild (wie die Marmorstatuen), sondern nur ein Trugbild ist.²²⁴

Alle drei Protagonisten der Erzählung werden in Verbindung mit diesen Trugbildern gebracht: Die in den Spiegel verliebte Großmutter, die hässlich war, sah mit größter Wahrscheinlichkeit eine ausgesprochen schöne Frau, die sie anschaute. Die Sage berichtet „variierend“ vom Teufel, den die Großmutter im Spiegel gefunden habe, und stellt eine weitere mythische Variante eines möglichen Trugbildes dar.

Den Höhepunkt der drei miteinander verknüpften Momente illustriert die hässliche Ehefrau. Durch die Verzerrung verwandelt sie sich in eine Schönheit. Ihre ausdrückliche Verweigerung von Speis und Trank verweist auf die „gorgonische Versteinerung“ und die narzisstische „selbstreferenzielle Reflexionsbeziehung“. Das Trugbild einer schönen Frau, das durch die Spiegelverzerrung entsteht, wird von ihr selbst als wahr genommen. Das Bild der hässlichen Frau, von der die Umgebung spricht, definiert sie selbst als Trugbild, indem sie die ganze Zeit betont: „Alles lügt, außer diesem Spiegel! Die Menschen lügen, mein Ehemann lügt!“ („Все лжет, кроме этого зеркала! Лгут люди, лжет муж!“, S. 480).

Der schöne Ehemann, dessen verzerrtes Spiegelbild zu einer Karikatur wird, ist der Einzige, der das Spiel und das Geheimnis des Trugbildes verstanden hat und der sich bewusst seiner betrügerischen Wirkung bedient, indem er sich in das Trugbild seiner Ehefrau verliebt, seine plötzliche Leidenschaft preisgeben und angesichts seines eigenen verzerrten Trugbildes nur lachen kann. Auch bei ihm werden die drei Momente der „gorgonischen Versteinerung“, der narzisstischen „selbstreferenziellen Reflexionsbeziehung“ und des Trugbildes deutlich. Sie werden aber bewusst mythologisch „variierend“ definiert und mit dem komischen Beigeschmack gewollt erlebt.

Zum Ende einer mythologischen Analyse möchten wir schon angesprochene Momente konkret an dem Narziss-Mythos durchspielen. Die berühmte Passage, die in der Erzählung „variierend wiederholt“ wird, lautet:

Am Boden liegend, betrachtet er seine Augen – sie gleichen einem Sternenpaar –, das Haar, das eines Bacchus oder eines Apollo würdig wäre, die bartlosen Wangen, den Hals wie aus Elfenbein, die Anmut des Gesichts, die Mischung von Schneeweiß und Rot – und alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht. Nichts ahnend begehrt er sich selbst, empfindet und erregt Wohlgefallen, wirbt und wird umworben, entzündet Liebesglut und wird zugleich von ihr verzehrt. Wie oft gab er dem trügerischen Quell vergebliche Küsse! Wie oft tauchte er, um den Hals, den er sah, zu erhaschen, die Arme mitten ins Wasser und konnte sich nicht darin ergreifen! Er weiß nicht, was er sieht [*quid videat, nescit*]; doch was er sieht, setzt ihn in Flammen. Und seine Augen reizt dasselbe Trugbild [*error*], das sie täuscht. Leichtgläubiger! Was greifst du vergeblich nach dem flüchtigen Bild [*simulacra fugacia*]! Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest. Was du siehst, ist nur Schatten, nur Spiegelbild [*cernis, imaginis umbra*]. Es hat kein eigenes Wesen: Mit dir kam es, mit dir wird es fortgehen – wenn du nur fortgehen könntest!²²⁵

Ganz nah bleibt Čechov an der Ovidschen lyrischen Darstellung eines Trugbildes: „Im Spiegel habe ich eine Frau von blendender Schönheit gesehen, welcher ich niemals im Leben begegnete. Es war das Wunder der Natur, die Harmonie der Schönheit, der Feinheit und der Liebe.“ („В зеркале я увидел женщину ослепительной красоты, какой я не встречал

²²⁴ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 21.

²²⁵ P. Ovidius Naso, 1994, Metamorphosen 3, 420-436.

никогда в жизни. Это было чудо природы, гармония красоты, изящества и любви.“, S. 480). Wie ein Echo ist die Gefahr des Verschwindens angesprochen: „Was du erstrebst, ist nirgends; was du liebst, wirst du verlieren, sobald du dich abwendest. Was du siehst, ist nur Schatten, nur Spiegelbild [*cernis, imaginis umbra*]“ (Ovid). Bei Čechov ist es der einzige Spiegel, der diese Verwandlung schafft und die plötzlich entstandene bildschöne Frau nur ein Schein, ein „Schatten“, der „nirgends“ mehr zu finden sein kann. Versteinert kann die Ehefrau sich nicht mehr bewegen, denn was sie liebt, wird sie auch verlieren, sobald sie sich abwendet.

„[...] und alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht. Nichts ahnend begehrt er sich selbst, empfindet und erregt Wohlgefallen [...]“ findet sich in der Čechovschen Variante der entflammten Selbstliebe: „Bin ich es wirklich?“, – flüstert sie, und auf ihrem Gesicht zusammen mit der Röte flammt der Ausdruck der Glückseligkeit und der Begeisterung auf. [...] „Wie wunderschön bin ich!“ („– Неужели это я? – шепчет она, и на лице ее вместе с румянцем вспыхивает выражение блаженства и восторга. [...] – Как я прекрасна!“), S. 480). Die Ovidische „entzündet[e] Liebesglut“ und die Begierde, die durch die trügerischen Spiegeleffekte verursacht wurden, erfahren bei Čechov eine enorme Steigerung: Nicht nur die junge Frau ist in das Trugbild verliebt, sondern ihr Ehemann erlebt eine ungeheurere Lust zu seiner „Spiegel-Ehefrau“: „[...] das Gesicht meiner Frau ist bezaubernd – und tollwütige, wahnsinnige Leidenschaft ergreift mich“ („[...] лицо жены очаровательно – и бешеная, безумная страсть овладевает мною“, S. 480).

Beibehalten wird in der Čechovschen Version des Mythos eine verspätete Aufklärung des Irrtums: Die Großmutter nimmt das Geheimnis mit sich ins Grab, der Enkel als Protagonist der Erzählung entdeckt das Geheimnis erst zehn Jahre später, nachdem er seiner Frau den gewünschten Spiegel gab. Bezüglich der Ovidischen Version betont Macho, erfährt Narziss „erst dreißig Verszeilen später [...] die Aufklärung des Irrtums“²²⁶.

Die Erkenntnis der Ehefrau in der Čechovschen Erzählung, „Bin ich es wirklich. [...] Ja, das bin ich“ („– Неужели это я? [...] Да, это я!“), liest sich wie eine perfekte Paraphrase der Narzisserkenntnis „Ich bin es selbst [*iste egos um*]“²²⁷, die allerdings gleichzeitig eine perfekte Parodie ist, denn das „Begehren“ des tragischen antiken Helden verwandelt sich bekanntlich in einen Todeswunsch, worin „sich gleichsam das böse Gift des Trugbilds [manifestiert]“²²⁸: „Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen [*o utinam a nostro secedere corpore possem*]! Ein neuartiger Wunsch bei einem Liebenden: Ich wollte, der Gegenstand meiner Liebe wäre nicht bei mir.“²²⁹ In der Erzählung entsteht aber keineswegs die Absicht, sich von dem Trugbild zu trennen und die Selbstliebe in einen Todeswunsch umzuwandeln, denn der Traum einer unwiderstehlichen Schönheit will nicht nur in den Wünschen der Ehefrau, sondern ebenfalls in denen ihres Mannes weitergelebt werden.

Im Rahmen des Narzissmythos ist zum Schluss zu betonen, dass die Anwesenheit des Ehemannes die Erzählung deutlich in der Tradition der Antike lesen lässt, die von „keine[r] sichtbare[n] Selbstbeziehung, keine[r] visuelle[n] Verdoppelung“ berichtet. In den antiken Versionen ist Narziss selten allein. Man sieht immer eine weitere Person neben ihm, sei es Eros, sei es Echo. Diese Darstellung steht in einem gewissen Konflikt mit unseren modernen gegenwärtigen Bildern vom Narziss „als eine[m] Menschen, der nur mit sich selbst befasst ist.“²³⁰ So wird in der Erzählung dagegen gerade die Ovidische Tradition beibehalten.

²²⁶ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 21.

²²⁷ P. Ovidius Naso, 1994, *Metamorphosen* 3, 463.

²²⁸ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 22.

²²⁹ P. Ovidius Naso, 1994, *Metamorphosen* 3, 467-468.

²³⁰ Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 22.

2.2. Das Motiv des Spiegels und des Traums: *Der Spiegel (Zerkalo)* (1885)

Dem Motiv des Spiegels begegnen wir nochmals in der gleichnamigen Erzählung *Zerkalo*.²³¹

Die kleine Szene spielt am Neujahrabend und zeigt ein Mädchen namens Nelli, das nur den Wunsch hat zu heiraten. An diesem Abend sitzt sie vor dem Spiegel und wird durch ihre Bewegungslosigkeit, die einer Leblosigkeit gleicht, selbst mit einem Spiegel verglichen. Der Raum, in dem sich das Mädchen aufhält, wird zu einer Reihe von Spiegelungen und Spiegeleffekten. Es ist kaum möglich, den realen Raum vom gespiegelten zu unterscheiden. In der kaum wahrnehmbaren Raumperspektive sorgt eine Unzahl von Kerzen dafür, dass die Gesichtszüge des Mädchens und der Rahmen ihres Spiegels widergespiegelt werden. Das Spiel mit unzähligen Reflexionen sorgt für ein nebeliges Gesamtbild, das einem unendlichen, grauen Meer ähnelt.

Несуществующая, но видимая перспектива, похожая на узкий, бесконечный коридор, ряд бесчисленных свечей, отражение ее лица, рук, зеркальной рамы – все это давно уже заволокло туманом и слилось в одно беспредельное, серое море. Море колеблется, мигает, изредка вспыхивает заревом... (S. 271)

„Eine unwirkliche, aber sichtbare Perspektive, dem engen, endlosen Korridoren ähnlich, eine Reihe zahlloser Kerzen, die Reflexion ihres Gesichts, der Hände, des Spiegelrahmens – all das war schon seit langem vom Nebel überzogen worden und hatte sich in ein einziges, grenzenloses, graues Meer zusammengezogen. Das Meer schaukelt, blinzelt, flammt hin und wieder im Feuerschein auf...“

Im Machtbereich dieses spektakulären Bildes ist selbst der momentane Zustand von Nelli schwer einzuordnen: Mit ihren offenen Augen und ihrem offenen Mund ist sie halb munter, halb eingeschlafen. Eins aber ist mit Sicherheit festzustellen: Sie kann sehen.

Aus einem grauen Meer entsteht ein graues Bild. Zunächst sieht Nelli ein Lächeln und liebevolle Augen. Einen Augenblick später wird sie von einem sympathischen Mann angeschaut, einem in ihrer Phantasie entstandenen Ehemann, der in diesem Augenblick das ganze Wesen des Mädchens beherrscht. Nur dieser Wunschmann bekommt ganz deutliche Konturen und kann sich vom grauen Gesamtbild abheben. Diese Eingliederung von Wahrnehmungsbildern spiegelt das momentane Empfinden des Mädchens wider. Der Traummann ist der Einzige, von dem sie klar denkt, alles andere wird zu Leere, zu Sinnlosigkeit.

Langsam erwacht das Bild des Traummannes, und Nelli empfindet für ihn eine sinnliche Leidenschaft. Als nächstes hört sie auch seine Stimme. Nach einiger Zeit ist es auch nicht mehr möglich, den realen Raum, in dem sich Nelli befindet, von dem imaginären zu trennen. Und schon bald, wie in einem Echo, verschmilzt das Leben des Mädchens mit dem des Phantasiemannes.

Vor dem gleichen grauen Hintergrund, der zu einem visuellen Echo des Raums wird, entsteht die ganze Zukunft. Eine Illustration des Lebens mit dem geträumten Ehemann folgt nach der anderen.

На сером фоне бегут месяцы, годы... и Нелли отчетливо, во всех подробностях, видит свое будущее.

На сером фоне мелькают картина за картиной. (S. 271)

²³¹ Erstveröffentlichung in *Peterburgskaja gazeta*, 1885, N°358, mit dem Untertitel *Scenka*

„Auf dem grauen Hintergrund verlaufen Monate, Jahre... und Nelli sieht deutlich, in allen Einzelheiten ihre Zukunft.
Auf dem grauen Hintergrund leuchtet ein Bild nach dem anderen auf.“

Zur eindrucksvollen geträumten Lebensillustration wird der Besuch beim Arzt, den Nelli an einer kalten Winternacht aufsucht. Der Grund für diesen Besuch ist die Krankheit des Ehemannes. Nelli muss den Arzt überreden, nach ihm zu sehen. Das kostet sie sehr viel Kraft und Mühe, denn der Arzt selbst ist nach vielen Visiten krank geworden und weigert sich, mit Nelli mitzufahren. Doch sie erreicht trotzdem ihr Ziel. Die größte Enttäuschung allerdings erwartet sie zu Hause: Nach ihrer Ankunft wird der Arzt selbst durch hohes Fieber nicht ansprechbar. Demzufolge muss Nelli nach einem anderen Arzt, jetzt für zwei Kranke, suchen. Die Darstellung macht die mythische Idee der „variierenden Wiederholung“ auch hier analog spürbar.

Die nächste Traumszene berichtet von noch mehr Leid: kein Geld, ein Vollstrecker nach dem anderen vor der Tür des Hauses, fünf Kinder und eins davon, so will es die Vorstellungskraft, soll durch irgendwelche Erkrankung sterben. Plötzlich sieht sie ganz deutlich den Todestag ihres Mannes. Sie sieht, wie er stirbt. Ihr Unglück offenbart sich in all seinen Details. Wie in einer visuellen Wiederholung werden die Kerzen angezündet, die diesmal den letzten Weg des Sarges mit dem Ehemann beleuchten sollen. Ihr bisheriges Leben verwandelt sich in ein sinnloses Vorwort zu diesem plötzlichen Tod. Die scharfen Konturen des aktuellen Ereignisses auf dem nebeligen Hintergrund des ganzen Lebens werden zur einen visuellen Wiederholung des vom Nebel beherrschten grauen Raums mit Kerzen und im Spiegel immer deutlich werdendem Gesicht des Traummannes.

Die geträumte Phantasie, in der das ganze Leben vorgespielt wurde, erlischt durch plötzliches Erwachen. Ein Spiegel fällt aus Nellis Hand auf den Boden und weckt das Mädchen auf. Der andere Spiegel bleibt weiterhin auf dem Tisch stehen. Nelli befreit sich vom Traum. Der graue Hintergrund ist ebenfalls nicht mehr da. Erleichtert stellt sie fest, dass sie eingeschlafen war.

Что-то падает из рук Нелли и стучит о пол. Она вздрагивает, вскакивает и широко раскрывает глаза. Одно зеркало, видит она, лежит у ее ног, другое стоит по-прежнему на столе. Она смотрит в зеркало и видит бледное, заплаканное лицо. Серого фона уже нет.
„Я, кажется, уснула...“ – думает она, легко вздыхая. (S. 275)

„Etwas fällt aus Nellis Händen und klappert über den Fußboden. Sie fährt auf, springt auf und öffnet weit die Augen. Einen Spiegel sieht sie vor ihren Füßen liegen, ein anderer steht nach wie vor auf dem Tisch. Sie beschaut sich im Spiegel und sieht ein blasses, verweintes Gesicht. Der graue Hintergrund ist fort.
,Es scheint, als wäre ich eingeschlafen...‘, denkt sie leicht seufzend.“

In *Zerkalo* begegnen wir zuerst den schon oben angesprochenen mythischen Motiven. Man erkennt den Narzissmythos, der auch hier im Zusammenhang mit dem Motiv der „Versteinerung“ auftritt. Der Narzissmythos wirkt hier allerdings moderner und lenkt die Aufmerksamkeit auf das Individuum und sein konkretes Schicksal. Das Mädchen ist im Unterschied zum Ehepaar aus der vorherigen Erzählung ganz allein. Ihr Wesen ist allerdings ganz und gar von Eros beherrscht, wodurch wiederum die antike Tradition zum Ausdruck kommt. Der Spiegel selbst unterliegt ebenfalls der antiken Auffassung, denn auch in dieser Erzählung handelt es sich um keine reflektierende Abbildung, sondern um den magischen Zauber des Spiegels, der Nelli ihren Traummann zeigt. Die Bilder, die zum Ende der Erzählung als Trugbilder vom Mädchen selbst empfunden werden und von denen sie sich so

schnell wie möglich distanzieren will, sprechen ebenfalls die Thematik an, die schon im Zusammenhang mit dem „verzerrten Spiegel“ im Zentrum unserer Diskussion stand.

Es ist aber eine interessante Progression der Trugbilder zu beobachten. Wir beziehen uns auf die platonische Unterscheidung der Bildtypen, auf die neben Macho auch Deleuze Bezug nehmen. So wird nämlich primär zwischen den „Abbildern“ und den „Trugbildern“ unterschieden, wobei die ersteren die „Besitzer zweiten Ranges“ und die „wohlbegründeten Bewerber“ sind und „durch die Ähnlichkeit bestätigt“ werden. Die „Trugbilder“ dagegen „sind die falschen Bewerber, die auf einer Ungleichartigkeit beruhen, eine wesentliche Perversion, eine Umlenkung implizieren.“ In diesem Zusammenhang teilt „Platon den Bereich der Bilder-Idole: einerseits die Ebenbilder – Ikonen, andererseits die Trugbilder – Phantasien. [...] Es geht darum, für den Sieg der Abbilder, der Ebenbilder über die Trugbilder zu sorgen, die Trugbilder zu verdrängen, sie im Grund angekettet zu halten, sie am Aufstieg an die Oberfläche zu hindern, daran, sich überall, einzuschleichen.“²³²

In *Zerkalo* geht es, unserer Meinung nach, gerade um diese feine Ausdehnung der Trugbilder auf den Bereich der Phantasie. Nelli unterwirft sich ihren Phantasie-Trugbildern, die nicht einmal im realen Raum die Trennung zwischen wahren und betrügerischen Phantasie-Bildern zulassen. Ihre Reaktion am Ende der Erzählung entspricht aber voll der Forderung Platons, die „Trugbilder zu verdrängen“.

Neben diese Verfeinerung gewinnt aber die Erzählung *Zerkalo* im Unterschied zu ihrer Vorgängerin *Krivoje zerkalo* eine ganz neue Untersuchungsströmung. In *Zerkalo* mischt sich unter die Realität der Traum, dessen Zusammenhang mit dem Mythos u.a. von Freud und Jung analysiert wurde.

2.3. Das Motiv des Wassers: *Auf dem Fluss. Frühlingbilder. (Na reke. Vesennie kartinki) (1886)*

Neben dem Spiegelmotiv ist der Narzissmythos vom Motiv des Wassers nicht wegzudenken. Das Wasser selbst ist immer wieder ein anziehendes Objekt nicht nur in der Literatur, sondern in der Kunst insgesamt, sei es Dichtung, sei es Malerei. Zürcher²³³ betont, dass jede Arbeit, die sich allein mit den Reflexionen zum Wasser mit ihren „vielseitigen Formen“ auseinandersetzt, „sich ins Endlose, im wahrsten Sinne ins Uferlose auszuweiten [neigt]“:

Das Wasser auf seinem Weg von der Quelle bis zum Meer, rieselnd, perlend, rauschend, stürzend, strömend, doch auch spiegelnd, wartend, das Wasser und seine Tiefe, das unbewegte oder stürmische Meer, das Wasser als Eis oder als Dampf, Wolke, Regen, als erquickender Lebensborn oder als zerstörerische Todesflut usw.²³⁴

Angesichts dieser faszinierenden Reichweite der Wasserdarstellungen entscheidet sich Zürcher, bei der Untersuchung auf ein einziges Motiv einzugehen, nämlich auf das des „stillen Wassers“ und die damit verbundene „Spiegelung auf dem Wasser“. Der „erste Problemkreis“, der die angesprochenen Thematiken berührt, ist der Narzissmus. Zürcher betont zwar, dass „nicht jede Spiegelung auf narzisstische Züge [verweist]“, und „nicht jede narzisstische Haltung eine Spiegelfläche [fordert]“, doch das Motiv des „stillen Wassers“ und das der „Spiegelung“ sind zutiefst mit dem des Narziss verbunden.²³⁵

²³² G. Deleuze, 1993, S. 314; auch in Th. Macho, 2002, SS. 13-26, hier S. 21.

²³³ H. Zürcher, 1975.

²³⁴ H. Zürcher, 1975, S. 1.

²³⁵ H. Zürcher, 1975, S. 1.

In der Kurzerzählung *Na reke. Vesennie kartinki*²³⁶ wird eine tiefe Begeisterung für das Wasser ausgesprochen und mit der narzisstischen Versteinerung in Verbindung gebracht. Es handelt sich um die „Frühlingsbilder“, wie der Titel der Erzählung ankündigt. Die Haupthandlung spielt an einem Fluss im Frühling. Alle Dorfbewohner begeben sich zum Fluss, um die ersten Bewegungen des Eises zu sehen und zu spüren. Zwar bietet die Natur jedes Jahr die gleichen Bilder, doch jedes Jahr wird das Eisbrechen zum wahren Ereignis, wobei sich wieder die Idee der mythischen „variierenden Wiederholung“ einstellt: An diesem besonderen Tag versammelt sich die Bevölkerung des Ortes auf der Brücke wie ein Publikum, das auf eine Theatervorstellung wartet. Alle sind auf den Fluss fixiert. Es herrscht „Totenstille“ und absolute Bewegungslosigkeit, die nur mal vom Polizisten, mal von Kutschern gebrochen wird:

На мосту уже собралась публика. [...] Все, свесившись через перила моста, молчат, не двигаются и вопросительно глядят вниз на реку. Молчание гробовое, лишь городской рассказывает какому-то господину в мохнатом пальто и с клапаном на спине о том, насколько прибыла вода, да изредка проезжают с шумом извозчики. Городовой говорит вполголоса. [...] (S. 76)

„Auf der Brücke hat sich bereits das Publikum versammelt. [...] Über die Geländer der Brücke gebeugt schweigen alle, bewegen sich nicht und schauen fragend nach unten auf den Fluss. Totenstille, nur der Schutzmann erzählt irgendeinem Herrn im flauschigen Mantel und mit einem Ventil auf dem Rücken, wie weit das Wasser angekommen ist, und die Kutscher fahren lärmend vorbei. Der Schutzmann spricht mit halber Stimme. [...]“

Der Erzähler lädt indirekt den neugierigen Leser zum gemeinsamen Schauen des Naturspektakels ein, wobei der Leser sofort eine Enttäuschung mitempfindet: Auf dem Fluss ist eben nichts von dem mit unglaublicher Spannung erwarteten gewaltigen Eisbrechen zu sehen. Nichts bewegt sich, und man hört nur einen allgemeinen Lärm, der einem weit entfernten Donner gleicht. Auf dem ganzen Fluss ist nichts außer Eis zu sehen, das sich angeblich ausruht, statt sich in gewaltige Bewegung zu versetzen.

Вместо чудовищной ломки, столкновений и дружного натиска, вы видите безмятежно лежащие, неподвижные груды изломанного льда, наполняющего всю реку от берега до берега. [...] Воды не видно ни капли, а только лед, лед и лед. (S. 76-77)

„Anstelle des ungeheueren Brechens, der Zusammenstöße und des einträchtigen Drucks sehen Sie die friedlich liegenden, unbeweglichen Haufen des gebrochenen Eises, das den ganzen Fluss von einem Ufer zum anderen Ufer ausfüllt. [...] Kein Wassertropfen ist zu sehen, nur Eis, Eis und Eis.“

Im Gegenzug zu dieser Bewegungslosigkeit auf dem Fluss versetzt die eisige immobile Landschaft das Publikum in eine innerliche Mobilität. Zunächst verspürt es den Kopfschwindel, der sich dann auf die Brücke überträgt. Man hat das Gefühl, die Brücke rast zusammen mit beiden Ufern entlang des Flusses und bricht das Eis.

Ледяные холмы стоят неподвижно, но у вас кружится голова и кажется, что мост вместе с вами и публикой куда-то уходит. Тяжелый мост мчится вдоль реки вместе с берегами и рассекает своими быками груды льда. (S. 77)

„Die Eishügel stehen bewegungslos, aber bei Ihnen dreht sich der Kopf und es scheint, dass die Brücke zusammen mit Ihnen und dem Publikum irgendwohin weggeht. Die schwere Brücke

²³⁶ Erstveröffentlichung in *Peterburgskaja gazeta*, 1886, N° 88.

jagt entlang des Flusses zusammen mit den Ufern und zerhaut mit seinen Stieren die Eishaufen.“

Nach dem spektakulären Bild von vertauschter Mobilität und Immobilität, das vollständig vom Eis regiert wird, zeigt sich allmählich das dunkle rasende Wasser. Dieser plötzliche Kontrast zerstört die Trugbilder des unbewegten Eises und der bewegten Brücke und schafft eine visuelle Ordnung. Jedem wird endlich klar, dass nicht die Brücke, sondern der Fluss sich bewegt. Und in diesem Erwachen wird der Leser selbst vom fiktiven Erzähler angesprochen, ja zur Teilnahme eingeladen:

Скоро холмы начинают редеть, и между льдинами показывается темная, стремительно бегущая вода. Теперь обман исчезает и вы начинаете видеть, что двигается не мост, а река. (S. 77)

„Bald beginnen die Hügel seltener zu werden, und zwischen den Eisschollen zeigt sich das dunkle, ungestüm laufende Wasser. Jetzt werden auch Sie nicht mehr getäuscht und Sie fangen an, festzustellen, dass nicht die Brücke, sondern der Fluss sich bewegt.“

Gegen Abend ist nur das Wasser zu sehen. Nur selten kann man die Eisberge erblicken. Die erlebten Bilder seien allerdings nicht die des erwartenden Eisganges. Der Erzähler berichtet, dass es erfahrungsgemäß erst am nächsten Tag zu einem richtigen Eisbruch komme. Und damit ist die Vorstellung des heutigen Tages sowohl für das Publikum auf der Brücke als auch für den Leser zu Ende.

Am nächsten Tag setzt der Erzähler seinen Bericht fort und spricht von einem Wetterumschwung. Im Unterschied zum ersten sonnigen Tag ist es am zweiten dunkel. Kälte und Feuchtigkeit „wehen“: Das sichere Zeichen dafür, dass das in Gang gesetzte Eis schon in unmittelbarer Nähe ist. Der Wetterumschwung, der eine neue Theaterkulisse mit sich bringt, kontrastiert aber mit dem Publikum, das sich, wie am Vortag, auf der Brücke aufhält und wiederum auf den Fluss starrt. Es ist Hochwasser, doch die Wasseroberfläche sei still und klar. Den Zuschauern ist kalt, und sie warten mit wachsender Spannung auf den Anfang der theatralischen Hauptvorstellung.

На мосту стоит публика и опять глядит на реку. [...] Вода стоит высоко, но поверхность чиста и гладка. Зрители нетерпеливо зевают и пожимаются от холода. (S.77)

„Auf der Brücke steht das Publikum und betrachtet wieder den Fluss. [...] Das Wasser steht hoch, aber die Oberfläche ist rein und glatt. Die Zuschauer gähnen ungeduldig und frösteln vor Kälte.“

Endlich zeigt sich der erste große Eisberg. Hinter ihm kommen auch kleinere. Man spüre laut des Berichts des Erzählers, wie das Eis gegen die Brücke bricht. Man höre den gleichen Lärm, der schon am ersten Tag zu hören war. Man schaue einer unglaublichen Bewegung des Eises auf dem Fluss zu, die das „stille Wasser“ in Bewegung setzt.

Das hier geschilderte Bild steht in einem engen Zusammenhang mit der mythischen Narzissproblematik des Wassers. Eine besonders spektakuläre Wirkung erleben die Immobilität und das Schweigen des Publikums, die Bedingung, die auch Narziss bei der Betrachtung seines Wasserbildes erfüllen sollte. Eine Modifikation erlebt allerdings die Erzählung, indem das „stille Wasser“ in Form eines gewaltigen Eisbildes auftritt. Das Wasser selbst setzt sich gegen Ende der Erzählung in Bewegung.

Gegen Ende wird die Geschichte „entmythologisiert“ bzw. die heilige Stimmung wird zerstört. Dem Bericht des Erzählers zufolge, erblicke man auf dem Fluss die Fähre. Die Bewegung wird diesmal vom Eis auf die Fähre verlagert. Die Männer auf der Fähre erblicken

Wälder, Dörfer, die schnell wechselnden Theaterkulissen ähneln. Durch den Kontakt mit den realen Menschen und dem damit verbundenen Moment der Travestie wird das noch vor kurzen heilige Wasser entheiligt bzw. seiner mythischen Kraft beraubt.

Diese Kurzerzählung lässt sich allerdings nicht nur im Rahmen eines Mythos interpretieren. Das Motiv des „stillen Wassers“ ist ebenfalls aus der christlichen Tradition nicht wegzudenken: Die alttestamentlichen Moses-Bilder zeigen ein überlebenswichtiges Moment des stillstehenden Wassers. Die Taufe Jesu aus dem Neuen Testament verbunden mit dem Moment des Stillstehens des Jordan aus dem Alten Testament, „jenes in den neutestamentlichen Bericht um Johannes den Täufer als Vorläufer Jesu“, sind weitere christliche Illustrationen. Dabei „ist das Stillstehen nicht explizit ein durch Christus bewirktes, die Taufe selbst scheint Anlaß für das Stillstehen“ zu sein. Der Moment des Stillstehens des Wassers ist weiterhin eng verbunden mit dem allgemeinen Moment des „Aufhörens“ in einem Zusammenhang, zu dem auch das in der Erzählung betonte Schweigen zählt, denn: „Auch das geforderte Schweigen birgt ein Moment des Stillstehens (der Redefluß ist gestoppt).“²³⁷

So korrelieren in dieser Erzählung die christliche und die mythische Tradition durch das Motiv des stillen Wassers bzw. des Stillstehens des Wassers und des Schweigens miteinander. Die travestiehafte und parodiehafte Behandlung des heiligen Stoffes beginnt im Moment des in Bewegung gesetzten Wassers und der erneuten Konfrontation der Welt des Mythos mit der religiösen Welt: Auf der Fähre befindet sich der Arbeiter namens Diomid, dessen Name stark an den des griechischen Gottes Dionysos anklängt. Die Aufmerksamkeit sowohl des Erzählers als auch der Zuschauermenge auf diesen Arbeiter, der übrigens als Einziger unter den Arbeitern mit dem Namen erwähnt ist, wird in dem Moment auf ihn gelenkt, als die ganze Mannschaft der Fähre die Kirche erblickt. Die Männer und die Zuschauermenge erstarren in erfurchtsvollem Schweigen. Im Kontrast zu dem Erstarren und Schweigen verhält sich die Bewegung auf dem Wasser. Diomid versucht einen Dialog aufzubauen, indem er das Schweigen bricht:

— Плываем, плывем, а все на одном месте вертимся... (S. 81)

—

„Wir schwimmen, schwimmen, doch wir drehen uns im Kreis...“

Die entscheidende Bemerkung beim Anblick der Kirche, die bezeichnenderweise von Diomid-Dionysos ausgesprochen wird, konfrontiert nicht nur die mythische Welt mit der christlichen, sondern erinnert an die schon aus *Tat'jana Repina* bekannte blasphemische Intonation des Küsters Kuz'ma:

К у з ь м а Все это ни к чему... Зря. [...] Да вот венчание... Каждый день венчаем, крестим и хороним, а все никакого толку [...] Все это зря. И поют, и кадят, и читают, а бог все не слышит. Сорок лет тут служу, а ни разу не случилось, чтобы бог слышал. Уж где тот и бог, не знаю... Все зря. (S. 94)

К у з м а Und trotzdem taugt das alles zu nichts... Zu nichts und wieder nichts. [...] Jeden Tag Hochzeiten, Taufen, Beerdigungen, und trotzdem – hat keinen Sinn... [...] Nützt doch alles nichts... Da singen sie, schwenken mit Weihrauch, predigen, und Gott hört es doch nicht. Vierzig Jahre diene ich jetzt hier, und es ist noch nicht einmal passiert, daß Gott es gehört hätte... Ich weiß nicht mal mehr, wo dieser Gott sein soll... Nützt doch alles nichts... (S. 163)

²³⁷ M. Schulz, 2003, S. 80-83.

3. „Wiedergebrauchs-Rede“: Dionysos und Apollo – ein Gegensatzpaar. „Verbrauchs-Rede“: *Das Drama auf der Jagd. Eine wahre Begebenheit. (Drama na ochote (Istinnoe proisšestvie))* (1884 – 1885)

Zwischen 1884 und 1885 veröffentlicht Anton Čechov in der Zeitung *Novosti dnja*²³⁸ sein umfangreiches Prosawerk *Drama na ochote*. Die Besonderheit des Werkes liegt zunächst in der Vermischung der benutzten Genres: In das prosaische Hauptwerk, das verwirrenderweise den Titel „Drama“ trägt und zusätzlich zu einer Rahmenhandlung wird, ist eine Ich-Erzählung des Hauptprotagonisten und des Verfassers Kamyšev-Zinov’ev „eingebettet“²³⁹. Kamyšev-Zinov’ev bezeichnet wiederum sein Prosawerk mal eine „Novelle“, mal einen „Roman“, mal ein „Drama“, mal einen „Bericht“. Im Gegenzug überträgt sich dieses bewusste Spiel mit den Genres auf die Sekundärliteratur und zwar auf die Bezeichnung des gesamten Prosawerks, wobei jeder Kritiker jedes von ihm vorgeschlagene Genre schließlich auch mit Textstellen belegen kann.

Dadurch wird das Werk in der Sekundärliteratur von einer „Erzählung“ bis hin zu einem „Roman“, wobei die Mehrzahl der Arbeiten zum Genre eines „Romans“ tendiert. Die Aufgabe, sich mit dem Werk zu befassen, wird zusätzlich durch die Stellung des Autors Čechov selbst erschwert. In seiner umfassenden Korrespondenz hinterlässt Čechov keine Notizen bzw. keine Hinweise bezüglich des *Drama na ochote*.²⁴⁰ Das Schweigen wirkt umso erstaunlicher, wenn man schon allein eine ziemlich lange Zeitspanne der Veröffentlichungsperiode (fast ein Jahr!) bedenkt.

Das Schweigen des Autors selbst über sein Werk überträgt sich ebenfalls auf die Kritik. So betont Norbert Franz in seinem Aufsatz, dass die „Čechov-Forschung sich schwer damit [tut], [*Drama na ochote*] im Oeuvre des Schriftstellers einen Platz zuzuweisen“ und fügt einige Studienbeispiele ein, in denen dieses Werk entweder „völlig unberücksichtigt“ bleibt (so in Vladimir Kataevs Studie²⁴¹), oder in denen „man [*Drama na ochote*] mit einem (Neben-) Satz als „literarisch unbedeutend“²⁴² ab [tut]“²⁴³. Als Beweis für diese Stellungnahme zitiert Franz den Kritiker Auzinger, der sich bezüglich des Werkes folgendermaßen äußert: „Er [Čechov] hatte zwar schon einmal eine fast doppelt so lange Erzählung *Das Drama auf der Jagd (Drama na ochote)*, 1884, geschrieben – halb Kriminal satire, halb Drama –, das aber eines seiner schwächsten Produkte ist und in seinem Erzählwerk völlig abseits steht“²⁴⁴. Zusammenfassend betont Franz, „wenn das Werk überhaupt einer eingehenderen Betrachtung gewürdigt wird, dann entweder als Parodie auf die Kriminal literatur seiner Zeit oder als nicht ganz geglückter Versuch, einen Roman zu schreiben.“²⁴⁵ In den Anmerkungen zum *Drama na ochote*²⁴⁶ wird ebenfalls die von uns angesprochene Offenheit der bis heute ungelösten Frage nach dem Genre betont: Die Spanne der Einstufungen dieses „bedeutenden literarischen Werkes“ reiche von einem „melodramatischen Werke“ bis zu einer „Parodie auf den Kriminalroman“, einem sehr beliebten Genre in der Zeitschriftenliteratur der Jahre zwischen 1870 und 1880.

Franz’ Grundthese bezüglich des Genres des Werkes lautet „Parodie mit Fragezeichen“, und geht von einer Art „Metakrimi“ aus: „die Binnenstruktur des Werkes parodierte viele Züge

²³⁸ *Novosti dnja* 1884: N°N° 212, 213, 219, 226, 233, 241, 247, 254, 261, 275, 282, 289, 296, 303, 310, 317, 331, 338, 345, 353; 1885, N°N° 26, 45, 54, 61, 62, 75, 80, 95, 98, 102, 107, 111.

²³⁹ N.Franz, 1990, S. 3.

²⁴⁰ Vgl.: A. Izmajlov, 2003, S.144, 153.

²⁴¹ Vgl.: V.B. Kataev, 1979.

²⁴² E. Wolffheim, 1982, S. 38, zit. nach N. Franz, 1990, S. 13, Fn. 8.

²⁴³ N. Franz, 1990, S. 6.

²⁴⁴ H. Auzinger, 1960, S. 25, zit. nach N. Franz, 1990, S. 13, Fn. 8.

²⁴⁵ N. Franz, 1990, S. 6.

²⁴⁶ Vgl.u.a. Kommentare zum *Drama...* in *Polnoe sobranie ..., Sočinenija, t. III, 1884-1885*, 1975, S. 591-592.

der Kriminalliteratur der Zeit, die Gesamtkomposition weise jedoch über die bloße Parodie hinaus bzw. mache diese erneut fruchtbar für den Krimi und auch für Elemente der Gesellschaftskritik (das Motiv des Untersuchungskommissars als Mörder etc.).²⁴⁷

Bezüglich der Schreibweise sind aber auch deutliche Stimmen der Kritiker zu hören, die neben der ungewöhnlichen Länge, die hohe Qualität und die Einzigartigkeit von *Drama na ochote* betonen, die insbesondere in der ersten Hälfte dieses frühen Werks zur Geltung kommen.²⁴⁸

In unserer Analyse, die sich mit griechischen Mythen und ihren Bezügen zum frühen Werk Čechovs beschäftigt, möchten wir versuchen, den Hauptprotagonisten und auch der gesamten Erzählung eine andere Lesart zu verleihen.

Da das Genre von *Drama na ochote* und die Struktur zum wichtigen Diskussionsfeld in der Sekundärliteratur werden, möchten wir auch unsere Analyse diesem Aspekt widmen.

Der Ausgangspunkt für die Bestimmung des strukturellen Aspekts liefert für uns gerade der Titel des Werkes selbst, in dem Čechov ein Prosawerk mit dem „Drama“ verbinden möchte. Erstaunlicherweise wird aber gerade diesem im Titel ausdrücklich genannten Genre von der Sekundärliteratur keine ausreichende Aufmerksamkeit geschenkt. Auch bei einer näheren Betrachtung des Gesamtwerkes scheint überwiegend eine dramatische als eine narrative Struktur vorzuliegen:

Die Darstellung beginnt und endet in der Redaktion, in der der Untersuchungskommissar²⁴⁹ Ivan Petrovič Kamyšev sein Werk zur Veröffentlichung bringt. Dadurch wird dem kompletten Werk ein Rahmen (Prolog und Epilog) verliehen. Der Redaktor (Ich-Erzähler), der unter anderem von den großen Schwierigkeiten und ständigen Aufforderungen zu Kürzungen berichtet, wird schon von Čechovs Biograph Aleksandr Izmajlov mit dem realen Autor Čechov selbst gleichgesetzt.²⁵⁰ In den wahrscheinlich wahren Andeutungen des Ich-Erzählers über einen Kampf um den Erhalt der ursprünglichen Schrift bei der Veröffentlichung, sieht Izmajlov eine der möglichen Antworten auf die Frage, warum Čechov weder zum Schreiben eines weiteren „Romans“ kam noch *Drama na ochote* jeweils erwähnt hatte.²⁵¹

Die drei Hauptteile, Prolog – Hauptteil (Kamyševs Bericht) – Epilog, stellen im Großen und Ganzen eine narrative Struktur nach der Art eines Kriminalromans dar.

Der Hauptteil ist der Bericht des Kamyšev, der sich in seinem Werk zum Autor in der Ich-Form und gleichzeitig zur zentralen Figur macht. Seine Person hält er allerdings, ganz im Sinne einer Kriminalgeschichte, verdeckt und nennt sich „Zinov’ev“. Der Bericht selbst ist unserer Meinung nach eine Mischung aus einer dramatischen und einer narrativen Struktur, die schon in dem Titel des Berichtes angekündigt wird: Das Dramatische bringt der Untertitel *Iz zapisok sudebnogo sledovatelja* ein, wo die gewollte Narrativik (eines Kriminalberichtes) kaum übersehen werden kann.

²⁴⁷ Zusammenfassung aus der Diskussion nach dem Vortragen des Aufsatzes, N. Franz, 1990, S. 16.

Drama na ochote im Sinne eines „Kriminalromans“ wird u.a. in einem der neuesten Aufsätze von N. Karpov untersucht und mit dem „Kriminalroman“ von Nabokov *Otčajanie (Verzweiflung)* verglichen. Der Aufsatz, auf den wir hier nicht näher eingehen möchten, trägt einen bezeichnenden Titel „Dva ‚kriminal’nych‘ romana: *Otčajanie Nabokova i Drama na ochote Čechova*“, („Zwei ‚Kriminalromane‘: Nabokovs *Verzweiflung* und Čechovs *Drama auf der Jagd*“), 2009.

²⁴⁸ Dazu vgl: A. Izmajlov, 2003, S.145, 148, 154.

²⁴⁹ Die Wiedergabe des russischen „следователь“ durch das deutsche „Untersuchungskommissar“, die wir in unserer Analyse bevorzugen, wird von Franz folgendermaßen erläutert und begründet: „Die Kompetenzen eines „следователь“ dürften auch in der Zarenzeit zwischen denen eines heutigen deutschen Kommissars und denen eines Staatsanwalts angesiedelt gewesen sein. Da auch ein Vertreter der Staatsanwaltschaft im Text auftaucht, wird hier die Übersetzung ‚Untersuchungskommissar‘ gebraucht.“, vgl.: N. Franz, 1990, S. 13, Fn. 1.

²⁵⁰ Vgl: A. Izmajlov, 2003, SS. 147, 152.

²⁵¹ Vgl: A. Izmajlov, 2003, SS. 152-153.

Doch bevor wir uns mit der Struktur beschäftigen, möchten wir versuchen, die Hauptprotagonisten aus der Perspektive des griechischen Mythos zu interpretieren. Der Rahmen dafür wird der Mythos von Dionysos und Apollo sein.

Für die Entscheidung, uns gerade diesem Mythos zu widmen, machen wir wiederum den Titel verantwortlich: *Drama na ochote* liefert uns neben der Überlegung zur Komposition wichtige Hinweise auf die gewählte mythologische Grundlage:

So spricht der Titel *Drama na ochote* zwei wichtige Merkmale des Dionysos an:

Drama als Theatervorstellung steht für die symbolische Bedeutung des Dionysos als „Gott des Theaters“. Unter diesem Aspekt wird nicht nur die Wahl des Mythos, sondern auch unsere Absicht, die Strukturanalyse aus der Sicht des Dramatischen herzuleiten, nochmals bekräftigt.

Die nächste Verbindung zum Mythos baut die Betonung der „Jagd“ auf. „Jagd“ spricht einen der Namen des Dionysos an, nämlich „Zagreus“ = „Jäger“. Dieser Name wurde dem Dionysos gegeben, weil er als gehörntes Kind geboren wurde. Die in erster Linie dionysisch gefärbte „Jagd“ schafft gleichzeitig einen gewissen neutralen Spielraum, denn so bedeutend, wie die „Jagd“ im Dionysos-Mythos schon allein durch den Beinamen des Gottes wird, bleibt sie auch im Apollo-Mythos nicht unberührt.

Apollo, der Sohn der Leto und des Zeus, hat eine Zwillingschwester, Artemis, die in der griechischen Mythologie Schützerin der Geburten und die Göttin der Jagd ist. Eine metaphorische Anspielung auf die Jagd steckt ebenfalls in dem Homerischen Hymnus, als er davon berichtet, dass die eifersüchtige Gattin des mächtigen Zeus, Hera, die Geburt der Zwillinge verhindern wollte, indem sie die schwangere Leto durch die ganze griechische Welt jagte.²⁵²

Im Untertitel *Iz zapisok sudebnogo sledovatelja* wird ebenfalls die Positionierung des Kamyšev als Hüter der Ordnung und die Vorliebe zur vorschriftsmäßigen Zusammenfassung seiner Gedanken hervorgehoben, wodurch weitere wichtigen Eigenschaften des griechischen Gottes Apollo als „Gott der Gerechtigkeit“ zum Ausdruck kommen.

3.1. Allgemeine mythologische und biblische Gesichtszüge der Protagonisten

3.1.1. Kamyšev und Karneev

Die zentralen Helden des *Drama na ochote* sind der schon erwähnte Protagonist und gleichzeitige Verfasser der Schrift / des Berichtes Kamyšev und sein Freund, Graf Karneev. Nach Izmajlov ist der Ersterer

[Его герой], провинциальный Дон Жуан [Kamyšev – I.-H] – излюбленный тип старого романа, и в его самоанализе своих ощущений, в угадывании настроений интересующих его женщин есть нечто – и многое – от лермонтовского Печорина и авдеевского Тамарина.

„[Sein Held] ist ein provinzieller Don Juan [Kamyšev – I.-H] – der beliebte Typ des alten Romanes, und in seiner Selbstanalyse seiner Empfindungen, im Durchsuchen der Stimmungen der ihn interessierenden Frauen gibt es etwas – und vieles – von Lermontovs Pečorin und Avdeevs Tamarin.“

²⁵² Vgl. Homer, 1970, Zur Geburt auf Delos, , Hymnos 3, An Apollon: V. 14-16; Weiterhin zur Darstellung von Dionysos und Apollo vgl: *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Dionysos, Bd. 3 (1997), S. 651-664, sowie *Der Neue Pauly, Suppl. Bd. 5, Mythenrezeption*, 2008, Artikel über Apollon, S. 115-131, Artikel über Dionysos S. 230-246.

Und der Zweite

[Другой герой [Karneev – A. H.] –] титулованный прожигатель жизни, представитель оскудевающего дворянства, добирающий последние крохи на жизненном пиру, накануне материального краха и физического разложения еще не являет на себе никаких черт будущего „хмурого“ человека. Чехов, очевидно, был еще слишком молод, и невеселая психология современного ему банкротского поколения не приковывала его внимания.²⁵³

„Der andere Held [Karneev – A. H.] der in Saus und Braus lebende titulierte Vertreter des verarmenden Adels, der die letzten Krumen auf dem Festmahl des Lebens aufhebt, steht kurz vor materiellem Bankrott und der physischen Zerlegung, zeigt noch keine Züge des zukünftigen ‚finsternen‘ Menschen. Čechov war offenbar noch viel zu jung und die trübsame Psychologie seiner zeitgenössischen Bankrottgeneration fesselte nicht seine Aufmerksamkeit.“

Dadurch werden diese zwei Haupthelden in erster Linie aus der Perspektive der zeitgenössischen Gesellschaft und ihrer literarischen Repräsentanten bewertet.

Franz unterscheidet in seinem Aufsatz etwas allgemeiner zwischen einem „reichen, aber moralisch verkommenen Graf“ und einem „junge[n], leichtlebige[n], gutaussehende[n] Untersuchungskommissar“.²⁵⁴

In unserer Analyse möchten wir Kamyšev und Karneev, wie schon angedeutet, als literarische Verwandte des mythologischen Gegensatzpaares Apollo und Dionysos betrachten. Unsere Ausgangsthese, die Geschichte gerade im apollinisch-dionysischen Kontext zu lesen, kann schon am Anfang einige kräftige Argumente gewinnen.

Im Zusammenhang mit dem „apollinisch-dionysischen“ Diskussionsfeld stehen die Namen bedeutender Philosophen, deren Arbeiten zum Zeitpunkt der Entstehung des *Drama na ochote* (1884-1885) längst zum Kanon des intellektuellen Wissens gehörten.

Die philosophischen Wurzeln für diese Diskussion stammen hauptsächlich aus der Tragödie des späten Euripides *Bakchen* und fanden insbesondere in der Moderne ihre große Resonanz durch die Begriffe „Dionysisch“ und „Apollinisch“: Schlegel, Schelling, Creuzer und Bachofen beschäftigten sich intensiv mit diesen Antinomien.²⁵⁵

Ohne auf die einzelnen Arbeiten einzugehen, möchten wir an dieser Stelle die drei „Seinsmöglichkeiten“ der Frau und des Mannes erläutern, die von Joh. Jacob Bachofen, dem Zeitgenossen und Schüler Schellings, eingeführt wurden. Diese liefern, unsere Meinung nach, grundlegende Bausteine für die Gestaltung der Charaktere und ihres gegenseitigen Verhaltens im Verlauf von *Drama na ochote*.

In seiner Schrift *Der Mythos von Orient und Occident* „zählt Bachofen drei Möglichkeiten des weiblichen Daseins in der hellenischen Mythologie auf (die aphroditische, die amazonische und die demetrische) und bildet ihnen parallel drei Seinsmöglichkeiten des Mannes: die tyrannische, die dionysische und die apollinische“:

– Die „tyrannische Stufe“ wird „der Weibergemeinschaft zur Seite [...] gestellt“. Hier handelt es sich für Bachofen um „eine Art matriarchalischen Urkommunismus“, bei dem „in der Geschlechterverbindung keine Sonderung eintritt und individuelle Vaterschaft wegfällt“ [Bachofen: „so haben alle nur Einen Vater, den Tyrannos, dessen Söhne und Töchter sie alle sind, und welchem alles Gut gehört“, zit. nach Frank].

– Die „apollinische Stufe“ erweist sich als ein Gegenpol der „tyrannischen Stufe“, die „die Herrschaft des Mannes und des Lichtes und der Rationalität“ begründet [Bachofen: „Vor Apollon beugt sich besiegt das Weib“, zit. nach Frank].

²⁵³ A. Izmajlov, 2003, S. 147.

²⁵⁴ N. Franz, 1990, S. 3.

²⁵⁵ Vgl.: M. Frank, 1982, S. 88 ff.

– Die „dionysische Stufe“ befindet sich zwischen der „tyrannischen“ und der „apollinischen“: „Sie bewahrt die Anhänglichkeit gegen die Erdmutter-Gottheiten, aber unter Bedingungen der Männerherrschaft.“²⁵⁶

Zu einer philosophischen ‚Krönung‘ dieser Auseinandersetzung gehört die viel diskutierte Schrift des Altphilologen Friedrich Nietzsche, dem Kollegen Bachofens in Basel, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, die 1872 den Oppositionsbegriff des Apollinisch-Dionysischen für das 19. Jahrhundert popularisiert und „eine grandiose moderne Neubewertung der Klassischen Antike als Grundlage der gemeinsamen europäischen Kultur“ mit sich bringt. Eine „ungewöhnliche Wirkung Nietzsches in der russischen Literatur und Kultur um und nach der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert“ markieren nicht nur die Übersetzungen, sondern eine „breite und schnelle Rezeptionsquelle“: Schon im Jahre 1896 wurde „eine erste ausführliche Besprechung des Nietzscheschen Werkes“ von Akim Volynskij veröffentlicht. Nach der ersten Übersetzung 1899 kamen „bis 1910 vier weitere in sieben verschiedenen Ausgaben, was ein Interesse bezeugt, das weit über den ja nicht gerade kleinen Kreis jener Intellektuellen hinausgeht, die das Buch im Original lesen konnten.“²⁵⁷ Die jüngeren Symbolisten Aleksandr Blok, Andrej Belyj und Vjačeslav Ivanov mit ihren Rezeptionswerken trugen insbesondere bei, dass diese „anregende, ja revolutionierende Kraft auch auf die russische Literatur und Kultur von Nietzsche ausgegangen ist, dessen Ideen in vielfältiger Weise integriert und transformiert worden sind“.²⁵⁸

In dieser spannenden Entwicklung der Diskussion um das „Apollinisch-Dionysische“ in Russland, die wir hier nur kurz erwähnen können, steht Čechov gewissermaßen an der Schwelle. Es gibt von ihm keine Pamphlete zu dieser Problematik, doch die große intellektuelle Spannung um Nietzsche ist auch bei ihm deutlich zu spüren. Es wäre auch kaum nachvollziehbar, wenn man zwischen den Zeilen bei Čechov diese Spannung und dieses Interesse nicht finden würde, bei einem Autor, den Andrej Belyj als „realistischen Symbolist“ bezeichnet hat und in dem Belyj einen deutlichen Vorreiter der symbolistischen Weltanschauung sah.

Zwar bleibt die Reihe konkreter theoretischer Untersuchungen um die Problematik Nietzsche/Čechov mager besetzt, doch dabei spielt eher der Schwierigkeitsgrad eine Rolle. Wie in vielen anderen Fällen kann man auch hier von einer Čechovschen mehr oder minder „geheimen“ Einstellung sprechen. Man findet keine ausführlichen Auseinandersetzungen in der Korrespondenz, doch, wie Kataev betont, sei Čechov ziemlich tief in das Herz von Nietzsches Philosophie eingedrungen („в сердцевины философии Ницше Чехов проник достаточно глубоко“)²⁵⁹. Čechovs Interesse findet man in einem seiner Briefe an A. S. Suvorin vom 25. Februar, 1895 (Melichovo) in einer Äußerung:

С таким философом, как Нитче, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и проговорить с ним целую ночь.²⁶⁰

„Auf solch einen Philosoph, wie Nietzsche, hätte ich mir gewünscht, irgendwo in einem Zug oder auf einem Schiff zu treffen und mich mit ihm die ganze Nacht zu unterhalten.“

²⁵⁶ M. Frank, 1982, S. 94-95; vgl. insb. A. Bäumler, 1929, 25-26.

²⁵⁷ R.-D. Kluge, 2003, S. 113.

²⁵⁸ R.-D. Kluge, 2003, S. 121.

An dieser Stelle erlauben wir uns einen Kritikpunkt gegenüber *Der Neue Pauly, Suppl. Band 5, Mythenrezeption* auszusprechen, dem Standardwerk, das die oben zitierten Arbeiten der Symbolisten mit keinem Satz erwähnt. Besonders hervorgehoben soll hier eine bedeutende Arbeit von V. Ivanov über Dionysos, die für unsere Analyse einen der wichtigsten Grundbausteine bilden wird. Dem Hinweis auf das Fehlen der slavischen Mythenforschung in Paulys *Mythenrezeption* verdanke ich Frau Prof. Dr. Schultze.

²⁵⁹ V.B. Kataev, 1995, S.6.

²⁶⁰ A. Čechov, P. 6, S. 28-29, hier S. 29.

Der im Brief ausgesprochene Wunsch wird ebenfalls von den literarischen Helden Čechovs verinnerlicht: Sich auf einem Schiff eine ganze Nacht mit jemandem unterhalten zu wollen, äußert Šamochin in *Ariadna* und spricht dabei die Gedanken von Nietzsche an. Auch der Arzt Blagovo in *Moja žizn'* predigt Nietzsches Ideen.

Eine feine Gesellschaftskritik klingt durch die Äußerung in *Višnevyyj sad* an, wo die Wirkung Nietzsches zwar betont, doch das tiefe Verständnis seiner Philosophie in der Gesellschaft infrage gestellt wird:

П и щ и к. Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно.

Т р о ф и м о в. А вы читали Ницше?

П и щ и к. Ну... Мне Дашенька говорила. (S. 230)

P i s c h t s c h i k Nietzsche ... der bedeutende, hochberühmte Philosoph ... ein Mann von kolossalem Verstand, sagt in seinen Werken, man könne ruhig Banknoten fälschen.

Т р о ф и м о в Sie haben Nietzsche gelesen?

P i s c h t s c h i k Nun ja ... Daschenka hat mir davon erzählt. (S. 494)

3.1.1.1. Der apollinische Kamyšev und seine mythische Welt

3.1.1.1.1. Der apollinische Kamyšev

Der Prolog von *Drama na ochote* beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung des Antlitzes des Kamyšev, der in die Redaktion kommt. Der Redakteur berichtet:

В один из апрельских полудней 1880 года в мой кабинет вошел сторож Андрей и таинственно доложил мне, что в редакцию явился какой-то господин и убедительно просит свидания с редактором. (S. 241)

An einem Mittag im April des Jahres 1880 kam der Redaktionsdiener Andrej in mein Kabinett und meldete mir geheimnisvoll, in der Redaktion sei ein Herr erschienen und bitte dringend um eine Unterredung mit dem Redakteur. (S. 5)

Schon in diesem allerersten Satz werden interessante Akzente gesetzt: Kamyšev kommt im April, im Frühling und dadurch zur Herrschaftszeit des griechischen Gottes Apollo, des „Gottes des Frühlings“. Es geschieht am Vormittag, was in einem Zusammenhang mit der Bezeichnung Apollos als „Gott des Lichtes“ interpretiert werden kann. Sein Besuch wird „geheimnisvoll“ kund getan. Diese Bemerkung schafft für uns einen Sprung in die Welt der geheimnisvollen Mysterien. Und die Schrift selbst, die Kamyšev dem Redakteur zum Lesen gibt, kann daher als ein Szenario für ein Mysterienspiel gelesen werden.

Ehe Kamyšev seinen Namen nennt, wird er durch ein weiteres apollinisches Merkmal charakterisiert: Er trägt eine Mütze mit Kokarde²⁶¹:

– Должно быть, чиновник-с, – добавил Андрей, – с кокардой... [...]

Господин же с кокардой не заставил ждать себя. Не успела за Андреем затвориться дверь, как я увидел в своем кабинете высокого широкоплечего мужчину, державшего в одной руке бумажный сверток, а в другой – фуражку с кокардой. (S. 241)

„Sicher ein Beamter“, fügte Andrej hinzu, „mit einer Kokarde...“ [...]

Der Herr mit der Kokarde ließ nicht auf sich warten. Die Tür hinter Andrej hatte sich kaum geschlossen, als ich in meinem Kabinett einen großen, breitschultrigen Mann erblickte, der in

²⁶¹ Eine Kokarde an sich kann als ein „Abzeichen“ oder „Aufnäher“, ab dem 17. Jahrhundert meist militärischer oder politischer Bedeutung, übersetzt werden.

der einen Hand ein verschnürtes Päckchen hielt, in der anderen die Schirmmütze mit der Kokarde. (S. 5)

Dank der Hervorhebung der Kopfbedeckung, die zunächst für den Namen des mysteriösen Herrn steht, kann man einen Hinweis auf das wichtige Merkmal des griechischen Apollo herleiten: Apollo trug einen Kranz aus Lorbeerzweigen, der an seinen Kummer über die nicht erwiderte Liebe zur Nymphe Daphne erinnern sollte. Daphne verwandelte sich laut der Mythologie in einen Lorbeerstrauch, um den Liebesverfolgungen Apollos zu entgehen. Den Lorbeer erhob Apollo zu seiner heiligen Pflanze. Neben dem Symbol einer unerwiderten Liebe wird Apollos Attribut „Lorbeer“ auch noch zum Symbol des Ruhmes und Sieges.²⁶² Dieser symbolische Eindruck wird dem Leser vermittelt, indem Čechov den ungeduldigen und selbstsicheren Eintritt des „Herrn in Mütze mit Kokarde“ beschreibt.

Unmittelbar nach dem Eintritt des unbekanntem Herrn hat der Redakteur ein starkes Verlangen, sehr detailliert dessen Antlitz zu beschreiben. Vergleicht man die Darstellung des Redakteurs mit der des griechischen Apollo, so wird unsere These, Kamyšev in Verbindung mit diesen Gott zu bringen, im Laufe der ganzen Charakterisierung immer wieder aufs Neue verifiziert:

Он, как я уже сказал, высок, широкоплеч и плотен, как хорошая рабочая лошадь. Все его тело дышит здоровьем и силой. Лицо розовое, руки велики, грудь широкая, мускулистая, волосы густы, как у здорового мальчика. Ему под сорок. (S. 241)

Er ist, wie bereits gesagt, groß, breitschultrig und stämmig wie ein gesundes Arbeitspferd. Sein ganzer Körper strotzt vor Gesundheit und Kraft. Das Gesicht rosig, die Hände groß, die Brust breit, muskulös, die Haare dicht wie die eines gesunden Jungen. Er ist etwa Vierzig. (S. 6)

Der Vergleich eines vierzigjährigen Herrn mit einem Jungen klingt zwar ironisch, aber führt uns zu Apollo, der von den Griechen als „Gott der Jugend“ angesehen wurde. Die darauffolgende Beschreibungspassage vertieft weiterhin die apollinische Spur und betont angesichts des „Herrn mit Kokarde“ die Seite Apollos als „Gott des Lichtes“. Dieses Symbol wurde zwar schon am Anfang leicht angedeutet, doch diesmal gewinnt es einen neuen „Glanz“:

Одет он со вкусом и по последней моде в новенький, недавно сшитый триковый костюм. На груди большая золотая цепь с брелками, на мизинце мелькает крошечными яркими звездочками бриллиантовый перстень. (S. 241-242)

Geschmackvoll und nach der letzten Mode gekleidet, trägt er einen neuen, erst vor kurzem geschneiderten Trikotanzug. Über der Brust eine schwere goldene Kette mit Berlocken, am kleinen Finger glitzert in winzigen grellen Sternchen ein Brillantring. (S.6)

Diese Passage lässt sich zusammen mit den Strophen des Homerischen Hymnus lesen:

Aber Phoibos Apollon [...]
Schreitet herrlich und hoch einher, ein Glänzen umstrahlt ihn,
Leuchtend funkeln die Füße, der trefflich gewobene Leibrock.²⁶³

Apollo, „der Gott des Lichtes“, wurde von den Griechen ebenfalls mit dem Sonnengott Helios gleichgesetzt und erhielt deshalb seinen Beinamen *Phoibos* („der Strahlende,

²⁶² Vgl. *Der Neue Pauly, Suppl. Band 5, Mythenrezeption*, 2008, Artikel über Apollon, S. 115-131, hier S. 116; M. Lurker, 1979, S. 117.

²⁶³ Homer, 1970, Hymnos 3, An Apollon: V. 201-203.

Leuchtende“). Der strahlende, leuchtende Sonnengott war die Verkörperung des griechischen Ideals der strahlenden „apollinischen Schönheit“. In diesem Zusammenhang redet Nietzsche von der „Weihe des schönen Scheins“²⁶⁴. Dieses Hauptmerkmal des Apollo fungiert ebenfalls als Hauptmerkmal bei der Beschreibung des „Herrn mit Kokarde“:

Но, что главное всего и что так немаловажно для всякого мало-мальски порядочного героя романа или повести, – он чрезвычайно красив. Я не женщина и не художник. Мало я смыслю в мужской красоте, но господин с кокардой своею наружностью произвел на меня впечатление. Его большое мускулистое лицо осталось навсегда в моей памяти. На этом лице вы увидите настоящий греческий нос с горбинкой, тонкие губы и хорошие голубые глаза, в которых светится доброта и еще что-то, чему трудно подобрать подходящее название. Это „что-то“ можно подметить в глазах маленьких животных, когда они тоскуют или когда им больно. Что-то умоляющее, детское, безропотно терпящее... У хитрых и очень умных людей не бывает таких глаз. (S. 242)

Aber die Hauptsache, das Wesentlichste für jeden auch nur halbwegs anständigen Helden einer Novelle oder eines Romans – er ist außergewöhnlich schön. Ich bin keine Frau und kein Maler. Auf männliche Schönheit verstehe ich mich wenig, aber der Herr mit der Kokarde beeindruckte mich durch sein Äußeres. Sein großes muskulöses Gesicht hat sich meinem Gedächtnis für immer eingeprägt. In diesem Gesicht sehen Sie eine griechische Nase mit Höcker, feine Lippen und schöne blaue Augen, in denen Güte liegt und noch etwas, für das man schwer einen passenden Ausdruck findet. Dieses „Etwas“ kann man in den Augen kleiner Tiere entdecken, wenn sie trauern oder wenn sie Schmerz verspüren. Etwas Flehentliches, Kindliches, stumm Duldendes... Listige und sehr kluge Menschen haben solche Augen nicht. (S. 6)

Die Textpassage unterstreicht die ideale Schönheit des Herrn mit Kokarde durch die ideale Schönheit und die Betonung seiner „griechischen Nase“. Diese Betonung erinnert an die Definition von Nilsson, der gerade in Apollo den „griechischsten aller Götter“²⁶⁵ sieht. Die Schönheit, die „für immer im Gedächtnis“ des Redakteurs eingehen wird, steht in Verbindung mit dem „noch Etwas“, was angeblich sehr schmerzhaft sein soll. Im Rahmen unserer These würden wir hier dieses „noch Etwas“ durch die erneute Erwähnung der Kokarde mit der unglücklichen Liebe Apollos zur Nymphe Daphne interpretieren. Der innerliche, unglückliche Zustand wird hier erneut mit dem naiven Zustand eines Kindes verglichen, wodurch die Bezeichnung Apollos als Gott der Jugend wieder evoziert wird. Neben dem „noch Etwas“ zeigt sich die Eigenschaft der „Gutmütigkeit“, die schon in den nächsten Sätzen eine stärkere Definition der „Wahrheit“ erfährt:

От всего лица так и веет простотой, широкой, простецкой натурой, правдой... Если не ложь, что лицо есть зеркало души, то в первый день свидания с господином с кокардой я мог бы дать честное слово, что он не умеет лгать. Я мог бы даже держать пари. Проиграл бы я пари или нет – читатель увидит далее. (S. 242)

Das ganze Gesicht strahlt förmlich Einfachheit aus, eine weite, schlichte Natur, Gerechtigkeit, Wahrheit... Wenn es keine Lüge ist, wonach das Gesicht der Spiegel der Seele ist, so hätte ich am ersten Tag meiner Begegnung mit dem Herrn mit der Kokarde mein Ehrenwort gegeben, daß er zur Lüge unfähig sei. Ich hätte sogar wetten mögen. Ob ich diese Wette gewonnen hätte oder nicht – der Leser wird sehen. (S. 6)

Die Eigenschaft des Apollos als „Gott der Wahrheit“ wird ebenfalls nicht außer Acht gelassen. Doch es wird an dieser Stelle eine gewisse Skepsis geäußert, ob diese Eigenschaft Apollos in Person des Herrn mit Kokarde auch der Wahrheit entspreche. Wir wollen nicht

²⁶⁴ F. Nietzsche, 1972, Bd. 1., S. 24.

²⁶⁵ M. P. Nilsson, 1955, 1. Bd., S. 564.

behaupten, dass das Apollinische in irgendwelcher Weise mit Lüge verbunden wurde. In den Vordergrund rückt hier das Problem Apollos, als desjenigen, der auch anders sein kann. Die apollinische Widersprüchlichkeit wird durch seine Attribute selbst symbolisch erläutert und kommentiert: Neben der Leier stehen die drohenden Waffen des Pfeils und Bogens für apollinische Symbole. Das apollinisch schöne Erscheinungsbild bewirkte dadurch schon bei Göttern und Menschen des antiken Griechenland nicht nur Freude, sondern auch Furcht, wie Homer schildert:

Götter zittern vor ihm im Palaste des Zeus, wenn er schreitet
Alle springen empor von den Sitzen, wenn er sich nähert,
Wenn seinen strahlenden Bogen er spannt.²⁶⁶

Diese Widersprüchlichkeit der apollinischen Natur kristallisiert sich ebenfalls bei der Beschreibung Kamyševs heraus. Und noch mehr: Die Frage nach dem eventuellen Anderssein bzw. die Frage nach einem möglichen zweiten Gesicht des Kamyšev steht nicht nur im Rahmen des Epilogs, sondern in dem gesamten (Kriminal-)Bericht im Zentrum der Betrachtung. Die Frage nach dem Schein und Sein wird in der abschließenden Passage des Redakteurs über das Äußere des Herrn mit Kokarde nochmals deutlich:

Каштановые волосы и борода густы и мягки, как шелк. Говорят, что мягкие волосы служат признаком мягкой, нежной, „шелковой“ души ... Преступники и злые, упрямые характеры имеют, в большинстве случаев, жесткие волосы. Правда это или нет – читатель опять-таки увидит далее... (S. 242)

Das kastanienbraune Haar, der Bart sind dicht und seidenweich. Man sagt, weiche Haare seien ein Zeichen für eine weiche, zarte, „seidige“ Seele... Verbrecher und böse, harte Charaktere haben meist widerspenstiges Haar. Ob das stimmt oder nicht – der Leser wird auch das im Weiteren sehen... (S. 6-7)

Die moralische Frage nach dem eventuellen Doppelgesicht des „Herrn mit Kokarde“ wird durch die visuellen Wahrnehmung nochmals gestellt: Der große und starke Herr wirkt auf den Redakteur erstaunlich graziös, ja weiblich. Er bewegt sich leicht und leise:

Ни выражение лица, ни борода – ничто так не мягко и не нежно в господине с кокардой, как движения его большого, тяжелого тела. В этих движениях сквозят воспитанность, легкость, грация и даже – простите за выражение – некоторая женственность. [...] Шаги его бесшумны, рукопожатия слабы. (S. 242)

Weder der Gesichtsausdruck noch der Bart, nichts an dem Herrn mit der Kokarde ist so weich und so zart wie die Bewegungen seines großen, schweren Körpers. Diese Bewegungen sind durchdrungen von guter Erziehung, Leichtigkeit, Grazie und – verzeihen Sie den Ausdruck – sogar einer gewissen Weiblichkeit.[...] Seine Schritte – lautlos, der Händedruck schwach. (S. 7)

Auch hier kann an das Homerische erinnert werden:

Aber Phoibos Apollon [...] Schreitet herrlich und hoch einher [...].²⁶⁷

Und weiter:

²⁶⁶ Homer, 1970, Hymnus 3, An Apollon: V. 2-3.

²⁶⁷ Homer, 1970, Hymnus 3, An Apollon: V. 201-203.

Глядя на него забываешь, что он могуч, как Голиаф, что одной рукой может поднять он то, чего не поднять пяти редакционным Андреям. Глядя на его легкие движения, не верится, что он силен и тяжел. (S. 242-243)

Wenn man ihn sieht, vergißt man, daß er stark ist wie Goliath, daß er mit einem Arm hebt, was fünf Redaktions-Andrejs mit beiden Armen nicht heben könnten. Wenn man seine leichten Bewegungen sieht, würde man nicht glauben, daß er stark und schwer ist. (S. 7)

Die Erwähnung des alttestamentarischen Kriegers Goliath aus Gath, der nicht nur durch seinen Zweikampf mit dem bereits zum zukünftigen König von Israel gesalbten Jüngling David, sondern auch durch die Betonung seiner unglaublichen Größe (in den üblichen Bibelübersetzungen bis drei Meter und bei dem jüdischen Historiker Flavius Josephus *37/38 zwei Meter) bekannt ist, schafft einen perfekten Kontrast zur „Weiblichkeit“.

Der Herr mit Kokarde gibt seine Schrift dem Redakteur und stellt sich vor:

– [...] Кандидат прав Иван Петрович Камышев, бывший судебный следователь... (S. 243)

„[...] Ivan Petrovič Kamyšev, Kandidat der Rechte, Untersuchungsrichter außer Diensten...“
(S. 8)

Mit der Angabe seiner juristischen Tätigkeit wird die nächste wichtige Eigenschaft des Apollo angesprochen: „Gott des Rechtes“.

An der Stelle möchten wir kurz auf die Bezeichnung des Kamyšev als „Priester der Themis“ (S.71; „жрец Фемиды“, S. 291) verweisen, die von seinem Freund Voznesenskij an einer späten Stelle des Romans zum Ausdruck gebracht wird. Durch diese Bezeichnung kommt eine weitere mythologische Parallele ins Spiel: Die Erdgöttin Themis, die Tochter des Uranos und der Ge, war „eine Göttin der Ordnung in den gemeinschaftlichen Angelegenheiten der Menschen, besonders bei Versammlungen“. Sie war zweite Gattin des Olympischen Zeus und gebar ihm mehrere Kinder, „die die Aspekte der Ordnung im Universum verkörperten: die Horai – Eunomia (Ordnung), Dike (Gerechtigkeit), Eirene (Frieden) – und die Moirai. Es war Themis‘ Aufgabe, die Götterversammlungen auf dem Olymp einzuberufen, und sie erhielt den ersten Becher bei ihren Festen.“²⁶⁸ Die Bezeichnung „Priester der Themis“ wird aber in Verbindung mit Kamyšev nicht zur Lobrede, sondern zu einer kritischen, beschuldigenden Aussage. In betrunkenem Zustand hat Kamyšev nämlich Osipov mit dem Ruder geschlagen, und jetzt will Letzterer den Untersuchungskommissar verklagen, vorauf Voznesenskij das Verhalten des „Priesters der Themis“ für skandalös erklärt:

– [...] Жрецу Фемиды судиться за побои... ведь это скандал! (S. 291)

„Ein Priester der Themis, vor Gericht wegen einer Schlägerei... das wäre doch ein Skandal!“
(S. 71)

Diese kritische Aussage, die wir dem Inhalt des tatsächlichen Berichtes vorweggenommen haben, scheint uns aber gerade hier wichtig zu sein, denn neben dem weiteren mythologischen Verweis steht sie nämlich für die Widersprüchlichkeit der Natur des apollinischen Kamyšev und bestätigt den sofortigen Verdacht des Redakteurs bezüglich eines positiven, glänzenden Äußeren des „Herrn mit der Kokarde“, das eventuell auch täuschen kann.

Die Tatsache, dass Kamyšev ein literarisches Werk verfasst hat, betont die Stellung Apollos als „Gott der Kunst“.

²⁶⁸ Vgl. E. Tripp, 1991, hier Artikel über Themis, S. 506, hier. S. 506.

Interessant ist an der Stelle die Einführung über die Diskussion der Qualität und vor allem der Form des geschriebenen Werks, die von Kamyšev eingeleitet wird.

– Повесть моя написана по шаблону бывших судебных следователей [...] (S. 244)

„Meine Novelle ist ganz nach der Schablone von Untersuchungsrichtern außer Diensten geschrieben [...]“ (S. 9)

berichtet Kamyšev über sein Werk, und der Redakteur, der dieses Werk zwei Monate später liest, erörtert seinerseits:

Эта повесть не выделяется из ряда вон. В ней много длиннот, немало шероховатостей... Автор питает слабость к эффектам и сильным фразам... Видно, что он пишет первый раз в жизни, рукой непривычной, невоспитанной... Но все-таки повесть его читается легко. Фабула есть, смысл тоже, и, что важнее всего, она оригинальна, очень характерна и то, что называется, *sui generis*. Есть в ней и кое-какие литературные достоинства. (S. 246)

Diese Novelle schert nicht aus der Reihe. Sie hat viele Längen, nicht wenige Unebenheiten... Der Autor neigt zu starken Effekten und langen Sätzen... Man sieht, er schreibt zum ersten Mal im Leben, mit ungeübter, ungeschulter Hand... Und doch liest sich seine Novelle leicht. Sie hat eine Fabel, hat einen Sinn, und vor allem ist sie originell, sehr eigenständig und, wie man so sagt, ein Werk – *s u i g e n e r i s*. Sie hat auch gewisse literarische Qualitäten. (S. 11)

Die „Novelle“ des apollinischen Kamyšev liegt zwei Monate in der Schreibtischschublade des Redakteurs, bis der anfängt, sie zu lesen. Eine interessante zeitliche Bemerkung: Seine „Novelle“ wird im Juni gelesen, also während des zeitlichen Jahreshöhepunktes der Apollo-Herrschaft.

Die im Prolog dargebotene Beschreibung des Kamyšev wirkt umso mythischer und apollinischer, da man seine häusliche Umgebung sowie sein Verhalten aus der Perspektive der apollinischen Zwiespältigkeit über die gesamte „Novelle“ hindurch immer wieder feststellen kann.

3.1.1.1.2. Der weissagende Vogel Ivan Dem'janyč als Vertreter des Mythos und Repräsentant des apollinischen Domizils

Die „Novelle“ des Kamyšev wird durch eine Kette von Ausrufesätzen seines Papagei eingeleitet – „Der Mann hat seine Frau ermordet! Ach, sind Sie dumm! Geben Sie mir endlich Zucker!“ (S. 12; „–Муж убил свою жену! Ах, как вы глупы! Дайте же мне наконец сахару!“ S. 246) –, die Kamyšev für sich als eine Art Einladung zum Gespräch mit seinem Vogel betrachtet.

Solch ein Dialog bringt gleich am Anfang der „Novelle“ eine Eigenschaft des griechischen Gottes Apollo zutage, die im Prolog noch nicht hervorgehoben wurde: Apollo als „Gott der Weissagungen“. Mit der Kraft des Prophezeiens wurde Apollo persönlich von Zeus, dem höchsten Olympier, begabt:

Homer: „Künden doch werd ich den Menschen des Zeus untrüglichen Ratschluß“²⁶⁹

Aischylos: „Doch Zeus begeistert seinen Sinn mit hoher Kunst
Und setzt als vierten Seher ihn [Apollon] auf diesen Stuhl [von Delphi]“²⁷⁰

²⁶⁹ Homer, 1970, Hymnus 3, An Apollon: V. 132.

²⁷⁰ Aischylos, 1987, hier *Die Eumeniden*, V. 17-18.

Im Rahmen der prophetischen Gabe des Besitzers der Orakel-Stätte ist die zweite Instanz des Mediums Pythia nicht weg zu denken, die hier vom sprechenden Papagei vertreten wird. Der apollinische Kamyšev übernimmt höchst persönlich die Funktion des Deuters von zunächst bedeutungslosen Weissagungen. Der Vogel selbst gewinnt immer weitere mythische Züge: Der „wundersame Vogel“ (S.13; „диковинная птица“, S. 247) hat den menschlichen Namen Ivan Dem’janyč, der ihm aufgrund der Ähnlichkeit seiner Nase mit der des Dorfladenbesitzers Ivan Dem’janyč verliehen wurde. Die Entdeckung der Ähnlichkeit machte eines Tages der Diener des Kamyšev, Polikarp. Daraufhin nannte das ganze Dorf den Vogel bei Namen und Vatersnamen. Noch wichtiger ist, dass im Zuge dieser Namensverleihung der Ladenbesitzer selbst seinen richtigen Namen verliert und stattdessen einen Kosenamen angehängt bekommt. Ein Fazit, das Kamyšev selbst über den ganzen Namentausch macht, lautet: Der Vogel wird „vermenschlicht“ und der Dorfladenbesitzer wird bis zum Ende seines Lebens nur noch „der Papagei des Untersuchungsrichters“ heißen.²⁷¹

С легкой руки Поликарпа и вся деревня окрестила мою диковинную птицу в Ивана Демьяныча. Волею Поликарпа птица попала в люди, а лавочник утерял свое настоящее прозвище: он до конца дней своих будет фигурировать в устах деревенщины, как „следователей попугай“. (S. 247)

Im Nu hatte, Polikarp folgend, auch das ganze Dorf meinen wundersamen Vogel auf den Namen Ivan Demjanyč getauft. Durch Polikarp war der Vogel zum Menschen geworden, während der Kaufmann seinen eigentlichen Namen verloren hatte: bis ans Ende seiner Tage wird er in den Mündern der Dorfbewohner figurieren als „Papagei des Untersuchungsrichters“. (S.13)

Diesem hybriden aus Zügen eines Menschen und eines Tiers zusammengesetzten Namen sowie der möglichen (hier im übertragenen Sinne gemeinten) Verwandlung des Menschen in ein Tier und umgekehrt möchten wir an der Stelle mythologisch nachgehen:

Blickt man in die mythologische Welt hinein, so erinnert man sich an die Gestalten der Harpyien, die vogelartigen weiblichen Ungeheuer, die „entweder als Vögel mit Gesichtern von Frauen oder als Frauen mit den Flügeln, Köpfen und Klauen von Vögeln“ dargestellt wurden. Diesen mythologischen Gestalten, die zugleich Menschen/Frauen und Vögel sind, werden wir in der Analyse der Erzählung *Tina* noch detailliert nachgehen. Weiterhin steht dieser Name als Beispiel für eine mythische tierisch-menschliche Gestalt des Minotauros. Für das kretische Ungeheuer, Nachkomme der Pasiphaë und eines Stiers, ließ der König von Kreta, Pasiphaës Gatte Minos, ein Gefängnis mit Irrwegen (vom König das „Labyrinth“ genannt) bauen. Minotauros wurde in der Mitte dieses Labyrinths gefangen gehalten und mit jungen Athenern gefüttert, bis Theseus ihn tötete. Die Erläuterung des Namens des Minotauros, der „Stier des Minos“, kann ebenfalls in einer Parallele zum neuen Namen des Dorfladenbesitzers „Papagei des Untersuchungsrichters“ („следователей попугай“) stehen, der dank des Namensaustausches zu einem allegorisch gesehenen Halb Mensch-Halbtier geworden ist.

²⁷¹ Bezüglich dieses bemerkenswerten Namensaustausches möchten wir nochmals auf Florenskij's Philosophie des Namens verweisen. Der für uns entscheidende Gedanke wurde von M. Soboleva zusammenfassend wie folgt formuliert: „Name und Person stehen nach Florenskij in einer solchen wechselwirkenden Beziehung zueinander, dass der Name als ein „sozialer Imperativ“ (P. Florenskij, *Denken und Sprache*, S. 226; „социальный императив“, in: P. Florenskij, *Mysl' i jazyk*, S. 266) seinem Träger gegenüber auftritt und dadurch gewissermaßen das menschliche Schicksal beeinflusst. Der Name ist für den Menschen also nicht nur leere Benennung, sondern hat einen „schöpferischen“ Charakter und besitzt „persönlichkeitsformende Kraft“. Diese Überzeugung von der Kraft und Wesenhaftigkeit der Eigennamen muss deswegen als ein „wichtiger Faktor angesehen werden: Das ganze gesellschaftliche Leben ist von ihr durchdrungen“ (P. Florenskij, *Namen*, S. 42; „оно не может не считаться важным фактором общественной жизни: оно пронизывает ее“, in: P. Florenskij, *Imena*, S. 194)“, in: M. Soboleva, 2006, S. 152.

Eine weitere Parallele zu den tierisch-menschlichen mythologischen Gestalten bildet Medusa. Mit ihren Schlangenhaaren war sie eines der drei Ungeheuer, die als Gorgonen bekannt waren.

Der Moment der Verwandlung eines Menschen in ein Tier verweist aber auch auf den Dionysos-Mythos. Zum ersten Mal übt Zeus selbst solch eine Verwandlung aus: Er verwandelte den jungen Knaben Dionysos in ein Zicklein, um ihn vor seiner eifersüchtigen Gattin Hera zu schützen. So wurde der Knabe als Ziegenkind von den Nymphen von Nysa in einer Höhle großgezogen. Später nimmt Dionysos wieder eine menschliche Gestalt an, und die Nymphen werden zu treuen Mänaden in seinem Gefolge und machen mit ihm viele Verfolgungen durch. Zum zweiten Mal in demselben Mythos geschieht die Verwandlung der Menschen in Tiere, als Dionysos auf einen Schiff landet, durch das er auf die Insel Naxos übergesetzt werden wollte. Die habgierigen Seeleute (außer dem Steuermann Acoetes) denken, Dionysos sei der Sohn einer reichen Familie und beschließen, den Knaben zu entführen, um ihn gegen Lösegeld freizugeben. Die Seeleute ändern die Navigationsrichtung. Plötzlich macht das Schiff trotz einer steifen Brise keine Fahrt mehr. Man hört Flötenmusik, Efeu und Weinreben ranken sich um die Ruder und Masten. Das Erstaunen der Seeleute verwandelt sich in Entsetzen, als wilde Tiere – Panther, Löwen und Bären – auf dem Deck erscheinen. Rasend vor Furcht springen die Seeleute ins Meer, wo sie in Delphine verwandelt werden. Diese Verwandlung erklärt mythologisch die freundliche Natur der Delphine, die einst selber Menschen gewesen sein sollten. Verschont blieb nur der Steuermann Acoetes. Nach einer Version verwandelten sich selbst die Ruder in Schlangen.²⁷²

Denkt man schließlich an die Bezeichnung des Apollo als „Pythischer Apollo“, wie sie aus dem Homerischen Lobhymnus hervorgeht und in welchem der Sonnengott selbst in Verbindung mit einem Tier gebracht wird, so wird die Parallele zum zusammengesetzten Namen „Papagei des Untersuchungsrichters“ mythologisch vervollständigt.

Die Darstellung des Papageis des apollinischen Kamyšev erinnert auch an weitere mythische Gestalten.

Ganz im Sinne des griechischen Mythos werden die Prophezeiungen des Wundervogels, die den Bericht des Kamyšev einleiten, unter außerordentlichen Umständen ausgesprochen, die weitere mythologische Parallelen enthalten. Wie wir schon bei der Diskussion um den Pythia-Mythos erläutert haben, wurde sie durch das Kauen von Lorbeerblättern und durch das Inhalieren der Gase des verwesenen Körpers des Pythons in Trance versetzt. Kamyševs Bericht macht auf eine ähnliche, außerordentliche Atmosphäre aufmerksam: Zurzeit herrscht eine furchtbare Hitze, die an einer gewissen physischen und geistigen ‚Lähmung‘ der Anwesenden schuld ist. Bezeichnenderweise verlangt der Papagei nach Zucker. Dieses Verlangen wird zwar nicht aufgeklärt, doch bringt es auf die Spur zum Vogel/Pythia:

- Муж убил свою жену! Ах, как вы глупы! Дайте же мне наконец сахару!
Этот крик разбудил меня. Я потянулся и почувствовал во всех своих членах тяжесть, недомогание... Можно отлежать себе руку и ногу, но на этот раз мне казалось, что я отлежал себе все тело от головы до пяток. Не укрепляющим, а расслабляющим образом действует послеобеденный сон в душной, сушайшей атмосфере, под жужжанье мух и комаров. Разбитый и облитый потом, я поднялся и пошел к окну. [...]
- Ах, как вы глупы!
- Ну что же поделаешь, голубчик? Чем мы, люди, виноваты, что нашим мозгам предел положен? Впрочем, Иван Демьяныч, не грешно быть дураком при этакой температуре. Ты вот у меня умница, но небось и твои мозги раскисли и поглупели от этой жары. (S. 246-247)

²⁷² dazu vgl. E. Tripp, 1991; hier Artikeln über Harpyien S.207-208, hier S. 207, Minotauros S.349-350, Medusa S. 333-334 und Dionysos S. 156-164, hier. S. 157-158.

„Der Mann hat seine Frau ermordet! Ach, sind Sie dumm! Geben Sie mir endlich Zucker!“
 Dieser Schrei weckte mich. Ich streckte mich und verspürte in sämtlichen Gliedern Schwere, Unwohlsein... Vom Liegen können einem Arme oder Beine absterben, aber dieses mal schien mir, als sei mir der ganze Körper von Kopf bis Fuß abgestorben. Nicht kräftigend, sondern schwächend wirkt der Mittagsschlaf in heißer, trockener Luft, beim Summen der Fliegen und Mücken. Zerschlagen und schweißüberströmt erhob ich mich und trat ans Fenster. [...]
 „Ach sind Sie dumm! [Trrottel! Trrottel!²⁷³]“
 „Aber was willst du, Freund? Was können wir Menschen dafür, daß unserem Gehirn Grenzen gesetzt sind? Übrigens, Ivan Demjanyč, bei Temperaturen wie heute ist es keine Sünde, ein Dummkopf zu sein. Du bist ja ein kluger Kerl, aber vielleicht ist auch dir das Gehirn eingetrocknet von dieser Hitze.“ (S. 12-13)

In dieser Passage ist auch das Summen der Fliegen relevant. Diese älteren mythologischen Wesen, die in der Moderne insbesondere durch ihre Darstellung in der „existentialistische[n] Orestie“²⁷⁴ von Jean-Paul Sartre *Die Fliegen (Les Mouches)*, erschienen 1943) zu den allegorischen Vertretern von Erinnyen wurden, erlauben uns im Rahmen dieser Analyse, einen weiteren Sprung in die Welt des Mythos, noch präziser, in den Mythos von Orest zu machen, in dem sowohl die Erinnyen als auch Apollo selbst eine wichtige Rolle spielen.

Die weiblichen chthonischen Gottheiten der Erinnyen, von den Römern auch Furien genannt, „spiegelten einen sehr alten griechischen Glauben an eine göttliche Gerechtigkeit in der Vergeltung wider“ und „bestrafen die, die sich gegen Bande des Blutes vergangen hatten“. Ihre „wichtigste Funktion“ war es, die Mütter (in seltenen Fällen auch Väter) „an ihren pflichtvergessenen Kindern zu rächen“. Neben dem schon erwähnten Orest wird auch Alkmeon von Erinnyen zum Wahnsinn getrieben, nachdem die jungen Männer ihre Mütter ermordet hatten. Die Figur des Orest (Sohn des Agamemnon und der Klytaimnestra), dem Aischylos und Euripides Tragödien widmen, gewinnt bei den Autoren der Antike, aber auch bei den Schriftstellern der modernen Literatur großes Interesse.

Ein wahrhaftig tragischer Held befindet sich in einem unlösbaren zwiespältigen Konflikt: Um seinen von der Mutter ermordeten Vater zu rächen, muss er das altkultische Gesetz der Blutsverwandtschaft missachten und die Mutter töten. Dafür wird er von Erinnyen verfolgt. Der „unlösbare Zwiespalt“ ist allerdings absehbar, denn hätte er die Mutter nicht ermordet, hätten ihn die Erinnyen trotzdem bestrafen müssen, weil er seinem Vater gegenüber als „pflichtvergessenes Kind“ gelten würde. In Delphi, in dem Orest nach einem Rat suchte, befahl ihm Apollo, seine untreue Mutter (und ihren Liebhaber) zu töten.²⁷⁵ In der Orestie gestaltet Aischylos eine „großartige Auseinandersetzung der Gottheiten untereinander: Apollos, Athenes [die das letzte Urteil ausspricht, - A.H.] und der Erinnyen“ und verlagert dadurch die „Szenerie [...] aus dem menschlichen in den göttlichen Bereich“.²⁷⁶

An dieser Stelle möchten wir uns nicht weiter in die Analyse des Orest-Mythos vertiefen. Wir möchten lediglich auf einige für uns wichtige Details sowie aus dem Mythos, als auch aus der Orestie des Aischylos hinweisen:

1. In den Erinnyen findet eine merkwürdige „Verbindung des Schrecklichen und Gütigen“ statt: So werden diese chthonischen Gottheiten an manchen Orten mit den „gütigen Grazien“ verbunden. Aischylos in seiner Orestie – im Teil die *Eumeniden* – beschreibt, wie „Athene die Erinnyen zwang, von der Verfolgung des Orest abzulassen und sie dazu überredete, ihre primitiven Funktionen als Göttinnen der Vergeltung zugunsten einer neuen Rolle als gütige Eumeniden aufzugeben“.²⁷⁷

²⁷³ Die Bezeichnung „Trrottel“ ist nicht im Originaltext vorhanden.

²⁷⁴ K. Hamburger, 1974, hier S.60.

²⁷⁵ dazu vgl. E. Tripp, 1991, hier Artikeln über Erinnyen S. 181-183 und Orest S. 393-395.

²⁷⁶ K. Hamburger, 1974, S. 43.

²⁷⁷ dazu vgl. E. Tripp, 1991, hier Artikel über Erinnyen S. 181-183.

In Bezug auf *Drama na ochote* haben wir gleich im Prolog in der Darstellung des Kamyšev gesehen, wie das Prinzip dieser merkwürdigen Verbindung angewendet werden kann: Kamyšev wird vom Redakteur als ein tadelloser Herr dargestellt, doch mit immer wieder betonter Vermutung nach einem eventuellen Gegensatz. Zur Schlusspointe wird die Feststellung des Redakteurs:

Спенсер мог бы назвать его образцом грации. (S. 243)

Spencer hätte ihn ein Muster der Grazie genannt. (S. 7)

Der Verweis auf den Philosophen Spencer steht in erster Linie im Zusammenhang mit Čechovs Begeisterung für Spencers philosophischen Ansatz²⁷⁸. Im Rahmen des Mythos gewinnt die Definition einer „Grazie“, die in unserem Werk mehrere widersprüchliche Eigenschaften des apollinischen Kamyšev vereinigt, einen weiteren apollinischen Akzent: Zu den apollinischen Attributen gehören, wie bereits betont, sowohl die Freude bringende Leier als auch Pfeil und Bogen. Die Vereinigung dieser offensichtlichen Gegensätze bezeichnet Muth treffend als „Kontrastharmonie“²⁷⁹. Walter F. Otto bringt die Leier, Pfeil und Bogen in ein harmonisches Verhältnis, indem er darauf hinweist, dass Bogen und Leier mit Tierdärmen bespannt wurden, wovon Homer in der *Ilias* berichtet.²⁸⁰ Damit verfügen beide, sowohl die Leier als auch der Bogen, über die Eigenschaft zu tönen:

Beide senden ein Geschöß nach dem Ziel, hier den treffenden Pfeil, dort das treffende Lied.
Pindar sieht den echten Sänger als Schützen, dessen Lied ein Pfeil ist, der nicht fehlt.²⁸¹

2. Der Orest-Mythos schildert zudem eine gerichtliche Auseinandersetzung und eine bedeutende Versöhnung zwischen dem Gesetz des alten Kultes der chthonischen Gottheiten der Erinnyen und dem neuen Kult des olympischen Gottes Apollo. Das Motiv der Gegenüberstellung der alten chthonischen Ordnungen der Erdgöttin Ge (Gaia, Gaa) (=Erde) und einer neuen olympischen Religion erinnert an die Sage um die Orakelstätte zu Delphi und den Apollokult.

In den beiden Fällen handelt es sich um einen außerordentlichen Kompromiss, den die stärkere olympische Religion mit Zeus an der Spitze mit der schwächeren chthonischen eingeht. Otto charakterisiert dieses Ereignis wie folgt:

Selbst die Urgötter, das alte titanische Erdgeschlecht, [...] hat er [Zeus – A.H.] zwar nicht in seine Familie aufgenommen, aber nachdem sie durch seine Übermacht gewaltsam überwunden waren, aus ihren Banden gelöst und Frieden mit ihnen geschlossen, so daß auch sie in seinem Reiche eingegliedert sind und verehrungswürdig in seiner Tiefe wohnen dürfen – wie anders als die vom Lichtreich überwundenen Urgötter anderer Religionen, die der Verdammnis und Verteufelung anheimfallen mußten!²⁸²

Der Beinamen des Apollo selbst als „Pythischer“ Apollo sowie die Bezeichnung apollinischer Priesterinnen als „Pythien“ erinnert stets an diese einmalige Versöhnung zwischen altem und neuem Kult.

Drama na ochote weist ausdrücklich auf eine Art Versöhnung zwischen der neuen Ordnung des jetzigen Untersuchungskommissars Kamyšev und der alten seines verstorbenen

²⁷⁸ Aus den Kommentaren zu *Drama na ochote* in: *Polnoe sobranie ... , Sočinenija, t. III, 1884-1885, 1975, S. 592.*

²⁷⁹ R. Muth, 1998, S. 92.

²⁸⁰ Vgl.: Homer, 1980, *Ilias*, vierter Gesang, V. 125.

²⁸¹ W. F. Otto, 1975, S. 101.

²⁸² W. F. Otto, 1975, S. 77.

Vorgängers, des Richters Pospelov, hin. Diese Übernahme des Alten wird an den biographischen Daten des „wundersamen Vogels“ festgehalten: Der Vogel gehörte nämlich dem verstorbenen Richter und wurde nach dem Tod des Sohnes von seiner Mutter an Kamyšev verkauft.

Das mythische Szenario um die Besitzübernahme des heiligen Delphischen Orakels kommt im Rahmen unserer Analyse erneut hervor: Die Delphi-Geschichte haben wir schon im Zusammenhang mit der Analyse von *Tat'jana Repina* nacherzählt.

An dieser Stelle möchten wir lediglich eine Version der Mythos besonders hervorheben. Sie besagt, dass die weissagende Schlange Python zum Tempel der Erde gehörte und konkretisiert, der Python sei der Sohn der ursprünglichen Orakelbesitzerin Ge und dadurch berechtigter Behüter der Sprechstätte seiner Mutter. Wie schon oben erläutert, erleben die chthonischen Mächte im neuen Kult des olympischen Apollo ihre zweite Geburt. Das Andenken an die weibliche Erdgöttin Ge kann man angesichts der weiblichen Priesterin Apollos, Pythia, wiedererkennen.

Der apollinische Kamyšev übernimmt von der Mutter des verstorbenen Pospelov den weissagenden Vogel. Sowohl der Richter Pospelov als auch der Untersuchungskommissar Kamyšev sind Hüter der Ordnung. Mit der Übernahme des alten Besitzes mit der gesamten häuslichen Umgebung seines Vorgängers unterschreibt Kamyšev ein symbolisches Abkommen zwischen Alt und Neu. Feststellbar ist aber eine deutliche Steigerung dieser romanesken Versöhnung: Wenn der griechische Apollo im Zeichen der neuen Ordnung „die Welt neu geordnet hatte“²⁸³, so lässt der Čechovsche apollinische Kamyšev diese alte Weltordnung ganz und voll in ihrer ursprünglichen Form weiter bestehen, weil Kamyšev einfach zu „faul“ sei, sich um grundlegende Veränderungen zu kümmern. Diese Faulheit bestätigt sich allein durch die komplett erhaltene bzw. übernommene Ausstattung von Pospelovs Wohnung. Ein starker Akzent liegt darauf, dass unser apollinischer Kamyšev seine Welt gar nicht neu gestalten will und so stets mit der alten Ordnung, dem Vogel, die Möbel, den Bildern des Pospelov und seiner Verwandtschaft an den Wänden, in Berührung kommt:

Ивана Демьяныча я купил у матери моего предшественника, судебного следователя Пospelова, умершего незадолго перед моим назначением.

Я купил его вместе со старинною дубовою мебелью, кухонным хламом и всем вообще хозяйством, оставшимся после покойника. Мои стены до сих пор еще украшают фотографические карточки его родственников, а над моею кроватью все еще висит портрет самого хозяина. Покойник, худощавый, жилистый человек с рыжими усами и большой нижней губой, сидит, выпучив глаза, в полинялой ореховой раме и не отрывает от меня глаз все время, пока я лежу на его кровати... Я не снял со стен ни одной карточки, короче говоря – я оставил квартиру такой же, какую и принял. Я слишком ленив для того, чтобы заниматься собственным комфортом, и не мешаю висеть на моих стенах не только покойникам, но даже и живым, если последние того пожелают. (S. 247-248)

Ivan Demjanyč habe ich der Mutter meines Vorgängers, des Untersuchungsrichters Pospelov, abgekauft, der kurz vor meiner Ernennung gestorben war. Ich kaufte ihn zusammen mit den altmodischen Eichenmöbeln, dem Küchenkrempel und überhaupt dem gesamten Hausrat, den der Verstorbene hinterlassen hatte. Meine Wände zieren bis heute die Photographien seiner Verwandten, und über meinem Bett hängt noch heute das Porträt des ehemaligen Hausherrn. Der Verstorbene, ein magerer, sehniger Mann mit rotem Schnurbart und dicker Unterlippe, sitzt, die Augen aufgerissen, in einem verblichenen Nußbaumrahmen und wendet die ganze Zeit kein Auge von mir, während ich in seinem Bett liege... Ich habe kein einziges Photo von den Wänden genommen, kurz gesagt – ich hatte die Wohnung genau so belassen, wie ich sie übernommen habe. Ich bin zu faul, mich um die eigene Bequemlichkeit zu kümmern, und lasse

²⁸³ W. F. Otto, 1975, S. 77.

an meinen Wänden nicht nur Verstorbene hängen, sondern auch Lebende, falls diese es wünschen. (S. 13-14)

Der ausdrückliche Vergleich des apollinischen Kamyšev mit Themis, den wir schon oben angesprochen haben, spiegelt einerseits die Funktion des olympischen Apollo als „Gott der Ordnung“ und „der Gerechtigkeit“ wider, andererseits betont er die Großartigkeit des Bundes zwischen alten und neuen Religionen: Apollon als olympischer Gott der Gerechtigkeit wird zum Priester der chthonischen Ordnungsgöttin Themis.

Um das Thema Apollo-Themis weiter zu erläutern, ist es notwendig hervorzuheben, dass so wie die Musik zum tragenden Berührungspunkt im Rahmen des dionysisch-apollinischen Bundes wird, auch die Kunst des Prophezeiens als gemeinsamer Nenner zwischen Themis und Apollo steht: Sowohl Apollo als auch Themis kannten die Zukunft, und beide waren die Besitzer des Orakels in Delphi. Noch präziser: Die Erdgöttin Themis war nach ihrer Mutter Ge die zweite Gottheit, der das Delphische Orakel gehörte. Einige Quellen berichten davon, dass sie diejenige war, die das Orakel dem olympischen Apollo überließ.²⁸⁴ Die Residenz des apollinischen Kamyšev erhält dadurch immer deutlichere Züge eines griechischen Delphi, das ihm zusammen mit seinem weissagenden Papageien von den Repräsentanten der früheren oder auch alten Ordnung überlassen wurde. Die Schenkung des Papageien gerade durch die Mutter des Vorgängers Pospelov bekräftigt die These.

3. Die Erinnyen wurden oft in Verfluchungen angerufen.

Betrachtet man die prophetischen Aussagen des Vogels als einen Fluch, so wird er für diesen doppelt bestraft, nämlich von den Fliegen und zusätzlich von der Hitze:

Ивану Демьянычу было так же душно, как и мне. Он ерошил свои перья, оттопыривал крылья и громко выкрикивал фразы, выученные у моего предшественника Пospelова и Поликарпа. Чтобы занять чем-нибудь свой послеобеденный досуг, я сел перед клеткой и стал наблюдать за движениями попугая, старательно искавшего и не находившего выхода из тех мук, которые причиняли ему духота и насекомые, обитавшие в его перьях... Бедняжка казался очень несчастным... (S. 248)

Ivan Demjanyč war es genau so heiß wie mir. Er sträubte sein Gefieder, spreizte die Flügel und kreischte Sätze, die ihm meine Vorgänger Pospelov und Polikarp beigebracht hatten. Um meine nachmittägliche Muße mit irgendetwas auszufüllen, setzte ich mich vor den Käfig und beobachtete die Bewegungen des Papageis, der beharrlich und erfolglos nach einem Ausweg suchte aus den Qualen, die ihm die Hitze und die Insekten bereiteten, die in seinem Gefieder hausten... Der arme Kerl wirkte todunglücklich... (S. 14)

Die Betrachtung des leidenden Papageien durch den apollinischen Kamyšev stellt angesichts der mythischen Version eine Art verkehrter Perspektivik dar: „Die Erinnyen umlagern Orest im Heiligtum Apolls zu Delphi, in dessen Schutz er sich geflüchtet hat. Denn Apoll war verpflichtet, ihn zu schützen, weil er ihm die Tat auferlegt hat. Die Erinnyen umlagern ihn, aber sie schlafen, greulich schnarchend, d.h. sie lassen den Verfolgten ruhen, sie haben im Hause Apollos keine Macht.“²⁸⁵

Der prophetisch klingende Fluch „Der Mann hat seine Frau ermordet!“ („Муж убил свою жену!“), der von einem Vogel laut geschrien wird, sowie die zweifache Betonung der Fliegen-Erinnyen erlauben es, den Papagei zusätzlich aus noch einer Sicht darzustellen, nämlich aus derjenigen eines „Unheilträgers“.

²⁸⁴ Ferner wird darüber berichtet, dass es auch ihre Schwester, Titanin Phoibe, sein könnte. Vgl. E. Tripp, 1991; hier Artikel über Themis, S. 506, hier. S. 506.

²⁸⁵ K. Hamburger, 1974, S. 43.

Monika Schulz weist in ihrer Untersuchung darauf hin, dass „Vögel als Unheilträger [...] bereits Bestandteil mesopotamischer Löserituale [sind]“²⁸⁶ und macht darauf aufmerksam, dass die Vögel auch im Alten Testament im Sinne der Träger von Unreinheiten und Unheil genannt werden und zwar insbesondere auf Grund des Bewegens, des Schwenkens und Schlagens mit den Flügeln²⁸⁷, wobei, so Schulz, „teilweise das Schlachten und Verbrennen von Vögeln angegliedert ist“²⁸⁸. Schulz verallgemeinert, dass das „Forttragen von Unreinheit/Unglück/Krankheiten durch Vögel [...] ein altes Motiv [ist], und man könnte es bei der Feststellung belassen, dass sie ein geradezu ideales Medium des Transports auch in dem Sinne sind, dass weite Strecken in kurzer Zeit zurückgelegt werden können, mithin das Übel schnell aus infektiöser Nähe entfernt wird [...] ganz allgemein gilt der Vogel schon im Altorientalischen als Erscheinungsform des Totengeists [...], und die Vorstellung von geflügelten Tieren als Seuchenbringern reicht im europäischen Volksglauben vom fliegenden Alp über die Mücke zu manchen Vögeln.“²⁸⁹

Der Papagei des Untersuchungskommissars wird durch seine Verfluchungen, die für den Tod stehen, zu einem deutlichen „Unheils- und Unglücksträger“. Diese Bedeutung wird umso tiefer und intensiver, wenn man bedenkt, dass der Vogel von Fliegen und Mücken umgeben ist, die nach der oben zitierten Definition ebenfalls zu den Trägern des Unheils gezählt werden.

Dadurch wird sowohl eine mythische als auch eine historische Interpretation des Vogels und der Mücken/Fliegen zulässig.

Der Gedanke kann weiter vertieft werden: In einem Brief des Karneev wird Kamyšev selbst als *Monsieur Lecoq*, „Herr Hahn“, bezeichnet. Bezüglich des in der Ansprache des Kamyšev-Zinov’evs verwendeten Namens „Лекок“ weist Franz darauf hin, dass es sich um eine „Anspielung auf Gaboriaus Figur aus dem gleichnamigen Roman *Monsieur Lecoq* (1896)“²⁹⁰ handle, der dem breiten Publikum bekannt gewesen sein dürfte. Im Rahmen unserer mythischen Analyse sagten wir, dass der Name „Лекок“ aus dem Französischen „le coq“ kommt und im Deutschen „Hahn“ heißt. Dadurch wird nicht nur die Palette der in der „Novelle“ vorhandenen Kosenamen erweitert, sondern speziell ein anderer Vogel genannt, wobei der Vergleich des Vogels als „Unheils- und Unglücksträger“ auf Kamyšev selbst übertragen wird. Diese These kann die gesamte Erzählung vollkommen bestätigen.

Die dionysische Tiermetaphorik dringt in das Haus des Kamyšev auch im weiteren Verlauf seines Prosawerkes ein. Nach der kirchlichen Trauung Olen’kas mit Urbenin wird die Ehe auf dem Gut des Karneev profanisiert. Kamyšev nimmt den Platz des angetrauten Ehemanns Urbenin ein und vollzieht selbst die Ehe mit Olen’ka. Danach erleben wir Kamyšev in seinem Haus. Der Untersuchungskommissar kämpft mit seinen widersprüchlichen Gefühlen und läuft drei Tage lang hin und her. In diesem Seelendrama wird er mit einem „Wolf im Käfig“ verglichen, der in seinem „Zimmer auf und ab [wanderte]“ (S. 124; „ходил я из угла в угол, как волк в клетке“, S. 331). Der Vergleich mit dem Wolf sorgt für einen Spiegeleffekt mit dem im Hause lebenden Papageien, der ebenfalls in seinem Käfig eingesperrt ist.

Zunehmend verwandelt sich das Haus des Kamyšev in eine wahrhafte Sprechstätte von Delphi, in dem mehrere Protagonisten seine Residenz aufsuchen, um nach einem Rat zu fragen.

Zum ersten Auftritt gehört der Besuch der Olen’ka. Dieser findet unmittelbar nach dem oben dargestellten unerträglichen Seelendramas Kamyševs statt. Das Paar hat sich drei lange Tage nicht gesehen, in denen sich Kamyšev immer wieder die Frage nach der Möglichkeit des Weiterbestehens des Verhältnisses mit Olen’ka stellt. Olen’ka kommt selber zu Kamyšev und

²⁸⁶ M. Schulz, 2000, S. 218.

²⁸⁷ Vgl. Lv. 14, 49-53.

²⁸⁸ M. Schulz, 2000, S. 218.

²⁸⁹ M. Schulz, 2000, S. 219-220.

²⁹⁰ N. Franz, 1990, S. 11.

versucht auch für sich die gleiche Frage zu klären. In dem entscheidenden Moment hört man Kamyševs Papagei zweimal seine furchterregenden Prophezeiungen schreien: „Der Mann hat seine Frau ermordet!“ (S. 128; „Муж убил свою жену!“ S. 334). Ol’ga ist zutiefst getroffen, und als sie sich von Kamyšev verabschieden will, stellt sie mit großer Angst die Frage nach der realen Möglichkeit ihrer Ermordung, sollte ihr Ehemann Urbenin tatsächlich alles erfahren. Kamyšev versichert ihr die Unmöglichkeit eines solchen Mordes, denn einerseits sei er, Kamyšev, in ihrer Nähe und werde sie beschützen, und andererseits stellt er generell die Fähigkeit Urbenins zum Töten in Frage. Die Bemerkung liefert einen Schlüssel für die kriminelle Geschichte des Mordes, die bald darauf tatsächlich stattfinden soll. Kamyšev stellt Urbenin schon hier außer Verdacht. Die ambivalente Prophezeiung des mythischen Papageien geht allerdings voll in Erfüllung, erinnert man sich an den Vollzug der Ehe, demzufolge Kamyšev Ol’gas eigentlicher Ehemann ist und nicht Urbenin, wodurch auch nur Kamyšev vom Papagei gemeint werden könnte.

Der zweite Besucher, den Kamyšev unmittelbar nach Ol’gas Abschied empfängt, ist der Graf Karneev: Er gesteht seinem Freund Kamyšev, dass ihm zwei Frauen sehr gefallen, Ol’ga und Nadežda, und dass er um Rat suche bei seinem Freund.

Kurz nachdem Karneev gegangen ist, steht aber schon der dritte Gast an der Tür: Der Arzt Pavel Ivanovič Voznesenskij, der hier zu einem Boten wird, bringt die Nachricht, dass Nadja krank sei und Voznesenskij das endgültige „Nein“ bezüglich seines Heiratsantrages gebe. Auch dieser Besucher sucht nach einem weissagenden Rat bei Kamyšev.

3.1.1.2. Der dionysische Karneev

3.1.1.2.1. Die wichtigen Eigenschaften des Dionysos und des Grafen Karneev im Vergleich

Neben dem glänzenden und sehr präsenten apollinischen Auftritt des Kamyšev in der Redaktion im Prolog wirkt die erste Vorstellung des Karneev umso geheimnisvoller, verschleierter, theatralischer und letzten Endes umso dionysischer. Ganz in der Tradition der griechischen Tragödie erscheint Karneev zuerst nicht persönlich: Sein Bote überreicht Kamyšev einen Brief, in dem Karneev seine Ankunft auf seinem Gut bekannt gibt und seinen Freund Kamyšev zu sich einlädt. So wie sich die apollinische Seite des Kamyšev schildern lässt, wird auch Karneev zu einer deutlichen mythologischen Figur und verkörpert für uns eine literarische Version des griechischen Gottes Dionysos.

Angesichts des Briefboten spricht der treue Diener des Kamyšev, Polikarp, sofort seine Meinung bezüglich der Ankunft des Grafen aus:

– Опять черти принесли! – проговорил мой Поликарп. – Два лета без него покойно прожили, а нынче опять свиношник в уезде заведет. Опять сраму не оберешься. [...] Опять будете от него в пьяном безобразии приезжать и в озере купаться, как есть, во всем костюме... Чисть потом! И за три дня не вычистишь! (S. 248-249)

„[Schon wieder – A.H.] schickt [den] der Teufel!“ sagte mein Polikarp. „Zwei Jahre hatten wir vor ihm Ruhe, jetzt führt er im ganzen Kreis wieder seinen Saustall ein. Wieder muß man rotwerden vor Scham. [...] Jetzt kommen Sie wieder total betrunken von ihm nach Hause und baden, wie Sie sind, im See, in allen Kleidern... Und ich kann das Zeug dann saubermachen! Und kriege es drei Tage nicht sauber!“ (S. 15)

Schon in diesen ersten Sätzen stellt Polikarp die wichtigen Merkmale des griechischen Dionysos dar: Die zyklisch verankerten Erscheinungen (sprachliche Wiederholung von „wieder“ und die Bemerkung, dass er zum letzten mal hier im vorletzten Sommer war) und eine sofortige Aufgabe der dionysischen Haupteigenschaft als „Gott des Weines“ und der

„Orgie“, in die „schon wieder“ der ganze Ort hereingezogen wird, bildet die ausdrucksvolle Palette, die nur dem Dionysos zugeschrieben werden kann. Von Interesse kann auch sein, dass der dionysische Karneev nicht jedes Jahr erscheint: Diese Tatsache kann in Verbindung mit dionysischen Theatervorstellungen in Griechenland gebracht werden, die ebenfalls nicht jedes Jahr, sondern alle fünf Jahre stattfanden.

Die Äußerung „Schon wieder schickt den der Teufel“ (Опять черти принесли) stellt allegorisch das Erscheinungsbild des Dionysos dar, der bekanntlich nie allein reiste bzw. erschien, sondern stets in Begleitung seiner treuen Mänaden. Die Wut des Dieners ist mit der Wut der insbesondere männlichen Bewohner der von Dionysos besuchten Orte gleichzusetzen.

Gleichzeitig hebt die Befürchtung des apollinischen Dieners Polikarp, die Kleider des Kamyšev wieder „reinigen“ zu müssen, die symbolische Bedeutung des Apollos als „Gottes der Reinheit“ hervor.

Ganz nach der Tradition der griechischen Tragödie, überreicht der Bote des dionysischen Grafen Karneev dem apollinischen Kamyšev die Einladung in Form eines Briefes. Wir zitieren:

„Милый мой Лекок! Если ты еще жив, здравствуешь и еще не забыл своего всепьянейшего друга, то, ни минуты не медля, облакайся в свои одежды и мчись ко мне. Приехал только прошлую ночью, но уже умираю от скуки. Нетерпение, с которым я ожидаю тебя, не знает границ. Хотел было сам съездить за тобой и увезти тебя в мою берлогу, но жара сковала все мои члены. Сажу на одном месте и обмахиваюсь веером. Ну, как живешь ты? Как поживает твой умнейший Иван Демьяныч? Все еще воюешь со своим педантом Поликарпом? Приезжай скорей и рассказывай.

Твой А.К.“ (S. 249)

„Mein lieber Lecocq [Lecocq-A.H.]! Wenn Du noch am Leben und bei Gesundheit bist und deinen stets betrunkenen Freund noch nicht vergessen hast, so stürze Dich, ohne einen Augenblick zu zögern, in Deine Kleider und eile zu mir. Ich bin erst gestern Nacht gekommen, und sterbe doch bereits vor Langeweile. Die Ungeduld, mit der ich Dich erwarte, kennt keine Grenzen. Ich habe selbst zu Dir fahren und Dich in meine Bärenhöhle verschleppen wollen, doch die Hitze hat all meine Glieder in Fesseln geschlagen. Ich sitzte still an einem Fleck und fächelte mir Kühlung zu. Wie geht es Dir? Wie geht es Deinem überaus klugen Ivan Demjanyč? Befindest Du dich immer noch im Krieg mit Deinem pedantischen Polikarp? Komm schnell und erzähl.

Dein A.K.“ (S. 15)

Die wichtigsten Eigenschaften und Symbole des Dionysos sind nicht zu übersehen: Es sind der Zustand der ständigen Betrunkenheit („stets betrunkenen Freund“/„всепьянейшей друг“), das Verlangen nach einer Raserei („ohne Augenblick zu zögern“ / „ни минуты не медля“, „eile zu mir“/ „мчись ко мне“, „Ungeduld“/ „нетерпение“, „Komm schnell“/ „приезжай скорей“), das Andeuten einer eventuellen (Theater-)Vorstellung, die Kamyšev im Haus seines Freundes erwartet, mit der Forderung „stürze Dich [...] in Deine Kleider“/ „облакайся в свои одежды“, die Bezeichnung für die häusliche Umgebung des Grafen als „Bärenhöhle“ („берлога“). Die Tiermetaphorik wird durch die oben diskutierte Anspielung auf den „Hahn“ („le coq“) erweitert. Zum ersten Mal seit dem Beginn der „Novelle“ wird auch die Nacht („bin erst gestern Nacht gekommen“/„приехал только прошлую ночью“) und damit die Natur des Gottes als Repräsentant des Chthonischen direkt angesprochen. Karneevs Bewegungslosigkeit bei der Hitze kann ebenfalls mythologisch erklärt werden: Dionysos übernimmt erst im Winter das Reich, im Sommer regiert laut der griechischen Mythologie Apollo.

In der unmittelbaren Bewertung des Briefes betont Kamyšev das andersartige, ungewöhnliche Leben im dionysischen Reich und bezeichnet es als das des Rausches, der Orgien und des Wahnsinns:

К тому же ехать к графу – значило еще раз окунуться в жизнь, которую мой Поликарп величал „свинюшником“ и которая два года тому назад, во все время до отъезда графа в Петербург, расшатывала мое крепкое здоровье и сушила мой мозг. Эта беспутная, необычная жизнь, полная эффектов и пьяного бешенства [...] (S. 250)

Außerdem bedeutete ein Besuch beim Grafen – ein weiteres Mal einzutauchen in ein Leben, das mein Polikarp mit „Saustall“ bezeichnete und das vor zwei Jahren, die ganze Zeit bis zur Abreise des Grafen nach Petersburg meine kräftige Gesundheit erschüttert und mein Gehirn ausgedörrt hatte. Dieses zügellose, maßlose Leben mit all seinen Effekten und alkoholischen Exzessen [...] (S. 16)

Nach den ersten Eindrücken, die durch den Brief und den darauf folgenden mündlichen Meinungsaustausch zwischen Kamyšev und Polikarp hervorgerufen werden, wird der Graf auf seinem Gut nun persönlich dargestellt. Bezeichnenderweise entdeckt Kamyšev seinen Freund im Garten in der halbfremden Gesellschaft, die sich zunächst durch ihre Stimmen bemerkbar macht. Kamyšev beobachtet sie hinter den Bäumen, die als eine wahrhaftige Naturkulisse des Theatergottes dienen:

Мой друг, граф Карнеев, сидел за столом на складном решетчатом стуле и пил чай. На нем был пестрый халат, в котором я видел его два года тому назад, и соломенная шляпа. Лицо было озабочено, сосредоточено, сжато в складки, так что человек, не знакомый с ним, мог бы подумать, что его мучит в данную минуту солидная мысль, забота... Наружно граф нисколько не изменился за время нашей двухлетней разлуки. (S. 255)

Mein Freund, Graf Karneev, saß auf einem Flechtklappstuhl am Tisch und trank Tee. Er trug denselben bunten Schlafrock, in dem ich ihn vor zwei Jahren gesehen hatte, sowie einen Strohhut. Sein Gesicht war besorgt, konzentriert, in Falten gelegt, so daß jemand, der ihn nicht kannte, hätte denken können, ihn quäle im gegebenen Moment ein ernster Gedanke, eine Sorge... Äußerlich hatte sich der Graf während der zwei Jahre unserer Trennung kein bißchen verändert. (S. 23)

Bei dieser Darstellung ist es nicht zu übersehen, wie wichtig das Zyklische bei den Begegnungen ist. Die Bekleidung des Grafen und sein seit zwei Jahren unverändertes Aussehen symbolisieren für uns das gleiche Erscheinungsbild zur gleichen Jahreszeit. Karneevs „bunter Schlafrock“ weckt im Rahmen des Dionysos-Mythos die Erinnerung an die orientalische Tunika, des Gottes markantes und ständig getragenes Kleidungsstück. Die weiteren Gesichtszüge, deren Wiedergabe für Kamyšev wichtig erscheinen, sind die Zeichen des abwesenden Mutes sowie der abwesenden Stärke und Männlichkeit. Insgesamt entsteht das Bild eines schwächlichen Trinkers mit Zügen des (tierhaften) Kindlichen, das wir in Verbindung mit dem Bild des griechischen Dionysos bringen können:

То же маленькое худое тело, жидкое и дряблое, как тело коростеля. Те же узкие чахоточные плечи с маленькой рыженькой головкой. Носик по-прежнему розов, щеки, как и два года тому назад, отвисают тряпочками. На лице ничего смелого, сильного, мужественного... Все слабо, апатично и вяло. (S. 255)

Derselbe kleine magere Körper, dünn und zerbrechlich wie der Körper des Wachtelkönigs. Dieselben schmalen schwindsüchtigen Schultern, dasselbe kleine rothaarige Köpfchen. Das Näschen wie früher rosig, die Wangen hingen, wie vor zwei Jahren, schlaff wie Lappen herab.

In dem ganzen Gesicht nichts Kühnes, Starkes, Mutiges. Alles schwach, apathisch und welk.
(S. 23)

Sowohl die Züge eines Kindes als auch die weiblichen Züge werden immer wieder gerade in Bezug auf Dionysos, den „Gott der Frauen“ betont:

[...] looking like a girl with his long fair hair falling to his shoulders [...] ²⁹¹

Oder auch:

Dionysos steht zwischen den Ordnungen ²⁹², zwischen den Geschlechtern. Zwar ist er selbst männlich, phallisch, doch ist er der Zeus der Frauen, sollte nach Zeus als Mädchen erzogen werden und hat kindlich weibliche Züge. Er wird geschildert als ‚gynnis-weiblich‘ und hermaphroditisch-zwitterhaft. ²⁹³

In dem gesamten Erscheinungsbild des Karneev gibt es allerdings ein Detail, das in den Vordergrund der Beschreibung rückt: Es ist der Schnurrbart des Grafen, der von Kamyšev sarkastisch, doch gleichzeitig liebevoll beschrieben wird:

Внушительны одни только большие, отвисяющие вниз усы. Моему другу кто-то сказал, что ему идут длинные усы. Он поверил и теперь каждое утро меряет, насколько длиннее стала растительность над его бледными губами. С этими усами он напоминает усатого, но очень молодого и хилого котенка. (S. 255)

Beeindruckend nur der große, nach unten hängende Schnurrbart. Jemand hatte meinem Freunde einst gesagt, ihm stünde ein langer Schnurrbart. Er hat ihm geglaubt und jetzt mißt er allmorgendlich, um wieviel das Gewächs über seiner blassen Lippe länger geworden ist. Mit diesem Schnurrbart erinnert er an einen schurrbärtigen, aber sehr jungen und kränklichen Kater. (S. 23)

Was bedeutet die Hervorhebung des Schnurrbartes im Zusammenhang mit der Darstellung des Dionysos? Dionysos wird stets mit einem Bart dargestellt. Apollo ist dagegen bartlos, was aber hier nicht zum Ausdruck kommt. Kamyšev hat einen Bart: „Das kastanienbraune Haar, der Bart sind dicht und seidenweich“ (S. 6; „Каштановые волосы и борода густы и мягки, как шелк“, S. 242). Neben dem erneut angesprochenen Kindhaften wird hier zudem auf eine gewisse Gegensätzlichkeit hingewiesen: Der junge Dionysos, der von Piraten entführt wurde, sei so hübsch gewesen, dass die Seeleute versucht haben, ihn zu missbrauchen. ²⁹⁴ Seine Analyse illustriert allerdings Dorn ²⁹⁵ bezeichnenderweise mit der Darstellung der Dionysosmaske auf einer Halsamphora des Antimenes-Malers, bei der es sich ausdrücklich um einen „hässlichen Dionysos“ handelt. ²⁹⁶ Also kann in der Beschreibung

²⁹¹ J. Kott, 1974, S. 187.

²⁹² Gemeint sind die Ordnung des väterlichen, olympischen Rechts einerseits und das mütterlich – chthonische andererseits, was insbesondere im Konflikt in den *Eumeniden* zum Ausdruck kommt. Vgl.: J. Bittel, 2002, S. 55.

²⁹³ J. Bittel, 2002, S. 55

²⁹⁴ vgl. E. Tripp, 1991, Artikel Dionysos S. 156-164, hier. S. 158.

²⁹⁵ N. Dorn, unter www.textturen.de/arbeiten/apollon-dionysos/, S. 9.

²⁹⁶ Gemeint ist die Dionysosmaske auf einer Halsamphora des Antimenes-Malers, die den Namen „Der hässliche Dionysos“ trägt. Abbildung über nommen aus: E. Simon, 1998, S. 240.

Auf die widersprüchlichen Abbildungen des Dionysos weist ebenfalls *Der Neue Pauly, Suppl. Band 5, Mythenrezeption*, 2008 hin In dem Artikel über Dionysos (S. 230-246) heißt es: „Generell ist zu konstatieren, daß sich die Darstellung des D. in der Bildenden Kunst von einem würdigen, großen, bekleideten und bärtigen Mann hin zu einem oft nackten, weichen, mitunter vom Wein berauschten Jüngling entwickelt (ab dem 5. Jh. v. Chr.), S. 233.

Karneevs auch die Parallele zum „hässlichen Dionysos“, zum weiblichen Herrn mit Schurrbart, ohne jegliches Zeichen der Männlichkeit hergeleitet werden.

Neben dem Hervorheben des Schnurrbartes ist auch der zweifache Vergleich des kindlichen Karneev mit Tieren aufschlussreich:

То же маленькое худое тело, жидкое и дряблкое, как тело коростеля. [...] С этими усами он напоминает усатого, но очень молодого и хилого котенка. (S. 255)

Derselbe kleine magere Körper, dünn und zerbrechlich wie der Körper des Wachtelkönigs. [...] Mit diesem Schnurrbart erinnert er an einen schurrbärtigen, aber sehr jungen und kränklichen Kater. (S.23)

Die immer wieder betonte Verbindung des Grafen mit der Tierwelt schafft eine hervorragende Spanne zu Dionysos, der symbolisch mit einer sehr breiten Palette von Tieren in Verbindung gebracht wird, denn die Welt des Dionysos kennt „keine Grenze zwischen Mensch und Tier“.²⁹⁷

3.1.1.2.2. Das Haus des Karneev

Bevor Kamyšev seinem Freund Karneev persönlich begegnet, wird der Leser durch das Haus des Grafen geführt:

Отдав поводка мужику и обивая хлыстом пыль с ботфортов, я побежал в дом. Меня никто не встретил. Окна и двери в комнатах были открыты настежь, но, несмотря на это, в воздухе стоял тяжелый, странный запах. То была смесь запаха ветхих, заброшенных покоев с приятным, но едким, наркотическим запахом тепличных растений, недавно принесенных из оранжереи в комнаты... В зале, на одном из диванов, обитых светло-голубой шелковой материей, лежали две помятые подушки, а перед диваном на круглом столе я увидел стакан с несколькими каплями жидкости, распространявшей запах крепкого рижского бальзама. [...] В доме царила [...] пустыня, [...] (S. 253-254)

Nachdem ich dem Bauern die Zügel übergeben und mir mit der Peitsche den Staub von den Stiefeln geklopft hatte, lief ich zum Haus. Niemand begrüßte mich. Fenster und Zimmertüren waren sperrangelweit geöffnet, und dennoch stand in der Luft ein schwerer, merkwürdiger Geruch. Es war ein Gemisch aus dem Geruch alter, verlassener Räume und dem angenehmen, aber scharfen, narkotisierenden Duft von Treibhauspflanzen, die erst vor kurzem aus der Orangerie in die Zimmer gebracht worden waren... Im Saal, auf einem der mit hellblauem Seidenstoff bezogenen Divane lagen zwei zerknüllte Kissen, und davor auf einem runden Tisch erblickte ich ein Glas mit einem Flüssigkeitsrest, der den starken Geruch von Rigaer Balsam verströmte. [...] In dem Haus herrschte [...] Einöde. (S. 21-22)

Die deutlichen dionysischen Züge sind zunächst die im Raum herrschende seltsame Leere und Stille, die die Verbindung zu Dionysos als chthonischem „Gott des Todes“ schaffen. Gleichzeitig behält aber Kamyšev das rasende Tempo der dionysischen Welt bei, indem er ins Haus hereinstürzt. Einen weiteren Zug liefert der in Trance versetzende „merkwürdige“ Geruch, eine Mischung aus dem Geruch der alten Zimmer und der Pflanzen, die man hereingebracht hat. Diese Mischung wirkt aber durch den starken Alkoholgeruch noch intensiver. Dadurch wird die chthonisch(alt)-pflanzlich-alkoholisierte Geruchsmixtur zu einem deutlichen Sinnesindikator des Hausbesitzers, des dionysischen Karneev.

Bei seiner weiteren Durchsuchung des Hauses erwähnt Kamyšev eine markante Zimmerzahl:

²⁹⁷ W. F. Otto, 1975, S. 112.

Все это говорило за то, что дом обитаем, но я, обойдя все одиннадцать комнат, не встретил ни одной живой души. (S. 254)

All dies sprach dafür, daß das Haus bewohnt war, doch begegnete ich beim Abgehen aller elf Räume keiner Menschenseele. (S. 22)

Die genannte Zahl „11“ versuchen wir mit Hilfe des Pythagoras von Samos (*Samos um 570, † Metapont (?) um 480), des griechischen Mathematikers und Philosophen, Gründers der religiös-politischen Lebensgemeinschaft der Pythagoreer in Kroton (Unteritalien), zu deuten:

Die Zahl „11“ besteht aus den Zahlen „1“ und „10“.

Die „1“ oder „Monade“ verkörperte für Pythagoras „Anfang des Geistes“ und damit auch „das Chaos“, „die Dunkelheit“ und die „unendliche Tiefe“. Wegen ihrer zentralen Stellung im Universum und ihrer Kontrolle über die Bewegung der Planeten gab Pythagoras ihr unter anderem den Namen Apollo. Die Parallele ergab sich aus der Zugehörigkeit Apollos zur Sonne und damit, wie bei der Monade, seiner zentralen Stellung unter den Planeten.

Die Zahl „10“ oder „Dekade“ sei nach Pythagoras die höchste Zahl, weil sie mit ihren zehn Punkten alle arithmetischen und harmonischen Proportionen wiedergibt. Die Dekade entsteht nach Pythagoras aus der Summe der Zahlen „1“, „2“, „3“ und „4“, wobei die „4“, oder Tetrade, dem Gott, dem Anfang aller Anfänge gleichgesetzt wurde. Für Pythagoras verkörperte die Tetrade das „Ungestüm“, die „Macht“ und die „Männlichkeit“. Dabei wurde die Eigenschaft dieser Zahl neben den Göttern Herkules und Vulkan auch dem Bakchus (Dionysos) zugeteilt.²⁹⁸

Also erhält die Zahl der Zimmer „11“ sowohl die Züge des Apollos als auch die des Dionysos.

Nach der erfolglosen Suche nach seinem Freund im Haus ist Kamyšev im Begriff, die weitere Suche im Garten fortzusetzen. Doch bevor er das Haus verlässt, liefert er folgende Bemerkung:

Из так называемой „мозаиковой“ гостиной вела в сад большая стеклянная дверь. (S. 254)

Aus dem sogenannten „Mosaiksalon“ führte eine große Glastür in den Garten. (S. 22)

Die Erwähnung des „Mosaiksalons“, als einzigem namentragendem unter den elf Zimmern, in denen Kamyšev nachgeschaut hatte, baut eine symbolische Brücke zum Dionysos-Mythos auf: Gemeint ist hier die eifersüchtige Reaktion der Hera, die die Titanen anstiftete, das Kind Dionysos zu töten. Die Titanen färbten sich das Gesicht weiß und lockten das Kind mit Spielzeug an. In dem Moment, da Dionysos in den geschenkten Spiegel blickt, wird er von den Titanen in sieben Stücke zerrissen. Die Teile werden erst in einem Kessel gekocht und dann gegessen. Nachdem Zeus die Tat bemerkt, verbrennt er die Titanen mit seinen Blitzen und jagt sie in die Unterwelt hinab. In einer Version fügt sogar Apollo selbst (!) die Teile des Dionysos zusammen und belebt das Kind (Nonnos, *Dionysiaka* 5, 563-6, 228; Diodorus Siculus III, 62).

Diese mythologischen Hintergründe machen das Mosaik zu einem Symbol des Dionysos: Aus dem Zerstückelten wird Zusammengefügtes.

Das zum Mythos gehörige Moment der weiteren Zerstückelung bzw. der Zerfleischung (durch die Mänaden) führt Dionysos später selbst an der Figur des Pentheus in *Die Bakchen* von Euripides vor.

Kamyšev verlässt endgültig das Haus und geht hinunter zum Garten, indem er die Glastür aufmacht und dabei viel Lärm produziert:

²⁹⁸ Hall, Manly P., 1994, S. 244-250.

Из так называемой „мозаиковой“ гостиной вела в сад большая стеклянная дверь. Я с шумом отворил ее и по мраморной террасе спустился в сад. (S. 254)

Aus dem sogenannten „Mosaiksalon“ führte eine große Glastür in den Garten. Ich öffnete sie geräuschvoll und ging über die Marmorterrasse in den Garten hinab. (S. 22)

Der durch das stille Haus rasende und lärmende Kamyšev wird im Rahmen unserer Analyse zu einer Erweiterung der Palette der Gegensätze. Betont sei ebenfalls der absteigende Weg, den der olympische apollinische Kamyšev auf der Suche nach dem chthonischen dionysischen Karneev geht. Das Hinabsteigen kann symbolisch als Weg zum chthonischen Dionysos gedeutet werden.

Zum zweiten Mal wird das Haus des Karneev nach Ol'gas kirchlicher Trauung beschrieben. Beim festlichen Mahl hat sich die adlige, angesehene Gesellschaft versammelt und betrachtet das Ambiente des Grafen. Die Besonderheit entsteht durch den Widerspruch zwischen dem Grafenhaus, das sich in seinem „normalen“ Alltag durch Spinnennetze, Schimmel und das „wilde“ Singen der Zigeuner auszeichnet, und dem nicht dazu passenden Publikum, das durch seine Alltagsplaudereien diesen verlassenem Ort stört:

Кто привык к паутине, плесени и цыганскому гиканью графских апартаментов, тому странно было глядеть на эту будничную, прозаическую толпу, нарушавшую своей обыденной болтовней тишину ветхих, оставленных покоев. (S. 320)

Wer an Spinnweben, Schimmel und wildes Zigeunergeschrei in den gräflichen Appartements gewöhnt war, den mußte der Anblick dieser alltäglichen prosaischen Menge merkwürdig anmuten, die mit ihrem Durchschnittsgeschwätz die Stille dieser alten, verlassenem Räume störte. (S. 109)

Der hier eingefügte Vergleich spiegelt den Vergleich zwischen dem von Kunst erfüllten dionysischen Leben einerseits und dem Alltagsleben andererseits wider. Dieser wurde von Rilke wie folgt formuliert:

Das Dionysische Leben ist ein unbegrenztes In-Allem-Leben, zu dem der Alltag sich wie eine lächerliche kleine Verkleidung verhält. Aber da vermittelt die Kunst die Erfahrung, daß diese Verkleidung die einzige Möglichkeit bietet von Zeit zu Zeit in die großen Zusammenhänge einzutreten, die, über Momente und Metamorphosen hinweg, sich ausspannen.²⁹⁹

3.1.1.2.3. Naturbilder als treue Begleiter der Vegetationsgötter

Es wundert nicht, dass in der gesamten Erzählung die Naturbilder zu den ausdrucksvollen Begleitern beider Freunde werden: Der pflanzliche Bereich wird einerseits zu einer der wichtigen Eigenschaften des Dionysos als Vegetationsgott. Andererseits weisen sowohl die mythologischen als auch kritischen Quellen darauf hin, dass Apollo ebenfalls in einer engen Beziehung zum Vegetationskult stand. Zum Berührungspunkt wird eindeutig die jahresrhythmische Entwicklung, die sowohl bei Dionysos als auch bei Apollo eine entscheidende Bedeutung spielt.

In seinem Werk schafft Čechov für jeden der beiden Freunde seine eigene landschaftliche Umgebung, die einerseits mit den mythologischen Quellen in Verbindung gebracht werden kann, andererseits deutlich zur psychologischen Begleiterin wird. Die Zugehörigkeit zur Natur manifestiert sich schon in den Namen der Protagonisten. Der Name „Kamyšev“

²⁹⁹ R. M. Rilke, 1955-1966, Bd. VI, S. 1165.

entsteht aus der Wurzel des russischen Substantivs „kamyš“ und bedeutet im Deutschen „Schilf“. Im „Roman“ wird Kamyšev dementsprechend in Verbindung mit dem See gebracht. Diesem Naturbild möchten wir im Zusammenhang mit dem Bund zwischen Apollo und Dionysos noch detailliert nachgehen.

Der Name „Karneev“ klingt dem Russischen „koren“ nah und bedeutet „Wurzel“. Dadurch wird auch im Namen des Grafen der pflanzliche Bereich angesprochen. Weiterhin enthält der Name auch eine zusätzliche dionysische Nuance, wenn man bedenkt, dass die „Wurzel“ sich unter der Erde befindet und dadurch symbolisch für die chthonische Unterwelt steht.

3.1.1.2.3.1. Der Garten

Der bewundernswerte Garten des Grafen Karneev wird zum ersten Mal im Hause des Kamyšev erwähnt und spielt eine ausschlaggebende Rolle bei der Entscheidung des Kamyšev, zu seinem Freund zu fahren. In seinen Erinnerungen kann Kamyšev dem verführerischen Garten mit seinen Alleen und Bäumen, mit seinen Frauen und den begleitenden Festen, bei denen die „Grenze zwischen Mensch und Tier“ verwischt wird und die sich durch grenzlose Trinkgelage und Aufbrechen von gesellschaftlichen Grenzen auszeichnen, nicht widerstehen:

Вспомнился мне графский сад с роскошью его прохладных оранжерей и полумраком узких, заброшенных аллей... Эти аллеи, защищенные от солнца сводом из зеленых, светающихся ветвей старушек-лип, знают меня... Знают они и женщин, которые искали моей любви и полумрака... Вспомнились мне роскошная гостиная, с сладкою ленью ее бархатных диванов, тяжелых портьер и ковров, мягких, как пух, с ленью, которую так любят молодые, здоровые животные... Пришла мне на память моя пьяная удаль, не знающая границ в своей шири, сатанинской гордости и презрения к жизни. И мое большое тело, утомленное сном, вновь захотело движений... (S. 250)

Vor meinem Auge erstand der gräfliche Garten mit der Pracht seiner kühlen Orangerien und dem Halbdunkel seiner schmalen, verwilderten Alleen... Diese Alleen, vor der Sonne durch ein Gewölbe aus grünen, ineinander verflochteten Ästen alter Linden geschützt, kennen mich... Sie kennen auch die Frauen, die meine Liebe suchten, und das Halbdunkel... Vor meinem Auge entstand der prachtvolle Salon mit der süßen Faulheit seiner samtweichen Divane, seinen schweren Portieren und Teppichen, die weich sind wie Flaum, mit der Faulheit, die junge und gesunde Tiere so lieben... In Erinnerung kam mir meine betrunkene Bravour, die keine Grenzen kennt in ihrer Weite, ihrem satanischen Stolz und ihrer Lebensverachtung. Und mein großer, vom Schlaf erschöpfter Körper verlangte erneut nach Bewegung... (S.17)

Dieser starke dionysische Auftakt aus der Erinnerung wird von Kamyšev schon bald aufs Neue erlebt. Während der ersten Begegnung der beiden Freunde wird nach und nach das Szenario der Erinnerungen nachgespielt. Sein innerliches Verlangen nach Trinken, nach dem damit verbundenen Trancezustand, nach der Verführung der Frauen beginnt für Kamyšev im Garten wahr zu werden. Ausführlich beschreibt Kamyšev den Garten seines Freundes, der über einen unglaublichen Reichtum an Pflanzen verfügt. Bei der Gartendarstellung wird ebenfalls dessen lyrische Seite hervorgehoben:

В ботаническом, хозяйственном и во многих других отношениях он богаче и грандиознее всех садов, какие я когда-либо видел. Кроме вышеописанных поэтических аллей с зелеными сводами, вы найдете в нем все, чего только может требовать от сада взгляд прихотливого баловня. Тут и всевозможные, туземные и иностранные, фруктовые деревья, начиная с черешни и слив и кончая крупным, с гусиное яйцо, абрикосом.

Шелковица, барабарис, французские бергамотовые деревья и даже маслина попадают на каждом шагу... (S. 260)

In botanischer, wirtschaftlicher und manch anderer Hinsicht ist er reicher und herrlicher als alle Gärten, die ich je gesehen habe. Außer den weiter oben beschriebenen poetischen Alleen mit ihren grünen Gewölben finden Sie in ihm alles, was der Blick eines wählerischen und verwöhnten Menschen von einem Garten nur verlangen kann. Da gibt es alle möglichen einheimischen und ausländischen Obstbäume, angefangen von Weichselkirschen und Pflaumen bis hin zu Aprikosen, groß wie Gänseeier, Maulbeerbäume, Berberitzen, französische Bergamotten, sogar Olivenbäumen begegnet man auf Schritt und Tritt... (S. 30)

Innerhalb der langen Reihe aufgezählter Bäume sind die Olivenbäume als etwas wirklich Besonderes und auch verbal durch die Schlussstellung hervorgehoben („sogar Olivenbäume“, „д а ж е маслина“). Die symbolische Bedeutung des Olivenbaums im Apollo-Mythos haben wir bereits anlässlich der Bezeichnung des Kamyšev in der Redaktion als „Herr mit der Kokarde“ diskutiert. In Bezug auf den Dionysos-Mythos ist relevant, dass der Garten sich durch Bäume aus sehr unterschiedlichen Ecken der Erde auszeichnet, wodurch an die biographischen Daten des griechischen Gottes, der bekanntlich viele Wanderungen in verschiedene Länder unternahm, erinnert wird.

Es wundert nicht, dass hier insgesamt der pflanzliche Bereich beschrieben wird, der, wie schon erwähnt, eine markante Eigenschaft des Dionysos als Vegetationsgott war.

In unserem Text wird außerdem ein weiteres Detail eingeführt, das diesmal auf besondere Weise für Dionysos spricht: Es wird nämlich zwischen dem reichen Garten der früheren Generationen und dem zu einer Wildnis verkommenen Garten unter dem jetzigen Grafen Karneev unterschieden: Der „bewundernswerte“ Garten verliert seine ursprüngliche Qualität und verfügt nun nur über Quantität:

И эта редкая роскошь, собранная руками дедов и отцов, это богатство больших, полных роз, поэтических гротов и бесконечных аллей было варварски заброшено и отдано во власть сорным травам, воровскому топору и галкам, безцеремонно вившим свои уродливые гнезда на редких деревьях! Законный владелец этого добра шел рядом со мной, и ни один мускул его испитого и сытого лица не дрогнул при виде запущенности и кричащей человеческой неряшливости, словно не он был хозяином сада. (S. 260)

Und all diese seltene Pracht, angesammelt von den Händen der Großväter und Väter, all dieser Reichtum an großen, vollblütigen Rosen, poetischen Grotten und endlosen Alleen war barbarisch vernachlässigt, dem Unkraut, der Diebesaxt und den Dohlen ausgeliefert, die ungerührt ihre plumpen Nester in die seltenen Bäume gebaut hatten! Der gesetzliche Eigentümer dieses Gutes ging neben mir und kein Muskel seines versoffenen und satten Gesichts verzog sich beim Anblick der Verwahrlosung und himmelschreienden menschlichen Schlamperei, so als sei nicht er der Herr des Gartens. (S. 30-31)

In der darauf folgenden Bemerkung, die die jetzige gegenwärtige Qualität nochmals negiert, werden wir plötzlich darauf aufmerksam gemacht, dass die gleichgültige Verwaltung des Gartens sich außer durch die abgestorbenen Bäume auch durch die Anwesenheit der Kühe auszeichnet:

Раз только, от нечего делать, он заметил управляющему, что недурно было бы, если бы дорожки были посыпаны песочком. Он обратил внимание на отсутствие некому не нужного песочка, а не заметил голых, умерших за холодную зиму деревьев и коров, гулявших по саду. (S. 260)

Nur einmal, aus Langeweile, ließ er dem Verwalter gegenüber die Bemerkung fallen, daß es nicht schlecht wäre, die Wege neu mit Sand zu bewerfen. Seine Aufmerksamkeit galt dem

fehlenden Sand, den niemand brauchte, nicht hingegen den kahlen, während des kalten Winters abgestorbenen Bäumen und den Kühen, die in seinem Garten spazieren gingen. (S. 31)

Die auffällige Hervorhebung der Quantität in Verbindung mit dem Tod (die Bäume starben während der Winterzeit, also der dionysischen Zeit) gehört zu den wesentlichen Charakteristika des Dionysischen: „Mit Dionysos kommt der Tod ins Spiel. Er entspricht seinem Wesen. In der stofflich-sinnlichen Existenz liegt nämlich das Prinzip der Quantität, d.h. auch der Vielheit, damit das der Endlichkeit und so ebenso der Tod begründet.“³⁰⁰ Die Begriffe wie „Tod“, „Endlichkeit“ und schließlich „Quantität“ lassen sich am besten an den dionysischen Eigenschaften „Rausch“ und „Ekstase“ beschreiben: „Der Rausch oder die Ekstase als Zustand sich steigernder sinnlicher Erregung, also ein Begriff quantitativer und damit stofflicher Dimension, kommt daher notwendig an sein Ende, erschöpft sich.“³⁰¹

Die mangelhafte jetzige Qualität des Gartens interessiert allerdings nicht einmal den Verwalter Urbenin, denn der Erhalt der Qualität des Gartens sei angesichts der überwiegenden Abwesenheit des Grafen viel zu teuer. Für den dionysischen, auf die Quantität gerichteten Karneev ist die Argumentation des Verwalters natürlich ausschlaggebend.

Das Erwähnen der Kühe, sogar wenn sie vom Grafen selbst außer Acht gelassen werden, baut eine weitere Parallele zum Dionysos auf, zu dessen starken Symbolen „Stier“ und „Bock“ gehören. Die Kühe werden weiterhin in den einzelnen Episoden des Mythos erwähnt: Im Verlauf seiner ewigen Wanderungen kam Dionysos auch eines Tages nach Argos, dessen Herrscher König Proitos (oder Anaxagoras) war. Dieser hatte drei Töchter – Lysippe, Iphinoë und Iphianassa –, die ihrerseits sich geweigert haben, den neuen Gott Dionysos zu verehren. Die Schwestern wurden dafür mit Wahnsinn bestraft. „Während des lange anhaltenden Anfalls von Wahnsinn, [...] streiften sie in aufgelöstem Zustand durch die Berge. Sie hielten sich für Kühe und fraßen die Kinder auf, die sie an der Brust säugten.“³⁰²

Insgesamt hinterlässt der Garten den Eindruck einer Unterwelt und wird zur deutlichen Illustration des wahren Reiches seines Besitzers, des dionysischen Karneev.

3.1.1.2.3.2. Der Wald

Neben dem Garten wird eine weitere Naturstation auf dem Spaziergang erläutert: Der Wald.

Мы пошли по лесу.

Сосны скучны своим молчаливым однообразием. Все они одинакового роста, похожи одна на другую и во все времена года сохраняют свой вид, не зная ни смерти, ни весеннего обновления. Но зато привлекательны они своею угрюмостью: неподвижны, бесшумны, словно унылую думу думают. (S. 266)

Wir gingen durch den Wald.

Kiefern sind langweilig in ihrer schweigsamen Monotonie. Sie sind alle von gleichem Wuchs, eine der anderen gleich, und behalten ihr Aussehen durch alle Jahreszeiten, kennen weder den Tod noch die Erneuerung durch den Frühling. Dafür sind sie anziehend in ihrem mürrischen Wesen: unbeweglich, stumm, als hingen sie traurigen Gedanken nach. (S. 38)

Die Symbolik der Kiefern in dieser Textpassage spiegelt den Dionysos-Mythos wider: Ein wichtiges Attribut des Dionysos war der von Efeu umwundene Stab mit Pinienzapfen als Krone. Dieser diente unter anderem den Mänaden dazu, sich allzu aufdringlichen Männern zu

³⁰⁰ R. Ruffini, 1989, S. 61

³⁰¹ R. Ruffini, 1989, S. 61

³⁰² E. Tripp, 1991; hier Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier. S.160.

erwehren.³⁰³ Die kollektiv-langweiligen Kiefern, die die Ruhe, Monotonie und Langeweile im Wald vermitteln, stehen zwar in einem Gegensatz zu den Pinien-(zapfen), die zu den treuen Attributen der rasenden dionysischen Mänaden zählen. Trotzdem bleibt der Akzent auf die Kiefern/Pinien in dieser Passage bemerkenswert, denn dieser Baum war nicht nur in Dionysos-, sondern auch in Apollo-Mysterien heilig.³⁰⁴

3.1.1.2.4. Einzelne Erscheinungsbilder und -szenen auf dem Spaziergang

Neben den mythischen Naturbildern werden wir ebenfalls Zeuge einiger Bilder und Szenen, die für weitere dionysische Akzente sorgen. Die zu interpretierenden Textpassagen können mit flüchtigen Momentaufnahmen verglichen werden. Sie sind wie Miragebilder, die kaum greifbar sind, so schnell verschwinden sie, so schnell wechseln sie sich ab. Sie werden als Erscheinungsbilder und -szenen empfunden, die zu den weiteren treuen Repräsentanten der dionysischen Welt zählen, denn, mit Rilke ausgedrückt, „in der [...] dionysischen [Musik wird] geradezu die ewige Flucht der Erscheinungen gefeiert[...].“³⁰⁵ Damit stehen sie in einer symbolischen Parallele zum Dionysos, zu dessen mythischem Emblem das „Erscheinen“ und das „Sich-in-verschiedenem-Antlitz-Zeigen“ gehören. Zu einer der ausdrucksvollen Illustrationen dieser seiner Fähigkeit gehört die von Euripides dargestellte Szene, in der sich Dionysos in Gestalten verschiedener Tiere (Stier, Ziege, Löwe) zeigt. Die „ewige Flucht der Erscheinungen“ steht in engem Zusammenhang mit der „Tendenz des Dionysischen zu Disparatheit, und damit bloßer Stofflichkeit, zur Auflösung im Einzelnen [...]“³⁰⁶. So bezeichnet Ivanov Dionysos als „Gott der ewigen Verwandlungen“, wobei der „Pathos der Verwandlung“ sich mit dem „Pathos der Disparatheit“ verbindet und der orgiastischen Vorstellung die Idee eines Geheimnisses und die Idee des Wunders verleiht: „Alles war Maske und Geheimnis.“³⁰⁷

Während des Spazierganges kristallisieren sich folgende Erscheinungsbilder, bzw. -szenen heraus:

3.1.1.2.4.1. Die Schlange

Nach der Beschreibung des Gartens laufen die Freunde und ihre Begleitung die „Generalsallee“ (S. 31; „генеральная“ аллея, S. 261) entlang. Am Ende der Allee zeigt sich zunächst ein gelber Fleck, der sich zu einem gelben Pavillon auswächst. Vor Jahren diente dieses Gebäude als Buffet, in dem man Billard und Kegeln spielte. An die ewigen Wanderungen Dionysos in andere Länder erinnern die im Text erwähnten chinesischen Spiele, die vor Jahren hier im Pavillon stattfanden. Zwecklos begibt sich die Gesellschaft zum Pavillon und wird von einem Lebewesen empfangen. Vor dem Eingang liegt eine Schlange, die insbesondere bei dem Grafen Karneev für eine große Unruhe sorgt. Neben dem Grafen Karneev zeigt sich auch ein weiterer Begleiter des Grafen, der Pole Pšechockij, unangenehm überrascht, doch die Angst des Grafen steigert sich:

Поляк сделал шаг назад, остановился, как вкопанный, и растопырил руки, точно загораживая путь привидению... На верхней ступени каменной полуразрушенной лестнички лежала молодая змея из породы наших обыкновенных русских гадюк. Увидев

³⁰³ Vgl. W. Burkert, 1977, S. 258-259.

³⁰⁴ Vgl. Manly P. Hall, 1994, S. 342.

³⁰⁵ R. M. Rilke, 1955-1966, VI, 1170.

³⁰⁶ R. Ruffini, 1989, S. 61.

³⁰⁷ Vgl.: V. Ivanov, 1989, 307-350, hier S. 326 -327.

нас, она подняла головку и зашевелилась... Граф еще раз взвизгнул и спрятался за мою спину. (S. 261)

Der Pole trat einen Schritt zurück, blieb wie angewurzelt stehen und breitete die Arme aus, als wolle er einer Geistererscheinung den Weg verstellen... Auf der obersten Stufe des halb verfallenen Steintreppchens lag eine junge Schlange aus der Gattung unserer gewöhnlichen russischen Blindschleichen. Als sie uns bemerkt hatte, hob sie den Kopf und zischelte... Der Graf winselte noch einmal auf und versteckte sich hinter meinem Rücken. (S. 31-32)

Im Unterschied zu den Gästen zeigt sich der Gutsverwalter Urbenin wiederum ruhig, und er spottet sogar darüber, dass die Menschen viel gefährlicher sein können als die Schlangen. Mit seiner ruhigen Einstellung bekommt der Verwalter Recht, denn die Schlange verschwindet von allein:

– Не бойтесь, ваше сиятельство!... – сказал лениво Урбенин, [...] – Не укусит . [...] Человеческое жало опаснее змеиного! – не приминул сморальничать со вздохом Урбенин.

И подлинно. Не успел управляющий пройти две-три ступени, как змея вытянулась во всю длину и с быстротою молнии юркнула в щель между двух плит. (S. 261)

„Keine Angst, Euer Erlaucht“, sagte Urbenin träge [...]. „Sie beißt nicht. [...] Der Menschen Stachel ist gefährlicher als der einer Schlange“ konnte sich Urbenin nicht verkneifen, seufzend zu moralisieren.

Und in der Tat! Der Verwalter war noch keine zwei, drei Stufen hinaufgestiegen, als sich die Schlange der Länge nach streckte und blitzschnell in einer Spalte zwischen zwei Platten verschwunden war. (S. 32)

In dieser Erscheinungsszene interessiert uns der Dionysos-Mythos, weil hier insbesondere die emotionale Reaktion des Karneev hervorgerufen wird.

Die Gestalt einer Schlange taucht an mehreren Stellen des Dionysos-Mythos auf. Nach dem orphischen Bericht schlief Zeus in Gestalt einer Schlange mit der Schlange Persephone. Aus dieser Verbindung ging das Kind Zagreus hervor, das oft mit Dionysos gleichgesetzt wird. Nachdem die Titanen das Kind in Stücke zerrissen hatten, rettete Athene das Herz des Kindes und brachte es zu Zeus. Zeus verschluckte das Herz und zeugte das Kind zum zweiten Mal, nachdem er Semele, die Tochter des thebanischen Königs Kadmos, verführt hatte. Diese mysteriöse Geburt wird damit zur zweiten Geburt des Dionysos in Theben und verleiht ihm den Beinamen des „zweimal Geborenen“. ³⁰⁸

Das besondere Charakteristikum der Schlange, die von der spazierenden Gesellschaft als eine „Geistererscheinung“ („привидение“) bezeichnet wird und kurz darauf wie ein „Blitz“ („с быстротою молнии“) verschwindet, erinnert an die weitere Entwicklung des Dionysos-Mythos:

Als die Gattin des Zeus davon erfuhr, das Semele von Zeus schwanger ist, nahm sie die Gestalt der alten Amme des Mädchens, Beroë, an und überredete Semele dazu, Zeus zu bitten, in voller göttlicher Majestät vor ihr zu erscheinen. Zeus konnte dem Wunsch der Semele nicht widersprechen und kam zu ihr in Gestalt des Blitzes oder, nach einer anderen Version des Mythos, in einem Wagen unter Blitz und Donner. Semele verbrennt, doch Vater Zeus holt das ungeborene Kind aus Semeles Schoß und ihrem in Flammen stehenden Gemach und nähte es in seinem eigenen Schenkel ein:

³⁰⁸ Vgl. *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Dionysos, Bd. 3 (1997), S. 651-664, sowie *Der Neue Pauly, Suppl. Bd. 5, Mythenrezeption*, 2008, Artikel über Dionysos S. 230-246; E. Tripp, 1991, Artikel über Dionysos, SS. 156-164.

Als es Zeit war, holte Zeus das Kind heraus und schenkte ihm damit seine zweite Geburt.³⁰⁹ Euripides:

„den [Dionysos] hat
In der Niederkunft Nöten,
Als genaht sich Zeus' Donner,
Noch vor der Zeit geboren dann
Seine Mutter; doch selbst ließ
Sie ihr Leben im Blitzschlag.“³¹⁰

Liest man die Erzählungsstelle mit diesen Euripidschen Zeilen zusammen, wird die Schlange, die sich wie ein Blitz bewegt, ‚dionysisch‘ erläutert. Das „plötzliche Erscheinen“ und die sofortige „Disparatheit“ der Schlange wirken dionysisch.

Eine weitere Szene des Dionysos-Mythos, in der Schlangen vorkommen, findet an Bord des Schiffes statt, das den Knaben Dionysos zu der Insel Naxos übersetzen sollte. Das Schiff änderte die Richtung, und im Glauben, Dionysos sei der Sohn einer reichen Familie, äußerten die Seeleute den Wunsch, den Knaben gegen Lösegeld frei zu lassen. In dieser eindrucksvollen Szene des Mythos, bei der das Schiff plötzlich keine Fahrt mehr machte und auf dem Deck des Schiffes die wilden Tiere (Panther, Löwen und Bären) erschienen, verwandelten sich die Ruder in Schlangen.³¹¹

Eine weitere Schlangen-Stelle im Mythos berichtet: „[Die] Schlange in der Hand priesterlicher und göttlicher Frauengestalten“ sei eines der „auffallendsten Elemente des Kultes im Palast von Knossos“. Zu einem wahrhaftigen „dionysischen Element“ zählt auch „der Umgang mit Schlangen“, der „von manchen griechischen Vasenbildern und aus der Überlieferung bekannt“³¹² sei, oder, poetisch mit Otto, „Da ist keine Grenze zwischen Mensch und Tier: die dionysischen Frauen nehmen junge Tiere der Wildnis an die Mutterbrust, umwinden sich mit Schlangen, die ihnen liebevoll die Wangen lecken.“³¹³ In diesem Zusammenhang weist Ivanov auf den Beinamen des Dionysos ὑποχόλπιος „der auf der Brust liegende“ hin und erwähnt die christliche Polemik, laut derer die Schlangen der Bakchen zutraulich gemacht worden sollen.³¹⁴

3.1.1.2.4.2. Der Gärtner Franz Tricher

Im Pavillon begegnen die Besucher dem Gärtner Franz Tricher, dem Spieler und Säufer, der sich auch diesmal in einem betrunkenen Zustand zeigt. Er wird vom Verwalter Urbenin verteidigt – ein überraschendes Verhalten für einen gräflichen Verwalter, doch kaum überraschend für den Verwalter eines dionysischen Reiches. Die hier dargestellte Trunksucht des Gärtners des dionysischen Gartens erklärt sich von allein, wenn man das Hauptcharakteristikum des Dionysos als „Gott des Weines“ bedenkt.

Neben dem Bezug zu Dionysos als „Gott des Weines“ erinnert die Beschreibung des Gärtners auch an den Orest-Mythos, den wir schon im Zusammenhang mit den lästigen Fliegen, die sich um den Papagei des Kamyšev scharen, angesprochen haben. Auch hier, im Pavillon, findet sich die unangenehme Gesellschaft der Fliegen ein, die sich um den schlafenden Franz versammelt haben. Der betrunkene Gärtner bemerkt sie allerdings nicht,

³⁰⁹ Vgl. Euripides, Die Bakchen 94 ff; E. Tripp 1991; hier Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier. S. 156-157.

³¹⁰ Euripides, 1968, V. 90-93.

³¹¹ Vgl. E. Tripp 1991; hier Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier. S. 158.

³¹² K. Kerényi, 1956, S. 9.

³¹³ W. F. Otto, 1975, S. 112.

³¹⁴ Vgl.: V. Ivanov, 1989, 307-350, hier S. 327.

wodurch eine bildliche Berührung zu Orest entsteht: Orest suchte Schutz am Altar, dem einzigen Ort, an dem er unerreichbar war für die lästigen Erinnyen. Der Gärtner schläft auf dem Billardtisch, der im übertragenen Sinne zum Altar des Billardpavillons wird:

Войдя в беседку, мы увидели другое живое существо. На старом, полинявшем биллиарде с порванным сукном лежал старик невысокого роста в синем пиджаке, полосатых панталонах и жокейском картузике. Он сладко и безмятежно спал. Вокруг его беззубого, похожего на дупло рта и на остром носу хозяйничали мухи. (S. 261)

Beim Eintritt in den Pavillon erblickten wir ein zweites Lebewesen. Auf dem alten, verblichenen Billardtisch mit seinem zerschlissenen Tuch lag ein alter Mann von kleiner Gestalt mit blauem Jackett, gestreiften Hosen und einem Jockey-Mützchen. Er schlief sanft und süß. Rund um seinen zahnlosen, gruftähnlichen Mund und auf seiner markanten Nase hausten die Fliegen. (S. 32)

Die letzte Bemerkung, die angesichts des betrunkenen Gärtners gemacht wird, gilt der Ähnlichkeit seiner Erscheinung mit der einer Leiche. Also werden zwei wichtige Merkmale des Dionysischen auf den Punkt gebracht: Das Trinken und der Tod bzw. die Unterwelt („Leichenkeller“, „мертвецкий подвал“):

Худой, как скелет, с открытым ртом и неподвижный, он походил на труп, только что принесенный из мертвецкого подвала для вскрытия. (S. 261-262)

Dürr wie ein Skelett, offenen Mundes und regungslos, glich er einem Leichnam, den man soeben aus dem Leichenkeller zur Obduktion gebracht hatte. (S. 32)

3.1.1.3. Ein widersprüchliches Bündnis zwischen Apollo und Dionysos Die Freundschaft jenseits des Sees

Als Nächstes möchten wir auf das widersprüchliche und einmalige Bündnis zwischen Apollo und Dionysos zu sprechen kommen. Im Rahmen des Mythos und für das antike Griechenland erwies sich das Bündnis zwar als kaum vorstellbar, doch wurde es in seiner Wirkung zum fruchtbarsten und notwendigsten Ereignis, das die Geschichte jeweils erlebt hatte. So z.B. von Scheffer:

Etwas Gegensätzlicheres als Apollon und Dionysos läßt sich nicht denken, aber erst in ihrer Vereinigung wird die ganze Fülle griechischen Wesens deutlich.³¹⁵

Oder auch Otto:

Mit dem Bund zwischen *Dionysos* und *Apollon* hat die griechische Religion ihre erhabenste Höhe erreicht.³¹⁶

In *Drama na ochote* wird gerade dieser Thematik viel Aufmerksamkeit geschenkt und lässt sich mit verschiedenen „apollinisch-dionysischen“ philosophischen Fragestellungen in Verbindung bringen.

³¹⁵ Th. von Scheffer, 1948, S. 151.

³¹⁶ W. F. Otto, 1975, S. 114, Hervorhebungen im Original.

3.1.1.3.1. Apollinische Form und dionysische Sinnlichkeit

Schon zu Beginn seines Berichtes analysiert Kamyšev mit sehr viel Ironie und der entsprechenden glamourösen Distanz den vom Boten überreichten Brief seines Freundes Karneev:

Не нужно было глядеть на подпись, чтобы в крупном, некрасивом почерке узнать пьяную, редко пишущую руку моего друга, графа Алексея Корнеева. Краткость письма, претензия его на некоторую игривость и бойкость свидетельствовали, что мой недалекий друг много изорвал почтовой бумаги, прежде чем сумел сочинить это письмо. В письме отсутствовало местоимение „который“ и старательно обойдены деепричастия - то и другое редко удается графу в один присест. (S. 249)

Ich brauchte die Unterschrift nicht anzusehen, um in der großen, unschönen Handschrift die betrunkene, des Schreibens ungewohnte Hand meines Freundes, des Grafen Aleksej Karneev zu erkennen. Die Kürze des Briefs, der Versuch einer gewissen Verspieltheit und Wendigkeit bezeugten, daß mein beschränkter Freund viel Briefpapier zerrissen haben mußte, bevor er diesen Brief abzufassen vermocht hatte.

In dem Brief fehlte das Pronomen „welcher“, und beharrlich war das Gerundium vermieden – das eine wie das andere gelingt dem Grafen selten auf Anhieb. (S. 16)

Es ist nicht verwunderlich, dass Kamyšev als Verkörperung der apollinischen „Strenge der Form“³¹⁷ gerade die Form des Briefes und die Schwierigkeit seines Freundes, Briefe gestalterisch zu formen, ans Licht bringt. Mit der Definition von Rainer Maria Rilke lässt sich diese Stelle im Sinne der „gestaltlos strömenden Kraft des Gottes Dionysos“ und der „apollinischen Formwerdung dieser Kraft“³¹⁸ definieren, oder, anders ausgedrückt, „wenn Dionysos die gestaltlose Einheit darstellt, so verkörpert Apoll das gestalthafte Prinzip“³¹⁹.

Diese Feststellung beweist das Gespräch mit Karneev, in der Kamyšev auf ein weiteres Detail aufmerksam macht:

Граф говорил много и долго. Раз начавши говорить о чем-нибудь, он болтал языком без умолку и без конца, как бы мелка и жалка ни была тема. В произнесении звуков он был неутомим, как мой Иван Демьяныч. Я едва выносил его за эту способность. (S. 257)

Der Graf sprach viel und lang. Wenn er einmal irgendwo angefangen hatte, dann plapperte seine Zunge ohne Pause, ohne Ende, so klein und erbärmlich das Thema auch sein mochte.

Im Hervorbringen von Lauten war er unermüdlich wie mein Ivan Demjanyč. Ich konnte ihn dieser Fähigkeit wegen kaum ertragen. (S. 26-27)

Die Darstellung dieser Eigenschaft des Grafen ist wichtig, wenn man bei Schelling auf eine „Metapher unkontrollierten Redens im dionysisch-göttlichen Wahn“³²⁰ aufmerksam gemacht wird. Das „unkontrollierte dionysische Reden“ des Grafen Karneev kann nur durch das gereichte Glas mit Alkohol aufgehhalten werden, also einem weiteren Symbol des Dionysos.

Das Prinzip des Verlangens nach seinem absoluten Gegensatz wird zu einer treibenden Kraft, die Kamyšev, als Vertreter des Geistes, trotz seines inneren Widerstandes und trotz des lauten Widerstandes seines Dieners Polikarp dazu bringt, zu Karneev, dem Vertreter der

³¹⁷ R. M. Rilke, 1955-1966, VI, S. 1174.

³¹⁸ R. Ruffini, 1989, S. 92; vgl.: R. M. Rilke, 1955-1966, VI, S. 1174.

³¹⁹ R. Ruffini, 1989, S. 95.

³²⁰ R. Ruffini, 1989, S. 60.

Sinne, zu fahren. In der kämpferischen Argumentation wird bezeichnenderweise gerade das Paar Geist vs. Sinnlichkeit zum tragenden Entscheidungsträger:

Рассудок говорил мне всю сущую правду, краска стыда за недавнее прошлое разливалась по моему лицу, сердце сжималось от страха при одной мысли, что у меня не хватит мужества отказаться от поездки к графу, но я не долго колебался. Борьба продолжалась не более минуты.

–Кланяйся графу, – сказал я посланному, – и поблагодари за память... Скажи, что я занят и что ... Скажи, что я...

И в тот самый момент, когда с моего языка готово уже было сорваться решительное „нет“, мною вдруг овладело тяжелое чувство... Молодой человек, полный жизни, сил и желаний, заброшенный волею судеб в деревенские дебри, был охвачен чувством тоски, одиночества... [...]

– Скажи, что я буду! (S. 250)

Mein Verstand sagte mir die ganze Wahrheit unverhohlen, trieb mir die Schamröte über die jüngste Vergangenheit ins Gesicht, mein Herz krampfte sich schon beim Gedanken zusammen, daß ich nicht den Mut aufbringen würde, den Besuch beim Grafen abzulehnen, aber ich schwankte nicht lange. Der Kampf dauerte nicht länger als eine Minute.

„Sag dem Grafen meinen Gruß“, sagte ich zu dem Abgesandten, „und danke ihm, daß er sich meiner erinnert... Sag, ich sei beschäftigt und... Sag, ich...“

Und genau in diesem Augenblick, als sich meiner Zunge schon das entschiedene „Nein“ entringen wollte, überkam mich plötzlich ein dumpf lastendes Gefühl... Ein junger Mensch, voller Leben, voller Kraft und Wünsche, vom Willen des Schicksals hierher verschlagen in diese ländliche Einöde, wurde von einem Gefühl der Niedergeschlagenheit, der Einsamkeit ergriffen... [...]

„Sag, ich werde kommen!“ (S. 16-17)

Kamyševs plötzliche, widerwillige Entscheidung zu fahren, kommt aber hauptsächlich durch die Erinnerungen an das dionysische Leben, die er in seinem Inneren beherbergt, zustande. Dem Ruf des Dionysos, dessen Reich zu besuchen und von seinem orgiastischen Leben wieder zu kosten, kann sogar Apollo nicht widerstehen: denn „Dort, wo die Naturkraft (stichija) spricht, schweigt die Vernunft“.³²¹

Вспомнился мне графский сад с роскошью его прохладных оранжерей и полумраком узких, заброшенных аллей... Эти аллеи, защищенные от солнца сводом из зеленых, светающихся ветвей старушек-лип, знают меня... Знают они и женщин, которые искали моей любви и полумрака... Вспомнились мне роскошная гостиная, с сладкою ленью ее бархатных диванов, тяжелых портьер и ковров, мягких, как пух, с ленью, которую так любят молодые, здоровые животные... Пришли мне на память моя пьяная удаль, не знающая границ в своей шири, сатанинской гордости и презрения к жизни. И мое большое тело, утомленное сном, вновь захотело движений... (S. 250)

Vor meinem Auge erstand der gräfliche Garten mit der Pracht seiner kühlen Orangerien und dem Halbdunkel seiner schmalen, verwilderten Alleen... Diese Alleen, vor der Sonne durch ein Gewölbe aus grünen, ineinander verflochtenen Ästen alter Linden geschützt, kennen mich... Sie kennen auch die Frauen, die meine Liebe suchten, und das Halbdunkel... Vor meinem Auge erstand der prachtvolle Salon mit der süßen Faulheit seiner samtweichen Divane, seinen schweren Portieren und Teppichen, die weich sind wie Flaum, mit der Faulheit, die junge und gesunde Tiere so lieben... In Erinnerung kam mir meine betrunkene Bravour, die keine Grenzen kennt in ihrer Weite, ihrem satanischen Stolz und ihrer Lebensverachtung. Und mein großer, vom Schlaf erschöpfter Körper verlangte erneut nach Bewegung... (S. 17)

³²¹ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 331.

Die Natur, die Erinnerung an die Frauen, das Halbdunkel, das betrunkene und gleichzeitig unheimlich anziehende Leben, das keine Grenzen kennt – all diese dionysischen Momente, die diese Passage unvergesslich machen, rufen Kamyšev zu sich. Der Ruf und das Verlangen nach dem Gegensätzlichen liefern die notwendige Erklärung für Kamyševs plötzliche, überraschende Entscheidung. Im Rahmen der theoretischen Auseinandersetzung um den Gegensatz zwischen dem „geistig-formalen“ Prinzip des Apollinischen und dem „stofflich-sinnlichen“ Prinzip des Dionysischen und um die fruchtbare, entscheidende „Vereinigung“ dieser Prinzipien³²² können wir aber mit Sicherheit sagen, dass die Entscheidung des apollinischen Kamyšev programmiert und, theoretisch gesehen, gar nicht anders fallen konnte.

Durch die zitierte lyrisch-sinnliche Erinnerungspassage, die für die Entscheidung von tragender Bedeutung ist, wird ebenfalls eine andere Seite des „Gottes der Ordnung“, „des Maßes“ und „des Geistes“, nämlich seine Sinnlichkeit offenbart. Dieses Phänomen wurde schon von Schelling beschrieben, der in Apollo „doch immer schon [eine] (sinnlich) erscheinende Gestalt“ sah und in diesem Zusammenhang von der „apollinischen Begeisterung reden könnte“³²³. So wird das gegenseitige notwendige Verlangen von Otto Kein theoretisch am Beispiel der dionysischen Maske verdeutlicht, die nur in der apollinischen „Gestalt“ die gewünschte Wirkung zeigt:

So harrt der dionysische Satyrchor auf die Ankunft seines Herrn, des erlösenden Dionysos. Durch den Chor erregt, sieht der Zuschauer in der unförmlichen Maske des Schauspielers die Gestalt des seiner Ahnung vorschwebenden Gottes, und die anfangs dunkle Vision erhebt sich zu immer größerer Klarheit, wenn diese Gestalt zu handeln, zu sprechen beginnt. Als bestimmte Gestalt aber ist der erscheinende Gott apollinisch, bringt Ruhe und Verklärung in die ruhelos dahinschweifende dionysische Stimmung; mit seiner leuchtenden Erscheinung schafft er Erlösung von dem dunklen Sehnen. Das Apollinische tritt in seine ewigen Rechte, denn das ewig Formlose verlangt dennoch, um angeschaut zu werden, eine Form, die zugleich sein Wesen, wenn auch nicht so vollkommen, offenbart. Beide bedürfen einander, das Formlose sehnt sich nach der Form.³²⁴

Otto Keins Aussage basiert auf der Feststellung Friedrich Nietzsches, nach dessen Worten „alle Helden der griechischen Tragödie...nur Masken des Dionysos [sind], der in apollinischer Form in der Gestalt des kämpfenden Helden erscheint, gleichsam widerwillig in ein Einzelwesen gebannt ist.“³²⁵

Die Aussage Nietzsches, auf die sich Kein bezieht, ist selbst eine Veranschaulichung dieses Ineinanders von Apollinischem und Dionysischem. Nietzsche sagt von dem sophokleischen Helden, dessen Sprache „durch apollinische Bestimmtheit und Helligkeit“ ausgezeichnet sei:

Sehen wir aber einmal von dem auf die Oberfläche kommenden und sichtbar werdenden Charakter des Helden ab, der im Grunde nichts mehr ist als das auf eine dunkle Wand geworfene Lichtbild, d.h. Erscheinung durch und durch – dringen wir vielmehr in den Mythos ein, der in diesen hellen Spiegelungen sich projiziert, so erleben wir plötzlich ein Phänomen, das ein umgekehrtes Verhältnis zu einem bekannten optischen hat. Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne in's Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske,

³²² R. Ruffini, 1989, S. 88.

³²³ R. Ruffini, 1989, S. 112.

³²⁴ O.Kein, 1935, S. 45, zit. nach R. Ruffini, 1989, S. 110-111.

³²⁵ O.Kein, 1935, S. 46; zit. nach R. Ruffini, 1989, S. 111.

notwendige Erzeugungen eines Blickes in's Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes.³²⁶

Ähnlich wie Karneev durch seinen Garten charakterisiert wird, zeigt sich auch Kamyšev in der ihm gehörenden Naturumgebung. Wir greifen auf diese allerdings nicht im direkten Charakteristikum des Untersuchungskommissars zu, sondern möchten sie im Zusammenhang mit dem widersprüchlichen Bündnis zwischen Apollo und Dionysos bzw. Kamyšev und Karneev darstellen, denn gerade hier wird nicht nur der Widerspruch landschaftlich zum Ausdruck gebracht, sondern auch die These des geistig-stofflichen Gegensatzes am besten illustriert.

3.1.1.3.2. Die apollinische Sonne, die sich in dem dionysischen See anschaut: Die gegenseitige Begeisterung der beiden Gottheiten

Nach seiner unvermeidlichen Entscheidung, zu Karneev zu fahren, reitet Kamyšev zu seinem Freund und vermittelt großartige Naturbilder, die, wie oben schon gesagt wurde, für eine Wiedergabe der apollinisch-dionysischen Spannungspole sorgen:

„Быть грозе!“ – подумал я, мечтая о хорошем, холодном ливне...
Озеро тихо спало. Ни одним звуком не приветствовало оно полета моей Зорьки, и лишь писк молодого кулика нарушал гробовое безмолвие неподвижного великана. Солнце гляделось в него, как в большое зеркало, и заливало всю его ширь от моей дороги до далекого берега ослепительным светом. Слепленным глазам казалось, что не от солнца, а от озера берет свой свет природа.
Зной вогнал в дремоту и жизнь, которую так богато озеро и его зеленые берега...
Попрятались птицы, не плескалась рыба, тихо ждали прохлады полевые кузнечики и сверчки. Кругом была пустыня. (S. 251-252)

–Ein Gewitter müßte kommen!– dachte ich und träumte von einem schönen kalten Regenguß...
Still schlief der See. Mit keinem Laut begrüßte er den Flug meiner Zorka, und nur das Piepsen einer jungen Schnepfe brach das Grabeschweigen des reglosen Riesen. Die Sonne blickte in ihn wie in einen großen Spiegel und überflutete seine gesamte Weite von meinem Weg bis ans entfernte Ufer mit gleißendem Licht. Den geblendeten Augen schien es, als empfinde die Natur das Licht nicht von der Sonne, sondern vom See.
Die Hitze hatte auch alles Leben eingeschläfert, an dem der See und seine grünen Ufer so reich sind... Die Vögel hielten sich verborgen, kein Fisch sprang, still warteten die Heuschrecken und Grillen auf die Abendkühle. Ringsrum war Wüste. (S. 18-19)

Die majestätische (apollinische) Ruhe steht hier in einem engen Zusammenhang mit der Sonne, dem Hauptsymbol des Sonnengottes, und seinem blendenden Sonnenlicht. Doch nicht die Sonne, sondern der See fasziniert den apollinischen Kamyšev. Die Sonne, die in den See wie in einen „großen Spiegel schaut“, sorgt für einen Täuschungseffekt, wodurch man fast annehmen könnte, dass von diesem faszinierenden See „die ganze Natur ihr Licht“ nimmt. Das Erwähnen des Spiegels und der Moment des Schauens in den Spiegel erinnern stark an das Moment des Dionysos-Mythos, in dem die von der eifersüchtigen Hera beauftragten Titanen, das Dionysos-Kind zu töten, Dionysos zum Ablenken einen Spiegel geben. Das Kind schaut sich in dem Spiegel an, in dem Moment, da er von Titanen zerstückelt wird.

Der angesprochene Moment der Täuschung kann ebenfalls in einem Zusammenhang mit dem Dionysos-Mythos gelesen werden: Dionysos wird wegen seiner ständigen

³²⁶ F. Nietzsche, 1972, S. 65.

Verwandlungen und wegen seiner Fähigkeit, Ab- und Anwesenheit vorzutäuschen, als ein „Lügner“ (φεύστης; φευδαλέος)³²⁷ bezeichnet. Seine großen Lügereien und Täuschungen wurden von Euripides in den *Bakchen* festgehalten.

Der Spiegel kann im Rahmen des Dionysos-Mythos auch anders gedeutet werden: Weit gefasst dient die dionysische Theaterbühne einer Widerspiegelung der (zunächst mythischen) Ereignisse. Die Bühne wird, symbolisch gesehen, zu einem Spiegel, der das bereits Geschehene wiedergeben soll, ja widerspiegeln, um die tieferen Reflexionen einzuleiten, denn „theater ist selbstreflexion, man sieht sich im spiegel, man sieht sich selbst! theater gab es in der geschichte der menschheit erst, als die menschen in der lage waren, sich selbst zu beschauen.“³²⁸ Durch das geschilderte Sich-Beschauen der Sonne (in dem See) wie in einem großen Spiegel („Die Sonne blickte in ihn [den See] wie in einen großen Spiegel [...]; [„Солнце гляделось в него [озеро], как в большое зеркало[...].“]) wird ein spannendes Warten auf eine Theatervorstellung vermittelt. Dabei wird sich die Sonne als Verkörperung des apollinischen Kamyšev bei der Theatervorstellung des Sees bzw. des dionysischen Karneevs „anschauen“³²⁹.

Dionysos wird aber auch generell in Verbindung mit dem See gebracht: Neben den zahlreichen Überlieferungen und den Vasenabbildungen, die von dionysischen Reisen auf dem Schiff berichten bzw. diese zeigen, betont Otto, dass „zur Art des Dionysos überhaupt [...] auch die Verwandtschaft mit dem *feuchten Element* gehöre“. So wie von Kéreny der Gedanke von Otto weiter ausgeführt wurde, „berief er [Otto] sich auf die sehr alten Überlieferungen, nach denen Dionysos in das Meer sprang (Ilias 6.136) oder in den See von Lerna versank. Wenn er [Dionysos] also am Festtage auf einem Schiff seinen Einzug hielt, so bedeutet das nach Otto nichts anderes als seine Epiphanie *aus* dem Meere“³³⁰. Das „aus dem Meere“ wird zwar von Kéreny verneint, für uns bleibt aber wichtig die Verbindung des Meeres / Sees mit dem auf dem Schiff sitzenden Dionysos.

Im Laufe der „Novelle“ wird der See zu einer wahrhaften Illustration der dionysischen Tollwut-Laune bei Kamyšev. Der dionysische See, der zunächst nicht zum emotionalen Komplizen des Kamyšev wird, betont auf diese Weise die „apollinische Begeisterung“ für das gegensätzliche „Dionysische“. Dadurch wird die These Schellings gewissermaßen ‚umgedreht‘, denn hier wird gerade das Apollinische zu einem „bloßen“ Apollinischen gegenüber der steigenden „Begeisterung“ für das Dionysische.

Die runde Form, die sowohl für die Sonne, als auch für den See steht, betont aufs Neue die mythische Abhängigkeit beider Gottheiten. Die runde Form als solche wird zu einem weiteren starken Symbol des Dionysischen: Sie steht sowohl für den dionysischen Chor, der sich um den Gott versammelt, um gemeinsam zu feiern und sich zu einem „Chorkörper des Dionysos“ (хоровое тело Диониса³³¹) zu verschmelzen. Ebenfalls symbolisiert die runde Form die runde dionysische Theaterbühne. Symbolisch wird diese Form von Kamyšev auf seinem Weg zu Karneev betont:

Я ехал не по прямой линии, а по окружности, какую представлялись берега круглого озера. Ехать по прямой линии можно было только на лодке, едзщие же сухим путем делают большой круг и проигрывают около восьми верст. (S. 252)

³²⁷ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 327.

³²⁸ H. Nitsch, 1995, Aussage 83, S. 55.

³²⁹ Ferner kann hier auch an den Narziss-Mythos erinnert werden, wodurch das Sich-Beschauen und das tragische Ende des Narziss im Rahmen des *Drama na ochote* ein weiteres mythologisches Standbein sichern würde.

³³⁰ K. Kerényi, 1956, S. 21.

³³¹ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 332.

Ich ritt nicht in gerader Linie, sondern dem Bogen nach, den die Ufer des runden Sees beschrieben. In gerader Linie hätte man mit dem Boot fahren müssen, auf dem Weg zu Lande macht man einen großen Umweg [Kreis – A.H.] und verliert ungefähr acht Verst. (S. 19)

Die Entscheidung des apollinischen Kamyšev wird hier als eine symbolische Entscheidung für die rasende Welt des Dionysos, der seine ekstatischen nächtlichen Orgien im Kreise seiner Mänaden feierte. Zusätzlich ist hier zu betonen, dass die Frauen „ihren Zustand der Verzückung nicht durch Wein [erreichen], es ist auch nicht an eine unkontrollierte Massenbewegung zu denken. Die Frauen sind auserwählt zu ihrem Dienst in einem geschlossenen Kreis [...]“³³²

Die von Kamyšev beschriebene Natur wird zu einer wahren, ungestörten „Wüste“, die allerdings von dem reitenden Pferd gestört wird, wodurch auch die Gegensätze zwischen Apollinischem und Dionysischem am Tempo (immobile Natur / reitendes Pferd) illustriert werden.

Das Pferd spielt zunächst nicht im Kult des Apollo, aber dafür in dem des Dionysos eine große Rolle: So wird der griechische Gott auf den Abbildungen in Gesellschaft der Esel und des Pferdes gezeigt. Noch eine tiefere Bedeutung erfährt das Pferd im Kult des Adrastos, der als eine Verkörperung bzw. ein Prototyp des Dionysos gilt. Mythisches bezeichnendes Attribut des Adrastos war das unglaublich schnell galoppierende Pferd Areion (Arion), der göttliche Arion, dessen Stammväter Götter waren: Auf der Suche nach Persephone wurde Demeter von Poseidon verfolgt. „Um seinen Annäherungsversuchen zu entgehen, verwandelte sie sich in eine Stute unter den Herden des Onkios in Arkadien, aber der Gott der Pferde verwandelte sich in einen Hengst und besprang sie.“ Neben dem Pferd Areion ging noch eine Tochter Despoina aus dieser Verbindung hervor, deren Name nur den Eingeweihten bekannt war. Das Pferd wurde von Herakles an Adrastos verschenkt und rettete ihm mit seiner Schnelligkeit bei dem Feldzug der Sieben gegen Theben das Leben.³³³ Der Name des Feindes des Adrastos, Melanippos, dessen tödlichen Waffen Adrastos auf seinem Pferd entkommt, bedeutet, wie Ivanov in seiner Arbeit betont, „Schwarzpferdartig“ (черноконный). Zur symbolischen Farbe der chthonischen Götter (darunter auch Dionysos), den Stammvätern des Areion, wird ebenfalls die Farbe Schwarz. „Schwarzhaarig“ (черновласый) steht ebenfalls in Verbindung mit Hades, den Herrn der Toten. Dadurch haben wir eine interessante farbliche Konstellation: Das schnell rasende schwarze Pferd Arion, dessen Vorfahren die schwarzen chthonischen Götter waren, rettet seinen Herrn Adrastos, den chthonischen, also schwarzen Prototyp des Dionysos, vor den tödlichen Waffen des Melanippos, dem „Schwarzpferdartigen“³³⁴. Angesichts dieses Schwarz-auf-Schwarz-Bildes ist es auch keine Überraschung, dass Ol'ga, die zu Beginn der Erzählung in der roten Farbe erscheint, sich gerade auf der Jagd, dem dionysischen Fest, „auf einem Rappen, den ihr der Graf geschenkt hatte, als schwarze Amazone gekleidet, eine weiße Feder am Hut“ (S. 154; „на вороном коне, подаренном ей графом, одетая в черную амазонку и с белым пером на шляпе“, S. 353) zeigt. Gerade an diesem Bild wird einerseits die Theorie von Bachofen rekonstruierbar, laut derer dem Dionysos eine Amazone zur Seite steht. Andererseits werden die Momente des Areion-Mythos offensichtlich. Die Amazone wird schwarz, also dionysisch bzw. chthonisch gekleidet und reitet auf dem Rappen, der ihr ausgerechnet von dem chthonischen dionysischen Karneev geschenkt wurde. Die weiße Feder am Hut wird aber zu einem Hauch vom Apollinischen auf diesem Schwarz-auf-Schwarz-Bild und deutet leicht ihre Liebe bzw. die „Begeisterung“ zum apollinischen Kamyšev an. Auch Karneev reitet auf einem Pferd, dem allerdings keine anziehende Wirkung zugeschrieben wird. Die Wirkung, die er hinterlässt ist eine dionysische, die des Gottes mit zwei Gesichtern, denn Karneev reitet „in einem grünen

³³² M. Giebel, 1993, S. 60.

³³³ Vgl. E. Tripp, 1991, hier Artikeln über Areion (Arion), S. 70 und über Adrastos, S. 16.

³³⁴ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 338.

Jägeranzug, der aus ihm eher einen Narren denn einen Jäger machte [...], wurde von seinem Rappen unbarmherzig gebeutelt“ (S. 153, „облеченный в зеленый охотничий костюм, похожий более на шутовской, чем на охотничий [...] немилосердно подпрыгивал на своем вороном“, S. 353). Auf der Jagd selbst befindet sich Kamyšev, der sich dagegen „in einem leichten char-à-bancs“ (S. 153; „в легком шарабане“, S. 353) befindet. Neben ihm sitzt Kalinina, wobei analog zu Bachofens Darstellung ein Gegenpaar, Apollo-Demeter, zum Ausdruck gebracht wird.

Das Pferd des Kamyšev wird aber an mehreren anderen Stellen des *Drama na ochote* hervorgehoben, wenn er auf dem Pferd ausdrücklich reitet. Dies ist der Fall, als Kamyšev zum ersten Mal dem Graf Karneev einen Besuch abstattet, wobei die „apollinische Begeisterung“ für das Dionysische deutlich wird. Bezeichnenderweise lässt Kamyšev sein Pferd nach dem Mord an Ol'ga auf der Jagd bei Karneev stehen und kehrt zu Fuß nach Hause zurück (S. 164-165; 361-362), also in ruhiger apollinischer Haltung. Das Pferd wird auch namentlich genannt: Es heißt Zor'ka und steht im Russischen als Deminutiv für „зоря“/„Morgenrot“. Damit wird der Name des dionysisch reitenden Pferdes durch seinen Namen dem apollinischen Sonnengott angepasst. Ungewöhnlich ist zunächst, dass das schnelle Pferd neben dem apollinischen Kamyšev stark präsent wird. Diese Verschiebung kann aber einerseits durch das wichtige Moment des Austauschs der Attribute zwischen Apollon und Dionysos (Apollon nimmt Efeu und Flöte und übergibt dem Dionysos Lorbeer und Leier) begründet werden, der das eingehende Bündnis bewies.³³⁵ Andererseits steht der Attributtausch für die poetisch ausgedrückte „apollinische Begeisterung“ für das Dionysische.

Auf dem Weg zu Karneev wird neben dem reitenden Pferd die majestätisch ruhige Natur durch den zweiten Faktor gestört: Alles wartet auf ein Gewitter, das nach der Hitze willkommen sei. Also begegnen wir auch hier einem Gegensatz Ruhe/Sonne/Licht/Hitze vs. reitendes Pferd/See/Gewitter/Kühle, der als unzertrennbares Ganzes dargestellt und empfunden wird. Die unwiderstehliche Schönheit solch einer apollinisch-dionysischen Landschaft hat Rainer Maria Rilke wie folgt beschrieben:

Nach der ringenden Dämmerung, mit der die titanenhafte, kampfwache Nacht zu Ende ging, kam der Morgen Homer, der den Dingen göttliche Grenzen gab. Und seine Sonne legte erhabene Heiterkeit auf die Stirnen der Dinge. Aber diese ganze Ordnung schien nur geschaffen als eine schöne Landschaft für den Schritt dionysischer Gewitter.³³⁶

Auf dem Weg zu Karneev denkt Kamyšev, gekennzeichnet durch seine apollinische weissagende Fähigkeit, über sein „merkwürdiges Verhältnis“ zum Grafen nach und versucht, es apollinisch objektiv zu definieren. Er kommt allerdings zum Schluss, es sei unmöglich, diese Aufgabe zu lösen:

На пути я думал о своих странных отношениях к графу. Интересно мне было дать себе в них отчет, регулировать их, но – увы! – этот отчет оказался непосильной задачей. Сколько я ни думал, ни решал, а в конце концов пришлось остановиться на заключении, что я плохой знаток самого себя и вообще человека. (S. 252)

Unterwegs dachte ich über mein merkwürdiges Verhältnis zum Grafen nach. Es war mein Interesse, mir darüber Rechenschaft zu geben, es in Ordnung zu bringen, aber – o weh! – diese Rechenschaft erwies sich als Aufgabe, die meine Kräfte überstieg. So sehr ich auch nachdachte, so viele Beschlüsse ich auch faßte, am Ende blieb es bei der Feststellung, daß ich ein schlechter Kenner meiner selbst und überhaupt der Menschen war. (S. 20)

³³⁵ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 347.

³³⁶ R. M. Rilke, VI, 1955-1966, S. 1168.

Die Frage nach der Unlösbarkeit dieser schwierigen Aufgabe beantwortet sich von selbst, wenn man von vornherein an die Großartigkeit und die gleichzeitig größte Widersprüchlichkeit des Bundes zwischen Apollo und Dionysos denkt, die in dieser Form als eine Einmaligkeit in die Geschichte eingegangen ist. Bei von Scheffer heißt es:

Etwas Gegensätzlicheres als Apollon und Dionysos läßt sich nicht denken, aber erst in ihrer Vereinigung wird die ganze Fülle griechischen Wesens deutlich.³³⁷

Und bei Otto:

Mit dem Bund zwischen *Dionysos* und *Apollon* hat die griechische Religion ihre erhabenste Höhe erreicht.³³⁸

Dieses und in seiner Art einmalige Verhältnis der beiden Gottheiten wird zur zentralen Frage für Nietzsche in seiner *Geburt einer Tragödie aus dem Geiste der Musik*, die er wie folgt formuliert:

[...]welche aesthetische Wirkung entsteht, wenn jene an sich getrennten Kunstmächte des Apollinischen und des Dionysischen neben einander in Thätigkeit gerathen.³³⁹

Umformulierend für unsere konkrete Analyse lautete also die Frage: Was passiert bei der Begegnung des apollinischen Kamyšev mit dem dionysischen Karneev? Werden sich eher die äußerst offensichtlichen Gegensätze erkennbar machen, oder werden sich bei all dem Gegensätzlichen auch die Gemeinsamkeiten zeigen?

3.1.1.3.3. Kamyševs Nachdenken über die Freundschaft mit Karneev: dionysische Nähe und apollinische Distanz

Nachdenklich versucht Kamyšev seine Freundschaft mit Karneev zu erläutern. Ganz im Sinne der (angestrebten richterlichen bzw. apollinischen) Objektivität geschieht es aus mehreren Perspektiven.

Люди, знавшие меня и графа, различно истолковывают наши взаимные отношения. (S. 252)

Leute, die den Grafen und mich kennen, interpretieren unser gegenseitiges Verhältnis unterschiedlich. (S. 20)

Als erstes wird die Stellungnahme einer geistig niedrigeren Gruppe von Menschen vermittelt. Diese seien nur in der Lage, die gegensätzlichen Haupteigenschaften arm vs. reich zwischen Kamyšev und Graf Karneev für sich festzuhalten und daraus die Freundschaft als eine Art Abhängigkeit zu definieren:

Узкие лбы, не видящие ничего дальше своего носа, любят утверждать, что знатный граф видел в „бедном и незнатном“ судебном следователе хорошего прихвостня-собутельника. (S. 252)

³³⁷ Th. von Scheffer, 1948, S. 151.

³³⁸ W. F. Otto, 1975, S. 114.

³³⁹ F. Nietzsche 1972, S. 100.

Enge Stirnen, die nicht über die eigene Nasenspitze hinaussehen, behaupten gern, der angesehene Graf sähe in dem „armen und unbedeutenden“ Untersuchungsrichter einen guten Saufkumpan. (S. 20)

Die zweite bewertende Außen-Perspektive, die, wie auch die erste von Kamyševs Sarkasmus gekennzeichnet wird, bilden die „etwas klügeren“ Menschen:

Люди же поумнее объясняют наши близкие отношения общностью „духовных интересов“. Я и граф – сверстники. Оба мы кончили курс в одном и том же университете, оба мы юристы и оба очень мало знаем: я знаю кое-что, граф же забыл и утопил в алкоголе все, что знал когда-нибудь. Оба мы гордецы и, в силу каких-то одним только нам известных причин, как дикари, чуждается общества. Оба мы не стесняемся мнением света (т.е. С-го уезда), оба безнравственны и оба плохо кончим. Таковы связующие нас „духовные интересы“. Более этого ничего не могут сказать о наших отношениях знавшие нас люди. (S. 252-253)

Klügere Menschen erklären unser enges Verhältnis mit der Gemeinsamkeit unserer „geistigen Interessen“. Der Graf und ich sind gleichaltrig. Wir haben beide an derselben Universität studiert, sind beide Juristen, und beide wissen wir sehr wenig: ich weiß noch das eine oder andere, der Graf hat alles, was er je gewußt haben mag, vergessen und im Alkohol ersäuft. Beide sind wir stolz, und kraft irgendwelcher, nur uns bekannter Gründe meiden wir die Gesellschaft wie die Wilden. Beide kümmern wir uns nicht um die Meinung der Welt (d.h. des S.schen Kreises), beide sind wir charakterlos, und mit beiden von uns wird es böse enden. Das sind die uns verbindenden „geistigen Interessen“. Mehr als das können Leute, die uns kennen, über unser Verhältnis nicht sagen. (S. 20)

In der Wiedergabe dieser meinungsbildenden Außenperspektive möchten wir zwei wichtige Punkte festhalten:

1. Der gemeinsame Nenner des „geistigen Interesses“ („духовных интересов“) wird von der Mythologie selbst erklärt, wenn man bedenkt, dass sich Apollo und Dionysos „in einer Erregung, ja Verzückung [...]: in der Musik [trafen], so groß auch der Unterschied der Leier und des Gesanges gegenüber den Zimbeln, Pauken und Flöten war; aber heilige Begeisterung war der Quell bei beiden.“³⁴⁰

2. Die Gemeinsamkeit wird durch das ständige „wir beide“ („оба мы“) mehrmals unterstrichen. Die gemeinsamen Wurzeln zeigen aber sofort die Unterschiede: Im Rahmen des Dionysisch-Apollinischen kann das Betonen von „wir beide“ („оба мы“) insbesondere aus der Perspektive der gleichen väterlichen Wurzeln (Zeus war der Vater sowohl für Dionysos als auch für Apollon) und die Unterschiede durch verschiedene Mütter (Leto – Apollos Mutter; Persephone/Semele – die Mütter des Dionysos) erklärt werden.

Die dritte Meinung zu der „merkwürdigen“ Freundschaft wird von Kamyšev selbst ausgesprochen:

Они, конечно, сказали бы более, если бы знали, как слаба, мягка и податлива натура друга моего графа и как силен и крепок я. Они многое сказали бы, если бы знали, как любил меня этот щедушный человек и как я его не любил! Он первый предложил мне свою дружбу, и я первый сказал ему „ты“, но с какою разницей в тоне! Он, в припадке хороших чувств, обнял меня и робко попросил моей дружбы – я же, охваченный однажды чувством презрения, брезгливости, сказал ему:
– Полно тебе молоть чепуху!
И это „ты“ он принял как выражение дружбы и стал носить его, платя мне честным, братским „ты“... (S. 253)

³⁴⁰ Th. von Scheffer, 1948, S.152, Hervorhebung im Original.

Natürlich würden sie mehr sagen, wenn sie wüßten, wie schwach, weich und nachgiebig die Natur meines gräflichen Freundes ist und wie stark und widerstandsfähig ich bin. Viel würden sie sagen, wenn sie wüßten, wie sehr mich dieser schwächliche Mensch liebt und wie wenig ich ihn! Er war es, der mir seine Freundschaft angetragen hat, und ich als erster habe „du“ zu ihm gesagt, aber welch ein Unterschied im Ton! Er hatte mich in einem Ansturm schöner Gefühle umarmt und schüchtern um meine Freundschaft gebeten – ich dagegen hatte, von einem Gefühl der Verachtung, des Ekels erfaßt, zu ihm gesagt:
„Du hörst jetzt auf, solchen Blödsinn zu reden!“
Und dieses „du“ nahm er als Ausdruck der Freundschaft und begann es zu tragen, indem er mir mit dem ehrlichen, brüderlichen „du“ zurückzahlte... (S. 20-21)

Vermittelt wird hier die gegensätzlich empfundene Freundschaft zwischen einem starken olympischen Gott Apollo und einem schwächeren chthonischen Gott Dionysos. Das dionysische (kindhafte) Verlangen nach einer unmittelbaren „du“-Nähe wird vom apollinischen Kamyšev zwar nach außen akzeptiert, nach innen allerdings verabscheut. Kann das anders sein? Laut des griechischen Mythos lautet die Antwort „Nein“. Apollo wird in erster Linie durch seine „Fremdartigkeit“ und „fehlende Vermenschlichung“³⁴¹ definiert. Diese Haltung wird auf eine sehr poetische Art von Winckelmann in einem Brief vom 20. März 1756 wiedergegeben, der die Eindrücke des Autors von den ersten Begegnungen mit dem *Apollon von Belvedere* vermittelt:

Die Beschreibung des *Apollon* erfordert den höchsten Stil, eine Erhebung über alles, was menschlich ist.³⁴²

Und in der endgültigen Fassung von Winckelmanns Hymnus³⁴³ heißt es:

Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellet sehe... Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen, wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche sie krönen wollten, nicht erreichen konnten.

Durch seine immer wieder betonte höhere „fremdartige“ Stellung zeigt sich Apollo in einer deutlichen Opposition zu den anderen griechischen Göttern. Diese Besonderheit wird von Otto durch eine aussagekräftige Definition des Apollo als „Gott der Ferne“ sowie durch Ausdrücke wie „Distanz“ oder „Ablehnung alles Allzunahen“ akzentuiert:

Als Gott der Ferne – und das heißt nicht nur der räumlichen Entrücktheit, sondern des vornehmen Abstands, der Distanz, der Ablehnung alles Allzunahen – ist er der Geistigste aller Götter [...]³⁴⁴

Der dionysische Karneev kann wiederum seinem Verlangen nach dem „Allzunahen“ nicht widerstehen, denn Dionysos wird mit seinem Hauptattribut der Ekstase, die während des gemeinsamen Feierns erlebt wird, im Gegensatz zu Apollo, zum „Gott der Nähe“. Auf den Punkt gebracht, heißt es:

Dionysisches Wesen will den Rausch, also die Nähe; *Apollinisches* will Klarheit und Gestalt, also Distanz, die Haltung des Erkennenden³⁴⁵.

³⁴¹ Vgl.: R. Ruffini, 1989, S. 33.

³⁴² Zit.: nach W. F. Otto, 1975, S. 35.

³⁴³ Winckelmann, Hymnus „Geschichte der Kunst“ Buch II, Kap. 3; zit. nach W. F. Otto, 1975, S. 35.

³⁴⁴ W. F. Otto, 1975, S. 96.

Die Opposition zwischen „Nähe“ und „Distanz“ als Charakteristika beider Gottheiten wird aber gerade durch das einmalige Bündnis relativiert:

In Delphi hat [Dionysos] sich mit *Apollon*, von dem er sich wie Tag und Nacht unterschied, so eng verbunden, daß sie wie Brüder erscheinen und sich auf bekannten Bildwerken die Freundeshand reichen.³⁴⁶

Dass im Rahmen der größten Unterschiede doch die Freundschaftshand gereicht werden kann, wird an der schon oben zitierten Textstelle klar zum Ausdruck gebracht: Das „Du“, das Kamyšev mit Verachtung ausspricht, wird von Karneev als Freundschaftszeichen verstanden und dann auch als solches angenommen.

Die Gestaltung der Meinung über die „merkwürdige“ Freundschaft von einer Außen- und Innenperspektive aus, erinnert an die Hierarchie, die insbesondere in den Mysterienspielen ihre Akzente findet: Nicht Eingeweihten (hier: „Enge Stirnen, die nicht über die eigene Nasenspitze hinaussehen [...], S. 20; „Узкие лбы, не видящие ничего дальше своего носа [...]“, S. 252), Eingeweihten („Klügere Menschen“, S. 20; „Люди же поумнее“, S. 252) und schließlich die Götter unter sich (wiedergegeben durch die innere perspektivische Stellungnahme des Kamyšev selbst).

Bei der Ankunft des Kamyšev auf dem Gut seines Freundes werden die angesprochenen Aspekte der Nähe und Distanz nochmals diskutiert. Bei der ersten Begegnung der beiden Freunde rückt die Begleitung des Karneev ins Betrachtungsfeld des Untersuchungskommissars. Ein „unbekannter dicker Mann“ (S. 23; „неизвестный мне толстый человек“, S. 255), der neben dem Grafen sitzt, wird als erster beschrieben und auch mit dem Grafen verglichen. Er habe nämlich einen Schnurrbart, der „länger“ sei als der des Karneev. Im Unterschied zum Herrn des Hauses trinkt der Unbekannte keinen Tee, sondern „Selterswasser“ (S. 24; „зельтерскую воду“, S. 255). Zum weiteren wichtigen Merkmal wird sofort die Tatsache, dass er „kein russischer Typ“ (S. 24; „Тип не русский“, S. 255) ist. Im Großen und Ganzen ergibt sich gleich ein ziemlich unangenehmes Bild. Es folgt die Beschreibung weiterer zweier Herren, die sich in „gebührender Entfernung“ (S. 24; „В почтительном отдалении“, S. 255) vom Tisch befinden, wobei die Haupteigenschaft des Apollo als „Gott der Distanz“ für die Gestaltung der Gesellschaft um den dionysischen Karneev angewendet wird. Urbenin und der Bote, der neulich bei Kamyšev war, stehen angesichts des Karneev, wie es das Etikett verlangt, und erlauben sich keine Bewegung. Die gerade Haltung des Boten wird mit der einer Statue verglichen, wodurch umso mehr die hierarchische Abstufung und die apollinische „Distanz“ und Erhabenheit hervortreten.

Nachdem der Unbekannte, der neben dem Grafen sitzt, als ein dicker, und schwitzender Herr (dt. S.23-24; rus. 255) dargestellt wird, knüpft die Beschreibung des Urbenin am selben Merkmal an: In den Sachen, die er zur Ankunft des Herrn des Hauses angezogen hat, schwitzt der Verwalter bei der unerträglichen Hitze sehr stark. Bei solch einer Art Verknüpfung werden einerseits die aufgebauten Hierarchieverhältnisse zerstört, andererseits entsteht die Vermutung, dass der neben dem Grafen sitzende Herr sich nicht unbedingt auf der gleichen Hierarchiestufe befindet. Das Geheimnis wird teilweise enthüllt: Der unbekannt dicke Herr heißt Kaëtan Kazimirivič Pšechockij. Kamyšev, der sich nicht sofort zeigt, erfährt aus dem Gespräch, dass Pšechockij sehr unzufrieden sei, dass der Graf seinen Freund eingeladen habe. Kamyšev hört das und ist wegen des Tons irritiert, in dem Pšechockij mit dem Grafen redet. Für Kamyšev scheint Karneev irgendwie abhängig von diesem dicken Herrn zu sein, denn Karneev versucht, seine Einladung zu rechtfertigen.

Die zunächst neutral angesprochenen Hierarchieverhältnisse werden durch direktes Ansprechen immer deutlicher. Kamyšev verlässt sein Versteck, und in dem darauffolgenden

³⁴⁵ W. F. Otto, 1975, S. 102, Hervorhebungen im Original.

³⁴⁶ W. F. Otto, 1975, S. 111, Hervorhebung im Original.

Gespräch fordert er seinen Freund Karneev auf, dem Gutsverwalter Urbenin einen Platz anzubieten, was der Graf auch tut und damit Urbenin glücklich macht. Betrachtet man dieses Angebot im Rahmen des zeitgenössischen Verhältnisses, wird hier für den heutigen Leser eventuell die historische Zukunft nach der Oktoberrevolution erahnbar. Betrachtet man diese Szene allerdings im Kontext des griechischen Mythos, so wird ein weiterer deutlicher Akzent der „apollinischen Begeisterung“ für das dionysische „Allzunaher“ gesetzt.

Setzt man die Untersuchung der Definition fort, so kristallisieren sich immer deutlicher die Begriffe „Distanz“ und „Abstand“ der Religion der olympischen Götter heraus, die durch ihre Kälte, Gleichgültigkeit und „Despotismus“ gekennzeichnet ist und allgemein als die Religion der „Unterdrücker“ („религия поработителей“) verstanden wurde. Dagegen wird für die Griechen die ekstatische dionysische Religion mit ihrer Nähe und ihren Festen lebensnotwendig und überlebenswichtig.³⁴⁷

In seinen *Untersuchungen über die Religion der Sklaven in Griechenland und Rom* markiert Franz Bömer gerade am Verhältnis Gott/Sklaven einen entscheidenden Unterschied zwischen Apollo und Dionysos. So betont er im Falle der olympischen Gottheit:

Die Sklaven sind ihm [Apollon] ein Objekt von absolut untergeordneter Bedeutung, mit dem er schaltet wie die griechischen Herren, insbesondere der adligen Zeit, es auch tun, wie sie es mit ihren Knechten und dem Beutegut getan haben. Der Gott ist der Herrscher und Ordner, er ist nicht Gegenstand menschlicher Zuneigung und Verehrung. Die Sklaven sind das stumme Objekt, eben ἀνδράποδα. Die Religion ist die Religion der gesellschaftlichen Ordnung, zuerst die des Adels, dann die der Polis. An beiden hat der Sklave nicht teil; deswegen hatte er auch an der Religion nicht teil. Das war die Wirklichkeit des Alltags.³⁴⁸

Dagegen zählt Homer Dionysos mit Demeter zu den Gottheiten, die „nicht hoffähig“ sind: „Sie sind die Gottheiten des niederen Volkstums und gehören zum Leben des Alltags wie ihre Gaben, wie Wein und Brot“ (Eurip. Ba. 274 f.)³⁴⁹.

In seiner Untersuchung betont Bömer, „der Kult [sei] aber ganz andere Wege gegangen, und speziell Dionysos ist später sogar in den Kreisen der begüterten Oberschicht besonders beliebt gewesen.“ Der Autor illustriert das Verhältniss der Polis zum Kult an den *Bakchen* des Euripides und erläutert: „Zwar gehören [...] die Gaben des Dionysos, ebenso wie die der Demeter, zu den Urvoraussetzungen der gesamten Menschheit, zwar dienen dem Gott die barbarischen Frauen (Eur. Ba. 55f, 64 f, 154, 159) ebenso wie die Frauen Thebens, zwar macht der Wein keinen Unterschied zwischen Arm und Reich (Ba. 419 ff): Trotzdem sind die Dienerinnen des Gottes in Theben nur die freien Frauen (Euripides: Ba. 917, 974, 1204, vgl. 353 f.), nicht etwa die Sklavinnen oder gar die Frauen zusammen mit den Sklavinnen. Für den Dichter existieren diese Sklavinnen nicht. Dieses „Hinaufrücken“ ins Bürgertum ist der Tribut des Gottes an die Ordnung der klassischen Polis [...]“³⁵⁰

In seiner freien Natur, d.h.

ohne diese staatliche Ordnung lebte der Kult des Gottes nach seinen eigenen Gesetzen, nach den inneren Gesetzen seines religiösen Wesens. Dionysos und sein Kult konnten das um so eher, als der Gott nie einer der typischen Vertreter der eigengesetzlichen staatlichen Ordnung gewesen war wie etwa Apollon, Hera oder Zeus. Diese Gottheiten hatten sich auf weite Strecken hin entweder mit der griechischen bürgerlichen Ordnung selbst identifiziert (etwa in Athen), oder sie hatten, wo eine solche nicht bestand, ihre Tempelordnung an die Stelle der staatlichen Ordnung gesetzt (etwa in Delphi). Dionysos hat sich dagegen eigentlich nie in diesem Sinne von der Polis zu „emanzipieren“ brauchen. Er besitzt seine eigene, von der Polis weitgehend

³⁴⁷ Vgl. V. Ivanov, 1989, SS. 351-450, hier S. 366-367.

³⁴⁸ F. Bömer, 1990, S. 52.

³⁴⁹ F. Bömer, 1990, S. 118.

³⁵⁰ F. Bömer, 1990, S. 118-119.

unabhängige Existenz, und diese kann um so mehr in ihren eigenen Gesetzen leben, je stärker sie eigene menschliche Norm entwickelt. Hier hat der Dionysoskult eine Kraft entfaltet wie wenig andere Religionen der Antike – die gleiche Kraft, der er auch das lebendige Fortbestehen bis in das späte Altertum verdankte.³⁵¹

Bömer weist darauf hin, dass es angesichts des Kultes schwierig ist, von einem „demokratischen“ Kult zu sprechen, und schlägt vor, den Termini „ganz aus dem Spiel zu lassen und etwa, mit weniger festgelegten Termini, davon zu sprechen, dass in gewissen Kulturen die Grenzen zwischen Frei und Unfrei verschoben, verwischt oder aufgehoben werden.“³⁵² In den *Untersuchungen* berichtet Bömer von den Überlieferungen, in denen es festgehalten wurde, dass die Sklaven sich an den Anthesterien und den Dionysien, die „zu den klassischen Festtagen der griechischen demokratischen Gemeinschaft“ gehörten, beteiligt haben, sowie, dass „[der] Gott und seine Feste ein lebendiger Bestandteil der attischen Polis“ waren.³⁵³

In der aktuellen Szene der Darstellung werden also die Regeln des Dionysos von Apollo aufgenommen und – noch wichtiger – Der apollinische Kamyšev erinnert den dionysischen Karneev an dionysische Regeln, die (eventuell durch Pšechockij's Anwesenheit bewusst, doch ungewollt) vernachlässigt wurden.

Im Großen und Ganzen bleibt sich der apollinische Kamyšev in dieser Wiedersehensszene treu und betont innerlich die Unmöglichkeit seiner Zugehörigkeit zu dieser Gesellschaft, die er innerlich verabscheut. Er hat ein starkes Bedürfnis, die Umgebung zu verlassen, ist sogar kurz im Begriff aufzustehen, zu gehen und dadurch dem Grafen seine Abneigung zu demonstrieren. Doch er tut es nicht: Diesmal ist er gelähmt durch eine einfache (physische) Faulheit.

3.1.1.3.4. Die dionysischen Begriffe des „Selbstmordes“ und der „Selbstvernichtung“

Neben dem Nachdenken über das Freundschaftsbündnis analysiert der apollinische Kamyšev an einer anderen „Romanstelle“ den Begriff des „Selbstmordes“. Die Analyse geschieht direkt vor dem Fest auf dem Gut des Karneev und trägt die Züge einer mythischen Erzählung.

Selbstmörder, so Kamyšev, sei in der Regel derjenige, der sich unter dem unerträglichen Druck des psychischen Leides erschießt. Es gebe allerdings eine andere Sorte von Menschen, die ihre besten Jahre in niedrigen Vergnügungen verbringen. Für diese Menschen findet der Untersuchungskommissar zwar keine passende Definition in seinem Vokabular, doch er sieht einen deutlichen Zusammenhang zwischen einem Selbstmörder und dieser „anderen Sorte“ von Menschen. Und nur durch diesen Vergleich kann er seinen jetzigen Seelenzustand charakterisieren.

Самоубийцей называется тот, кто, под влиянием психической боли или угнетаемый невыносимым страданием, пускает себе пулю в лоб; для тех же, кто дает волю своим жалким, опошляющим душу страстям в святые дни весны и молодости, нет названия на человеческом языке. За пулей следует могильный покой, за погубленной молодостью следуют годы скорби и мучительных воспоминаний. Кто профанировал свою весну, тот понимает теперешнее состояние моей души. (S. 275-276)

³⁵¹ F. Bömer, 1990, S. 119.

³⁵² F. Bömer, 1990, S. 121-122.

³⁵³ F. Bömer, 1990, S. 122.

Selbstmörder genannt wird, wer sich unter dem Eindruck eines psychischen Schmerzes oder von unerträglichem Leiden bedrückt eine Kugel durch den Kopf schießt; für diejenigen, die sich an den heiligen Tagen des Frühlings und der Jugend ihren erbärmlichen, die Seele profanierenden Leidenschaften ergeben, kennt die menschliche Sprache keinen Namen. Auf die Kugel folgt die Ruhe des Grabes, auf die ruinierte Jugend folgen Jahre des Kummers und qualvoller Erinnerungen. Wer seinen Frühling profaniert hat, wird meinen jetzigen Seelenzustand begreifen. (S. 50-51)

Die innerliche Reflexion setzt sich fort und Kamyšev erzählt eine weitere Geschichte, die er von Psychiatern gehört hat. Die Ärzte berichteten von einem Soldaten, der bei Waterloo verwundet wurde und daraufhin sein Verstand verloren hatte. Der verwundete Soldat versuchte jedem zu erklären, er sei schon tot, und das, was man jetzt für ihn hält, sei nur sein Schatten, der seine Vergangenheit widerspiegelt.

Wie in der Gegenüberstellung „Selbstmörder“ vs. „ein Anderer“ versucht Kamyšev auch nach dieser mythisch klingenden Darstellung seinen Seelenzustand mit dem des Soldaten zu vergleichen und sieht sich selbst als dieser lebende Tote.

Ein zusammenhängendes Charakteristikum eines Selbstmörders (oder im Falle des verwundeten, wahnsinnigen Soldaten eines lebendigen Toten) und eines selbstmörderischen Vergnügungssüchtigen vermittelt das Hauptmerkmal der dionysischen orgiastischen Vergnügungen, die zur richtigen, regelrechten Volkssucht wurden und die mit Opferbringung und auch mit Selbstmord unter der Wirkung der Ekstase in Verbindung stehen.

Das Fest auf dem Gut des dionysischen Karneev wird vom Gutsverwalter Urbenin als eine „Selbstvernichtung“ definiert. Dadurch werden die schon vorher angesprochenen Begriffe des „Selbstmordes“, der „Ekstase“ und der „Opferbringung“ erweitert und vervollständigt:

– Это самоистребление! – шепнул мне Урбенин, зашедший на минутку послушать наше пение...
Он, конечно, прав. (S. 285)

„Das ist Selbstvernichtung!“ flüsterte Urbenin mir zu, der auf einen Augenblick hereingekommen ist, um uns singen zu hören...
Er hatte natürlich Recht. (S. 63)

Die von Urbenin ausgesprochene Definition rundet die Reflexion des Kamyšev ab und gibt, unserer Meinung nach, die Definition, nach der Kamyšev am Anfang gesucht hatte. Die Schwierigkeit, diejenigen zu bezeichnen, die sich zwischen den tragischen „Selbstmördern“, und denen, die ihr Leben in den Vergnügungen „töten“, befinden, ist gelöst: Es seien „Selbstvernichter“. Dieser Definition stimmt Kamyšev auch ausdrücklich zu.

Das Stattfinden solcher intensiven Auseinandersetzungen bzw. einer solchen intensiven Suche nach einer passenden Definition für das Geschehen weisen auf die Doppelnatur des Dionysos, der gleichzeitig Opfer und Henker, Mörder und Ermordeter ist, der die Forderung stellt, sich selbst für sich zu opfern. Die Definition der „Selbstvernichtung“ („самоистребление“), die mitten in der dionysischen Orgie ausgesprochen wird, spiegelt am besten Ivanovs Definition des emotional hoch geladenen dionysischen Festes als „Raserei des mörderischen Umtreibens“ („исступление убийственного буйства³⁵⁴).

³⁵⁴ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 332.

3.1.1.3.5. Die apollinische „Begeisterung“ für die dionysische Ekstase und das orgiastische (Trance-) Empfinden des Glücks

Auf dem Gut sehnt sich der apollinische Kamyšev danach, sich richtig dionysisch zu betrinken und sich dadurch von dem gewöhnlichen Zustand auf seinem Residenzort zu distanzieren:

Мне хотелось опьянения, хорошего, сильного опьянения, какого я давно уже не испытывал, живя у себя в деревеньке. (S. 277)

Ich wollte den Rausch, den schönen, starken Rausch, den ich so lange nicht mehr verspürt hatte während meines zurückgezogenen Lebens auf dem Dorfe. (S. 52)

Schon bald erreicht Kamyšev seinen gewünschten Zustand, der, im Gegensatz zum Gefühl der Leere und der Langeweile, das orgiastische (Trance-) Empfinden des Glücks und der Freude mit sich bringt:

Опьянение не заставило долго ждать себя. Скоро я почувствовал легкое головокружение. В груди заиграл приятный холодок – начало счастливого, экспансивного состояния. Мне вдруг, без особенно заметного перехода, стало ужасно весело. Чувство пустоты, скуки уступило свое место ощущению полного веселья, радости. (S. 277)

Der Rausch ließ nicht lange auf sich warten. Bald verspürte ich einen leichten Schwindel im Kopf. In der Brust breitete sich eine angenehme Kühle aus – der Beginn eines glücklichen, expressiven Zustands. Mir wurde plötzlich, ohne groß spürbaren Übergang, furchtbar lustig zumute. An Stelle des Gefühls von Langeweile und Leere trat eine Empfindung des vollkommenen Glücks und der Freude. (S. 52)

Der Zustand der Befreiung, des innerlichen Glücks und der Loslösung von den konventionellen Regeln, denen Kamyšev als Untersuchungskommissar in seinem Dorf Folge leistet, illustriert den „expressiven Zustand“ bzw. die dionysische Ekstase, die Eliade wie folgt beschreibt:

Die dionysische Ekstase bedeutet vor allem die Überschreitung der menschlichen Bedingtheit, die Entdeckung der totalen Befreiung, das Erlangen einer Freiheit und Spontaneität, die dem Menschen sonst unerreichbar sind. Dass zu diesen Freiheiten auch die Loslösung von Verboten, von ethischen und sozialen Regeln und Konventionen gehörte, scheint sicher.³⁵⁵

Während Kamyšev im gesamten *Drama na ochte* aber stets zunehmende Begeisterung für das Dionysische (Chaos, Raserei, Feste sowie Abneigung gegen die gesellschaftlichen Normen) zeigt, sehnt sich Karneev danach, mit dem Trinken aufzuhören und lässt sich von den Ideen nach einem geregelten Familienleben, der Modernisierung seines Guts sowie der gesellschaftlichen Feste begeistern. Damit spricht er sich gegen die dionysische Begeisterung und für die typischen apollinischen Attribute der Ordnung und der Gesellschaftshierarchien aus.

3.1.1.3.6. Dionysische Momente des *sparagmos* (Zerstückelung von Tieren) und des *omophagia* (Verzehr von rohem Fleisch)

Neben dem ekstatischen Trinken wird zweimal das Verzehren von Fleisch betont, durch das Kamyšev endgültig in den befreiend-glücklichen Zustand der dionysischen Ekstase versetzt werden soll.

³⁵⁵ M. Eliade, 1985, Bd. 1, S. 334.

Жуя поросенка, я стал чувствовать полноту жизни, чуть ли не самое довольство жизнью, чуть ли не счастье. (S. 277)

Spanferkel kauend, spürte ich plötzlich die Fülle des Lebens, beinahe volle Zufriedenheit mit dem Leben, beinahe Glück. (S. 52)

Die vorgeführte Konstellation erweist sich als eine deutliche symbolische Parallele zum Dionysos-Mythos: Dodds³⁵⁶ Interpretation war die erste des Euripidischen Dramas *Die Bakchen*, die in ihrem Kernpunkt auf die besonders wichtigen Momente des *sparagmos* (Zerstückelung von Tieren) und die *omophagia* (Verzehr von rohem Fleisch) aufmerksam machte. Die Anerkennung der besonderen Stellung dieser Handlungen wird nicht nur für das Verständnis der Euripides' Tragödie, sondern auch des Dionysos-Mythos und Ritus im Kontext der gesamten griechischen Kultur von tragender Bedeutung (Eur. Ba. 735 ff).

Im rituellen Moment der Zerstückelung und des Verzehrs von rohem Fleisch, das an der Figur des zerrissenen Pentheus vorgeführt wird, wiederholt sich das Moment der Zerstückelung des Dionysos selbst durch die Titanen.

Die Vorführung des Mosaiksalons des Karneev, eines deutlichen Symbols des *sparagmos*, wird an der Stelle durch Kamyševs ekstatischen Genuss beim Verzehren des Fleisches – *omophagia* dionysisch vervollständigt und gleicht dem Euripideschen „the joy of eating raw flesh“ (Eu. 138). Etwas grotesk stellt sich aber das Verzehren gerade durch den apollinischen Kamyšev dar, wenn man bedenkt, dass nach einer Version des Mythos gerade Apollo derjenige gewesen sein sollte, der den von den Titanen zerstückelten Dionysos zusammengefügt hat.

Im betrunkenen und glücklichen Zustand wird noch ein Detail wichtig: Kamyšev betont ausdrücklich, dass er in seinem „expressiven Zustand“ („экспансивное состояние“) „zu lächeln“ anfängt („Я начал улыбаться“). Die Verbindung des „expressiven“ oder auch dionysisch ausgedrückt ekstatischen Zustandes mit der zunehmenden Freude und dem Lachen illustriert zudem das Eindringen des Dionysischen in den apollinischen Kamyšev, denn wie Kott formuliert hat, sei Dionysos „wearing a mask with a fixed smile“, der sogar nach dem Zerreißen des Pentheus (die Szene, die von Kott als „the cruellest recognition scene in all Greek drama“ charakterisiert wird) immer noch als „a smiling bull“ erscheine³⁵⁷.

Neben dem Betonen des Mosaiksalons werden die auf den Wänden ausgestellten Hasen- und Enten hervorgehoben, die die Tierwelt des Dionysos erneut illustrieren. Und all das reizt nur zum Lachen:

Мне было весело, смешно. Смешил меня граф, смешили свечи, бутылки, лепные зайцы и утки, украшавшие стены столовой... (S. 278)

Ich fand es komisch, zum Lachen. Der Graf machte mich lachen, die Kerzen machten mich lachen, die Flaschen, die Hasen und Enten, die die Wände des Eßzimmers zierten... (S. 55)

In einer weiteren entscheidenden Szene des „Romans“ wird auch Ol'ga beim Verzehren des Fleisches und beim Weintrinken gezeigt. Nachts kommt sie zum Grafen Karneev, entschlossen, sich zur dionysischen Liebhaberin zu machen. Zur Begründung ihres späten Besuchs erzählt sie, ihr Ehemann Urbenin hätte sie geschlagen. Die vorgespülten Tränen

³⁵⁶ E.R. Dodds, in der Einführung zu den *The Bacchae*, 1944 / 1957; die Hervorhebung der tragenden Bedeutung der Schrift nach J. Kott, 1974, S. 309, Fn. 2; vgl. ebenfalls: „The climax of the Dionysian rite in Euripides' *Bacchae* is the *sparagmos* and the *omophagia*, tearing wild animals in pieces and consuming their raw flesh, still warm with blood“ in : J. Kott, 1974, S. 190.

³⁵⁷ J. Kott, 1974, S. 186, 191.

schlagen aber schon sehr bald in Lachen um, wobei das dionysische Essen eine würdige Hilfe leistet und für eine rasche Veränderung der Laune sorgt:

Пока граф изливал свой гнев, а Ольга утирала слезы, человек подал жареных куропаток. Граф положил гостье полкуропатки... Она отрицательно покачала головой, потом же как бы машинально взяла вилку и нож и начала есть. За куропаткой следовала большая рюмка вина, и скоро от слез не осталось никакого следа, кроме розовых пятен около глаз да редких глубоких вздохов. Скоро мы услышали смех... Ольга смеялась, как утешенное, забывшее обиду дитя. Граф, глядя на нее, тоже смеялся. (S. 343)

Während der Graf seinen Zorn ausgoß und Olga sich die Tränen abwischte, trug der Diener gebratenes Rebhuhn auf. Der Graf legte dem neuen Gast ein halbes Rebhuhn vor... Sie schüttelte ablehnend den Kopf, griff dann aber mechanisch zu Messer und Gabel und begann zu essen. Dem Rebhuhn folgte ein großes Glas Wein; und bald war von den Tränen keine Spur mehr, außer den rosa Flecken um die Augen und gelegentlichen tiefen Seufzern... Bald hörten wir sie lachen... Olga lachte wie ein getröstetes Kind, das die Kränkung vergessen hat. Der Graf mußte, als er sie ansah, ebenfalls lachen. (S. 140)

3.1.1.3.7. Gemeinsames Besteigen des „Steinernen Grabs“ und das Erblicken beider Herrschaftsorte

Im Rahmen der Analyse des Bündnisses möchten wir auf eine weitere Stelle des *Drama na ochote* hinweisen. Während des gemeinsamen Spazierganges besteigen beide Freunde einen Berg, der den bezeichnenden Namen „Steinernes Grab“ („Каменная Могила“) trägt und einerseits mit der karnevalesken Vertauschung von Oben und Unten assoziiert, andererseits aber die Residenzen des Apollo (Olymp) und des Dionysos (Grab und Unterwelt) markiert. Über dieses mysteriöses Grab, das sich an der Bergspitze befindet, erzählt Kamyšev eine kurze Legende, wonach unter den Steinen ein tatarischer Chan begraben werden sollte. Die eingebaute Legende erhält aber auch einige charakteristische Züge eines Mythos: Indem der Name des Tatarenchans anonym bleiben sollte und der Berg, nach Kamyševs Bewertung, eher eine Naturgestaltung sei, könne die Legende kaum wahr sein. Solche Bewertung erinnert an die Definition der mythischen Erzählung, in der ein Mythos „nur glaubhaft und nie wahr“ sei:

У деревень существует легенда, что под этой каменной грудой покоится тело какого-то татарского хана, боявшегося, чтобы после его смерти враги не надругались над его прахом, а потому и завещавшего взвалить на себя гору камня. Но эта легенда едва ли справедлива... Каменные плиты, их взаимное положение и величина исключают вмешательство человеческих рук в происхождение этой горы. Она стоит особняком в поле и напоминает собою опрокинутый колпак. (S. 263)

Unter den Dorfbewohnern geht die Legende, wonach unter diesem Steinhäufen der Körper eines Tatarenchans ruht, der aus Furcht, nach seinem Tode könnten die Feinde mit seiner Asche Spott treiben, verfügt hatte, einen Berg von Steinen über ihm aufzuhäufen. Doch diese Legende ist wohl nicht wahr... Die steinernen Platten, ihre Anordnung und ihre Größe schließen ein Mitwirken von Menschenhand bei der Entstehung dieses Berges aus. Er erhebt sich einsam mitten im Feld und erinnert an eine in sich zusammengesunkene Nachtmütze. (S. 33-34)

Vom Berg aus erblicken die zwei Freunde ein bildschönes Panorama: den See, die untergegangene Sonne, die nur einen dunkelroten Farbstrich hinterlassen und die gesamte Gegend rosa-gelb gefärbt hat. Die Grenze zwischen der Grafschaft des dionysischen Karneev und der „Residenz“ des apollinischen Kamyšev markieren einige Elemente: Zu dem Reich

des Kamyšev gehören das Dorf und die Bahnstationsstation, das dionysische Reich zeigt sich in der Natur des Gartens. Der See trennt somit die zwei „Herrschaftsorte“:

У наших ног расстилась графская усадьба с ее домом, церковью и садом, а вдали по ту сторону озера, серела деревенька, в которой волею судеб я имел свою резиденцию. [...] В сторону от моей деревеньки темнела железнодорожная станция с дымком от локомотива [...] (S. 263)

Zu unseren Füßen erstreckte sich das gräfliche Gut mit Herrschaftshaus, Kirche und Garten, und in der Ferne, am anderen Ufer des Sees, dämmerte grau das Dörfchen, in dem ich durch Willen des Schicksals meine Residenz hatte. [...] Seitlich meines Dörfchens schimmerte dunkel die Bahnstation mit dem dünnen Rauch einer Lokomotive [...] (S. 34)

Solche Art von Darstellung kann im Kontext der zwischen Apollo und Dionysos „brüderlich geteilten Welt“ gelesen werden, „zumindest [für] die Zeit und Dauer ihrer Herrschaft. War Apollon der Gott des lichten Tages, so gehörte Dionysos die schwärmerische Nacht.[...] Auch am Tempel selbst kam diese Doppelherrschaft zum Ausdruck, da der vordere Giebel dem Apollon gehörte, der rückwärtige aber Dionysos bei ekstatischer, mächtiger Feier im Kreise seiner Mänaden darstellte, und wo das goldene Bild des Apollon auftrug, zeigte man daneben das Grab des Dionysos.“³⁵⁸ In *Drama na ochote* kommen alle charakteristische Symbole dieser „Weltaufteilung“ zum Ausdruck: Das zyklische Kommen und Gehen des Karneev wird so durch die Aufteilung nach Residenzorten vervollständigt.

Der beschriebene Berg konnotiert mit dem mythischen Parnass, der allgemein als Heim der griechischen Götter angesehen wird. Dementsprechend besteigen den Berg nur Karneev und Kamyšev, die übrige Gesellschaft wartet vor dem Berg.

Im Dionysos-Mythos erhält sowohl der Berg als auch das Grab eine wichtige Stellung: So wurde Dionysos auf dem Berg Nysa in Gestalt eines Ziegenkindes von Nymphen großgezogen.³⁵⁹ Interessant ist auch an dieser Stelle die Bemerkung, dass er auf einem Berg in einer Höhle aufwuchs, wodurch der „Berg [...], der bei uns steinernes Grab genannt wird“ (S. 33; „гору, называемой у нас Каменной Могилой“, S. 262) einen zusätzlichen Bezug zum Dionysos-Mythos gewinnt.

Zu betonen ist aber, dass das Grab im Rahmen der Dionysos-Mysterien ein tragendes Symbol ist. „Göttergräber (man denke z.B. an das Zeusgrab in Kreta) symbolisieren weit mehr ein zeitweises Entschwinden als den Tod. Dieses Grab hängt mit den Mysterien des Dionysos als Zagreus zusammen, als Unterweltsgott und Repräsentant der toten Jahreszeit, die die Früchte zunächst in der Tiefe birgt.“³⁶⁰ Selbst am Apollotempel wird, wie schon oben erwähnt, neben dem goldenen Bild des Apollon das Grab des Dionysos gezeigt.

Die starke mythische Verbindung zwischen Dionysos, Grab/Tod und dem Berg Parnass „hängt mit den delphischen Weiberschwärmen der Thyaden (Mänaden) zusammen, die an dem Tage des zunehmenden Lichtes, oft in Begleitung attischer Frauen, dem Gipfel des Parnaß zueilten, um dort, oder mit der brennenden Fackel in der korykischen Grotte, den Bakchos als Liknites (eine Getreideschwinge oder –wanne als Wiege), d.h. als neugeborenes Kind wieder erstehen zu sehen“.³⁶¹

Der Parnass steht aber auch in einem Zusammenhang mit dem Apollo-Mythos. Dieser Berg ist der Wohnort des „Gottes der Kunst“, auf dem er sich zusammen mit seinen Musen aufhält. Wir erlauben uns an dieser Stelle einen kurzen Sprung zu einer anderen Erzählung Čechovs, *Bez mesta*³⁶², in der gerade dieses harmonische Bild parodiert wird: In der

³⁵⁸ Th. von Scheffer, 1948, S. 152-153.

³⁵⁹ Vgl: E. Tripp, 1991; hier Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier. S.157.

³⁶⁰ Th. von Scheffer, 1948, S. 153.

³⁶¹ Th. von Scheffer, 1948, S. 153.

³⁶² Erstveröffentlichung in *Peterburgskaja gazeta*, 1885, N° 317.

Erzählung geht es darum, dass der Untersuchungskommissar Perepelkin auf der Suche nach einer Anstellung ist. Mit dem Referenzbrief seines Onkels betritt Perepelkin das Büro des Babkov, eines alten Herrn mit einer Glatze:

Это маленький, совершенно лысый старикашка с желто-серым лицом и бритым кривым ртом. Верхняя губа его глядит направо, нижняя налево. Он сидит за отдельным столом и читает газету. (S. 217)

Es ist ein kleiner, ganz kahler Alter mit dem gelb-grauen Gesicht und dem rasierten krummen Mund. Seine obere Lippe schaut nach rechts, untere – nach links. Er sitzt hinter dem abgesonderten Tisch und liest eine Zeitung.

Diese äußerst verzerrte Erscheinung wird schon in den nächsten Zeilen parodistisch mit Apollo in Verbindung gebracht:

Вокруг него, как вокруг парнасского Аполлона, на высоких коммерческих табуретках за толстыми книгами сидят дамы. (S. 217)

Um ihn, wie um den Parnass-Apollo, sitzen auf hohen kommerziellen Hockern hinter den dicken Büchern die Damen.

Durch die Beschreibung der Damen bzw. apollinischen Musen wird in der Erzählung nicht der Mythos an sich parodiert. Viel mehr geht es um eine Kritik an der korrupten Gesellschaft, so dass die Parodie in eine aktuelle soziale Travestie übergeht:

Одеты эти дамы шикарно: турнюры, веера, массивные браслеты. Как они умеют мирить внешний шик с нищенским женским жалованьем, понять трудно. Или они служат здесь от нечего делать, с жиру, по протекции папашей и дядюшек, или же тут бухгалтерия есть только дополнение, а подлежащее и сказуемое подразумевается. Потом я узнал, что они ни черта не делают; работа их валится на плечи разных сверхштатных служащих, безгласных мужчин, получающих по 10-15 рублей в месяц. (S. 217-218)

„Diese Damen sind elegant bekleidet: Turnüre, Fächer, massive Armbänder. Wie sie verstehen, die äußerliche Eleganz mit armseligem weiblichem Gehalt zu versöhnen, ist schwierig zu verstehen. Oder sie dienen hier aus Langeweile, weil sie der Hafer sticht, durch die Protektion von Vatis und Onkelchen, oder die Buchhaltung ist hier nur die Ergänzung und Subjekt und Prädikat werden darunter verstanden. Später habe ich erkannt, dass sie hier einen Teufel was tun; ihre Arbeit wird auf die Schultern verschiedener überplanmässiger Angestellter, stimmloser Männer gewälzt, die ca. 10-15 Rubel im Monat bekommen.“

Die Parodie sowie die Umkehrung des authentischen Mythos wird offenkundig, als der apollinische Babkov³⁶³ öffentlich (!) von Perepelkin Schmiergeld verlangt. Der eingeführte Vergleich mit dem mythologischen Hüter der Ordnung und des Rechtes greift umso tiefer, wenn man bedenkt, dass die Geldbeilage gerade von einem Untersuchungskommissar, also dem amtlichen Hüter der Ordnung, verlangt wird.

³⁶³ Der Name Babkov wird aus dem Russischen „баба“ / „Weib“ abgeleitet, wodurch die Parodie noch mehr verstärkt wird.

3.1.1.3.8. Dionysischer Rausch und apollinischer Traum

Neben der literarischen Darstellung des Bundes gewinnt im „Roman“ auch eine weitere einzigartige Opposition zwischen dem dionysischen Rausch und dem apollinischen Traum bzw. Schlaf ihre würdige Stellung.

Wie Ivanov den Gedanken von Nietzsche fortführt, sei der dionysische Rausch ein Zustand des Heraustretens aus dem eigenen Ich. Dieser Befreiungszustand bringt zugleich die Furcht vor dem Kontakt mit der äußersten Grenze des Seins mit sich. Dieses tiefgreifende Erlebnis würde das Individuum zerstören, wenn es durch die apollinische Kraft des Traums nicht erlöst wäre.³⁶⁴

In der folgenden Analyse möchten wir auf die wichtigen Schlaf/Traum-Rausch-Stationen hinweisen, die zwar eine Wiederholung bei der Darstellung bereits bekannter Szenen mit sich bringen werden, doch für den Beweis unserer These, der Durchdringung von Traum und Rausch, notwendig sind.

Schon auf den ersten Seiten des Berichtes werden wir mit Kamyšev bekannt gemacht, der gerade durch das Schreien seines Papageien aus dem Schlaf geweckt wird:

Этот крик разбудил меня. Я потянулся и почувствовал во всех членах тяжесть, недомогание... Можно отлежать себе руку и ногу, но на этот раз мне казалось, что я отлежал себе все тело от головы до пяток. Не укрепляющим, а расслабляющим образом действует послеобеденный сон в душной, сушайшей атмосфере, под жужжанье мух и комаров. Разбитый и облитый потом, я поднялся и пошел к окну. (S. 246)

Dieser Schrei weckte mich. Ich streckte mich und verspürte in sämtlichen Gliedern Schwere, Unwohlsein... Vom Liegen können einem Arme oder Beine absterben, aber dieses Mal schien mir, als sei mir der ganze Körper von Kopf bis Fuß abgestorben. Nicht kräftigend, sondern schwächend wirkt der Mittagsschlaf in heißer, stickiger Luft, beim Summen der Fliegen und Mücken. Zerschlagen und schweißüberströmt erhob ich mich und trat ans Fenster. (S. 12)

Unserer Meinung nach passiert schon hier eine tiefgreifende Gegenwirkung des Dionysischen und Apollinischen: Kamyšev schläft in seiner apollinischen „Residenz“. Doch sein Schlaf kann nicht mit dem heilend wirkenden apollinischen Schlaf in Verbindung gebracht werden. Es ist ein sehr schwerer, für den ganzen Körper zerstörerischer Schlaf, es ist außerdem ein Nachmittagsschlaf. Es fängt also an, dionysisch zu dämmern.

Auf dem Gut des dionysischen Karneev, nachdem Kamyšev eine Menge Alkohol getrunken hat und sich eindeutig im dionysischen Rausch befindet, betritt er den „Mosaik“-Salon, in dem sich ein „türkischer Divan“ befindet. Im Mythos erscheint Dionysos stets in einem orientalischen Kleid, das zu dem persönlichen Zeichen seiner Gottheit wurde. Der Mythos berichtet von der Übernahme der orientalischen Kleidung während Dionysos' Wanderung durch Prygien, auf der er Kybele begegnete, die ihn reinigte und wahrscheinlich von seinem Wahnsinn heilte. Neben der orientalischen Kleidung, die nicht nur von Dionysos, sondern auch von seinem Gefolge gerne getragen wurde, schreibt sein Kult viele Riten vor, von denen manche denen der Kybele ähneln.³⁶⁵

³⁶⁴ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 316. In unserer Analyse möchten wir von dieser ‚vereinfachten‘ Opposition zwischen dem apollinischen „Traum“ und dem dionysischen „Rausch“ ausgehen und an dieser Stelle auf die kritischen Einstellungen bezüglich beider Begriffe nur hinweisen. So betont u.a. Kerényi, dass das Oppositionspaar „dionysischer Rausch“ vs. „apollinischer Traum“ viel problematischer sei und so eine „Vereinfachung“ gar nicht zulässt. Vgl.: „Die Hinstellung dessen, was Apollon und Dionysos den Griechen waren, als „Traum“ und „Rausch“, ist eine höchst gewaltsame Vereinfachung. Dennoch hätte Nietzsche, der in seinem Erstlingswerk über die Geburt der Tragödie als überzeugter Interpret der Griechen auftrat, nie die Aufstellung eben dieser Zweiheit und die damit verbundene Vereinfachung gewagt, wenn sich etwas ungefähr Entsprechendes ihm von der antiken Überlieferung her nicht aufgedrängt hätte.“, in: K. Kerényi, 1956, S. 8.

³⁶⁵ Vgl. E. Tripp 1991; hier Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier. S. 158.

Kamyšev entscheidet sich für einen Schlaf auf dem „türkischen Divan“, er entzieht sich also dem Dionysischen inmitten des dionysischen Reiches. Sein fantasievoller „apollinischer“ Traum wirkt aber, ganz im Sinne Ivanovs, befreiend und hilft ihm dabei, sein Ich zu bewahren. Bei diesem Traum selbst handelt es sich allerdings um einen erleichternden, jedoch auch „betrunkenen“ Traum, wobei der zerstörerische dionysische Rausch im apollinischen Traum zu einer unwiderstehlich schönen Welt wird.³⁶⁶ Die deutliche „Durchdringung“ der Welten drückt der schlafende Kamyšev durch seine Befürchtung aus, er beginne Halluzinationen zu sehen. Diese Bemerkung erinnert an das Zeichen des Dionysischen, denn, mit Ivanov zu sprechen, „bringt die [dionysische] Ekstase die Halluzinationen mit sich“ („Экстаз приводит за собою видение.“³⁶⁷).

В „мозаиковой“ гостиной я выбрал себе турецкую софу, лег на нее и отдал себя во власть фантазий и воздушных замков. Мечты пьяные, но одна другой грандиознее и безграничнее, охватили мой молодой мозг... Получился новый мир, полный одуряющей прелести и не поддающихся описанию красот. Недостовало только, чтоб я заговорил рифмами и стал видеть галлюцинации. (S. 282)

Im „Mosaiksalon“ wählte ich einen türkischen Divan, legte mich darauf und ergab mich der Gewalt meiner Phantasien und Luftschlösser. Träume eines Betrunkenen, aber einer grandioser, grenzenloser als der andere, erfaßten mein junges Hirn... Eine neue Welt erstand, voll betörender Herrlichkeit und unbeschreiblicher Schönheiten. Es fehlte nur noch, daß ich anfing, in Reimen zu sprechen und zu halluzinieren. (S. 59)

Einige Szenen später, nachdem das Telegramm mit der Einladung für die Zigeuner in Vorbereitung für die dionysische Orgie verschickt war, kehrt Kamyšev zum „türkischen Divan“ zurück und versucht einzuschlafen oder, anders gesagt: Er sucht erneut im apollinischen Traum Schutz vor dem dionysischen Rausch. Es gelingt ihm allerdings nicht, einen befreienden Schlaf zu genießen und eine fantasievolle Welt im Traum zu erreichen. Im Mosaiksalon, am türkischen Divan befindet sich diesmal der dionysische Karneev, der Kamyšev mit dem „unkontrollierten [dionysischen] Reden“ konfrontiert. Die weitere Steigerung der dionysischen Attribute werden zudem durch halb-reale/halb-traumatische Erscheinungen zunächst durch das „Mädchen in Rot“ und anschließend durch die Frau in Schwarz farbig dionysisch beeinflusst:

Затем, помню, я лежал на той же софе, ни о чем не думал и молча отстранял рукой пристававшего с разговорами графа... Был я в каком-то забытьи, полудремоте, чувствуя только яркий свет ламп и веселое, покойное настроение... Образ девушки в красном, склонившей головку на плечо, с глазами, полными ужаса перед эффектной смертью, постоял передо мной и тихо погрозил мне маленьким пальцем... Образ другой девушки, в черном платье и с бледным, гордым лицом, прошел мимо и поглядел на меня не то с мольбой, не то с укоризной. (S. 283)

Danach, erinnere ich mich, lag ich auf demselben Divan, dachte an nichts und entfernte nur dann und wann schweigend mit einer Handbewegung den auf mich einredenden Grafen... Ich befand mich in einem Zustand der Selbstvergessenheit, des Halbschlafs und spürte nur das helle Licht der Lampen und eine heitere, ruhige Stimmung... Das Bild des Mädchens in Rot, das Köpfchen an die Schulter geschmiegt, die Augen voller Entsetzten über seinen effektvollen Tod, stand vor mir und drohte mir still mit dem Zeigefinger... Das Bild eines anderen Mädchens, mit schwarzem Kleid und einem blassen, stolzen Gesicht, zog an mir vorbei und sah mich halb bittend, halb vorwurfsvoll an... (S. 60)

³⁶⁶ Zum apollinischen Traum und dem dionysischen Rausch vgl. weiterhin u.a. J. Bittel, 2002, insb. S. 36-55.

³⁶⁷ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S.326.

Interessant ist hier zu beobachten, dass angesichts des schon in der Realität ausgesprochenen Traums des „Mädchens in Rot“ nach einem effektvollen Tod, ein Versuch unternommen wird, den furchterregenden berausenden dionysischen Wunsch durch den apollinischen Traum zu mindern.

Nach der erneuten Kraftschöpfung im apollinischen Traum ist Kamyšev nun bereit, sich in Begleitung der Zigeunerin Tina der dionysischen Orgie zu stellen:

Далее я слышал шум, смех, беготню... Черные, глубокие глаза заслонили мне свет. Я видел их блеск, их смех... На сочных губах играла радостная улыбка... То улыбалась моя цыганка Тина... (S. 283)

Des Weiteren hörte ich Lärm, Gelächter, Fußgetrappel... Schwarze, tiefe Augen verdeckten mir das Licht. Ich sah ihr Strahlen, ihr Lachen... Die vollen Lippen umspielten ein freudiges Lächeln... Die da lächelte, war meine Zigeunerin Tina... (S. 60)

Nach der unendlichen Feier auf dem Gut des Karneev kehrt Kamyšev in seine „Residenz“ zurück und sehnt sich danach, in seiner apollinischen Welt so schnell wie möglich ins Bett zu gehen. Das Bedürfnis nach Erlösung durch einen erholsamen apollinischen Schlaf ist offensichtlich. Doch das Dionysische bleibt präsent: Im Traum sieht Kamyšev eine Zusammenfassung schon bekannter dionysischer Erscheinungen:

Голова закружилась, и мир окутался туманом. В тумане промелькнули знакомые образы... Граф, змея, Франц, собаки огненного цвета, девушка в красном, сумасшедший Николай Ефимыч. (S. 287)

Mir schwindelte, und die Welt war in Nebel gehüllt. Aus dem Nebel tauchten bekannte Gesichter... Der Graf, die Schlange, Franz, die feuerfarbenen Hunde, das Mädchen in Rot, der verrückte Nikolaj Efimyč. (S. 66)

Der vom Gefühl des dionysischen Rauschs beherrschte Traum wird weiterhin dionysisch gesteigert, in dem er „vernebelt“ wird: Der Nebel gehört wiederum zu einem der Symbole des Dionysos. Einerseits steht der Nebel in einer visuellen Parallele zur dionysischen Erscheinung. Andererseits geht aus dem Dionysos-Mythos hervor, dass Dionysos die schützende Funktion des Nebels ausgeübt hatte, indem er Ino in einen Nebel hüllte, um sie von der Hinrichtung wegen ihrer Umtriebe gegen Athamas' Kinder, Phrixos und Helle, zu retten.³⁶⁸

Die zusammenfassende Aussage des Traums wiederholt die bewertende Aussage, die Kamyšev im Gespräch mit seinem Freund bezüglich seines „wahnsinnigen“ Guts getroffen hat:

„Сумасшедший дом“... У тебя здесь настоящий Бедлам! Лесничий этот, Сычиха, Франц, помешанный на картах, влюбленный старик, экзальтированная девушка, спившийся граф... чего лучше? (S. 275)

„Irrenhaus“... Das reinste Bedlam hast du hier! Diesen Förster, die Ohreule, Franz, der über den Karten Verstand verloren hat, einen verliebten Alten, ein exaltes Mädchen, einen versoffenen Grafen... was brauchst du mehr?“ (S. 49)

Die Vermischung einer in der Realität ausgesprochenen Aussage und ihrer Wiedergabe im Traum wiederholt die schon oben bloß geträumte Aussage des „Mädchens in Rot“ über ihren gewünschten effektvollen Tod.

³⁶⁸ Vgl. E. Tripp, 1991; hier Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier. S. 157.

Der Traum wird durch das Schreien des Vogels unterbrochen, und bei erneutem Einschlafen wird Kamyšev nochmals mit verführerischen Frauen in Farben des Zagreus-„Jäger“ Rot und Schwarz konfrontiert. Danach gelingt es ihm endlich, richtig einzuschlafen:

Девушка в красном погрозила мне пальцем, Тина заслонила мне свет своими черными глазами и... я уснул... (S. 287)

Das Mädchen in Rot drohte mir mit dem Finger, Tina verdeckte mir mit ihren schwarzen Augen das Licht und... ich schlief ein. (S. 67)

Die Wiederholung des Schlafs und des Traums lässt sich als apollinischer Schlaf und Traum deuten, die Kamyšev Kräfte geben sollen, in der Welt des Dionysos zu überleben.

Dem heilenden apollinischen Traum bzw. Schlaf überlässt sich aber auch der dionysische Karneev: Er sucht die „Residenz“ des Kamyšev auf und macht im dionysisch betrunkenen Zustand sein Geständnis. Zwei Frauen, Nad’ja und Ol’ga, gefallen ihm, und er steht vor der Schwierigkeit, sich für eine der beiden zu entscheiden. Danach versinkt er in einen apollinischen Schlaf, der ihn mit den nötigen Kräften erfüllt.

Nach der Szene des Verlassens des Hauses des dionysischen Karneev, der in Begriff ist, sich mit Ol’ga zu vergnügen, erleidet Kamyšev einen Wutanfall, der nur noch durch den apollinischen Schlaf auf seiner „Residenz“ geheilt werden kann:

[...] я повалился в постель и зарыдал, как мальчишка. Напряженные нервы не вынесли. Бессильная злоба, оскорбленное чувство, ревность – все должно было вылиться так или иначе. (S. 346)

[...] ich warf mich aufs Bett und schluchzte los wie ein kleiner Junge. Meine angespannten Nerven hatten nicht standgehalten. Die ohnmächtige Wut, das beleidigte Gefühl, die Eifersucht – all das mußte sich, so oder anders, einen Weg bahnen. (S. 144)

Doch die Szene bietet keine Heilung an. In die Residenz des apollinischen Kamyšev ist das Dionysische weit vorgedrungen. Sein gewünschter Schlaf wird visuell vom dionysischen Traum nach einem möglichen Mord und akustisch von den Rufen des Vogels begleitet:

– Муж убил свою жену! – горланил мой попугай, ероша свои жидкие перья...
Под влиянием этого крика мне пришла в голову мысль, что Урбенин мог убить свою жену...
Засыпая, я видел убийство. Кошмар был душастый, мучительный... Мне казалось, что руки мои гладили что-то холодное и что стоило бы мне только открыть глаза, и я увидел бы труп... Мерещилось мне, что у изголовья стоит Урбенин и смотрит на меня умоляющими глазами... (S. 347)

„Der Mann hat seine Frau ermordet!“ kreischte mein Papagei und sträubte sein spärliches Gefieder...

Unter dem Eindruck dieses Schreis kam mir der Gedanke, Urbenin könnte sein Frau umbringen...

Im Einschlafen sah ich den Mord. Ein lastender, qualvoller Alptraum... Mir war, als streichelten meine Hände etwas Kaltes, und ich bräuchte nur die Augen aufzuschlagen, um die Leiche zu sehen... Mir träumte, an meinem Kopfende stünde Urbenin und blickte mich flehentlich an... (S. 145)

Auch im weiteren Verlauf, bei der schmerzhaften Trennung von Ol’ga, versucht Kamyšev in den Träumen und den Erinnerungen, sich von der Schwere des Dionysischen zu distanzieren. Dabei sieht er aber immer wieder die hellen apollinischen Bilder, die versuchen, sich gegen die düsteren, dionysischen Gegenbildern durchzusetzen.

Изредка разве, когда я ложился спать или просыпался утром, мне приходили на память различные моменты из знакомства и непродолжительного житья моего с Ольгой. Мне вспоминались: Каменная Могила, лесной домик, в котором жила „девушка в красном“, дорога в Тенево, свидание в пещере... и сердце мое начинало усиленно биться... Я ощущал щемящую боль... На все это было непродолжительно. Светлые воспоминания быстро стусевывались под напором тяжелых воспоминаний. Какая поэзия прошлого могла устоять под грязью настоящего? И теперь, покончив с Ольгой, я далеко уже не так глядел на эту „поэзию“, как прежде... Теперь я глядел на нее, как на оптический обман, ложь, фарисейство... и она утратила в моих глазах половину прелести. (S. 347)

Selten, etwa, wenn ich mich schlafen legte oder morgens aufwachte, kamen mir einzelne Momente aus der Zeit meiner Bekanntschaft und meines kurzen Zusammenlebens mit Olga in Erinnerung. Ich erinnerte mich: das Steinernes Grab, das Försterhaus, in dem das „Mädchen in Rot“ gewohnt hatte, die Straße nach Tenevo, die Begegnung in der Grotte... und mein Herz schlug heftiger... Ich verspürte einen stechenden Schmerz... Doch all das hielt nicht lange vor. Die schönen Erinnerungen traten immer rasch in den Schatten der bedrückenden Erinnerungen. Welche Poesie der Vergangenheit konnte dem Schmutz der Gegenwart standhalten? Und jetzt, da ich mit Olga Schluß hatte, sah ich diese Poesie bei weitem nicht mehr so wie früher... Jetzt sah ich sie als optische Täuschung, als Lüge, Pharisäertum... Und sie hatte in meinen Augen die Hälfte ihres Zaubers verloren. (S. 145-146)

Das Apollinische siegt, zumindest hier, und zeigt sich in der Lage, der dionysischen „Lüge“ klar zu widerstehen und sie sogar zu verwerfen.

Nach seinem Mord an Ol'ga sucht Kamyšev ebenfalls nach einer heilenden Wirkung des apollinischen Schlafs. Doch sie bleibt ihm versagt. Er träumt stattdessen von drei dionysischen Mänaden, Nadja, Ol'ga und schließlich auch Sozja. Aus dem schweren dionysischen Traum holen ihn die Ausrufe des Papageien, der mit wachsender Intensität diesmal dreimal schreit und kurz darauf Kamyšev zum Opfer fällt.

Die zahlreichen Darstellungen von Träumen, in denen eine reiche Palette seelischer Eindrücke zutage treten, stehen ebenfalls in einem engen Zusammenhang mit den theoretischen psychoanalytischen Arbeiten von Freud und Jung. Gerade im Traum versucht Kamyšev das Erlebte zu sortieren und sehnt sich nach einer heilenden Wirkung durch den Traum.

3.1.1.3.9. Die Idee der Jours fixes und die Jagd gegen Langeweile

Im Hause des Grafen Karneev wird vom Richter Kalinin die Idee von Jours fixes unterbreitet, die einerseits für das Treffen der Guten Gesellschaft beim Grafen dienen können, andererseits sollen sie Mittel gegen die ewige Langeweile des Karneev werden, der darin mit seinem literarischen Genossen Onegin verglichen wird:

– И жалуются они мне на скуку... – перебил графа Калинин. – Скучно, грустно... то да се... Одним словом, разочарован... Онегин некоторым образом...
[...] Вы, говорю, чтобы скучно не было, служите... хозяйством занимайтесь... Хозяйство превосходное, дивное... Говорят, что они намерены заняться хозяйством, но все-таки скучно... (S. 310)

„Und beklagen sich bei mir über die Langeweile...“ unterbrach Klainin den Grafen.
„Langweilig, trostlos und so weiter und so fort... Mit einem Wort, er ist enttäuscht... Gewissermaßen ein Onegin...“

[...] Sie sollten, damit es Ihnen nicht langweilig wird, arbeiten... Sich mit der Landwirtschaft befassen... Sie haben einen wunderbaren, herrlichen Besitz... Er sagt, er habe ja die Absicht, sich mit der Landwirtschaft zu befassen, aber es sei trotzdem langweilig...“ (S. 97)

Alternativ wird dem Grafen also ein Vorschlag unterbreitet, sich seinem Gut zu widmen. So sinnlos wie der Vorschlag in Verbindung mit der Figur des dionysischen Grafen auch klingen mag, bietet er aber gleichzeitig einige interessante Anhaltspunkte für die Handlungsgestaltung. Der Vorschlag, Karneevs Gut zu modernisieren, wird zu einem deutlichen Echo des schon gehörten Gesprächs mit Urbenin und wird dadurch als eine schon vorhandene (musikalische) „Intonation“ empfunden und fortgeführt. Gegen das Ende des „Romans“ wird die gleiche „Intonation“ ausgerechnet von Kalinins Tochter, Nadja, gesteigert. Auch hier ist die „dionysische Begeisterung für das Apollinische“ zu beobachten, die Karneev in der Diskussion über die Ordnung des Gutes indirekt dem apollinischen Kamyšev unterbreitet.

Seine Idee, den Grafen dazu zu bringen, sich mit seinem Gut zu beschäftigen, findet Kalinin zwar nicht schlecht, doch er befürchtet, die Langeweile könne dadurch nicht bekämpft werden. Warum? Die logische Antwort könnte lauten: Bei der eingeführten modernen Ordnung und der Behebung der chaotischen Verhältnisse fehlte das Dionysische, wodurch auch die Langeweile nicht auf die Dauer bekämpft werden kann. Und genau diese, zunächst nicht ausgesprochene dionysische Argumentation, bestätigt auch sofort Kalinin. Denn:

Нет у них, так сказать, увеселяющего, возбуждающего элемента. Нет этого... как бы так выразиться... ээ.. того... сильных ощущений... (S. 310)

Es fehle sozusagen das belustigende, anregende Element. Es fehle... wie soll ich mich ausdrücken... äh... an... starken Empfindungen...“ (S. 97)

Also kann und bleibt nur das dionysische Fest mit seinen Rauschelementen ein würdiges Gegenmittel gegen die Langeweile. In der Sprache des Kalinin heißt das: Vorschlag von Jours fixes. Die französische Bezeichnung der geplanten Veranstaltungen zeigt einerseits die Ambitionen der hohen Gesellschaft, andererseits liegt auch ein leichter Akzent auf den ewigen Wandlungen des Dionysos. Der Vorschlag der ‚Polis‘, auf dem Gut die dionysischen Jours fixes zu feiern, bestätigt die vorgesehene Teilnahme der höheren Gesellschaftsschichten an den Orgien.

In der Forschung wird oft nachdrücklich betont, dass Feste von dionysischer Intensität nur außerhalb der Städte gefeiert werden konnten, oder, wie Schmidt formuliert:

Ein Ritual von dieser Impulsivität und unkontrollierten Kraft konnte nur außerhalb der Stadt in der freien Natur begangen werden. Innerhalb der geordneten Struktur einer griechischen Polis wäre für diese Riten kein Platz gewesen.³⁶⁹

Das vorgeschlagene Konzept stimmt wiederum mit der Idee des Kalinin selbst überein: Die Feste können nur auf dem Gut des dionysischen Karneev stattfinden. Sie seien vor allem dafür bestimmt, Karneev von seiner Langeweile zu heilen und ihm ab und zu eine gesellschaftliche „Verkleidung“ zu ermöglichen, denn, so Rilke:

Das Dionysische Leben ist ein unbegrenztes In-Allem-Leben, zu dem der Alltag sich wie eine lächerliche kleine Verkleidung verhält. Aber da vermittelt die Kunst die Erfahrung, dass diese Verkleidung die einzige Möglichkeit bietet von Zeit zu Zeit in die großen Zusammenhänge einzutreten, die, über Momente und Metamorphosen hinweg, sich auszuspannen.³⁷⁰

³⁶⁹ V. Schmidt, 2006, S. 2.

³⁷⁰ R. M. Rilke, VI, 1955-1966, S. 1165.

Im apollinisch-dionysischen Kontext empfindet man die auf dem dionysischen Gut erschienenen Gäste als Boten des apollinischen Reiches, die dem Dionysos einen Friedensbund vorschlagen, der durch das gemeinsame Feiern bekräftigt werden soll. Im reinen dionysischen Kontext erinnert der Vorschlag an die großen theatralischen Vorstellungen zu Ehren des Dionysos, des „Gottes des Theaters“. Die theatralische Wirkung klingt in den Worten des Grafen selbst an:

– Это вполне справедливо, – сказал граф, вставая и засовывая руки в карманы. – У меня могут выходить отличные вечера... Концерты, любительские спектакли... все это действительно можно прелестно устроить. (S. 311)

„Das ist völlig richtig“, sagte der Graf, stand auf und vergrub die Hände in den Taschen. „Das könnte großartige Soireen geben hier... Konzerte, Liebhabervorstellungen... all das ließe sich hier wunderbar arrangieren.“ (S. 98)

Neben den theatralischen Effekten wünscht sich aber der Graf ebenfalls einen erzieherischen Charakter seiner Jours fixes bzw. die theatralische Katharsis:

– [...] И к тому же эти вечера будут не только веселить общество, но они будут иметь и воспитывающее влияние!.. (S. 311)

„[...] Und außerdem würden solche Soireen die Gesellschaft nicht nur amüsieren, sie hätten auch einen erzieherischen Einfluß!“ (S. 98)

Echohaft spottet Kamyšev angesichts dieses Vorschlages und seiner Begründung so, wie er sich schon vorher mitten in der ersten Diskussion des Grafen mit Urbenin wegen der Gutverwaltung lustig gemacht hatte:

– Ну да, – согласился я. – Как посмотрят наши барышни на твою усатую физиономию, так сразу и проникнутся духом цивилизации... (S. 311)

„Aber sicher“, pflichtete ich ihm bei. „Sowie unsere jungen Damen deine bärtige Visage sehen, sind sie sofort durchdrungen vom Geist der Zivilisation...“ (S. 98)

Die Hervorhebung des Schnurbarts des Grafen und die ironisch gedeutete Anbetung des Theatergottes seitens der begeisterten weiblichen Zuschauer schafft eine weitere, wenn auch ironische Parallele zum griechischen antiken Theater.

Zwar, so heißt es weiter, sei der Graf durch die ironische Einstellung des Kamyšev zutiefst beleidigt, doch das hindere ihn nicht, sich schöne Bilder seiner möglichen Veranstaltungen auszumalen. Die unpassenden Auseinandersetzungen des Grafen über die Bekämpfung der Langeweile übertragen sich wie ein Echo auf Kamyšev, doch verfehlen sie die vorgesehene Wirkung. Im Echo-Effekt wirkt Karneevs Begeisterung auf Kamyšev monoton und langweilig. In dem auf Kamyšev langweilig wirkenden Konzept nennt aber Karneev bezeichnenderweise die wichtigen Bereiche, die im Rahmen des Dionysischen wiederum willkommen sind:

Музыка, литература, сцена, верховая езда, охота. Одна охота может сплотить воедино все лучшие силы уезда!.. (S. 312)

Musik, Literatur, Theater, Reiten, die Jagd. Allein die Jagd könnte die besten Kräfte des Kreises zusammenführen!.. (S. 98)

Eine besondere Billigung der Jagd steht nicht nur mit dem Dionysos-Zagreus und dem Titel des „Dramas“ selbst in einer engen Verbindung. Sie leitet langsam ein wichtiges Theaterspiel ein, das auf der Jagd stattfinden soll.

Im Großen und Ganzen drückt die Suche nach einer geeigneten Veranstaltung gegen Langeweile und Chaos – seien es Jours fixes, die von der ‚Polis‘ vorgeschlagen werden, oder Karneevs’ Theatervorstellungen – den zentralen Gedanken aus, in dem das dionysische Theater zur ersten geregelten und geeigneten Form wurde, sich dem „Unkontrollierbaren“ zu stellen, ohne die gewünschte Wirkung seelischer Befreiung zu verfehlen. In diesem Sinn heißt es bei Schmidt:

Erst das Theater konnte innerhalb der Gesellschaft einen geeigneten Freiraum für die dionysische Kraft bieten. Es ist aus der Wiederholung und Darstellung des Dionysosmythos entstanden. Aus den Dithyramben, den Kultliedern, entwickelten sich das Satyrspiel und die Tragödie. Der Kult des Dionysos wurde zu einem öffentlichen Ereignis und in die Struktur der Polis eingegliedert. Das Unkontrollierbare wurde in eine kontrollierbare Form gefasst.³⁷¹

In einer weiteren Szene des *Drama na ochote* unterbreitet Karneev den alternativen und wahrhaft dionysischen Vorschlag, auf seinem Gut ein Theaterstück zu geben, in dem die Hauptrollen den Frauen vergeben werden sollen. Kamyšev ist allerdings auch hier zu hören, denn das Gespräch stehe in Widerspruch zur aktuell erlebten Situation. Gemeint ist der Moment, an dem Olen’ka sich entschließt, ein Verhältnis mit Karneev einzugehen. Als Begründung, warum sie den Grafen zur späten Stunde aufgesucht habe, erzählt sie, der Ehemann Urbenin hätte sie geschlagen. Ihre Tränen widersprechen dem dionysischen Lachen, das sie ebenfalls während des Gesprächs verbreitet.

– Знаете, что я надумал? – сказал он, подсаживаясь к ней. – Я хочу устроить у себя любительский спектакль. Дадим пьесу с хорошими женскими ролями. А? Как вы думаете?

Начали говорить о любительском спектакле. Как эта глупая беседа не вязалась с тем недавним ужасом, который был написан на лице Ольги, когда она вбежала час тому назад, бледная, плачущая, с распущенными волосами! Как дешево этот ужас, эти слезы! (S. 343-344)

„Wissen Sie, was ich mir habe einfallen lassen?“ begann er, sich neben sie setzend. „Ich will hier eine Liebhaberaufführung veranstalten. Wir geben ein Stück mit guten Frauenrollen. Nun? Was meinen Sie?“

Sie sprachen nun über die Liebhaberaufführung. Wie wenig fügte sich dieses dümmliche Gespräch zu dem Entsetzen, das Olga noch vor kurzem ins Gesicht geschrieben stand, als sie vor einer Stunde, blaß, weinend, mit aufgelösten Haaren, hereingestürzt war! Wie billig dieses Entsetzen, diese Tränen! (S. 140-141)

Im Rahmen des dionysischen Mythos bereichern sich die angesprochenen Motive um eine weitere Konnotation: Der dionysische Karneev äußert den Wunsch, gerade für die Frauen ein würdiges Theaterstück zu schreiben, und erinnert einerseits an den Dionysos als „Gott des Theaters“ und andererseits an die Scharen von Frauen und die treuen Mänaden, die den griechischen Dionysos stets begleiteten. Der dionysische Karneev ist auch in der Lage, Ol’ga rasch umzustimmen und macht von seiner gleichzeitigen Eigenschaft des weinenden und des lachenden Gottes Gebrauch.

³⁷¹ V. Schmidt, 2006, S. 2.

3.1.2. Urbenin – der Gutsverwalter des dionysischen Karneev

Urbenin, der Gutsverwalter des dionysischen Karneev, verkörpert wahrhaft die Haupteigenschaften seines Herren: Urbenin trinkt sehr viel und wird immer mit der dionysischen Tierwelt in Verbindung gebracht. Zu der ausdrucksvollsten Illustration dieser Feststellung gehört der Vergleich Urbenins mit einem roten Krebs („krebrot“, S. 35; „красный как рак“, S. 264), dem er gerade im betrunkenen Zustand ähnelt.

Die schon erwähnte Bezeichnung der „Bärenhöhle“ (S. 15; „берлога“, S. 249), die Karneev für seine häusliche Umgebung im Einladungsbrief an Kamyšev wählt, wird gerade an der Figur des Gutsverwalters Urbenin fortgespielt. Bei der Hochzeit Olen'kas und Urbenins, gerät Urbenin in eine peinliche Lage: Olen'ka verlässt den Hochzeitstisch, und Urbenin sucht Hilfe bei Kamyšev, die auch von Kamyšev angeboten und im selben Moment von Kamyšev selbst innerlich mit der eines Bären aus der bekannten Fabel des Krylov verglichen wird. Krylovs Bär hat ebenfalls seine Hilfe angeboten und dadurch eine Katastrophe verursacht.

Ol'ga, die in der Kirche getraute Ehefrau des Urbenin, findet für ihren Ehemann, gerade nach der blasphemisch vollzogenen Ehe mit Kamyšev in der Höhle, nur tierische Bezeichnungen:

– [...] Хоть бы он даже был крокодил, страшная змея... ничего не боюсь! (S. 325)

„[...] Selbst wenn er ein Krokodil wäre, ein schrecklicher Drachen [Schlange – A.H.] ... ich habe keine Angst!“ (S. 117)

Der Vergleich des Urbenin mit einem Krokodil oder sogar mit einer schrecklichen Schlange erweitert einerseits die Palette der Tiere, andererseits wird nochmals an die Zeus-Dionysos-Schlange erinnert, deren symbolische Bedeutung sich allmählich vom dionysischen Karneev auf seinen Gutsverwalter überträgt.

3.1.3. Die Frauengestalten

Im Dionysos-Mythos sind drei Welten so miteinander verknüpft, dass keine weggedacht werden kann. Die drei sind die Welt der Natur, der Tiere und der Frauen. Sie verschmelzen und werden zu einem verführerischen, impulsiven, eigenartigen Ganzen:

Da ist keine Grenze zwischen Mensch und Tier: die dionysischen Frauen nehmen junge Tiere der Wildnis an die Mutterbrust, umwinden sich mit Schlangen, die ihnen liebevoll die Wangen lecken. Und die ganze Natur ist ihnen, wenn der Geist des *Dionysos* über sie kommt, zugetan wie eine liebevolle Mutter. „Es strömt von Milch der Boden, strömt von Wein, strömt vom Nektar der Bienen, und ein Wogen ist in der Luft, wie von syrischem Weihrauch“, so singt der Chor der dionysischen Frauen in den „Bakchen“ des Euripides. (141)³⁷²

Das Zitat illustriert ausdrucksvoll das Verschwinden der Grenze zwischen Mensch und Tier, das in einem Zusammenhang mit der weiblichen Begleitung des Dionysos steht und die Bezeichnung des Gottes als verführerischer „Gott der Frauen“ oder auch „Zeus der Frauen“ und „ein Gott ekstatischer Natur“ im terminologischen Gesamtbild des Dionysos erläutert. Die starke Betonung auf das Verführen der Frauen dominiert den Dionysos-Mythos. Denn die Frauen ganzer Städte werden vom Gott verführt, um zusammen die dionysischen Feste zu erleben. Das Element des Verführens zeigt sich schon in der Verbindung Zeus-Semele, aus

³⁷² W. F. Otto, 1975, S. 112-113.

der Dionysos entstanden ist. Der allgemein überlieferte Bericht (über die Geburt des Dionysos) beginnt damit, dass Zeus Semele verführte.³⁷³

Im „Roman“ ist die Welt der Frauen sehr dominant, aber nicht nur das. Die zentralen Heldinnen gehören entweder von vornherein der Welt des dionysischen Karneev an oder begehren seine Welt und wollen ein Teil davon werden. Der Einfluss Karneevs auf die Frauen ist unwiderstehlich, und so wie der Dionysos-Mythos es auch vorschreibt, wollen sogar die angesehenen Frauen den strengen gesellschaftlichen Rahmen sprengen und sich der Welt des Karneev anschließen. Im „Roman“ wird zusätzlich die Anziehungskraft des Grafen durch seine gesellschaftliche Position hervorgehoben, wodurch der Mythos an dieser Stelle seine Umkehrung erlebt. Im Dionysos-Mythos waren es nicht selten die hoch situierten adligen Häuser, deren Töchter vom Dionysos verführt waren. Hier wollen die Frauen Teil der Karneevschen Grafschaft werden, also durch seinen Titel ihre gesellschaftliche Position sichern. Die Wünsche bzw. ihre Realisierung werden aber dionysisch umrahmt. Denn stets stehen jenseits der feierlichen theatralischen Stimmung in der großartigen Naturkulisse vor allem Alkohol, Unzucht und Wahnsinn im Vordergrund.

3.1.3.1. Syčicha: Die treue Amme des dionysischen Karneev

Die alte Nastas'ja, die einstige Amme des Grafen Karneev, ist die erste Frau, der Kamyšev nach dem Betreten des Hauses Karneevs begegnet.

Тут, пройдя несколько шагов по аллее, я встретил девяностолетнюю старуху Настасью, бывшую когда-то нянькой у графа. Это – маленькое, сморщенное, забытое смертью существо, с лысой головкой и колючими глазами. (S. 254)

Hier begegnete ich nach einigen Schritten auf der Allee der neunzigjährigen Nastasja, der ehemaligen Amme des Grafen. Sie ist ein kleines, verrunzeltes, vom Tode vergessenes Geschöpf mit kahlem Köpfchen und stechenden Augen. (S. 22)

Diese etwas groteske, tierhafte Darstellung der alten Frau, die durch ihren Namen, oder besser gesagt, ihren Kosennamen vervollständigt wird, erinnert an die Problematik des (mythischen) Namens des weissagenden Vogels des Kamyšev:

Когда глядишь на нее, то невольно припоминаешь прозвище, данное ей дворней: „Сычиха“... (S. 254)

Wenn man ihr ins Gesicht blickt, denkt man unwillkürlich an den Spitznamen, den ihr das Gesinde gegeben hat – „Ohreule“. (S.22)

Der russische Kosename „сыч“ wird im Deutschen unter anderem durch „Ohreule“ wiedergegeben und steht eindeutig in einem Zusammenhang mit der Tierwelt. Außer dem allgemeinen Bezug zur Tierwelt gewinnt die Betonung, Syčicha sei die (frühere) Amme des Karneev gewesen, an Bedeutung. Im Mythos des Dionysos sind die Ammen des chthonischen Gottes wichtig:

Schon nach der Geburt bringt Hermes das Kind zu Ino, der Schwester seiner Mutter Semele. Nachdem Dionysos von Ino aufgezogen wurde, verwandelte ihn Zeus in ein Zicklein, um die eifersüchtige Gattin Hera zu täuschen. Danach wurde das Zicklein von Hermes zu den Nymphen auf dem Berg Nysa gebracht, die ihn dort in einer Höhle weiter großgezogen haben. Nach der Wiederannahme der menschlichen Gestalt wurden die Nymphen/Ammen zu den

³⁷³ Vgl. E. Tripp, 1991, Artikel Dionysos S. 156-164, hier. S. 156.

treuen Mänaden des Dionysos und machten mit ihm viele Verfolgungen durch. Die Sage berichtet, die wichtigste Amme des Dionysos sei neben Ino die euböische Nymphe Markis gewesen. Die Verehrerinnen des Dionysos sollen auch „Ammen“ genannt worden sein, wodurch ihre besondere Stellung im Dionysos-Mythos und ihr besonderer Bezug zum Gott selbst hervorgehoben wird.³⁷⁴

Also kann die hier dargestellte Syčicha, die Amme des Karneev mit ihren tierhaften Zügen, als eine treue Begleiterin des dionysischen Grafen angesehen werden und ist so ein weiteres Beweisstück für die Darstellung des Dionysos-Mythos.

In der weiteren Beschreibung der merkwürdigen alten Gestalt werden ihre Sinnesorgane angesprochen, wobei Kamyšev insbesondere auf die ironischen Gegensätze im vorgespielten Verhalten der Amme aufmerksam macht. Sie sei nämlich taub, doch höre sie, und blind, doch sehe sie. Diese Gegenübereinstellung erinnert an die widersprüchliche Natur des Dionysos selbst: Dionysos als chthonischer Gott des Todes und der Wiederauferstehung war lebensnotwendig, um die Strenge der olympischen Gottheiten zu überleben. Dionysos verkörpert gleichzeitig die Trauer und die Freude, er ist schließlich der „Gott der Tragödie“ und der „Komödie“. Das Verknüpfen des Komischen und Tragischen steht ebenfalls in einem Zusammenhang mit der Dionysischen Religion, oder, wie Ivanov betont, mit der Religion „zweier Gesichter“ („двулика́я религи́я“), dem Lachenden und dem Weinend-Leidenden. So wurde in der antiken Gesellschaft die tragische Maske mit der komischen zusammengefügt und die Tragödie endete durch das „Drama der Satiren“. Ivanov weist darauf hin, dass auf einer antiken Vase die Komödie und Tragödie allegorisch als zwei Mänaden abgebildet sind.³⁷⁵

Dieser eingeführte ironische Gegensatz stellt die bekannte Čechovsche Einstellung in den späten großen Dramen dar, wo die Alltagstragödie vom Autor ausdrücklich als „Komödie“ bezeichnet wird.

3.1.3.2. Olen’ka: Mänade des dionysischen Karneev und Kassandra des apollinischen Kamyšev

3.1.3.2.1. „Waldnymphe“ in Rot und das dionysische Motiv der Opferbringung

Die Welt des Dionysos verlangt entsprechend der mythischen Vorlage nach Frauen und ihrer Verführung. Dieses dionysische Verlangen kommt unmittelbar nach dem Wiedersehen der beiden Freunde zum Ausdruck. Die bei Karneev versammelten Männer fangen an, sich nach den Frauen zu erkundigen, die zu dieser späten Stunde eventuell zur Verfügung stünden. Da fällt der Name Olen’ka, eines neunzehnjährigen unschuldigen Mädchens, das bezeichnenderweise die Tochter des Försters von Karneev ist, wodurch die Verbindung zur Natur betont wird.

Entsprechend dem dionysischen Mythos begegnen wir und die männliche Gesellschaft dem erwähnten Mädchen zum ersten Mal nach dem Spaziergang durch den Garten des Grafen, als die Männer sich in Richtung des Waldes begeben.

Olen’ka zeigt sich in Begleitung der Kinder des Gutsverwalters Urbenin und verbreitet sofort eine Spannung. Als die Kinder schon deutlich zu erkennen sind, bleibt Olen’ka zunächst noch ein „roter Fleck“ (S. 35; „красное пятно“, S. 264), der sich hinter den Kindern bewegt und die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Der erste, der sein Interesse und sein Entzücken angesichts des „roten Flecks“ äußert, ist der dionysische Graf Karneev:

³⁷⁴ vgl. *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Dionysos, Bd. 3 (1997), S. 651-664, sowie *Der Neue Pauly, Suppl. Bd. 5, Mythenrezeption*, 2008, Artikel über Dionysos S. 230-246; E. Tripp 1991, Artikel über Dionysos S. 156-164, hier. S. 157.

³⁷⁵ Vgl.: V. Ivanov, 1989, S. 307-350, hier S. 314.

– Какое чудное видение! – воскликнул граф, хватая меня за руку. – Погляди! Какая прелесть! Что это за девочка? Я и не знал, что в моих лесах обитают такие наяды! (S. 264)

„Welch wunderbare Erscheinung!“ rief der Graf und faßte mich am Arm. „Sieh doch mal! Wie reizend! Was ist das für ein Mädchen? Ich wußte gar nicht, daß in meinen Wäldern solche Najaden wohnen!“ (S. 35)

Der Name des Wesens verbirgt sich zunächst unter Bezeichnungen wie „roter Fleck“, „Erscheinung“, „Mädchen“ und schließlich „Najade“. Die letzte Bezeichnung „Najade“ kommt aus der Welt des Mythos: „Nymphen“ (*diamon*) verkörperten niedere weibliche Gottheiten und wohnten „in einem bestimmten Platz, Objekt oder Naturphänomen“. „Die Naiaden waren Nymphen von Quellen, Seen und Bächen.“ Zu den weiteren Nymphen zählen „Oreaden“, „Bergnymphen“, „Nereïden“ und „Meeresnymphen“. „Dryaden, Hamadryaden und Meliai waren Baumgeister, die beiden ersteren gehörten ursprünglich zu Eichen (obwohl „Dryade“ allmählich der Name für jede Baumnymphe wurde), die letzteren zu Eschen.“³⁷⁶ Interessant ist hier, die Darstellung des Waldes mit seinen Kiefern hervorzuheben, denn das Hervortreten der „Niade“ Ol’ga aus dem Kiefernwald erinnert an die Dryaden, Hamadryaden und Meliai, die nymphischen Baumgeister.³⁷⁷

Damit kommt die Bezeichnung einer „Najade“ bzw. „Naiade“ in Einklang mit mehreren Plätzen und Naturobjekten, denen wir schon am Anfang des „Romans“ begegnet sind: Berg, See, Bäume. Doch entscheidend ist die Charakterisierung durch Karneev, in der die Haupteigenschaften der Nymphen generell genannt werden: „Jugend, Schönheit und Liebe“³⁷⁸. Diese werden in Karneevs Bezeichnungen „Mädchen“ („девочка“) für „Jugend“ und „Reiz“ („прелесть“) für „Schönheit“ widergegeben. Für die „Liebe“ steht wohl die rote Farbe, die als erste das Erscheinungsbild der Olen’ka markiert.

Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Bezeichnung einer „Naiade“, einer „Nymphe“, gerade von Karneev zu hören ist, denn diese niederen weiblichen Gottheiten zogen den kleinen Dionysos in Gestalt eines Ziegenkindes in einer Höhle auf dem Berg Nysa groß. Nachdem Dionysos wieder die Gestalt eines Menschen annahm, gehörten die Nymphen als Mänaden dem treuen Gefolge des Gottes an.³⁷⁹

Neben der allgemeinen mythischen Interpretation lässt der Dionysos-Mythos auch bei dieser Szene eine besondere „dionysische“ Interpretation zu. Die junge Frau in Rot kommt aus dem Wald in Begleitung von zwei Kindern. Akustisch wird die kleine Prozession durch Schreien und Lachen sowie das Gerenne der Kinder markiert. Das Bild, das sich hier herauskristallisiert, erinnert an die berühmten dionysischen Umzüge, bei denen Dionysos *Bromios, der Brausende, Lärmende* „gern von Gehöft zu Gehöft durch die Wälder [zog]“³⁸⁰:

– Ау! Ау! – услышали мы звонкий детский голосок, подходя к лесу. – Ловите меня!
И из лесу выбежала маленькая девочка, лет пяти, с белой, как лен, головкой и в голубоватом платье. Увидев нас, она звонко захохотала и, подпрыгивая, подскочила к Урбенину [...]
За Сашей гнался из лесу гимназист лет пятнадцати, сын Урбенина. (S. 264)

³⁷⁶E. Tripp, 1991, hier Artikel über Nymphen S.367.

³⁷⁷E. Tripp, 1991, hier Artikel über Nymphen S.367.

³⁷⁸E. Tripp, 1991, hier Artikel über Nymphen S.367.

³⁷⁹E. Tripp, 1991, hier Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier. S.157.

³⁸⁰Homer, 1970, Hymnus 26, An Dionysos: V. 8-9.

„Huhu! huhu!“ hörten wir ein helles Kinderstimmchen, während wir auf den Wald zuzogen.

„Fang mich doch!“

Aus dem Wald kam ein kleines Mädchen gelaufen, etwa fünf Jahre alt, mit flachblondem Köpfchen und einem blauen Kleid. Als es uns gesehen hatte, lachte es hell auf und sprang hüpfend auf Urbenin zu [...]

Hinter Saša kam aus dem Wald ein Gymnasist von fünfzehn Jahren, Urbenins Sohn. (S. 35)

Kamyšev versucht, das Geheimnis des Namens des „mythischen“ Wesens zu enthüllen und wendet sich an den Gutsverwalter Urbenin. Ein Blick genügt allerdings, um festzustellen, dass Urbenin, als treuer Verwalter des dionysischen Reiches, stark betrunken ist. Rot unter der Wirkung des Alkohols erinnert er an einen Krebs. Der Tiervergleich bringt den Verwalter erneut in eine Beziehung zum dionysischen Reich. Die rote Farbe verbindet ihn aber auch mit dem Mädchen in Rot. Das Mädchen spielt dann für Urbenin tatsächlich eine besondere Rolle, die auch für die Entwicklung des „Romans“ von entscheidender Bedeutung ist.

Neben der roten Symbolfarbe für die Liebe und die Verbindung zwischen Urbenin mit Ol'ga erfährt die rote Farbe auch eine echte dionysische Interpretation.

Das Erscheinen des Mädchens in Begleitung von Kindern stellt die spezifisch dionysische Welt dar: Kinder, die im Trancezustand von ihren Müttern zerrissen wurden, gehören zur zentralen Symbolik des Dionysischen, die anhand der Geschichte des Pentheus und seiner Mutter Agaue von Euripides in den *Bakchen* gezeigt wurde. Die rote Farbe des Kleides des Mädchens, die es insgesamt als roter Fleck erscheinen lässt, betont die furchterregenden mythischen Szenen, in denen die bluttrinkenden Frauen beschrieben werden. Dass das Mädchen in Rot in Begleitung von Kindern sich genau in Richtung des dionysischen Karneev bewegt, bekräftigt die mythischen Bezüge. Der mythische Verdacht einer möglichen Verbindung zwischen dem Mädchen in Rot und den zu Opfern fallenden Kindern wird sich im „Roman“ bestätigen: Die Kinder fallen Ol'ga, die durch Heirat mit Urbenin ihre Stiefmutter wird, und Karneev, dessen Geliebte Ol'ga wird, tatsächlich zum Opfer. Die Kinder werden zusammen mit dem Vater Urbenin nach Ol'gas Verrat gezwungen, das Gut zu verlassen und in der Stadt zu hungern.

In der aktuellen Szene ist Urbenin betrunken, befindet sich also in einem dionysischen Trancezustand. Die ihm zugeordnete rote Farbe steht wiederum für die Illustration des im Rahmen des „Romans“ symbolisch vergossenen Blutes der Kinder, seiner Kinder. In *Drama na ochote* lässt er nämlich die Opferung zu. Urbenin selbst wird gegen Ende des Berichtes neben dem Opfer seiner untreuen Frau zum angeblichen Mörder Ol'gas selbst. Nach dem Diener Il'ja ist Urbenin nämlich der zweite, der die tödlich verletzte Ol'ga im Wald findet und als verratener Ehemann sofort zum Mörder gestempelt wird. Der Mord, der mit Hilfe eines kaukasischen stumpfen Dolchs ausgeübt wurde, erinnert an die brutalen Zerstückelungen und das Zerreißen der Kinder im Mythos des Dionysos. Auch das Schreien der Kinder überträgt sich symbolisch auf Ol'ga. Im Moment des Mordes hört die bei der Jagd anwesende Gesellschaft einen unmenschlichen Schrei. Gegen Ende des „Romans“ wird ebenfalls das Motiv der roten Farbe, die jetzt zur Farbe des Blutes geworden ist, direkt an Urbenin vorgeführt. Die ersten Eindrücke, die Urbenin bei der Gesellschaft hinterlässt, als er den Tatort im Wald verlässt, sind seine blutigen Hände. Als er sich in der darauf folgenden Szene vor dem Bett seiner sterbenden Ehefrau befindet, fallen wiederum seine Hände, die immer noch voller Blut sind, auf.

Nach diesem notwendigen Sprung zum Ende des „Romans“ kehren wir zurück zu der ersten Szene der Begegnung und erläutern einige weitere Eigenschaften des Dionysos, die hier zum Ausdruck kommen.

Angesichts der Aufmerksamkeit der Männer für Olen'ka macht sich Urbenin Sorgen, die völlig berechtigt sind, denn die Reaktion des dionysischen Karneev lässt nicht lange auf sich warten:

– При таком молодом лице и такие развитые формы! – шепнул мне граф, потерявший еще в самой ранней молодости способность уважать женщин и не глядеть на них с точки зрения испорченного животного. (S. 264)

„So ein junges Gesicht und so entwickelte Formen!“ flüsterte mir der Graf zu, der schon in frühester Jugend die Fähigkeit verloren hatte, Frauen zu achten und sie nicht unter dem Gesichtspunkt des verdorbenen Tiers anzusehen. (S. 36)

In Karneevs Bemerkung und in der darauf folgenden Ausführung Kamyševs über die verdorbene Natur des Grafen wird insbesondere die Fähigkeit des griechischen Dionysos, die Frauen zu verführen, angesprochen. Die tierhafte Natur des Karneev betonen ebenfalls die zahlreichen Tiere, die mit Dionysos assoziiert werden. Betont werden auch die Jugendjahre des Karneev, in denen er Frauen unter dem Gesichtspunkt eines verdorbenen Tiers anzusehen gelernt hatte. Umgekehrt interessiert sich Karneev für die Begleitung einer „Nymphe“, so wie wir das aus dem Mythos kennen.

Und die Reaktion des apollinischen Kamyšev? Er bleibt seiner Natur des Künstlers und des Dichters treu und sieht in der verführerischen Erscheinung eine wahre Nymphe, Verkörperung der romantischen „Jugend, Schönheit und Liebe“.

Auf die wiederholt gestellte Frage nach dem Namens des Mädchens erfährt die Gesellschaft und somit auch der Leser, dass es sich um Olen’ka, die Tochter der Försters Skvorcov, handle. Nicht zu übersehen ist hier die Einführung eines weiteren Tiers/Vogels, denn „скворец“ bedeutet im Russischen „Star“.

3.1.3.2.2. Das Haus des Försters: Domizil der „Waldnymphe“

Schon kurz nach der ersten Begegnung mit dem „Mädchen in Rot“ wird es in ihrem Walddomizil (S. 41 f; S. 268 f), dem Försterhaus, erneut gezeigt, wodurch neue Impulse aus der Welt des Dionysos hervortreten.

Vor dem Haus werden die Gäste mit Vodka, also dionysisch mit Alkohol, bewirtet. Sie setzen sich auf die Bank und hören den ersten Donner eines [dionysischen] Gewitters. Der Gedanke, das Unwetter im Haus des Försters abzuwarten, gefällt Urbenin nicht, und er versucht mit allen möglichen Argumenten, den Männern abzuraten, das Haus zu betreten. Die Männer, die dadurch noch neugieriger und gereizter werden, drängen ins Haus und werden in den Salon gebeten. Es folgt eine Beschreibung des Salons, in dem ein ziemlich geschmackliches Durcheinander herrscht. Dessen Quantität setzt die quantitative Darstellung des dionysischen Gartens fort, jedoch mit dem Unterschied einer weiblichen Hand: Diese verleiht „dem kleinsten Saal der Welt“ (S. 41; „самый маленький в мире зал“, S. 268) das Gefühl der Geborgenheit und der Gemütlichkeit. Neben zahlreichen kleinen Details, die zur Überladung des kleinen „Saals“ beitragen, wird der Efeu an den Wänden betont, der das Wahrzeichen des Dionysischen ist und somit nochmals an die Welt des griechischen Gottes erinnert. Zum Schluss der Beschreibung fügt Kamyšev die wichtige Bemerkung hinzu, dass die Gemütlichkeit solcher Zimmerchen gerade im Herbst und damit zur Herrschaftszeit des Dionysos nachempfunden wird.

Die Gäste setzen sich. Etwas später „fliegt“ Ol’ga herein. Sie begleitet ihren stürmischen Eintritt mit Singen und lautem Lachen, die nach Anblick der Gäste in ein sofortiges Verstummen und ein rasches Verschwinden im Zimmer ihres Vaters übergehen:

В „зал“ влетела девушка в красном.

– „Люб-лю гро-зу в на-ча-ле мая!“ – запела она высоким, визжащим сопрано, прерывая свой визг смехом, но, увидев нас, она вдруг остановилась и умолкла.

Она сконфузилась и тихо, как овечка, пошла в комнату [...] (S. 269-270)

In den „Saal“ geflogen kam das Mädchen in Rot.

„Ge wit-ter lieb ich sehr im Mo-nat Mai!“ sang sie mit einem hohen, winselnden Sopran, brach ihr Gewinsel mit einem Lachen ab, als sie aber uns gesehen hatte, blieb sie auf der Stelle stehen und verstummte.

Sie war verlegen und ging, still wie ein Lamm, in das Zimmer [...] (S. 43)

Das Hereinstürzen des Mädchens ins Zimmer kann im Zusammenhang mit dem dionysischen Rasen einer singenden Mänade gelesen werden. Die ersten Strophen des berühmten Gedichtes von F.I.Tjutčev, *Vesennjaja groza (Frühlingsgwitter)*(1829), das mehrmals musikalisch vertont wurde,³⁸¹ bringt an der Stelle treffend das Motiv des dionysischen Gewitters in Verbindung mit der apollinischen Herrschaftszeit (Monat – Mai).

Einen weiteren Vergleich Ol'gas mit einem Lamm setzt mythisch und religiös gesehen eine Opferbringung voraus, die nicht nur im Zusammenhang mit der Opferbringung mit dem Dionysos-Mythos steht, sondern auch mit dem Mord an Ol'ga in Verbindung gebracht werden kann.

3.1.3.2.3. Die dionysische Maske

Schon am Anfang des „Dramas“ erlebt der Leser verschiedene Variationen des erstarrten Blicks oder erstarrten Gesichts. Das betrifft vor allem auch die Photos bzw. die Bilder, die die dionysische Immobilität und die Theatralik des Blicks zum Ausdruck bringen. Solche Momente stehen in einer klaren Beziehung zur dionysischen Maske mit ihrem unbeweglichen Gesichtsausdruck.

Die Maske, im Kontext des griechischen Theaters eines der wichtigsten Symbole schlechthin, lässt, wie oben schon erwähnt, jede Person zu einer Maske erstarren. Das stiftet eine gewisse Parallele zu jenem Repräsentanten der menschlichen Gesellschaft, der die „Bühne des Lebens“ nicht ohne die Maske betritt.³⁸² Die dionysische Maske tritt am stärksten an der Person der Ol'ga hervor, was wir an folgenden Szenen darlegen wollen.

Bei der ersten Begegnung mit Olen'ka, nach dem Enthüllen des Geheimnisses bezüglich ihrer Person und ihres Namens, nimmt der Verwalter Urbenin eine beängstigende Haltung ein, die verbal und gleichzeitig visuell zum Ausdruck gebracht wird. Augen und die Blicke beginnen, auf der nonverbalen Ebene zu kommunizieren. Auf die Frage Kamyševs, ob es sich um das Mädchen handele, von dem der einäugige Bauer berichtete, gibt der Verwalter eine positive Antwort und blickt Kamyšev seinerseits mit „großen, flehenden Augen“ an:

– Это та Оленька, о которой говорил одноглазый мужик?

– Да, он упомянул ее имя, – ответил управляющий, глядя на меня умоляющими, большими глазами. (S. 265)

„Die kleine Olja, die der einäugige Bauer gemeint hat?“

„Ja, er nannte ihren Namen“, antwortete der Verwalter, indem er mich mit großen flehenden Augen ansah. (S. 36)

Die Szene dieser ersten Begegnung endet mit einem weiteren Blick, diesmal dem des Kamyšev:

³⁸¹ Vgl. Kommentaren zum *Drama na ochote* in: *Polnoe sobranie ... , Sočinenija, t. III, 1884-1885, 1975, S. 592.*

³⁸² Das lateinische Wort „Persona“, von dem bezeichnendweise auch der Begriff der „Persönlichkeit“ abgeleitet wird, steht schließlich für Maske (des Schauspielers); vgl. dazu u.a. Brockhaus-Enzyklopädie, 1993, Bd. 16, Artikel über Person, SS. 696-697.

Я оглянулся... Красное пятно не двигалось и глядело нам вслед... (S. 265)

Ich drehte mich um... Der rote Fleck rührte sich nicht von der Stelle und blickte uns nach... (S. 37)

Diesem Anblick entspringt eine Einstellung Kamyševs, die in einem poetisch-prophetischen Ton eine Verbindungslinie zwischen der Inspiration eines Dichters und einer Nymphe zieht.³⁸³ Der apollinische Kamyšev berichtet aus der Perspektive der Weissagung über eine drastische Veränderung, die das unschuldige Mädchen erwartet: Die Unschuld wird zum Verderben, die unschuldige, kindliche Schönheit zur unwiderstehlichen Schönheit einer verdorbenen Frau. Um diese Entwicklung zu illustrieren, fügt Kamyšev die Beschreibung der Ol'ga ein, die jetzt, zur Zeit der Niederschrift seines „Berichts“, von einem Photo auf seinem Schreibtisch auf ihn schaut.

Теперь, когда я пишу эти строки, в мои теплые окна злобно стучит осенний дождь и где-то надо мной воет ветер. Я гляжу на темное окно и на фоне ночного мрака силюсь создать силою воображения мою милую героиню... И я вижу ее с ее наивно-детским, наивным, добрым личиком и любящими глазами. Мне хочется бросить перо и разорвать, сжечь то, что уже написано. К чему трогать память этого молодого, безгрешного существа?

Но тут же, около моей чернильницы, стоит ее фотографический портрет. Здесь белокурая головка представлена во всем суетном величии глубоко павшей красивой женщины. Глаза, утомленные, но гордые развратом, неподвижны. Здесь она та змея, вред от укушения которой Урбенин не назвал бы преувеличенным.

Она дала буре поцелуй, и буря сломала цветок у самого корня. Много взято, но зато и слишком дорого заплачено. Читатель простит ей ее грехи... (S. 265-266)

Jetzt, da ich diese Zeilen schreibe, schlägt gegen meine warmen Fenster böse der Herbstregen und heult irgendwo über mir der Wind. Ich schaue in das dunkle Fenster und gebe mir Mühe, vor dem Hintergrund der nächtlichen Finsternis kraft der Vorstellungsgabe das Bild meiner lieben Heldin zu erschaffen... Und ich sehe sie mit ihrem unschuldig-kindlichen, naiven, gütigen Gesichtchen und ihren liebenden Augen. Ich möchte die Feder hinwerfen und zerreißen, verbrennen, was bereits geschrieben ist. Wozu an der Erinnerung dieses jungen, von Sünde freien Wesens rühren?

Doch hier, neben meinem Tintenfaß, steht ihr photographisches Porträt. Hier ist das blonde Köpfchen abgebildet in der ganzen eiteln Größe einer tief gefallenen schönen Frau. Die Augen, müde, erschöpft, aber stolz vom Laster, unbeweglich. Hier ist sie eben jene Schlange, deren Biß Urbenin nicht als übertrieben gefährlich bezeichnen würde.

Sie hat den Sturm geküßt, und der Sturm hat die Blume direkt an der Wurzel geknickt. Viel hat sie genommen, aber dafür auch zu teuer bezahlt. Der Leser wird ihr ihre Sünden vergeben... (S. 37-38)

Zum Grundbaustein dieser Textpassage wird die Konfrontation der Zeiten, die in einem Zusammenhang mit der Opposition der „hellen mystik“ und der „mystik des abgrundes“ steht: „die mystik des abgrundes, die anschauung des grundlosen, des tragischen, des todes tut sich auf.“ Dagegen wird „die helle mystik“ zu der „daseinsmystik, welche aller chaotischen, irrationalen grundkraft die dunkelheit, das grässliche nimmt und sie hinaufsublimiert und ordnet zum grossen bewusstsein der seinstrunkenheit. [...] die grosse erfüllung des seinsmystikers ist nicht erst im jenseits. HIER erlebt er das unbedingte, aus dem „zeitablauf“

³⁸³ Vgl.: Die „Liebesgeschichten [der Nymphen werden] zu den Lieblingsthemen für Dichter“. In: E. Tripp, 1991, hier Artikel über Nymphen, S. 367.

herausgenommene JETZT des intensiv registrierten, glücklich, ekstatisch erlebten Augenblicks.“³⁸⁴

So wird in der aktuellen Textstelle das Damals mit dem Jetzt gegeneinander ausgespielt. Die Gegenwart, also der Moment des Schreibens und der Erinnerungen Kamyševs an das unschuldige naive „Mädchen in Rot“, konnotiert mit dem dionysisch-tragischen Abgrund. Dafür sind verantwortlich in diesem Moment des Nachsinnens der Wind, der Herbstregen, das dunkle Fenster inmitten der nächtlichen Dunkelheit. Diese düstere Gegenwart gehört eindeutig der erstarrten, maskenhaften Porträtaufnahme an, mit ihrer Reihe der dionysischen Merkmale der Schlange und der Lasterhaftigkeit. Die „majestätische Raserei“, „der Kuss, der dem [dionysischen] Gewitter“ gegeben wurde, und schließlich der „Blume“ (als Vegetationssymbol), die dieser Kuss zerstörte, vervollständigen das ausdrucksvolle dionysische Bild. Dieses wird auch nicht zuletzt durch den Sehensakzent auf die „müden“, „erschöpften“, „aber vom Laster“ „stolzen“ „Augen“, die sich durch ihre Statik auszeichnen, (vgl: „Глаза, утомленные, но гордые развратом, неподвижны.“) nachempfindbar gemacht.

Bedenkt man, dass Photos Momentaufnahmen sind, so ergibt sich eine zusätzliche Parallele zum Dionysos-Mythos: „Genauso wie die Bacchantinnen durch ihre Hingabe und Ekstase zu einem intensiveren Erleben des Moments gelangen, so kann auch der Zuschauer im Theater an Momenten Anteil haben, die in ihrer Intensität über seinen gewohnten Alltag hinausgehen“.³⁸⁵

Die Beschreibung von Ol’gas Domizil beginnt mit der Beschreibung der Photos, Bilder und Dankzertifikate, die zahlreich an den Wänden hängen. Somit kontrastiert und konkurriert diese Quantität im Haus des dionysischen Försters mit der Beschreibung eines einzigen Photos der Ol’ga auf dem Tisch des Kamyšev, wodurch die apollinische Vorliebe zur Qualität unterstrichen wird.

In der Försterhaus-Szene reden zunächst Olen’ka und die Männer nicht miteinander. Es wird lautlos, intensiv und vor allen Dingen bewegungslos betrachtet, ja angestarrt:

Через несколько времени она тихо вошла, села на стул, ближайший к двери, и стала нас рассматривать. Смотрела она на нас смело, в упор, словно мы были не новые для нее люди, а животные зоологического сада. Минуту и мы глядели на нее молча, не двигаясь... Я согласился бы и год просидеть неподвижно и глядеть на нее – до того хороша она была в этот вечер. (S. 270)

Kurz darauf kam sie still wieder herein, setzte sich auf den Stuhl, der der Tür am nächsten stand und begann, uns zu betrachten. Sie blickte uns kühn an, eindringlich, so als seien wir nicht neue Menschen für sie, sondern Tiere in einem zoologischen Garten. Eine Minute sahen auch wir sie schweigend an, ohne uns zu bewegen ... Ich hätte auch ein Jahr lang unbeweglich so dasitzen und sie anschauen können – so schön war sie an diesem Abend. (S. 43)

Diese Art stummer Kommunikation, bei der der Blick als solcher ins Zentrum gerät, knüpft unmittelbar an die Photo-Szene an, in der Kamyšev seine besondere Aufmerksamkeit gerade dem stolzen und erstarrten Blick der Frau schenkt. Dieselbe Progression von der apollinischen Qualität hin zur dionysischen Quantität wird hier aber durch das Einbeziehen der anderen erstarrten Blicke der Männer ermöglicht. Diese progressive Entwicklung steht in einem Zusammenhang mit dem Sprung von der Beschreibung eines Photos auf dem Tisch des Kamyšev, wo die Qualität dominiert, auf die vielen Photos und Bilder an den Wänden im Haus der Ol’ga, wo die dionysische Quantität herrscht.

³⁸⁴H. Nitsch, 1995, Aussage 211, S. 128-132, Orthographie und Hervorhebung im Original.

³⁸⁵V. Schmidt, 2006, Abenteuer Philosophie Heft Nr. 81, S. 3.

Der Vergleich der Männer mit „Tieren aus einem zoologischen Garten“ evoziert die dionysische Tierwelt und führt die Beschreibung des dionysischen Karneev als die eines „verdorbenen Tiers“ (S. 36; „испорченного животного“, S. 264) fort.

Zwischen diesen beiden tierhaften Bemerkungen kommt es jetzt aber zu einem Dialog. In der ersten Passage ist es der dionysische Graf, für den Frauen nichts anderes als „Tiere“ sind. In der Szene im Haus des Försters kehrt Ol’ga die karneevsche Definitionsrichtung um, indem sie nun, als Frau, die Männer wie Tiere aus einem Zoo betrachtet. Diese Umkehrung bzw. freche weibliche Antwort, entwickelt sich zu einem Spiel des gegenseitigen Betrachtens:

На меня глядела она серьезно, снизу вверх, вопрошающе; когда же ее глаза переходили с меня на графа или поляка, то я начинал читать в них обратное: взгляд сверху вниз и смех... (S. 270)

Mich betrachtet sie ernst, von unten, fragend; wenn ihre Augen jedoch von mir auf den Grafen oder den Polen übergangen, begann ich in ihnen das Umgekehrte zu lesen: Blick von oben herab, Lachen... (S. 43)

Die Opposition der Betrachtungsweise Kamyševs mit einem „ernsthaften“, „von unten nach oben“ gerichteten Blick und Karneevs „von oben nach unten“ und „lachend“, die nicht zuletzt auch an die karneevsche Verkehren Oben und Unten erinnert, unterstützt unsere Hauptthese des apollinischen olympischen Kamyšev, der mit ernstem Respekt von unten nach oben angeschaut werden sollte. Das Mädchen betrachtet ihn aber auch mit einem „befragenden“ Blick („вопрошающе“), wie es die weissagende Rolle des olympischen Apollos ganz entsprechend dem Mythos verlangt. Das Ansehen des dionysischen chthonischen Karneevs dagegen wird von oben nach unten mit dem zusätzlichen Lachen begleitet. Das Lachen in dieser Konstellation kann auch als eine Umkehrung des griechischen Gottes der Tragödie gelesen werden, bzw. als Hinweis darauf, dass zur dionysischen Tragödie immer ein Satyrspiel gehörte.

Das satirische Lachen appelliert in dieser Szene an die Eigenschaft des Dionysos als „Gott der Frauen“ und „Verführer der Frauen“: Das Gespräch zwischen Ol’ga und Kamyšev wird vom Graf Karneev unterbrochen. Er interessiert sich für das Mädchen, doch er schafft es nicht, einen passenden Gesprächsfaden zu finden. Kamyševs Erklärung dazu fördert zwei wichtige dionysische Seiten ans Licht: Karneev ist ein kindlicher Gott, dem es angesichts (erwachsener) Frauen die Sprache verschlägt, und um sich der schwierigen kommunikativen Situation zu entziehen, greift Karneev zum Alkohol, entsprechend seiner symbolischen Bedeutung als „Gott des Weines“.

3.1.3.2.4. Das Gespräch der Olen’ka mit Kamyšev:

Dionysische Motive des Todes, der Ekstase und des Enthusiasmus und das Verlangen nach einer besonderen Bekleidung und Publikum

Im Försterhaus sind weitere Motive dionysisch unterlegt: Die Försterfamilie kümmert sich um die Verpflegung ihrer Gäste. Es wird gegessen und vor allem getrunken. Graf Karneev bleibt seiner dionysischen Tradition auch in dieser Szene treu, denn er trinkt, ohne zu essen. Der apollinische Kamyšev dagegen kümmert sich mehr um das Mädchen. Er geht auf es zu und beginnt zunächst „ein Gespräch übers Wetter – [dem] Anfang aller Anfänge“ (S.44; „разговор о погоде – начале всех начал“, S. 270). Das Wettergespräch bekommt eine deutliche Ausrichtung: Neben der einleitenden Bemerkung über das Wetter wird weiterhin auf den Regen hingewiesen, der augenblicklich anfängt zu fallen. Das Mädchen tritt ans Fenster und wird vom Blitz erleuchtet. Nach dem starken Donner, bei dem Gläser und Fenster anfangen zu wackeln, verrät Ol’ga Kamyšev, dass sie große Angst vor Gewittern habe und

sie berichtet zudem, dass ihre Mutter von einem Blitz erschlagen wurde. Das erinnert an die Szene des Dionysos-Mythos, bei der Zeus im Angesicht eines todbringenden Blitzes vor Semele, der Mutter des Dionysos, erscheint. Ol'ga betont, Gott habe ihre Mutter aus Mitleid getötet. Diese Bemerkung entspricht dem intim-leidenschaftlichen Verhältnis zwischen Semele und Zeus. Zeus konnte schließlich Semeles Wunsch, ihn als Blitz und Donner zu erleben, nicht widersprechen und tötete dadurch Semele aus leidenschaftlichem Mitleid. Der Hauptunterschied liegt hier allerdings auf gewollt für Gott, der Ol'gas Mutter erschlagen hat, und ungewollt für Zeus, der den Tod der Semele nicht gewünscht hatte.

Einerseits verleiht Ol'gas Bericht über den Tod ihrer Mutter eine gewisse Ironie, da sie versucht, gerade vor dem apollinischen Kamyšev den todbringenden Schlag wissenschaftlich zu erklären. Andererseits steht aber im mythischen Kontext der gebildete apollinische Kamyšev für die Idealgestalt des griechischen Apollon, dem Nietzsche „jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes“³⁸⁶ zuordnete.

Im Rahmen des Mythos lässt sich Ol'gas Bericht ebenfalls als eine gewisse Fortsetzung der Szene vor dem Pavillonhaus lesen, während derer insbesondere Karneev große Ängste angesichts der (Zeus-) Schlange zeigt. Zusätzlich gewinnt der Bericht eine starke mythische Konnotation, indem er während des Regens erzählt wird, denn wie von Ernst Cassirer definiert wurde, wohnt dem Regen eine „mythische Kraft“ inne, wobei „der ‚Dämon‘ des Regens [...] ganz und ungeteilt in dem ausgegossenen [...] Wasser vorhanden und in ihm der magischen Einwirkung unmittelbar zugänglich [ist].“³⁸⁷

Auf Ol'gas mythisch geladenen Bericht über den Tod der Mutter folgt ihre Beschreibung des Phantasie- und Wunschbildes ihres eigenen Todes:

– [...] Мне вот как хотелось бы умереть. Одеться в самое дорогое, модное платье, какое я на днях видела на здешней богачке, помещице Шеффер, надеть на руки браслеты... Потом стать на самый верх Каменной Могилы и дать себя убить молнии так, чтобы все люди видели... Страшный гром, знаете, и конец... (S. 272)

„[...] Ich möchte gern so sterben: Ein sehr teures, modernes Kleid anziehen, wie ich es neulich bei einer reichen Frau gesehen habe, der Gutsbesitzerin Šefter³⁸⁸, Armreifen an den Händen... Dann auf den höchsten Punkt des Steinernen Grabs klettern und mich dort vom Blitz erschlagen lassen, damit alle Leute es sehen... Ein schrecklicher Donnerschlag, wissen Sie, und Schluß...“ (S. 45)

In dieser Schilderung kommen einige bezeichnende mythische Elemente und Symbole zum Ausdruck: Das erwähnte Steingrab, das bereits im Zusammenhang mit dem apollinisch-dionysischen Bund diskutiert wurde, Blitz und Donner, die wie im Falle des Zeus und der Semele den Tod des Mädchens herbeiführen mögen sollen. Hinzu treten das teure Kleid, der Schmuck und das vor dem Steingrab versammelte Publikum. Das Phantasiebild erhält dadurch den Charakter einer Theatervorstellung.

Im Rahmen des Dionysos-Mythos illustriert das Verlangen nach einem teuren und damit einem besonderen Kleid für diesen besonderen Tag das Verlangen der dionysischen Mänade nach einer besonderen Bekleidung: Bei den dionysischen Orgien hatten die Mänaden die Hirschkalbfelle umgehängt, was die Verbindung zu Dionysos herstellen sollte. Die tiefe Bedeutung dieses Verhaltens wird durch den Wunsch erklärt, den Gott nicht nur symbolisch unmittelbar erleben, sondern sich mit dem Gott vereinen zu wollen. Dorn diskutiert in diesem Zusammenhang die Problematik der Begriffe „Ekstase“ und „Enthusiasmus“ und weist auf die interessante Gegenwirkung der beiden dionysischen Phänomene hin. Spricht man von

³⁸⁶ F. Nietzsche, 1972, Bd. 1, S. 24.

³⁸⁷ E. Cassirer, 1994, S. 152.

³⁸⁸ Unstimmigkeit bei der Übersetzung.

einer Ekstase, so wird das „Heraustreten des Menschen aus sich selbst“ betont. „Enthusiasmus jedoch bedeutet das Hineintreten einer Gottheit, die *Gotterfülltheit*“. ³⁸⁹ Zur Bekräftigung dieses Unterschieds fügt Dorn die Feststellung Simons ein, wo es heißt: „Man könnte sagen, die Mänaden rasen nicht selbst, sondern der rasende Dionysos tue dies in ihnen.“³⁹⁰ Das Umkleiden für die Teilnahme am dionysischen Fest wird auch für Pentheus in *Die Bakchen* vorgesehen. Wir erinnern, dass Karneev in seinem Einladungsbrief Kamyšev ebenfalls ausdrücklich aufforderte, sich passend zu kleiden. Damit wird die dionysische Bedingung des Bekleidens von vornherein betont. Ol’gas Äußerung bezüglich ihres Kleides verdient besonders hervorgehoben zu werden. Sie wünscht sich nämlich das gleiche Kleid, das neulich von der Gutsbesitzerin getragen wurde. Der Name der Besitzerin des Kleides lautet aber „Шеффер“ und steht im Einklang mit dem deutschen „Schäfer“ und ferner auch mit „Schaf/Schafe“. Nach „Шеффер“ ist Olen’ka auch die zweite Frau, die das gleiche Kleid tragen möchte. So erhält die Szene den visuellen Anklang mit den dionysischen Mänaden, die Dionysos im Hirschkalbfell begleiteten. Ol’gas Wunsch, als zweite dasselbe Kleid tragen zu wollen, kann ebenfalls im Rahmen der mythischen Struktur der „variierenden Wiederholung“ gedeutet werden. Das dionysisch interpretierbare „Schäfer“-Kleid kehrt als Motiv in einer anderen Szene wieder und erhält eine weitere Bedeutungszunahme: Der auf dem Gut vollzogenen Ehe zwischen Kamyšev und Ol’ga folgen drei lange Tage des seelischen Dramas Kamyševs in seinem Haus. Er stellt sich immer wieder die Frage nach der Möglichkeit einer Beziehung zu Ol’ga. Als Ol’ga zu ihm kommt, zerstört sie sogleich die leidenschaftliche Stimmung. Im Moment der versuchten Umarmung schiebt sie Kamyšev weg mit der Begründung, sie wolle nicht, dass ihr schönes Kleid zerknittert werde. Sie legt viel Wert auf dieses Kleid und wird gleichzeitig von Kamyšev mit dem „frierenden Lamm“ verglichen:

Она жалась ко мне, как озябший барашек, грела мое лицо своим горячим дыханием...
(S. 334)

Sie schmiegte sich an mich wie ein frierendes Lamm, wärmte mein Gesicht mit ihrem heißen Atem... (S. 128)

Durch den eingeführten Gegensatz von „frieren“ und „wärmen“ erscheint Ol’ga wie eine dionysische Mänade, die im übertragenen Sinne ein Lammfell trägt und sich entsprechend wie ein Schäfchen/Lamm verhält.

Zur logischen mythologischen Entwicklung des Verlangens nach einem besonderen Kleid für die dionysische Theatervorstellung wird das Verlangen nach einem Theaterpublikum, das der Olen’ka zusehen soll. Dieser Wunsch findet seinen würdigen Platz und wird unmittelbar zusammen mit dem Wunsch nach dem Schäfer-Kleid, in der Beschreibung des erträumten „fantasievollen“ und gleichzeitig furchterregenden und theatralisch eindrucksvollen Todes im Gespräch mit Kamyšev im Försterhaus, geäußert. Die phantasievolle Darstellung wirkt umso dionysischer, indem Olen’kas Augen betont werden, die in diesem Moment „voll des heiligen Entsetzens“ sind³⁹¹.

³⁸⁹ N. Dorn, 2003/2005/2006, S. 8; Zu den Begriffen „Ekstasis“ und „Enthusiasmus“ vgl. ebenfalls *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Dionysos, Bd. 3 (1997), S. 651-664, hier S. 653.

³⁹⁰ E. Simon, 1985, S. 16; N. Dorn, 2003/2005/2006, S. 8.

³⁹¹ Vgl:

– Какая дикая фантазия! – усмехнулся я, заглядывая в глаза, полные священного ужаса перед страшной, но эффектной смертью.

– А в обыкновенном платье вы не хотите умирать?

– Нет... – покачала головой Оленька. – И так, чтобы все люди видели. (S. 272)

„Was für eine wilde Phantasie!“ lächelte ich und sah ihr in die Augen, die voll des heiligen Entsetzens waren über den schrecklichen, aber effektvollen Tod.

„Und in einem normalen Kleid sterben wollen Sie nicht?“

Der Wunsch nach einem teureren, besonderen Kleid klingt, unabhängig von den mythischen Konnotationen, auch sehr naiv und verleiht der geschilderten tragischen Todesvision einige komische Effekte, was aber auch dem Kontrastprinzip Komik-Tragik im Verhältnis des dionysischen zum apollinischen Prinzip entspricht. Außerdem, psychologisch gesehen, verrät sich darin eine Charakterschwäche des romantischen Mädchens für Luxus und Glanz.

Das Thema der dionysischen Verkleidung wird im „Drama“ weiter fortgeführt. Besondere Erwähnung verdienen dabei die Farben. Ol'ga erscheint in Rot und Grün, bei ihrer kirchlichen Trauung mit Urbenin in Weiß und schließlich bei der Jagd in Schwarz. Dieser ausdrückliche Farbenwechsel, der den Ereignissen angepasst ist, markiert deutlich die theatralischen Auftritte einerseits und steht andererseits für die dionysische Idee, sich immer wieder in der Gestalt verschiedener Tiere zu zeigen, also das Erscheinungsbild ständig zu wechseln. In Bezug auf den außergewöhnlich reichen Farbenwechsel möchten wir auf die Untersuchung Polakiewicz' „Color in the Works of Anton Chekhov“ hinweisen, der *Drama na ochote* zu einem der an Farben reichsten Werke Čechovs zählt.³⁹²

3.1.3.2.5. Die Figur des Försters und das dionysische Thema des Wahnsinns: „Irrenhaus“ als Schluss- und Schlüsselbemerkung des Karneevschen Gutes

Stark an dionysischer Bedeutung gewinnt auch die Figur des Vaters der Olen'ka. Neben der Tatsache, dass er der Förster auf dem Gut des Grafen ist, hören wir über ihn, er verliere ab und zu seinen Verstand:

– Находит на него иногда, на беднягу, – начал пояснять по его уходе Урбенин. – Хороший, славный такой человек, знаете ли, семейный – и этакая напасть! Чуть ли не каждое лето в уме мешается... (S. 273)

„Es überkommt ihn manchmal, den Ärmsten“, begann Urbenin nach seinem Abgang zu erklären. „So ein guter, prachtvoller Mensch und Familienvater, wissen Sie – und dann dieses Unglück! Beinahe jeden Sommer ist er wirr im Kopf...“ (S. 48)

Im Rahmen der mythischen Analyse verdient der letzte Satz des Verwalters besondere Aufmerksamkeit. Der Vater verliere fast jeden Sommer den Verstand, so der Verwalter. Bringt man diesen Satz mit dem Erscheinen des Grafen Karneev in Verbindung, so zeigt sich der Dionysos-Mythos innerhalb des „Romans“ in einem neuen Licht. Schon bei der Darstellung des Hauses des Kamyšev war zu erfahren, dass Karneev im Sommer kommt, doch es geschieht anscheinend nicht jedes Jahr, denn beispielweise letztes Jahr war er nicht auf seinem Gut gewesen. Der Vater des Mädchens verliert im Sommer, allerdings ebenfalls nicht jedes Jahr, seinen Verstand. Liest man diese zwei Äußerungen zusammen, ergibt sich ein Zusammenhang zwischen Karneevs Anwesenheit auf dem Gut und dem Wahnsinn des Vaters. Solch eine Feststellung ermöglicht eine mythologische Interpretation: Die griechische Mythologie spricht ausdrücklich vom Wahnsinn, der sich in Anwesenheit des Dionysos zu verbreiten pflegte. Dahinter steht eine Art „Kontaktmagie“³⁹³, oder, um mit Ivanov zu sprechen, ein Zeichen einer „ersten und unmittelbaren Wirkung der dionysischen Berührung“³⁹⁴. Vom Wahnsinn, der sich schon allein durch den Anblick des Dionysos verbreitete, berichtet Ivanov im Zusammenhang mit der Episode mit den Titanen. Diese

„Nein...“ schütterte Olja den Kopf. „Und so, daß alle es sehen.“ (S. 46)

³⁹² Vgl.: L.A. Polakiewicz, 1990, S. 146-181.

³⁹³ „Kontaktmagie“ – Begriff ist von M. Schulz, 2000, S. 245.

³⁹⁴ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 319.

wurden wahnsinnig, bemalten ihre Gesichter mit Gips (eine ausdrückliche Bedingung im Rahmen der „Bakchus-Opfermaskerade“) und zerrissen das Kind in Stücke, obwohl es von Hera nur die Tötung des Kindes befohlen worden war.³⁹⁵

Semeles Schwestern, Ino, Agauë und Autoñoë, wurden von Dionysos durch den Wahnsinn bestraft, nachdem sie das Gerücht verbreitet hatten, Semeles Kind sei nicht göttlichen (Zeus‘) Ursprungs. Nach dem Widerstand gegen den Dionysoskult wurden nicht nur die Schwestern von Dionysos mit Wahnsinn bestraft, sondern, den Quellen nach, „alle Thebanerinnen“. Widersprüchlich ist aber die Stellung der Schwester Ino, die zwar an den Gerüchten teilhatte, doch andererseits das Kind nach dem Tod der Semele großgezogen hat. Für diese Adoption, so berichten einige Quellen, wurde sie nicht von Dionysos, sondern von der eifersüchtigen Hera mit Wahnsinn bestraft. In den Berichten, wo ausdrücklich Hera Verursacherin von Inos Wahnsinn ist, wird die treue Dankbarkeit des Dionysos seiner Adoptivmutter bzw. Amme gegenüber betont. Diese Berichte erläutern, dass er sie zwar nicht vor Heras Rache retten konnte, aber doch, um Ino einen Gefallen zu erweisen, deren Kinder Phrixos und Helle zum Wahnsinn trieb.

Heras Rache traf aber nicht nur Ino, sondern auch Dionysos selbst, den sie in seiner Jugend mit Wahnsinn bestraft hat. Die Quellen berichten davon, wie er von seinen Ammen weglief und durch mehrere Länder irrte. Nach manchen Quellen, sei Dionysos nach Dodona gegangen, um dort das Orakel zu befragen. In Phrygien wurde er von Kybele gereinigt, die ihn ebenfalls „vermutlich [...] von seinem Wahnsinn [heilte]“.

Weitere Überlieferungen erwähnen den mit Wahnsinn bestraften Lykursog, den König der Edoner, der den dionysischen Kult nicht anerkennen wollte und den Gott zusammen mit seinen Ammen mit einer Ochsenpeitsche vertrieb.

Nachdem die Töchter des Königs Minyas im nahe gelegenen Orchomenos ebenfalls den Kult leugneten, wurden sie durch Wahnsinn bestraft und zerstückelten den Sohn einer der Schwestern.³⁹⁶

So wie der Dionysos-Mythos vom Wahnsinn markiert ist, erklärt Kamyšev das gesamte Gut des Grafen Karneev zum allgegenwärtigen „Irrenhaus“:

– А как тебе нравится ее папенька? – засмеялся граф.
– Сумасшедший... Ему нужно в сумасшедшем доме сидеть, а не лесами заведовать...
Вообще не солжешь, если на воротах своей усадьбы повесишь вывеску: „Сумасшедший дом“... У тебя здесь настоящий Бедлам!
Лесничий этот, Сычиха, Франц, помешанный на картах, влюбленный старик, экальтированная девушка, спившийся граф... чего лучше? (S. 275)

„Und wie gefällt dir ihr Herr Papa?“ lachte der Graf.
„Ein Verrückter... Er gehört ins Irrenhaus, und nicht hierher in deine Wälder... Überhaupt, es wäre keine Lüge, wenn du an der Einfahrt zu deinem Gut ein Schild aufhängen würdest: „Irrenhaus“... Das reinste Bedlam hast du hier! Diesen Förster, die Ohreule, Franz, der über den Karten den Verstand verloren hat, einen verliebten Alten, ein exaltes Mädchen, einen versoffenen Grafen... was brauchst du mehr?“ (S. 49)

Die Zusammenfassung der Wahnsinnsfälle und die Charakterisierung des Guts insgesamt als ein „Irrenhaus“ bilden einen logischen dionysischen Schlusspunkt, wobei nochmals die wichtigsten dionysischen Aspekte, wie Wald, totales Chaos mit all seinen Bewohnern, angefangen beim Förster bis zum dem Suff verfallenen Gutsbesitzer selbst, aufgestellt werden. Die Aufzählung der Namen, bei denen jeder für sich eine eigene wahnsinnige Geschichte darstellen könnte, bekräftigt die Stellung der griechischen Tragödie dem

³⁹⁵ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 333.

³⁹⁶ Vgl. E. Tripp, 1991, hier Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier S. 158-161.

dionysischen Kult gegenüber. „Die Tragödie hat nach dionysischen Sujets gesucht, und Wahnsinn war eines ihrer Lieblingsmotive“, lautet die eindeutige Aussage von Ivanov, der seine These durch die berühmtesten wahnsinnigen Helden der griechischen Tragödie zu beweisen sucht: Orest, Io, Cassandra bei Aischylos, Ajaksa bei Sophokles, Agauë bei Euripides. Im Zusammenhang mit Aischylos weist Ivanov auf die Göttin des Wahnsinns Lissa, die in seiner verlorenen Tragödie dargestellt wurde, hin.³⁹⁷

Kamyšev bemerkt zusätzlich, es wäre keine Lüge gewesen, das Gut mit dem „Irrenhaus“ zu vergleichen und diese Bezeichnung auf dem Schild zu verewigen. Diese Ansage steht für uns im Zusammenhang mit der Bezeichnung des Dionysos als „Lügner“ (φεύστης; φευδαλέος)³⁹⁸ wegen seiner vielfaltigen Erscheinungsweisen und Disparatheiten. Dementsprechend muss Kamyšev die dionysische Lügnerie verneinen, um das wahre Bild eines „Irrenhauses“ zu vermitteln, was dichterisch aber doch den Dionysos-Mythos in sich enthält.

Das Thema der dionysischen Lüge klingt auch im Namen des Gärtners, „Tricher“, an: Im Französischen steht „tricher“ für „fummeln“, „betrügen“, „schummeln“.

Das hier angesprochene Thema des Wahnsinns erweist sich nicht nur in Bezug auf das Försterhaus, sondern für den Verlauf des gesamten „Dramas“ dionysisch bedeutsam.

Am stärksten wird durch die „Kontaktmagie“ mit dem dionysischen Karneev Ol'ga betroffen. Nach der Entscheidung, ins Haus des Karneev zu ziehen, fasst Karneev selbst ihr Verhalten zusammen: Die starken Kontraste ihrer Launen, die von Lachen unmittelbar in Weinen übergehen, entsprechen der allgemeinen Auffassung Karneevs von der Frau als „Wilde“. Erst liebe sie ihn, dann aber wieder nicht. Zwei Eigenschaften werden von Karneev besonders hervorgehoben: Der Blick des Mädchens, das ihn nachts anstarrt, mache ihm richtig Angst. Er bezeichnet Ol'ga ausdrücklich als eine „Maske“, die er am Anfang begehrt habe. Jetzt zeigt sie ihr anderes Gesicht. Die zweite Eigenschaft Ol'gas sei ihre Vorliebe für Kleider, wodurch sie sich in der Lage zeige, tagelang vor dem Spiegel zu stehen und sich zu betrachten:

– Не понимаю, брат, я этой Ольги. Какая-то лихорадка, а не женщина... В лихорадке то жар, то озноб, так вот и у нее, пять перемен на день. То ей весело, то скучно до того, что глотает слезы и молится... То любит меня, то нет... Бывают минуты, когда она ласкает меня, как отроду не ласкала меня еще ни одна женщина. Но зато бывает и так. Проснешься нечаянно, откроешь глаза и видишь обращенное на тебя лицо... этакое какое-то ужасное, дикое... Перекошено оно, это лицо, злобой, отвращением... Как увидишь этакую штуку, все обаяние пропало... И часто она так на меня смотрит... [...] Сошлась со мной, как уверяет, только по любви, а между тем не проходит ночи, чтоб я этакого лица не видел. [...] Ужасно любит тряпки ! В новом платье она в состоянии простоять перед зеркалом от утра до вечера; из-за испорченной оборки она в состоянии проплакать день и ночь... Ужасно суетна! [...] Странная! [...] Увлечся, вроде как бы полюбил! Но теперь вижу, что напрасно я стараюсь ноль возвести в квадратную степень. То была маска, вызвавшая во мне фальшивую тревогу. Яркий румянец невинности оказывается суриком, поцелуй любви – просьба купить новое платье... (S. 349-350)

„Ich kann diese Olga nicht verstehen, mein Lieber. Sie ist eine Art Fieber, aber keine Frau... Bei Fieber hast du mal Schweißausbrüche, mal Schüttelfrost, so ist das bei ihr, fünf Wechsel pro Tag. Mal ist ihr zum Lachen, mal ist ihr so langweilig, daß sie die Tränen runterschluckt und betet... Mal liebt sie mich, mal nicht... Es gibt Augenblicke, da streichelt sie mich, wie mich seit meiner Kindheit keine Frau gestreichelt hat. Aber dafür dann: du wachst plötzlich auf, schlägst die Augen auf und siehst ein dir zugewandtes Gesicht... so etwas Schreckliches, Wildes... Verzerrt ist dieses Gesicht, von Bosheit, Abscheu... Wenn du das siehst, ist aller

³⁹⁷ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 321.

³⁹⁸ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 327.

Zauber dahin... Und sie schaut mich oft so an... [...] Sie lebt mit mir, wie sie versichert, nur aus Liebe, dabei vergeht aber keine Nacht, in der ich nicht dieses Gesicht sähe. [...] Fetzen hat sie furchtbar gern! In einem neuen Kleid kann sie von morgens bis abends vor dem Spiegel stehen; wegen einer schlecht genähten Rüsche kann sie Tag und Nacht weinen... Schrecklich, wie eitel sie ist! [...] Merkwürdige Frau! [...] Ich habe mich hinreißen lassen, so als hätte ich mich verliebt! Aber jetzt sehe ich, ich bemühe mich vergebens, die Null ins Quadrat zu erheben. Es war eine Maske, die blinden Alarm in mir ausgelöst hat. Die helle Röte der Unschuld erweist sich als Mennige, der Liebeskuß als Bitte, ihr ein neues Kleid zu kaufen...“ (S. 147-149)

Die wahrhaft dionysische Veränderung der Ol'ga und ihre unglaubliche Intensität sind sogar für den dionysischen Karneev kaum zu ertragen. Der schlagartige Wechsel ihrer Launen macht Karneev müde, und er sucht nach einem Gegensatz, dem ruhigen, bescheidenden Gegenpol, den für ihn Nad'ja Kalinina verkörpert:

– И к тому же, признаться, она [Ольга] начинает уже мне надоедать своими резкими переходами. Мне хочется чего-нибудь тихого, постоянного, скромного, вроде Наденьки Калининой, знаешь ли... Чудная девушка! (S. 352)

„[...] Und außerdem muß ich zugeben, daß sie [Olga] mir mit ihren jähem Wechseln langsam auf die Nerven fällt. Ich möchte etwas Stilles, Beständiges, Bescheidenes wie Nadenka Kalinina, weißt du... Ein wunderbares Mädchen!“ (S. 152)

Von der dionysischen „Kontaktmagie“ bleibt selbst der apollinische Kamyšev nicht verschont: Die ersten Ausbrüche des Wahnsinns werden mitten im dionysischen Fest auf Karneevs Gut konstatiert. Einerseits ist Kamyšev glücklich in der dionysischen Welt, andererseits wird er aggressiv und böse und zeigt das Verlangen, die liebenswerte und freudige, ja paradiesische dionysische Welt in ihre höllische Opposition zu verwandeln:

Мир с его жизнями приводил меня в восторг, я любил его, но в то же время хотелось придираяться, жечь ядовитыми остротами, издеваться... Смешного чернобрового поляка и графа нужно было осмеять, заездить едкой остротой, обратить в порошок. (S. 281)

Die Welt mit all ihrem Leben versetzte mich in Begeisterung, ich liebte sie, hatte zugleich aber Lust, Ärger zu machen, mit giftigen Pointen zu brillieren, zu spotten ... Den komischen schwarzbrauigen Polen und den Grafen lächerlich zu machen, mit beißender Schärfe zu erledigen, zu Pulver zu zermahlen, das mußte ich. (S. 58)

Kamyševs Aggression nimmt im Laufe des Festes weiterhin zu bis hin zu der Szene auf der Schaukel: Indem Kamyšev die Zigeunerin Tina mit einer unglaublichen Wut schaukelt, stellt er sich erneut vor die Wahl zwischen Hölle (unten) und Paradies (oben). Er weiß selber nicht, was ihm lieber wäre. Möchte er, dass Tina herunterfällt und dabei verunglückt oder dass sie durch seinen kräftigen Schwung den Himmel erreicht? Die karnevalesken Gegensätze zwischen Himmel und Erde, zwischen oben und unten, sowie die mythische Opposition des Olympischen und Chthonischen werden auch hier spürbar:

Я помню себя качающимся с Тиной в саду на качелях. Я стою на одном конце доски, она на другом. Я работаю всем своим туловищем с ожесточением, насколько хватает у меня сил, и сам не знаю, что именно мне нужно: чтобы Тина сорвалась с качелей и убилась или же чтоб она взлетела под самые облака? (S. 284)

Ich sehe mich mit Tina im Garten auf der Schaukel. Ich stehe auf dem einen Rand des Bretts, sie auf dem anderen. Ich arbeite mit dem ganzen Körper, mit Ingrimm, aus Leibeskräften, und weiß selbst nicht, was ich eigentlich will: daß Tina von der Schaukel fällt und sich zu Tode stürzt oder daß sie hinauf in die Wolken fliegt. (S. 62)

Die Schaukel selbst gewinnt im Rahmen des Dionysos-Mythos eine besondere Stellung. Auf den berühmten Fresken der Villa dei Misteri bei Pompeji zeigt eine der Szenen die Frauen im Moment des Einweihungsrituals des Dionysos-Kultes. Der Interpretation von Giebel zufolge, kniet „eine der Frauen, eine Geweihte höheren Grades (*Phallophoros* oder *Liknophoros*) [...] am Boden und ist dabei, das Liknon zu enthüllen, die aus Korbgeflecht bestehende Getreideschwinge, die „Wiege des Dionysos“, gleichzeitig *cista mystica* seines Kultes. Das Liknon wird, wie aus anderen Abbildungen bekannt, dem Novizen über den Kopf gehalten oder auf den Kopf gesetzt.“³⁹⁹

Die „Wiege des Dionysos“ als „*cista mystica* seines Kultes“ wird ebenfalls in den theoretischen Schriften im Zusammenhang mit der Schaukel-Bewegung behandelt, so bei Ivanov, der auf die Platonischen „Gesetze“ hinweist. Nach Platon verfügt jede menschliche Seele über einen orgiastisch-chaotischen Ursprung, der als *phobera kai manikê kinêsis*, „furchterregende, wahnsinnige Bewegung“, definiert wird, und der sich äußerst stürmisch und zerstörerisch zeigt, wenn er nicht durch eine Gegenbewegung „befreit“ und dadurch in eine andere harmonische und ruhige Naturkraft umgeleitet wird. Beste Gegenkräfte sind die Schaukelbewegung oder eine Melodie, die das schreiende Kind begeistern (*kataulusi*) und seine Unruhe durch die ersten Zeichen eines Tanzes und Muse (*choreiâi kai musêi*) beruhigen können. So müssen nach Platon auch die Gesetzesgeber, die rechtmäßigen Erzieher des Volkes, die ekstatische Energie ihrer Untertanen nicht unterdrücken, sondern in eine richtige Richtung steuern, um sie von dem Wahnsinn (*tôn ekphronôn bakcheiôn*) zu heilen. Nur dann können sie die Meeresstille (*hêsychia kai galene*) genießen und wie die Auferweckten bei den Tönen der dionysischen Flöten mit Göttern tanzen (*meta theôn*) und ihnen das wunderbare Opfer ihrer heiligen, fröhlichen Dienerschaft (*kallieruntes*) bringen.⁴⁰⁰

In Kamyševs Haltung wird die von Platon und Ivanov beschriebene Suche nach der heiligenden Gegenbewegung sehr gut demonstriert. Kamyšev schaukelt mit einer unglaublichen Wut, mit voller Kraft entsprechend der platonischen Definition des *phobera kai manikê kinêsis* als Ursprungszustand jeder menschlichen Seele. Kamyšev sucht aber auch gleichzeitig nach einem Ausweg, indem er sein Verhalten und seinen Willen (nach oben oder nach unten?) befragt. Schließlich bringt die nicht zu Ende gezeigte Szene Kamyšev offensichtlich, wenn auch nur für die kurze Zeit, in ein gewisses Gleichgewicht, denn es wird von keinerlei Unglück berichtet. Vermutlich wirkt gerade die beruhigende Kraft der Schaukel.

Von seiner ausdrücklichen Tollwut berichtet Kamyšev ebenfalls, aber im Zusammenhang mit einer anderen Frau, der Tochter des Richters Kalinin, Nadežda Nikolaevna. Kamyšev wird wahnsinnig wütend, als er den Ausruf von Nadeždas Vater „Nadenka, wo bist du? Dein Bräutigam ist da!“ (S. 91; „–Наденька, где ты? Твой жених приехал!“, S. 306) hört. Dieser einzige Ausruf bewirkt Kamyševs sofortige Beendigung jeglicher Beziehung zu Kalinins Haus.

Ein weiterer Ausbruch von Tollwut erfolgt, als Kamyšev von Olen'ka von der geplanten Heirat mit Urbenin erfährt. Diese Nachricht wird unmittelbar nach Kamyšev Reflexionen über Kalinins oben zitierte Äußerung bekannt gegeben, fast wie ein emotionales Echo auf das Thema bezüglich der Heirat im Allgemeinen. Der nächste Wutanfall richtet sich gegen Urbenin selbst, der glücklich über seine bevorstehende Heirat mit Olen'ka auf dem Gut des Grafen berichtet.

Eine Kulmination erreicht Kamyševs Wut, als er Karneev zusammen mit seiner Geliebten Olen'ka allein lässt, womit er dem ausdrücklichen Wunsch der beiden nachkommt. Dieser Wutanfall wird diesmal auch vom dionysischen See geteilt, dem Kamyšev auf seinem Rückweg bei Nacht begegnet. In der Finsternis ist der See gar nicht sichtbar und wird

³⁹⁹ M. Giebel, 1993, S. 84.

⁴⁰⁰ Vgl.: Platon, Gesetze VI, 790 E; V. Ivanov, 1989, SS. 351-450, hier S. 377-378.

dementsprechend mit einem unsichtbaren Ungeheuer verglichen. Die Szene wirkt umso dionysischer, als Kamyšev in einem emotionalen innerlichen Gespräch mit dem wütenden See zum ersten Mal auf den Gedanken kommt, Ol'ga und Karneev zu töten:

Темнота была ужасная. Озеро сердито бурлило и, казалось, гневало, что я, такой грешник, бывший сейчас свидетелем грешного дела, дерзал нарушать его суровый покой. В потемках не видел я озера. Казалось, что ревело невидимое чудовище, ревела сама окутывавшая меня тьма.
Я остановил Зорьку, закрыл глаза и задумался под рев чудовища.
– А что если я ворочусь сейчас и уничтожу их?
Страшная злоба бушевала в душе моей... (S. 345-346)

Es war schrecklich dunkel. Der See brodelte zornig und schien erbost darüber, daß ich, ein Sünder, der soeben Zeuge einer Sünde geworden war, die Frechheit besaß, seine strenge Ruhe zu stören. In der Dunkelheit konnte ich den See nicht sehen. Es war, als brüllte ein unsichtbares Ungeheuer, als brüllte die Finsternis, die mich umgab.
Ich hielt Zorka an, schloß die Augen und verfiel, bei diesem Gebrüll des Ungeheuers, in Nachdenken.
„Und was, wenn ich auf der Stelle umkehre und sie beide vernichte?“
Ein schrecklicher Zorn tobte in meinem Herzen... (S. 143)

Kamyševs nächster Tollwutsanfall erfolgt auf der Jagd, auf dem dionysischen Fest, und herrscht diesmal über sein ganzes Wesen. Angesichts Ol'gas, die gleichzeitig schön und abstoßend wirkt, spricht Kamyšev über seine Wut, die jetzt genau so stark wie seine Liebe am Anfang seines „Berichtes“ ist:

Гнев овладевал всем моим существом. И этот гнев был так же силен, как та любовь, которая начинала когда-то зарождаться во мне к девушке в красном... Да и кто бы, какой камень остался бы равнодушен? Я видел перед собою красоту, брошенную немилосердной судьбою в грязь. Не были пощажены ни молодость, ни красота, ни грация... Теперь, когда эта женщина казалась мне прекрасней, чем когда-либо, я чувствовал, какую потерю в лице ее понесла природа, и мучительная злость на несправедливость судьбы, на порядок вещей наполняла мою душу...
В минуты гнева я не умею себя сдерживать. (S. 359-360)

Der Zorn hatte mich ganz in seiner Gewalt. Und dieser Zorn war so stark wie die Liebe, die damals zu jenem „Mädchen in Rot“ in mir aufgebrochen war... Aber wer, welcher Stein hätte da gleichgültig bleiben können? Ich sah eine Schönheit vor mir, die ein unbarmherziges Geschick in den Schmutz gestoßen hatte. Weder Jugend noch Schönheit noch Grazie waren davon verschont geblieben... Jetzt, da mir diese Frau schöner erschien als je zuvor, spürte ich, welchen Verlust die Natur in ihrem Gesicht erlitten hatte, und eine quälende Wut auf die Ungerechtigkeit des Schicksals, auf die Ordnung der Dinge, erfüllte mein Herz...
In Augenblicken des Zorns vermag ich mich nicht zu beherrschen. (S.162)

Bezeichnenderweise sucht Kamyšev nach seinem Wutanfall auf der Jagd erneut das ‚Gespräch‘ mit der Natur. Diesmal ist der ungeheuerliche See, der anfängt, sein Abendlied heraus zu brüllen, nicht der einzige Gesprächspartner. Der dionysische Wald wird diesmal zur zweiten Naturlandschaft, die die wütende Stimmung des Sees teilt. Kamyšev befindet sich in der Mitte zwischen diesen beiden emotional geladenen Naturkulissen und kommt sich wie bei einem Verhör vor. Doch nach einer Überlegung gelangt er zu dem Fazit, die ganze gruselige Wildheit der Natur sei nichts im Vergleich mit dem Gewitter, das augenblicklich seine Seele beherrscht.

Дорога моя лежала по берегу озера. Водяное чудовище уже начинало реветь свою вечернюю песню. Высокие волны с белыми гребнями покрывали всю громадную поверхность. В воздухе стояли гул и рокот. Холодный, сырой ветер пронизывал меня до костей. Слева было сердитое озеро, а справа несея монотонный шум сурового леса. Я чувствовал себя с природой один на один, как на очной ставке. Казалось, весь ее гнев, весь этот шум и рев были для одной только моей головы. При других обстоятельствах я, быть может, ощутил бы робость, но теперь я едва замечал окружающих меня великанов. Что гнев природы был в сравнении с той бурей, которая кипела во мне? (S. 362)

Mein Weg führte am Seeufer entlang. Das Wasserungeheuer hatte schon sein Schlaflied zu brüllen begonnen. Hohe Wellen mit weißen Schaumkämmen bedeckten seine riesige Oberfläche. In der Luft standen Gebrause und Getöse. Ein kalter, feuchter Wind durchdrang mich bis auf die Knochen. Links lag der zornige See, rechts erscholl das monotone Rauschen des grimmigen Waldes. Ich fühlte mich angesichts der Natur allein wie bei einer Gegenüberstellung. Mir schien, als galten ihr ganzer Zorn, ihr Rauschen und Brüllen einzig und allein meinem Kopf. Unter anderen Umständen hätte ich mich vielleicht eingeschüchtert gefühlt, diesmal aber bemerkte ich die mich umgebenden Riesen kaum. Was war der Zorn der Natur im Vergleich mit dem Sturm, der in mir tobte? (S. 165)

Zu Hause, nach der Ermordung Ol'gas, bringt Kamyšev im Zuge seines Wutanfalls seinen Papagei um. Die Tollwutscene wird visuell durch das Porträt des verstorbenen Pospelov umrahmt, der Kamyšev mit seinem leblosen Blick anschaut. Das Porträt wird zum konkreten Repräsentanten der dionysischen Welt der Toten, die Kamyšev im Zustand seines dionysischen Wahnsinns innerlich begleitet.

Я дрожал и от гнева и от страха до того сильно, что у меня дрожали зубы. Страх был неизъяснимый... Не пугали меня ни привидения, ни выходцы из могил, ни даже портрет моего предшественника, Поспелова, висевший над моей головой. Он не спускал с меня своих безжизненных глаз и, казалось, мигал ими, но меня нимало не коробило, когда я глядел на него. (S. 363)

Ich zitterte vor Zorn und vor Angst so sehr, daß mir die Zähne anfangen zu klappern. Diese Angst war unerklärlich... Weder hatten mich Gespenster erschreckt noch aus den Gräbern Auferstandene, nicht einmal das Porträt meines Vorgängers Pospelov, das über meinem Kopfende hing. Er ließ mich nicht aus seinen leblosen Augen und schien mir zuzuzwinkern, aber es berührte mich keineswegs, wenn ich ihn ansah. (S. 166)

In den Reflexionen über seinen furchterregenden Zustand, die deutlich aus der Welt des chthonischen wahnsinnigen Dionysos stammen, erinnert sich der apollinische Kamyšev an seine prophetische Gabe und stellt der Welt des Abgrundes die Welt der helleren Zukunft entgegen.

Будущее мое было не прозрачно, но все-таки можно было с большею вероятностью сказать, что мне ничего не угрожает, что черных туч вблизи нет. Смерть не скоро, болезни мне были не страшны, личным несчастьям я не придавал значения... (S. 363)

Meine Zukunft war zwar nicht durchsichtig, doch war mit großer Wahrscheinlichkeit zu sagen, daß mir nichts drohte, keine dunklen Wolken am Horizont aufgezogen waren. Der Tod war nicht in Sicht, Krankheiten ängstigten mich nicht, persönlichem Unglück maß ich keine Bedeutung bei... (S. 166)

3.1.3.2.6. Apollo und Cassandra als Prototypen von Kamyšev und Ol'ga

Das Paar Ol'ga und Kamyšev stellt für uns eine mythische bzw. eine „Verbrauchs-Rede“ zum antiken Paar Cassandra und Apollo dar. Gerade in dieser Verbindung treten beide Figuren, Apollo und Kamyšev, nicht mehr als „gesittete“, „maßvolle“ und „kunstliebende“ Gestalten auf, sondern entfalten sich zu den „rächenden“ und „unansichtigen“. ⁴⁰¹ „Der Gott des Maßes kann ein wütender Gott sein (Rache für Chryses), genau so wie er sich als triebhaft[er], durchaus menschlicher (Verführung Kassandras und die Rache an ihr) herausstellen kann.“⁴⁰² So berichten die Zeilen der Homerschen *Ilias* über einen „rachsüchtigen Apollo“, der Archaier mit „Tod und Verderben“ für die Beleidigung seines Priesters Chryses bestrafte.⁴⁰³ Die brutale Rache kehrt als eine moralische und ebenfalls ins Verderben führende Rache an Cassandra wieder, die in der berühmten Cassandra-Szene in Aischylos' *Orestie*, *Agamemnon* festgehalten wurde. Die apollinische Priesterin Cassandra hatte bekanntlich die Liebe des Apollo abgewiesen und wurde von ihm dafür bestraft. An Kassandras wahren Prophezeiungen hatte niemand geglaubt, sie bleiben „unbeachtete, verzweifelte Kassandrarufe“.⁴⁰⁴ Der Klageruf der Cassandra über den rächenden Gott steht im Zentrum des berühmten Dialogs mit dem Chor in der Cassandra-Szene:

O weh! O weh!
Apollon, Apollon! (V. 1072-1073)

Der Chor, an den Cassandra ihre Klage richtet, deutet ihre Ausrufe als blasphemische Beleidigung des Gottes. Cassandra ihrerseits geht noch ein Schritt weiter und äußert ihren Zorn gegen Apollo:

Apollon, Apollon,
Hüter der Straßen, mein Verderber,
Denn du hast mich gänzlich zum zweiten Mal vernichtet. (V. 1080-1082)

Einer ähnlichen moralischen Konstellation begegnen wir auch in *Drama na ochote*. Kamyšev, Hüter der Ordnung, wird zu einem zunächst moralischen Verderber Ol'gas und schließlich auch zu ihrem physischen Mörder. So wie im Fall Apollo spricht sich Ol'ga gegen die Liebe von Kamyšev aus. Wenn auch mit anderen Argumenten als Cassandra, entscheidet sich Ol'ga doch für die Gesellschaft des Grafen Karneev, also für den eigentlichen Gegenpol des apollinischen Kamyšev. In großer Liebe und Begeisterung für Ol'ga bereitet Kamyšev zunächst ihren moralischen Niedergang vor. Auf der Jagd wird er vom Gefühl des Hasses und der Rache erfüllt und ermordet Ol'ga brutal. Bei seinen theatralisch vorgespielten Untersuchungen des Mordes im Hause des Karneev bringt Kamyšev Ol'ga dazu, den wahren Namen des Mörders zu verschweigen und mit ins Grab zu nehmen. Projiziert auf das Paar Apollo-Kassandra kann dieses Schweigen mit den lauten Cassandra-Klagen doch gleichgesetzt werden, denn Kassandras wahre Prophezeiungen werden vom Chor nicht gehört, so als hätte sie nichts gesagt. Der apollinische Kamyšev wird zum Ende des „Dramas“ immer wieder zu einem rächenden, von Wut erfüllten. Nach Ol'ga ermordet er Kuz'ma, der ihn in Verbindung mit dem Mord an Ol'ga bringen könnte. Urbenin wird als Mörder Ol'gas verurteilt und sei, so hören wir, wahrscheinlich in der Verbannung gestorben. Kamyšev sucht sein Rachegefühl ebenfalls an Karneev zu stillen, indem er ihn weiterhin als treuen Begleiter

⁴⁰¹ Die Gegenübestellung von Apollinischen Eigenschaften von N. Dorn, unter www.textturen.de/arbeiten/apollon-dionysos/, S. 6.

⁴⁰² N. Dorn, unter www.textturen.de/arbeiten/apollon-dionysos/, S. 7.

⁴⁰³ In: Homer, *Ilias* 1: V. 8-100; zit. N. Dorn, unter www.textturen.de/arbeiten/apollon-dionysos/, S. 4

⁴⁰⁴ N. Dorn, unter www.textturen.de/arbeiten/apollon-dionysos/, S. 4.

an seiner Seite hat und aus Rache versucht, Urbenins Kinder durch den Grafen unterstützen zu lassen. Zum Schluss bleibt Kamyšev wie Apollo für seine Taten unbestraft, sogar in dem Moment, als der Redakteur in ihm den wahren Mörder erkennt.⁴⁰⁵

3.1.3.3. Die Zigeunerin Tina

Die Zigeunerin Tina ist eine ständige Begleiterin des apollinischen Kamyšev bei den dionysischen Festen auf dem Gut des Karneev. Ihre erste Erscheinung wird durch die Farbe Schwarz eingeleitet: Bevor die dionysische Orgie losgeht, schläft Kamyšev ein und träumt zunächst vom „Mädchen in Rot“. Die zweite Frau ist dann ein junges Mädchen in Schwarz, das Kamyšev mit seinen aufmerksamen Augen betrachtet und aus seinem tiefen Schlaf holt.

Образ девушки в красном, склонившей головку на плечо, с глазами, полными ужаса перед эффектною смертью постоял передо мной и тихо погрозил мне маленьким пальцем... Образ другой девушки, в черном платье и с бледным, гордым лицом, прошел мимо и поглядел на меня не то с мольбой, не то с укоризной. (S. 283)

Das Bild des Mädchens in Rot, das Köpfchen an die Schulter geschmiegt, die Augen voller Entsetzen über seinen effektvollen Tod, stand vor mir und drohte mir still mit dem Zeigefinger... Das Bild eines anderen Mädchens, mit schwarzem Kleid und einem blassen, stolzen Gesicht, zog an mir vorüber und sah mich halb bittend, halb vorwurfsvoll an... (S. 60)

Das schon bekannte Verfahren des farblichen Auftritts wird hier erneut an der Figur der Tina vorgespielt und erweitert. Die Figur der Olen'ka, die, wie oben von uns geschildert, aus dem roten Fleck entsteht, wird durch die Frau in Schwarz ersetzt oder ergänzt. Neben dem dionysischen Blickkontakt, der diesmal von Tina ausgeht, wird die Farbe Rot durch Schwarz erweitert. Beide Farben stehen in einem engen Bezug zur dionysischen Symbolik: So symbolisieren die Farben Purpurrot und Schwarz die chthonischen Gottheiten und werden von Zagreus zu seinem persönlichen Merkmal erhoben.⁴⁰⁶ Dass gerade Zagreus als „Jäger“ in Erscheinung tritt, schafft eine weitere starke Parallele zum *Drama na ochote*. Das Geheimnis dieser Dame in Schwarz, ähnlich wie das des „Mädchens in Rot“, wird sehr bald gelöst: Kamyšev erwacht und erkennt seine treue Begleiterin bei allen Orgien auf dem Gut. Tina bekommt auch weiterhin dionysische Züge, indem sie ausdrücklich dem Zigeunerchor des Karpov (dt.: „Karpfen“) angehört, wodurch gleichzeitig die musikalische und tierhafte Natur der Umgebung betont werden.

⁴⁰⁵ Im Rahmen unserer aktuellen Untersuchung möchten wir zusätzlich auf eine Parallele zwischen dem Liebesdreieck von Kamyšev, Ol'ga und Karneev in *Drama na ochote* und dem von Treplev, Nina und Trigorin des späten Dramas *Čajka (Möwe)* hinweisen.

Sowohl in *Drama na ochote* als auch im späteren Drama *Čajka* begegnen wir zwei männlichen Gegenpolen der alten und der neuen Ordnung: Ähnlich wie Kamyšev als Prototyp der neuen apollinischen und damit olympischen Ordnung und sein Gegenpol Graf Karneev als Prototyp der alten chthonischen dionysischen Ordnung trifft auch Treplev mit seinen Ideen für neue theatralische Formen auf Trigorin, den Vertreter des alten künstlerischen Systems. Die spannungsvolle Konstellation wird durch die Präsenz der Mutter Arkadina, einer Repräsentantin der alten Theaterkultur (im mythischen Sinne – der Erde) ergänzt, die ihrererseits in Konkurrenz mit der jungen Nina gerät. Nina wird ähnlich wie Ol'ga auf je unterschiedliche Art und Weise sowohl von Trigorin als auch Treplev verführt und moralisch auf die Probe gestellt. Zum berühmten Symbol für Nina wird die erschossene Möwe, die Ninas moralischen Niedergang symbolisch prophezeit. In *Drama na ochote*, bei der Jagdszene, wird die von den Grafen angeschossene Schnepfe mit Ol'ga verglichen, so wie sich auch Nina mit der von Treplev erschossenen Möwe vergleicht. Kamyšev seinerseits bringt zunächst den angeschossenen Vogel und schließlich auch Ol'ga um. Zu Hause vervollständigt Kamyšev die Reihe der Ermordungen, indem er seinen wahrsagenden Papagei tötet.

⁴⁰⁶ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 340.

3.1.3.4. Nadežda Nikolaevna Kalinina

Nadežda Nikolaevna Kalinina, die Tochter des Richters, wird zum ersten Mal in dem Gespräch zwischen den Freunden Kamyšev und Voznesenskij erwähnt. Ihr Name wird allerdings nicht ausgesprochen, sondern sie wird nur als „casus belli“ zwischen beiden Männern angedeutet, wobei die mythologischen Anspielungen auf den Namen auch in diesem Fall greifen. Persönlich erscheint die Frau dem Leser zum ersten Mal in der Kirche, wo sie die Einzige zu sein scheint, die tatsächlich betet.

Der Name „Kalinina“ von „kalina“/„Schneeball“ zeigt die Parallele zur pflanzlichen Sphäre des Mythos. Und so ist auch ihre Zuneigung. Sie liebt Kamyšev und wird von Voznesenskij angebetet. Diese Zuneigung wird aber schon in der Kirche von Kamyšev betont, indem er die in ihr christliches Gebet vertiefte Frau mit der diesmal tierischen Welt des Dionysos in Verbindung bringt und sie als eine „schwarze Katze“, die zwischen beiden Freunden lief und die Freundschaft zerstörte, bezeichnet. Die eindeutige Blasphemie, an eine schwarze Katze mitten in der Kirche zu denken und die hier einzig betende Frau mit diesem Hexen-/Teufels-Tier zu vergleichen, wird weiterhin durch Voznesenskij's tierhaften Kosenamen „Kernbeißer“/„Runzel“ in die dionysische Richtung gesteuert:

Это была дочь мирового Калинина, Надежда Николаевна. Когда я ранее говорил о женщине, черной кошкой пробежавшей между мною и доктором, то говорил о ней... Доктор любил ее так, как способны любить только такие хорошие натуры, как мой милый „щур“ Павел Иванович... (S. 298)

Es war die Tochter des Friedensrichters Kalinin, Nadežda Nikolaevna. Als ich unlängst von einer Frau sprach, die wie eine schwarze Katze zwischen dem Doktor und mir über den Weg gelaufen sei, hatte ich sie gemeint... Der Doktor liebte sie, wie nur so schlichte Naturen wie mein lieber „Runzel“, Pavel Petrovič, zu lieben imstande sind... (S. 80-81)

Nadežda sehnt sich nach einer Heirat mit Karneev und wartet auf seinen Heiratsantrag. Als zukünftige Ehefrau sieht sie allerdings für sich eine Mission, den Grafen zur Vernunft zu bringen und seine Energie in Richtung Arbeit zu steuern.⁴⁰⁷ Solch eine Mission empfindet sie aber schon jetzt als ein mögliches Opfer, das sie dem dionysischen Grafen bringen möchte:

–[...] Жутко жить, не зная цели... Когда же этот человек, которого вы так не любите, сделает меня своею женою, то у меня уже будет задача жизни... Я исправлю его, я отучу его пить, научу работать... Взгляните на него! Теперь он не похож на человека, а я сделаю его человеком. [...] Пусть моя идея никуда не годится, пусть она смешна и наивна, но я живу ею... Под влиянием ее я стала здоровей и веселей... Не разочаровывайте же меня! Пусть я сама разочаруюсь, но не теперь, а когда-нибудь... после, в далеком будущем... Оставим этот разговор! (S. 356-357)

„[...] Es ist unheimlich, zu leben und nicht zu wissen wofür... Wenn dieser Mann, den Sie so wenig lieben, mich zur Frau nimmt, so habe ich immerhin eine Lebensaufgabe... Ich werde einen besseren Menschen aus ihm machen, ihm das Trinken abgewöhnen, ihm beibringen zu arbeiten... Sehen Sie ihn an! Im Augenblick sieht er keinem Menschen ähnlich, aber ich werde einen Menschen aus ihm machen. [...] Meinetwegen ist meine Idee völlig untauglich, meinerwegen ist sie auch komisch und naiv, aber durch sie lebe ich... Durch sie bin ich

⁴⁰⁷ So wie Ol'ga mit der „Möwe“ verglichen werden kann, steht Kalininas Vision, durch die Arbeit Karneev zum besseren Menschen machen zu wollen, in einem engen Zusammenhang mit der ähnlich klingenden ‚Arbeitsvision‘ von Saša aus *Ivanov* oder auch von Sonja aus dem späten Drama *Djadja Vanja*.

gesünder und fröhlicher geworden... Enttäuschen Sie mich nicht! Lassen Sie mich die Enttäuschung selbst erleben, aber nicht jetzt, sondern irgendwann... später einmal, in ferner Zukunft... Lassen wir dieses Gespräch!“ (S. 158)

3.1.3.5. Sozja. Ehefrau des Grafen Karneev

Auf der dionysischen Jagd wird das Bild der weiblichen Begleitung um Karneev vollständig. Neben der hier anwesenden Kalinina und Ol'ga, die um den Grafen werben, erscheint plötzlich Karneevs angetraute Ehefrau Sozja. Das Geheimnis der Ehe des Grafen wird gelüftet. Klarheit kommt ebenfalls in die bis dahin fragwürdige Einstellung Karneevs zum Polen Pšechockijs: Pšechockij ist Sozjas Bruder und damit Karneevs Schwager, was seine Anwesenheit auf der Grafschaft legitimiert.

Das äußerliche Erscheinungsbild der Ehefrau dominieren die helle Farbe ihrer Haare und ihre blauen Augen (S. 163, rus. S. 361). Sie stellt eine gewisse Kopie Ol'gas dar, die allerdings nicht annähernd so aufregend und anziehend wie das Original ist. Sozja erscheint vor ihrem Ehemann und dem um ihn versammelten Publikum nicht nur teuer gekleidet, ihre ausdruckslosen blauen Augen und die geschminkte Nase verweisen auf die dionysische Maske. Hinzu tritt der Duft von Sozjas Parfum, der die auf der Jagd herrschenden dionysischen Düfte der Feuchtigkeit und des Alkohols verdrängt.

3.1.3.6. Der dionysische Karneev in Begleitung seiner treuen Mänaden

Olen'ka, Nadežda und schließlich auch die gesetzliche Ehefrau des Grafen Sozja begehren den dionysischen Karneev und kommen in der entscheidenden Szene, auf der Jagd, zusammen. Solch eine Konstellation erlaubt uns im Rahmen des Dionysos-Mythos, von Karneevs treuen Mänaden zu sprechen. Einerseits kommen sie gerade auf der Jagd zusammen, andererseits sind es hier drei Frauen, die sich von Karneev angezogen fühlen und um ihn werben. Auch Karneev selbst wirbt um mehrere Frauen gleichzeitig und erträgt es keinesfalls, allein zu bleiben, so wie auch Dionysos nie allein, sondern stets in Begleitung seiner treuen Mänaden erscheint. Denn von einer dionysischen Ekstase, den dionysischen Orgien, dem dionysischen Wahn und dem dionysischen Chor kann man nur reden, wenn diese, wie Ivanov betont, „den Zustand des kollektiven Charakters“ („характер состояния коллективного“) annehmen. Weiterhin spricht Ivanov darüber, dass schon drei eine Menge bilden. Und gerade die „Triaden“ dominieren „im dionysischen Mythos und Kultus“: Es sind u.a. drei Chöre der Bakchen bei Euripides und schließlich auch drei Töchter des orchomenschen Zars, die das Kultus des Dionysos abgelehnt haben und zu Hause bei dem Weben blieben, als die dionysische Gemeinschaft sich in die Berge begab. Dionysos zeigt sich allerdings in verschiedenem Antlitz, und schließlich versprechen ihm die Mänaden ein Opfer.

Neben der „Triaden“-Bemerkung ist eine weitere Feststellung von großer Bedeutung. Ivanov verweist auf einen „geheimnisvollen Ruf“ (тайнственный зов), der zum ersten, wichtigen Moment der kollektiven Ekstase wird. Eine Überlieferung aus dem Ende des 5., Anfang des 6. Jahrhunderts aus Süditalien berichtet davon, dass die Frauen, die anfangs ruhig zu Hause am Tisch sitzen, plötzlich einen Ruf „In die Berge! In die Berge!“ hören. Sie folgen dem Ruf und rasen weg aus der Stadt.⁴⁰⁸ So wird an dieser Stelle Ivanovs Verweis weiterhin im Zusammenhang mit dem späten großen Drama *Tri sestry* relevant: Der Grundstein einer dionysischen „Triade“ wird schon im Titel „Drei Schwestern“ angelegt. Auch hier wird der

⁴⁰⁸ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 322-323, 326.

„geheimnisvolle Ruf“ „Nach Moskau! Nach Moskau!“ immer lauter. Auch hier werden die Schwestern nach dem dionysischen Szenario eine nach der anderen von dem dionysischen Wahn ergriffen, der diesmal allerdings die Unmöglichkeit verbreitet, den Ort zu verlassen. So erfährt hier das große späte Drama eine entscheidende Umkehrung: Es sind nicht die Berge, die nach Verlassen der Stadt rufen, sondern die Stadt Moskau möchte, dass der ruhige Ort verlassen wird. Es wird gespeist und dabei verbreitet sich der Ruf, doch die Schwestern werden nicht zu den rasenden dionysischen Mänaden, sondern entwickeln sich wie in einer Kollektivekstase, wie in einem Wahn zu den ruhigen, melancholischen Protagonistinnen, die am Ende nur im Besitz des „geheimnisvollen Rufes“ bleiben.

Doch zurück zu unserem *Drama na ochote*.

Das ausdrückliche, gleichlaufende Interesse des Grafen an zwei Frauen verkörpert schon allein durch die Herkunft dieser Frauen einen großen Widerspruch: Ol'ga ist die Tochter des wahnsinnigen Försters, und Nadežda die Tochter des Richters Kalinin. Sie passen aber gleichzeitig in die widersprüchliche Welt des Dionysos hinein, die als Einzige sowohl für die Sklaven, als auch für die Bürger willkommen war. Der stark hierarchisch geprägte Unterschied wird zusätzlich an den widersprüchlichen Naturen beider Frauen festgehalten, und gerade dieser Gegensatz fasziniert ausgerechnet den dionysischen Karneev: Neben der „wilden“, maskenhaften, rasenden Ol'ga will er ebenfalls die ruhige, bescheidende Nadežda besitzen, um sich selbst vom impulsiven Dionysischen zu erholen.

И к тому же, признаться, она [Ольга] начинает уже мне надоедать своими резкими переходами. Мне хочется чего-нибудь тихого, постоянного, скромного, вроде Наденьки Калининой, знаешь ли... Чудная девушка! (S. 352)

„[...] Und außerdem muß ich zugeben, daß sie [Olga] mir mit ihren jähen Wechseln langsam auf die Nerven fällt. Ich möchte etwas Stilles, Beständiges, Bescheidenes wie Nadenka Kalinina, weißt du... Ein wunderbares Mädchen!“ (S. 152)

Bei dem gemeinsamen Auftritt auf der Jagd zeigen beide Frauen ihrerseits eine Wirkung der dionysischen „Kontaktmagie“:

Nadežda ist blass wie der Schnee und versucht trotz ihrer tiefen Traurigkeit, Freude vorzutäuschen, indem sie die ganze Zeit lacht.

Olen'ka ist diesmal Schwarz gekleidet und im Sattel des dionysischen schwarzen Pferdes hat sie sich endgültig vom naiven „Mädchen in Rot“ verabschiedet und lebt bewusst die dionysische Unzucht. Ol'ga lacht und ähnlich wie Nadežda versucht sie, ihr anderes Gefühl dadurch zu unterdrücken. Sie weiß nämlich, dass der Graf sie verlassen möchte.

Die Absicht des Karneev, immer weitere Frauen zu seinen Orgien einzubeziehen, steht im Einklang mit der dionysischen Tradition. Ol'ga und Nadežda sind die Zielscheiben des Grafen, die von Kamyšev mit zwei Hasen verglichen werden, die der Graf gleichzeitig zu jagen versucht. Die Jagd nimmt in Kamyševs Augen eher die Gesichtszüge einer Komödie als Tragödie an und gleicht einer „guten Karikatur“:

Граф мечтал убить двух зайцев, вполне уверенный, что это ему удастся. И я в описываемый вечер наблюдал погоню за этими зайцами. Погоня была глупа и смешна, как хорошая карикатура. (S. 339)

Der Graf träumte davon, zwei Hasen auf einmal zu erledigen, in der festen Überzeugung, daß ihm das gelingen würde. Und ich war am zu beschreibenden Abend Beobachter dieser Jagd. Sie war so dumm und lächerlich wie eine Karikatur. (S.134)

Die am Anfang humorvolle Jagd entwickelt sich aber schon sehr bald zu einem grausamen Theater, denn hinter dem kindischen Rennen Karneevs verbergen sich die Eigenschaften eines opferbringenden Gottes:

Глядя на нее, можно было только смеяться или возмущаться пошлостью графа; но никто бы не мог подумать, что эта мальчишеская погоня кончится нравственным падением одних, гибелью других и преступлением третьих!
Граф убил не двух зайцев, а больше! Он их убил, но шкура и мясо достались не ему. (S. 339)

Wenn man dabei zusah, konnte man nur lächeln oder sich empören über die Niedertracht des Grafen; niemandem aber hätte es in den Sinn kommen können, daß diese kleinjungenhafte Jagd enden würde mit dem sittlichen Sturz der einen, dem Verderben der anderen und einem Verbrechen Dritter!
Der Graf erlegte nicht nur zwei Hasen, sondern mehr! Er erlegte sie zwar, bekam aber weder das Fell noch das Fleisch. (S. 134)

Das Aufzählen typischer dionysischer Eigenschaften, wie Unzucht, Opfer sowie Zerfleischen und Zerstückelung, die Fleisch und Fell hinterlassen, stehen hier im Gleichgewicht mit der Deutung des wahrsagerischen apollinischen Kamyšev, der eine Katastrophe prophezeit.

3.1.4. Die Figur des biblischen Michej, des Besitzers des Sees

Nach der dionysischen Orgie im Hause des Grafen Karneev reitet Kamyšev wieder in sein Reich zurück. Wie auf dem Hinweg wird auch auf dem Rückweg der See symbolisch deutbar. Wir erinnern daran, dass auf dem Hinweg die Sonne sich in dem See beschaute, wodurch die symbolische Betonung der Relation des apollinischen Olympischen und des dionysischen Chthonischen zutage trat. Kamyševs Begeisterung für den majestätischen See (und nicht für die Sonne) ist für uns die Illustration der Schlegelschen These der „apollinischen Begeisterung“ für das Dionysische gewesen. Auf dem Rückweg gewinnt der See einen neuen, diesmal biblischen Akzent.

Am Ufer des Sees trifft Kamyšev den alten Angler Michej, der mit biblischen Anglern in Verbindung gebracht und durch seine reine Erscheinung von Kamyšev nicht nur begehrt, sondern auch heilig gesprochen wird. Die Züge des biblischen Michej verleihen dem See eine neue Raumsymbolik: Der See, ein starkes dionysisches Symbol, gewinnt diesmal biblische Gesichtszüge. Dadurch werden, symbolisch gesehen, zwei mythischen Residenzen (eine apollinische und eine dionysische) durch einen biblischen Raum getrennt. Das appelliert einerseits indirekt an das historische Gegensatzpaar Mythos und Bibel, andererseits wirkt die Bibel zumindest aber auch als eine Art Verallgemeinerung dessen, was bereits in den heidnischen Kulturen vorhanden ist. Eine der Formulierungen angesichts der Archetypen aus den Mysterienkulturen, die das Christentum vorbereitet und in der Figur des Christus wiedergegeben wurde, lesen wir in der kritischen Arbeit von Nitsch:

auch vom opfergott christus aus lässt sich im blick zurück ein sich überschneiden von opfergottheiten und sich opfernden erkennen. osiris, orpheus, attis, adonis, dionysos, mithras, zarathustra, ödipus, sie alle tragen züge von christus. das christentum hat nicht umsonst nach dem versiegen der griechischen und römischen religion über alle (hellenistischen) mysterienkulte, im besonderen über den mithraskult, und nicht zuletzt über das judentum den sieg davon getragen, weil es in der lage war, vieles wesentliche all dieser religiösen tendenzen und überhaupt früheste grundelemente des religiösen miteinander zu verbinden, auf eine gemeinsame struktur, auf einen gemeinsamen nenner zu bringen. das christentum hat viele in

uns vorhandene, gerade seit zweitausend Jahren auf uns wirkende, ins Bewusstsein tretende Archetypen berücksichtigt, erfasst.⁴⁰⁹

Nitschs Reflexion über das Christentum, als derjenige Religion, die in der Lage war, mehrere heidnischen Kulte (darunter auch den Dionysos-Kult) „auf einen gemeinsamen Nenner“ – Jesus Christus – „zu bringen“, vermittelt, neben dem Gedanken einer religiösen Verallgemeinerung, eine überlebenswichtige Tendenz zur Neutralisierung von Konflikten zwischen den verschiedenen Kultrichtungen. Bedenkt man dieses im Rahmen des „Romans“ und im Rahmen unserer Analyse, so kann das von Nitsch vorgelegte Modell im Sinne eines Makromodells verstanden werden. Diese fruchtbare Neutralisierung des Gegensätzlichen, in der die Merkmale des Einen von dem Anderen bemerkt, durchdacht und schließlich übernommen wurden, konnten wir immer wieder an der Neutralisierung des Gegensatzes zwischen dem apollinischen Kamyšev und dem dionysischen Karneev (einem Mikromodell) beobachten. Insofern erlaubt das Eintreten des biblischen Anglers Michej in den Raum des Erzählwerks zwei Interpretationsrichtungen: Bibel im Sinne eines Gegensatzes zum Mythos oder auch Bibel als Neutralisation und fruchtbare Verallgemeinerung der mythischen Welt.

Beim Anblick des biblischen Michej muss Kamyšev zusätzlich das widersprüchliche Gefühl von Freude und Scham überwinden:

Много не распространяясь, скажу только, что я несказанно обрадовался и в то же время чуть не сгорел со стыда, когда при повороте от графской усадьбы увидел на берегу старое, изможденное честным трудом и болезнями, святое лицо старика Михея... Михей своею наружностью напоминает библейских рыболовов... Он сед, как лунь, бородат и созерцательно глядит на небо... Когда он стоит неподвижно на берегу и следит взором за бегущими облаками, то можно подумать, что он видит в небе ангелов... Я люблю такие лица... (S. 286)

Ohne mich darüber verbreiten zu wollen, sage ich nur, daß ich mich unsäglich freute und zugleich beinahe brannte vor Scham, als ich an der Abzweigung vom gräflichen Gut am Ufer das alte, von ehrlicher Arbeit und Krankheit ausgezehrt Gesicht des alten Michej erblickte... Michej erinnert äußerlich an die biblischen Fischer... Er ist schlohweiß, bärtig und blickt besinnlich in den Himmel... Wenn er regungslos am Ufer steht und mit den Augen dem Lauf der Wolken folgt, könnte man meinen, er sähe die Engel im Himmel... Ich liebe solche Gesichter... (S. 65)

In der Beschreibung des Anglers Michej wird gerade dem Dionysischen gehuldigt: Neben der Tatsache, dass der biblische Angler den Besitz des Sees des Grafen übernimmt, wodurch er sich eindeutig auf dem ursprünglichen Territorium des dionysischen Karneev befindet, wird noch dazu an der Person des Michej die dionysische Maske vorgeführt: Die Aufmerksamkeit richtet sich hauptsächlich auf das Gesicht des Anglers: „Ich liebe solche Gesichter“ („Я люблю такие лица“). Weitere Merkmale der dionysischen Maske sind die Statik „[er steht] regungslos“ („он стоит неподвижно“) und er ist bärtig („бородат“).

3.1.5. Kamyšev und Voznesenskij: Das Freundschaftsbündnis diesseits des Sees

Čechov bleibt dem Prinzip der Verdoppelung und der Spiegeldarstellung treu und lässt Kamyšev auf seinem Residenzort einen weiteren (zweiten) Freundschaftsbund eingehen. Sein Freund diesseits des Sees heißt Pavel Ivanovič Voznesenskij und ist Doktor und Seelenheiler des Untersuchungsrichters. Sein Name kann sowohl religiös als auch mythologisch gedeutet werden. Der Name „Voznesenskij“ steht in einem Zusammenhang mit dem biblischen Begriff

⁴⁰⁹ H. Nitsch, 1995, Aussage 52, S. 41.

der „Auferstehung“ (вознесение). Im Rahmen der mythischen Welt steht dieser Begriff wegen seiner Richtungsdeutung (nach oben) deutlich für das obere Olympische und begründet damit Kamyševs Zuneigung. Doktor Pavel Ivanovič Voznesenskij trägt wegen seinen „blinzelnden“ Augen“ (прищуренные глаза, S. 291) den Spitznamen „Blinzel“ (щур)⁴¹⁰, wodurch die mythologische Parallele der Spitznamen (nach dem Papagei Ivan Dem’janyč und der Amme des Grafen Syčicha) vervollständigt wird.

Was die Freundschaft der beiden Protagonisten angeht, so wird sie wie in einem (narzisstisch-dionysischen) Spiegel reflektiert. Wie in einem Echo zu den noch vor kurzem gehörten Reflexionen über die Freundschaft zwischen Kamyšev und Karneev denkt diesmal der Untersuchungsrichter über sein Verhältnis zum Doktor nach. Eine ähnliche „Wir“-Reflexion verweist diesmal allerdings nicht wie im Fall Kamyšev/Karneev auf die hierarchiebezogene Definition der Freundschaft, sondern beschränkt sich auf den einzigen Störfaktor („casus belli“) dieser Freundschaft, eine Frau, die zwischen beiden Freunden steht. Die Frau als Grenze zwischen zwei Freunden wiederholt echomäßig die Beziehung Karneev-Ol’ga-Kamyšev. Hinzu tritt noch das „Du“-Verhältnis zwischen Karneev und Kamyšev, das ebenfalls eine Grenze (die apollinische „Distanz“, die von Karneev als „dionysische“ Nähe missverstanden wird) markiert.

Мы с ним приятели в лучшем смысле этого слова и уважаем друг друга, хотя у нас с ним и существуют счеты неприятного, щекотливого свойства... Между мною и им, как черная кошка, прошла женщина. Этот вечный casus belli породил между нами счеты, но не посорил нас, и мы продолжаем быть в мире. „Щур“ – очень хороший малый... (S. 291)

Wir beide sind Freunde im besten Sinne dieses Wortes und achten einander, auch wenn zwischen uns Rechnungen unangenehm, heiklen Charakters offenstehen... Uns war wie eine schwarze Katze eine Frau über den Weg gelaufen. Dieser ewige casus belli hat zwischen uns eine Rechnung aufgemacht, uns aber nicht verfeindet, wir leben weiterhin in Frieden und Eintracht. „Runzel“ ist ein sehr netter Kerl... (S. 71-72)

In der darauf folgenden Darstellung des Doktors verweist Kamyšev, ganz im Sinne der doppelseitigen Struktur des „Dramas“, auf zwei besondere Eigenschaften seines Freundes:

Две страсти обирают его: страсть давать взаймы и страсть *выписывать* по газетным объявлениям... (S. 292)

Zwei Leidenschaften sind es, die ihn arm machen: die Leidenschaft, Geld zu verleihen, und die Leidenschaft, auf Zeitungsannoncen hin Sachen *zu bestellen*... (S. 72)

3.1.6. Der Diener des Kamyšev Polikarp. Reinigung und Schweigegebot als Pflichten

Der treue Diener Polikarp ist nach dem weissagenden Vogel die zweite ständige Begleitperson des apollinischen Kamyšev. Durch ihn kann an die besondere Stellung des Apollos den Sklaven gegenüber erinnert werden. Polikarp ist, wie es schon beschrieben wurde, stets für die körperliche Reinigung seines Herrn verantwortlich. Er ist aber auch derjenige, der die dionysischen Orgien verabscheut, was nochmals die Distanz zwischen den Welten des Dionysos und Apollo hervorhebt.

Neben diesen Punkten wird an der Figur des Dieners noch ein wichtiger Aspekt illustriert: Polikarp zeigt zwar eine große Neugier auf die Orgien, die bei Karneev gefeiert werden, doch

⁴¹⁰ In der Originalübersetzung werden allerdings die Augen als „gerunzelt“ (S. 68) und daher der Spitzname des Doktors als „Runzel“ wiedergegeben, was aus unserer Sicht keine gelungene Übersetzung ist.

er erfährt nichts von seinem Herrn. Was auf dem Gut vor sich geht, kann er nur aus den schmutzigen Kleidern seines Herrn erschließen bzw. vermuten:

Дома встретил меня Поликарп... Презрительным, сокрушающим взглядом он измерил мое барское тело, словно желая узнать, купался ли я на этот раз во всем костюме или нет? (S. 287)

Zu Hause begrüßte mich Polikarp. Mit einem verächtlichen, vernichtenden Blick maß er meinen herrschaftlichen Körper, als wollte er herausbekommen, ob ich auch dieses Mal mit allen Kleidern gebadet hätte oder nicht. (S. 66)

Der Diener provoziert seinen Herrn, die Ereignisse zu schildern:

– Поздравляем! – проворчал он. – Получил удовольствие! (S. 287)

„Wir gratulieren!“ brummte er. „Da hatte er nun sein Vergnügen!“ (S. 66)

Doch Kamyšev reagiert deutlich abwesend:

– Молчи, дурак! – сказал я. (S. 287)

„Halt den Mund, Dummkopf!“ sagte ich. (S. 66)

Durch seine sofortige Distanzierung vom „dummen“ Diener bringt er auch sich selbst zum Schweigen:

Меня злила его глупая физиономия. Быстро раздевшись, я укрылся одеялом и закрыл глаза. (S. 287)

Mich ärgerte seine dumme Physiognomie. Schnell hatte ich mich ausgezogen, kroch unter die Decke und schloß die Augen. (S. 66)

Diese kurze Passage illustriert am besten das Gebot des Schweigens: An keiner Stelle des „Dramas“ wird die Art und Weise des Orgienfeierns im Detail „nach außen“ getragen. Die Schranke für die Information wird umso größer, wenn man die Anmerkung des Redakteurs liest, der davon berichtet, dass er selbst von der Redaktion gezwungen war, gerade die Orgienbeschreibungen zu streichen.

Das Schweigegebot bezüglich der gefeierten Orgien, das Kamyševs Bericht beherrscht und vom Redakteur weiter gepflegt wird, findet seine Vollendung im Schweigegebot des Autors Čechov selbst, der bekannterweise nie über dieses Werk sprach. Betrachtet man dieses große Spiel im „Drama“ und um das „Drama“ als ein Mysterienspiel, so liest man die Bemerkung des Biographen Izmajlov mit der Betonung des Mysteriösen, Geheimnisvollen, Schleierhaften unter einem völlig neuen Gesichtswinkel. Wir erinnern:

В литературной жизни Чехова первого пятилетия есть крупное явление, пожалуй, событие, которое странно затемнено в его биографии, *совершенно* [Hervorhebung des Autors] не отражено в переписке, в одном месте намеренно затушевано, а между тем, казалось бы, должно иметь большое значение для психики писателя и явиться в его опытах своего рода рубежной чертой. Это написание и напечатание им первого и за всю жизнь единственного романа «Драма на охоте», с которым русское общество познакомилось только с выходом дополнительных томов Чехова. Сам он никогда не переездал его и никогда, по крайней мере, в опубликованной переписке своей, не сделал на него ни одного указания. Как писался роман, как его устраивал Чехов, - об этом не

сохранилось никаких известий. [...] Почему никогда впоследствии Чехов не вспомнил о своем романе, не любил о нем говорить (из десятков воспомявших о нем никто не записал этой подробности), не только не подумал об его переиздании, но буквально ни разу не сделал на него ссылки в своей обширнейшей переписке, а один раз намеренно утаил истину?⁴¹¹

„In den ersten fünf Jahren des literarischen Leben Čechovs gibt es geradezu eine bedeutende Erscheinung, ja ein Ereignis, das in seiner Biografie seltsamerweise verdunkelt ist, *gar keine Spuren* [Hervorhebung des Autors] in der Korrespondenz hinterlässt, und an einer Stelle sogar mit Absicht vertuscht wird. Doch wie es scheint, sollte es eine große Bedeutung für die Psyche des Schriftstellers gespielt haben und in seinen Experimenten eine Art Wende sein. Dies ist das Schreiben und die Veröffentlichung seines ersten und lebenslang einzigen Romans „Das Drama auf der Jagd“, mit dem die russische Gesellschaft nur in den zusätzlich erschienen Bänden Čechovs bekannt gemacht wurde. Er selbst hat ihn nie neu ausgegeben und hat niemals, zumindest in der veröffentlichten Korrespondenz, darauf hingewiesen. Wie der Roman geschrieben wurde, wie Čechov ihn gestaltete – darüber gibt es keine Notizen. [...] Warum hat sich Čechov später niemals an seinen Roman erinnert, mochte nicht über ihn reden (aus den Dutzenden, die über [Čechov] berichteten, hatte kein Einzelner auf ihn [Roman] hingewiesen), dachte nicht nur an keine Neuausgabe, sondern hat buchstäblich kein einziges Mal in seiner zahlreichen Korrespondenz auf ihn verwiesen, und einmal sogar absichtlich die Wahrheit verschwiegen?“

Diese Haltung bekräftigt unsere These, die davon ausgeht, dass die Eingeweihten zu einer ausdrücklichen „Geheimhaltung“ der auf dem Gut gefeierten dionysischen Mysterien verpflichtet waren. Mehr noch: „Das Wort *mysterion*, ‚Weihehandlung‘, kommt von *μύειν* (*myein*), und dieses leitet sich aller Wahrscheinlichkeit nach von einer indogermanischen Wurzel MU her, ‚den Mund schließen‘, daher *myesthai*: eingeweiht werden, das heißt ‚Schweigen bewahren‘.“⁴¹²

Auch das intensive Lesen des Dieners Polikarp, der alle Bücher seines Herrn Kamyšev zu durchwühlen versucht, um an die Wahrheit zu kommen, doch offensichtlich nichts begreift und sich nur für die Werke und Wahrheiten entscheidet, die er entziffern kann, bekräftigt unsere Mysterienthese, die durch die schwer zu entziffernde „Mysteriensprache“⁴¹³ und das von den Eingeweihten stets eingehaltene und das in jedem Mysterienkult herrschende „Schweigegebot“ deutlich wird:

Das Schweigegebot wurde von den Eingeweihten aller Kulte zu allen Zeiten so streng eingehalten, daß wir bis heute kein vollständiges Wissen über Lehre und Rituale der einzelnen Mysterienkulte besitzen.⁴¹⁴

Zur Illustration, Polikarps ‚Suche‘ und Kamyševs ‚Schweigen‘:

Мое молчание – лучшее и острейшее орудие в сражениях с Поликарпом. [...] Мой цивилизованный дурак читает все, начиная с вывесок питейных домов и кончая Огюстом Контом, лежащим у меня в сундуке вместе с другими мною не читаемыми, заброшенными книгами; но из всей этой массы печатного и писанного он признает одни только страшные, сильно действующие романы с знатными „господами“, ядами и подземными ходами, остальное же он окрестил „чепухой“. (S. 251)

Die beste und schärfste Waffe in den Schlachten mit Polikarp ist mein Schweigen. [...] Mein zivilisierter Blödian liest alles, von den Wirtshausschildern bis zu August Comte, der bei mir

⁴¹¹ A. Izmajlov, 2003, S.144, 153.

⁴¹² M. Giebel, 1993, S. 14.

⁴¹³ M. Giebel, 1993, S. 87.

⁴¹⁴ M. Giebel, 1993, S. 15.

unter anderen ungelesenen, weggeworfenen Büchern in der Truhe liegt; aber von der gesamten Masse des Gedruckten und Geschriebenen läßt er nur die aufregenden Schauerromane mit hochsituierten „Herrschaften“, Giften und unterirdischen Gängen gelten, alles übrige nennt er „Quatsch“. (S. 18)

3.2. Reinigungsritual als Illustration des Zusammenkommens der alten und der neuen Ideologien: Pathos, Katharsis und die moderne Psychoanalyse

Auf das schon im Zusammenhang mit der Figur des Polikarp angesprochenen Moment der „Reinigung“ möchten wir nun in diesem Kapitel detailliert eingehen.

Dem Treffen mit dem Angler Michej auf dem Rückweg nach dem dionysischen Fest wird eine besondere Bedeutung eingeräumt: Der biblische Besitzer des Sees soll Kamyšev reinigen.

Увидев его, я осадил Зорьку и подал ему руку, как бы желая очиститься прикосновением к его честной мозолистой руке... (S. 286-287)

Als ich ihn erblickt hatte, zügelte ich meine Zorka und gab ihm die Hand, als wollte ich mich durch die Berührung seiner ehrlichen schwieligen Hand reinigen... (S. 65)

Die ausdrücklich gewünschte Reinigung durch die symbolische „Kontaktmagie“ mit dem Seebesitzer macht auch den See zu einem überraschend neuen Sinnbild: Seine Funktion ist nicht mehr, den apollinischen Kamyšev in die dionysische Stimmung zu bringen und eine zunehmende „dionysische Begeisterung“ zu erzeugen und zu steigern. Die neue Funktion des Sees wird die, den apollinischen Kamyšev vom Dionysischen zu reinigen.

Die Begegnung eröffnet eine kurze Begrüßung, bei der Michej sich nach der Einreise des Grafen Karneevs erkundigt, womit auf den Gegensatz zwischen dem tüchtig arbeitenden Michej und dem faulen Grafen hingewiesen wird. Doch schon bald distanziert sich Michej vom weltlichen Geschehen und äußert ruhige, tiefsinnige, religiöse Sätze:

– То-то... по лику вижу... А я стою вот тут и гляжу... Мир и есть мир. Суета сует...(S. 287)

„Ah, so... Ich sehs an deinem Gesicht... Und ich stehe hier und schaue... Die Welt ist nun mal die Welt. Eitelkeit der Eitelkeiten...“ (S. 66)

Das vom biblischen Michej eingeleitete Reinigungsritual wird auch zu Hause fortgesetzt: Kamyševs Diener Polikarp erwartet schon seinen Herren. Polikarp reinigt immer, wie schon vor der Abreise des Kamyšev zu seinem Freund Karneev erwähnt, Kamyševs Kleider, die nach den dionysischen Orgien gewöhnlich völlig verdreckt sind. Auch diesmal untersucht Polikarp skeptisch die äußere Erscheinung seines Herrn und brennt darauf, Kamyšev zu der Teilnahme an der neuen Orgie zu gratulieren:

Дома встретил меня Поликарп... Презрительным, сокрушающим взглядом он измерил мое барское тело, словно желая узнать, купался ли я на этот раз во всем костюме или нет? – Поздравляем! – проворчал он. – Получил удовольствие! (S. 287)

Zu Hause begrüßte mich Polikarp. Mit einem verächtlichen, vernichtenden Blick maß er meinen herrschaftlichen Körper, als wollte er herausbekommen, ob ich auch dieses Mal mit allen Kleidern gebadet hätte oder nicht.

„Wir gratulieren!“ brummte er. „Da hatte er nun sein Vergnügen!“ (S. 66)

Das hier angesprochene Reinigungsritual, das zuerst vom Angler Michej und anschließend vom Diener Polikarp vollzogen wurde, steht dadurch in einem karnevalesken Verhältnis zum Reinigungsritual, das auf dem Gut Karneevs stattfand, wo Kamyšev in seinem Anzug badete: In die „Mysteriensprache“ übersetzt, wird dadurch eine wichtige Station auf dem gesamten „Initiationsweg“⁴¹⁵ gezeigt, bei dem die Eingeweihten ein Reinigungsbad in der Nacht nehmen. Indem der Diener allerdings den Schmutz des Anzugs seines Herrn nach dem Reinigungsbad auf dem Gut betont, wird das Reinigungsbad auf dem Gut profaniert. Die Vollendung dieser Profanation findet in dem Moment statt, in dem der nicht eingeweihte Diener Polikarp darauf brennt, die Kleidung seines Herrn vom Schmutz zu befreien und dadurch erneut das Reinigungsbad zu vollziehen.

In ähnlich profaner Beziehung steht in diesem Kontext auch Kamyševs Begegnung mit dem biblischen Angler Michej: Kamyšev, der bei der Mysterienfeier durch das Reinigungsbad gereinigt wurde, definiert es auf einmal selbst als Schmutz und sucht nach Reinigung bei Michej, also zeitlich gesehen nach dem Reinigungsritual während der dionysischen Mysterienspiele.

Das Reinigungsritual wird also zunächst an zwei Stationen vollbracht. Mehr noch, der biblische Michej steht symbolisch für die seelische Reinigung und Polikarp für die physische (vgl. insb. die Hervorhebung „maß er [Polikarp] meinen herrschaftlichen Körper“; „он [Поликarp] измерил мое барское тело) Reinigung des Kamyšev.

Dem dargebotenen Reinigungsritual wird aber nicht die karnevaleske Umkehrung erspart, denn der apollinische Untersuchungskommissar als Vertreter des Rechtes, der Ordnung und des Friedens wird von den anderen gereinigt. Dies ist ein deutlicher (gewollter) Widerspruch zum mythologischen Apollo, dem Heilgott, in dessen Namen Schuld gesühnt wird. Von der engen Verknüpfung der Idee der Entsöhnung und der Gründung der weissagenden Stätte Delphi berichtet schon der Homerische Apollomythos.

Durch das seelisch-physisch gestaltete Reinigungsritual, das nach der auf dem Gut des Grafen Karneev gefeierten dionysischen Orgie immer wieder betont und immer aufs Neue inszeniert wird, wird die Hauptidee der dionysischen Religion schlechthin vermittelt. Der zentrale Begriff des dionysischen „Pathos“ (Erregung) kommt durch sein Korrelat der „Reinigung“ oder „Katharsis“ zum Ausdruck. Einer ist ohne den anderen nicht zu denken, woraus sich eine logische Kette ergibt: *Katharsis – causa finalis pathus*. Dabei verkörpert der Glaube an den leidenden Gott in erster Linie das Prinzip des Pathos und der Katharsis, das zum Prinzip des hellenistischen religiösen Lebens insgesamt wird. Ivanov betont, dass die religiöse Natur der Katharsis sich hauptsächlich an die Apollo-Religion bindet. Es ist aber gleichzeitig das Prinzip, das ursprünglich unter dem Einfluss der dionysischen Orgien entstanden sei, denn die Apollo-Religion ging ganz anderen Zielen nach.

Die „apollinische Katharsis“ wollte nämlich das Gleichgewicht zwischen dem Individuum und den Göttern wiederherstellen und dadurch das gesetzliche Leben mit seinen klaren hierarchischen und bürgerlichen Verhältnissen regeln. Dabei versuchte sie sich von der Idee des Chthonischen mit voller Kraft zu distanzieren. Im Gegensatz dazu kann bei der „dionysischen Katharsis“ keine Rede von einer vermittelnden Funktion zwischen Gesetz und Verbrechen sein. Die „dionysische Katharsis“ kannte alle irrationalen Zustände der menschlichen Seele und vermittelte die Kommunikationswege zwischen der Welt der Lebenden und der Welt der Toten. Ivanov betont ebenfalls eine tragende Idee und heilende Wirkung gerade der „dionysischen Katharsis“. Die Hellenen, die schmerzhaft die Spannung zwischen der Kraft der Nacht und der Herrschaft des olympischen Tages empfanden, suchten

⁴¹⁵ M. Giebel, 1993, S. 104.

ihr Gleichgewicht nur durch die dionysische Religion wiederzufinden⁴¹⁶ oder mit Burkert ausgedrückt: „In der Antike vermeidet das Ritual die Katastrophe der Gesellschaft.“⁴¹⁷

Die betonte Suche nach seelischer und körperlicher Reinigung bekräftigt die platonische Definition des „Pathos“ als physisches und insbesondere seelisches Leiden. Der Verbrecher (*miaros*) sollte sich wie der Leidende (*pathêtikos*) reinigen. Die Notwendigkeit sich zu „reinigen“ sah Platon allerdings nicht nur für den Leidenden, sondern im gleichen Maße für den Teilnehmer der pathetischen Kulte. Platons Antwort auf die Frage „Wovon soll sich der Teilnehmer reinigen?“ lautet: „Von der chthonischen Kraft, sogar wenn sie eine heilende Wirkung mit sich bringt.“ Derjenige, der unter Wirkung des Chthonischen steht, kann nicht auf der Tages-/Sonnen-Welt existieren und sich mit den olympischen Gottheiten unterhalten.⁴¹⁸

Demzufolge kann man bei den genannten Szenen zunächst von einer inszenierten „dionysischen Katharsis“ sprechen.

In der gesamten Darstellung wird die notwendige Kette der Stationen auf dem Weg vom „Pathos“ zur „Katharsis“ nachgebaut: Dafür sorgen die Hauptereignisse, bei denen Kamyšev sich nach einem dionysischen „Pathos“ sehnt, alles hinter sich lässt, aktiv an der Orgie teilnimmt, indem er den chthonischen Gott durch Verzehren des Fleisches und Trinken des Weines ausdrücklich in sich einnimmt (Enthusiasmus), seine „Rolle des Betrunkenen“ genießt, dabei aus sich herauskommt (Ekstase) und sich schließlich einem Reinigungsritual unterzieht. Diese Ereignisfolge illustriert die ‚originale‘ Pathos-Kette (*mimêsis pathus* (Gleichsetzen mit chthonischem Gott) – *syngenesthai tôi daimon'ôï / enthusiasmos* (das Verbinden mit dem Gott/Einnehmen des Gottes⁴¹⁹)) mit ihrer notwendigen abschließenden „Katharsis“.

Neben der deutlich markierten und gespielten „dionysischen Katharsis“ und der zunächst noch leise betonten „apollinischen Katharsis“ kommt hier auch die Katharsis im aristotelischen Sinne zum Ausdruck.

In seiner *Poetik* distanziert sich Aristoteles von der religiös bezogenen Katharsis-Lehre. Wie u.a. Ivanov betont, will er nicht von Religion sprechen⁴²⁰, sondern erklärt ihre Katharsis als „Prozess der inneren Läuterung und Reinigung“ psychologisch zum „höchsten Ziel“⁴²¹ der Tragödie: Das Theater wird zum Ort des kollektiven Erlebens von Furcht und Leid. Es stellt das Potenzial allen menschlichen Leidens, aller Leidenschaften und Abgründe dar. Der Zuschauer wird auf solche Art von der Handlung ergriffen, dass „mithilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung (Katharsis) von eben derartigen Affekten, bewerkstelligt wird.“⁴²² „Durch unsere Anteilnahme erleben wir den reinigenden Effekt, wie er sich nach einer überwundenen Krise, nach durchlittenen Momenten oder Augenblicken großer Freude einstellt.“⁴²³

Katharsis im aristotelischen Sinne kommt durch den Wechsel der Innen- und Außenperspektive des Kamyšev zum Ausdruck: Nachdem Kamyšev das Haus des Karneev betreten hat und später nach seinem Freund im Garten sucht, wird eine Außenperspektive vermittelt, bei der Kamyšev zunächst die Stimmen hört und anschließend die Gesellschaft betrachtet, die sich um Karneev versammelt hatte:

⁴¹⁶ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 351-450, hier S. 367-368; 377.

⁴¹⁷ W. Burkert, 1991, S. 72.

⁴¹⁸ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 351-450, hier S. 376.

⁴¹⁹ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 351-450, hier S. 376.

⁴²⁰ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 351-450, hier S. 380-381.

⁴²¹ J. Bernhardt, 2006, S. 1.

⁴²² Aristoteles, 1982, Ab.6.

⁴²³ V. Schmidt, 2006, S. 2.

Пройдя еще несколько шагов, я услышал голоса, а немного погодя увидел и людей. В том месте, где аллея расширялась в площадку, окруженную чугунными скамьями, под тенью высоких белых акаций стоял стол, на котором блестел самовар. Около стола говорили. Я тихо подошел по траве к площадке и, скрывшись за сиреневый куст, стал искать глазами графа. (S. 254)

Nach einigen weiteren Schritten hörte ich Stimmen, und noch etwas weiter sah ich auch Menschen. An der Stelle, wo sich die Allee zu einem kleinen, mit gußeisernen Bänken umstandenen Platz verbreitert, im Schatten hoher weißer Akazien stand ein Tisch, auf dem ein Samovar blitzte. An dem Tisch wurde gesprochen. Leise ging ich durch das Gras auf den Platz zu und suchte, hinter einem Fliederbusch verborgen, mit den Augen nach dem Grafen. (S. 23)

In diesem Moment ist Kamyšev für uns ein Zuschauer. Durch die „Kontaktmagie“ mit der Gesellschaft verwandelt er sich in einen Schauspieler und wird ein aktiver Teil der Inszenierung bzw. nimmt aktiv an der dionysischen Orgie teil. Sein Bericht wird dementsprechend aus der Innenperspektive gestaltet. Nach der Schilderung der theatralischen Ereignisse, die Kamyšev mit voller Kraft miterlebt, wird die erschöpfte, eingeschlafene Orgiengesellschaft gezeigt. Kamyšev betrachtet diese so, dass wiederum die erzählerische Innenperspektive von der Außenperspektive abgelöst wird:

Я иду в дом... Там во всех комнатах, на диванах и коврах, спят вразвалку изнеможенные, заезженные певцы... Моя Тина спит на софе в „мозаиковой гостиной“... Она раскинулась и тяжело дышит... Зубы ее стиснуты, лицо бледно... Вероятно, ей снятся качели... (S. 286)

Ich gehe ins Haus... In allen Räumen, auf die Divane und Teppiche hingestreckt schlafen die erschöpften, erledigten Sänger... Meine Tina schläft auf dem Divan im „Mosaiksalon“... Sie liegt ausgestreckt und atmet schwer... die Zähne zusammengebissen, das Gesicht blaß... Wahrscheinlich träumt sie von der Schaukel... (S. 64-65)

Nach diesem Perspektivwechsel vom Schauspieler zum Zuschauer verlässt Kamyšev den Schauspielort der dionysischen Orgie und reitet zurück nach Hause. Nach der erlebten aktiven Teilnahme an dionysischen Inszenierungen sucht er die Ruhe und nicht zuletzt durch Reinigung einen Anschluss an die Ordnung seiner Welt zu finden. Der Prozess, der hier in Erscheinung tritt, stimmt mit der Stellung Schauspieler-Zuschauer im Rahmen der griechischen Tragödie überein, die Bernhardt wie folgt formuliert:

Die kraftvollen Inszenierungen [des Mysterientheaters] zogen den Zuschauer in den Bann des Geschehens, ließen ihn Teil des Stückes werden, ließen ihn erschauern unter der mächtigen Stimme des Schicksals, um letztlich zu erkennen, dass es jenseits der sichtbaren Welt eine mächtige Ordnung gibt, und dass das Leben mit seinen Proben den Sinn hat, diese Ordnung wieder zu finden.⁴²⁴

Indem Kamyšev von mehreren Personen und an verschiedenen Orten gereinigt wird, etabliert sich ein deutlicher Bezug auf die aristotelische Katharsis-Lehre. Gerade in einer derartigen Struktur sieht Nietzsche eine heilende Wirkung, wie sie von Aristoteles beschrieben wurde:

„die katharsistheorie von aristoteles sei eher homöopatisch zu verstehen – in kleinen dosen verabreicht, wird reinigung erfahren.“⁴²⁵

⁴²⁴ J. Bernhardt, 2006, S. 1.

⁴²⁵ H. Nitsch, 1995, Aussage 86, S. 56.

Kamyšev schläft ganze zwei Tage lang, was den apollinisch-erholenden Zustand symbolisiert, und wird durch Doktor Pavel Ivanovič Voznesenskij geweckt. In dem Gespräch zwischen den beiden wird die letzte Station der aristotelischen Katharsis im Sinne der Lustration oder Heilung erreicht, denn Kamyšev versucht sich zu erinnern und die Ereignisse zusammenzufassen bzw. davon zu berichten:

Уславши Поликарпа, я начал одеваться и описывать доктору пережитые мною так недавно „ночи безумные, ночи бессвязные“, которые так хороши и чувствительны в романах и так безобразны на деле. В своих описаниях я старался не выходить из пределов „легкого жанра“, держаться фактов и не вдаваться в мораль, хотя все это и противно натуре человека, питающего страсть к итогам и выводам... (S. 289)

Nachdem ich Polikarp hinausgeschickt hatte, begann ich mich anzuziehen und dem Doktor die unlängst erlebten „Wahnsinnsnächte, gestammelten Worte“ zu beschreiben, die in Romanzen so schön und gefühlvoll und in Wirklichkeit so unsinnig sind. In meinen Beschreibungen gab ich mir Mühe, die Grenzen des „leichten Genres“ nicht zu überschreiten, mich an Tasachen zu halten und die Moral auszusparen, obwohl das der Natur eines Menschen zuwiderläuft, der eine Leidenschaft hegt für Bilanzen und Schlußfolgerungen. (S. 69)

Vermittelt wird hier die Reinigung, die durch Erinnerungen vollzogen werden soll:

Die Reinigung jedoch transformiert nicht. Sie ist ein Gefühl, ruft Erinnerungen in uns wach. Der Prozess der Veränderung jedoch liegt bei uns. Wir selber müssen den Weg gehen. Es wäre irrig, anzunehmen, das Theater verändere den Menschen. Es kann der Anstoß dafür sein, dass er sich verändert, es kann seinen Blick schärfen und ihm eine Vision geben, doch die Arbeit der Transformation liegt immer bei uns selbst.⁴²⁶

Neben der Rettung durch Traum und Schlaf versucht Kamyšev schon auf dem Gut an seinen Erinnerungen selbst zu arbeiten und sich dadurch aus eigener Kraft zu reinigen. Diese werden aber wie auch die Träume vom Dionysischen durchdrungen und lassen dadurch keine Distanzierung von der Welt des Rauschs und somit auch keine gewünschte Reinigung zu:

Далее мои воспоминания приближаются к хаосу... Все перемешалось, спуталось, все мутно, неясно... Помню я серое небо раннего утра... Мы едем на лодках... Озеро слегка волнуется и словно ворчит, глядя на наши дебоширства... [...]
Далее следует длинный жаркий день с его нескончаемыми завтраками, десятилетними наливками, пуншами, дебошем... [...]
Я помню себя качающимся с Тиной в саду на качелях. [...]
Далее, помню, я и граф стоим в саду друг против друга и спорим. [...] (S. 284-285)
Вот все, что осталось в моей памяти после двух диких ночей, остальное же не удержалось в пьяных мозгах или же неудобно для описания... Но довольно и этого!... (S. 286)

Weiter nähern sich meine Erinnerungen dem Chaos... Alles geriet durcheinander, verwirrte sich, alles trübe, unklar... Ich erinnere mich an den grauen Himmel des frühen Morgens... Wir fahren Boot... Der See ist leicht bewegt und murrst angesichts unserer Exzesse... [...]
Weiter folgt ein langer, heißer Tag mit seinen nicht enden wollenden Imbissen, zehn Jahre alten Liqueurs, Punschen, Skandalen... [...]
Ich sehe mich mit Tina im Garten auf der Schaukel. [...]
Weiter, erinnere ich mich, stehen ich und der Graf im Garten und streiten. [...] (S. 62-63)
Das ist alles, was mir von diesen zwei wilden Nächten im Gedächtnis haften geblieben ist, alles Übrige ist meinem betrunkenen Gehirn entfallen oder schlecht zu beschreiben... Aber genug davon! (S. 65)

⁴²⁶ V. Schmidt, 2006, S. 2-3.

In Kamyševs Reich, nach dem apollinischen Schlaf, wird es diesmal der Arzt sein, der Einzige, dem Kamyšev seine Seele offenbart:

Павел Иванович – единственный человек, сентенции которого я выслушиваю с легкой душою, не морщась, которому дозволяется вопросительно заглядывать в мои глаза и запускать исследующую руку в дебри моей души... (S. 291)

Pavel Ivanovič ist der einzige Mensch, dessen Sätzen ich leichten Herzens anhöre, ohne mit der Wimper zu zucken, der mir fragend ins Auge sehen und seine forschende Hand ins Dickicht meiner Seele stecken darf... (S. 71)

Der Arzt ist aber auch der Einzige (im Unterschied zu dem neugierigen Diener Polikarp), dem es gestattet wird, an den Erinnerungen an die Ereignisse der dionysischen Orgie teilzunehmen. Die Passage vermittelt zwar einen Verstoß gegen die heiligen Regeln des Schweigegebots über die Ereignisse der Mysterienspiele, aber weil der Arzt dem beruflichen Schweigegebot unterliegt, kann jedoch auch hier davon ausgegangen werden, dass das Mysteriengeheimnis auch weiterhin bewahrt wird. Zudem hebt Kamyšev auch hervor, dass er sich nur auf Fakten beschränkt, es werden also keine Details nach außen getragen. Das hier inszenierte Erinnern steht wiederum im Zeichen der modernen Auslegung der Katharsis-Lehre, die vom Arzt Anton Čechov zum Ausdruck gebracht wird: Die Rede ist von der Katharsis, die in der Psychoanalyse ihre Anwendung gefunden hat.

An dieser Stelle soll der Name des österreichischen Internisten J. Breuer (* Wien, 15. Januar 1842, † Wien, 20. Juni 1925) erwähnt und dadurch nochmals die moderne psychoanalytische Sicht Čechovs illustriert werden. Breuer entwickelte in Zusammenarbeit mit S. Freud die katharsische Methode zur Behandlung neurotischer Krankheitssymbole (*Studien über Hysterie*, 1895). Zum Kerngedanken dieser Behandlungsmethode wird das Hervorholen von Erinnerung an verdrängte traumatische Erlebnisse unter Hypnose oder im Gespräch. Diese gewollt provozierte Katharsis wird bis heute von Therapeuten zu einer der wichtigen Methoden der Psychotherapie gezählt. In Form eines vertieften Sichaussprechens hat sie das Ziel, den Patienten von seelischen Konflikten und inneren Spannungen zu befreien. Die im „Drama“ dargestellte Szene einer seelischen Offenbarung angesichts des Doktors illustriert damit neben den archaischen Reinigungsritualen die moderne Interpretation und Anwendung der Katharsis.

3.3. Jahrmarkt und Kirche als Orte des Mythischen und Christlichen

Die Aufteilung des Gesamttraumes des Erzählwerks in einen mythischen und biblischen Raum wird neben der Szene am See in dem Moment thematisiert, als sich Kamyšev entschließt, in Tenevo am Heiligen Fest teilzunehmen. Bevor er allerdings die Kirche betritt, passiert er den Jahrmarkt, der über eindeutige dionysische Merkmale verfügt: Unter der frühen, fröhlichen Sonne stehe in der Luft ein (dionysischer) Lärm. Das Singen der schon (dionysisch) betrunkenen Männer vermische sich mit dem Lärmen der Zigeuner, das wie ein Echo der Zigeunerin Tina und der singenden Gesellschaft auf dem dionysischen Gut wirkt. Einen allgemeinen akustischen Hintergrund hierzu bilden das Pferdegewieher und das Gebrüll der Kühe sowie das Spiel auf den Spielzeugtrompeten:

Торговый шум, несмотря на раннее утро и на то, что обедня еще не кончилась, уже стоял в воздухе. Скрипенье возов, ржанье лошадей, мычанье коров, игра в игрушечные трубы – все это мешалось с возгласами барышников-цыган и пением уже успевших „налимониться“ мужиков. Сколько веселых, праздничных лиц, сколько типов! Сколько

прелести и движения в этой массе, пестреющей яркими цветами платьев, залитой светом утреннего солнца! (S. 296)

Ungeachtet des frühen Morgens und der Tatsache, daß die Messe noch nicht zu Ende war, stand der Marktlärm schon in der Luft. Das Quietschen der Fuhrwerke, das Wiehern der Pferde, das Muhen der Kühe, das Spiel der Spielzeugtrompeten – all das mischte sich unter die Ausrufe der betrügerischen Zigeuner und das Singen der Bauern, die es bereits geschafft hatten, sich einen „anzududeln“. Wieviele fröhliche Feiertagsgesichter, wieviele Typen! Wieviel Bewegung und Anmut in dieser Menge, bunt schillernd in den grellen Farben der Kleider, übergossen vom Licht der Morgensonne! (S. 78)

Die Gegenüberstellung von Kirche und dem Jahrmarkt, den man vor dem Eintritt in die Kirche passieren muss, spielt die Gegenüberstellung von Messe und Antimesse in der Kirche selbst nach. Diesem Verfahren waren wir schon im Einakter *Tat'jana Repina*⁴²⁷ begegnet, der schließlich die Gesamtstruktur des Stücks bestimmt. Wir zitieren aus diesem Werk die passende Stelle, die zuerst die Stimmung einer religiösen Sinnlichkeit, einer Messe vermittelt:

В церкви стояла тишина, нарушаемая чтением да шагами кадившего дьякона. Народ стоял тихо, неподвижно, с благоговением всматриваясь в открытые царские врата и прислушиваясь к протяжному чтению. Деревенские приличия или, вернее, деревенская порядочность строго преследуют всякое поползновение к нарушению в церкви благоговейной тишины. (S. 297)

In der Kirche stand Stille, unterbrochen nur durch das Lesen und die Schritte des Weihrauch schwenkenden Diakons. Das Volk stand still, unbeweglich, schaute voller Andacht durch die geöffnete Altartür und lauschte dem gedehnten Lesen der Apostel. Die ländlichen Sitten oder, besser, der ländliche Ordnungssinn ahndet streng jeden Versuch der Störung der in der Kirche herrschenden andächtigen Stille. (S. 79)

Zu diesem sinnlichen Bild der Messe stellt aber Kamyšev das laute Anti-Bild dar: Ständig wird Kamyšev von irgendeinem „Intellektuellen“ angesprochen, der es für den guten Ton hält, während des Gottesdienstes mit Kamyšev übers „Wetter“ oder „irgendwelche Geldsachen“ zu sprechen. In solchen Situationen betont Kamyšev seine konfuse Stellung und seine innerliche Scham den betenden Nachbarn gegenüber (S. 79; rus. S. 297).

Im Rahmen von *Drama na ochote* wird der Charakter einer Antimesse noch stärker als in *Tat'jana Repina*, denn diese knüpft unmittelbar an den Jahrmarkt an und steht in einem direkten Zusammenhang mit der dionysischen Orgie des Grafen Karneev. „[D]irekt vor dem Eingang“ in die Kirche erblickt Kamyšev auch Olen'ka. Er nennt sie wohl in Erinnerung an das Gut „Mädchen in Rot“, obwohl sie jetzt ausdrücklich in Grün gekleidet ist.

Doch das Leitmotiv des festlichen Gottesdienstes wird nicht vollständig fallengelassen. Die Aufmerksamkeit des Kamyšev gewinnt ein Mädchen, das kniend betet. In ihrem vertieftem Gebet, merkt sie nicht, dass sich neben ihr Kamyšev und Olen'ka befinden.

Одна только девушка, по-видимому, молилась... Она стояла на коленях и, устремив свои черные глаза вперед, шевелила губами. Она не заметила, как из-под ее шляпки выпал локон и беспорядочно повис на бледном виске... Она не заметила, как около нее остановился я с Оленькой. (S. 298)

Nur eine junge Frau betete offensichtlich... Sie kniete und bewegte, die schwarzen Augen starr nach vorn gerichtet, stumm die Lippen. Sie bemerkte nicht, daß sich unter ihrem Hut eine Haarlocke gelöst hatte und nun unordentlich die bleiche Schläfe herabhing... Sie bemerkte nicht, wie Olja und ich neben sie traten. (S. 80)

⁴²⁷ A. Ivanova, 2006, S. 106-136.

Das betende Mädchen, das an Matveev, den einzigen Betenden in der unfrohen Gemeinde, in *Tat'jana Repina* erinnert, ist Nadežda Nikolaevna Kalinina, Tochter des Richters und eben die Frau, die für den delikaten „casus belli“ zwischen dem Arzt Voznesenskij und Kamyšev verantwortlich ist. Voznesenskij, der Kalinina sehr liebt, befindet sich in ihrer unmittelbaren Nähe und hofft, so Kamyšev, dass gerade er zum Objekt ihrer Gebete werde. Doch, wie Kamyšev sarkastisch bemerkt, wisse Voznesenskij ganz genau, dass nicht er (sondern Kamyšev) der Angebetete sei.

Die hier vermittelte heilige Stimmung des christlichen Gebets und der tiefen Liebe werden aber sofort durch die tierische Welt des Dionysos förmlich zerstört. Kamyšev bezeichnet jetzt den „casus belli“ als eine „schwarze Katze“, die zwischen beiden Freunden lief und ihre Freundschaft zerstört. Die eindeutige Blasphemie, an einer schwarzen Katze mitten in der heiligen Kirche zu denken und die hier einzige betende Frau mit diesem Hexen/Teufels-Tier zu vergleichen, steuert die christliche Stimmung beim Nennen des Voznesenskij mit seinem tierhaften Kosenamen „Kernbeißer“ weiterhin in die dionysische Richtung:

Это была дочь мирового Калинина, Надежда Николаевна. Когда я ранее говорил о женщине, черной кошкой пробежавшей между мною и доктором, то говорил о ней... Доктор любил ее так, как способны любить только такие хорошие натуры, как мой милый „шур“ Павел Иванович... (S. 298)

Es war die Tochter des Friedensrichters Kalinin, Nadežda Nikolaevna. Als ich unlängst von einer Frau sprach, die wie eine schwarze Katze zwischen dem Doktor und mir über den Weg gelaufen sei, hatte ich sie gemeint... Der Doktor liebte sie, wie nur so schlichte Naturen wie mein lieber „Runzel“, Pavel Ivanovič, zu lieben imstande sind... (S. 80-81)

3.4. Messe und Antimesse

Die Konstellation der antagonistischen Vorführung des Jahrmarktes und der Kirche sowie der Messe und der Antimesse in der Kirche selbst wird schon bald vertieft und noch ausdrucksvoller gestaltet.

Während der kirchlichen Trauung der Olen'ka in der Kirche wird zunächst eine sehr sonnige, feierliche Stimmung vermittelt. Es wäre allerdings kein „Drama“ von apollinisch-dionysischen Gegensätzen, wenn Kamyšev nicht auf die Gegenstimmung verweisen würde: Hinter dem feierlichen Singen in der Kirche kann jeder traurige Töne hören, die angesichts des Bildes der Brautleute entstehen. Dem Tenor, so Kamyšev, müsse es leid tun, die poetische, junge Olen'ka neben dem bärenhaften alten Urbenin zu sehen. Die Meinung des Tenors wird von vielen Blicken geteilt, die sich auf dieses ungleiche Paar richten. Die Darstellung eines verschleierte[n], dezent ausgedrückten Leids spürt man nicht nur akustisch, sondern auch optisch:

В необработанном, но мягком и свежем теноре мое ухо, несмотря на веселый свадебный мотив, улавливает трудную, унылую струнку, словно этому тенору жаль, что рядом с хорошенькой, поэтической Оленькой стоит тяжелый, медведеобразный и отживающий свой век Урбенин... Да и не одному тенору жалко глядеть на эту неравную пару... (S. 316)

In dem ungeschulten, aber weichen und frischen Tenor erfaßt mein Ohr, dem heiteren Hochzeitsmotiv zum Trotz, eine schwermütige, niedergeschlagene Note, so als tue es dem Tenor leid, daß neben der hübschen, poetischen Olja der schwere, bärenhafte und verlebte Urbenin stehe... Und nicht nur dem Tenor tut es leid, dieses ungleiche Paar anzusehen. (S. 104)

Die Gestaltung der kirchlichen Trauung erinnert an die Struktur der *Tat'jana Repina*: Während der christlichen feierlichen Trauungs-Messe entsteht die Ebene der parallel verlaufenden Antimesse. In *Drama na ochote* wird die Ebene der Antimesse von Kamyšev, dem Brautführer der Olen'ka, eröffnet, indem er, feierlich gekleidet, laut der orthodoxen Tradition die Krone hält (= die Ebene der Messe) und in demselben Moment (= parallel verlaufende Antimesse) zunächst über seinen physischen Zustand berichtet (er sei etwas krank und blass), der in einer deutlichen Disharmonie zu der vorgesehenen fröhlichen Stimmung während der Trauung steht.

Die Disharmonie steigert sich, indem sich Kamyšev die Frage nach seiner möglichen Rettung des Mädchens aus dieser Ehe stellt. Die Definition dieser Ehe als „ein unverständliches Risiko“ und „zweifelloser Fehler“, die Kamyšev gerade im Moment des kirchlichen Segens abgibt, steigert eindeutig die blasphemischen Beurteilung des heiligen Bundes, den Olen'ka und Urbenin eingehen wollen.

Die Blasphemie erreicht ihren Höhepunkt, als die innerlichen Fragen des Brautführers Kamyšev von einem Teufel beantwortet werden. Mehr noch: Die Repliken des Teufels, die an manchen Stellen nicht wirklich von den Reflexionen des Kamyšev angesichts der ungleichen Ehen auseinander gehalten werden können, vermitteln den Eindruck, dass Kamyšev und die Figur des innerlichen Teufels eins werden:

– А кто знает! – шепчет бесенок. – Тебе это лучше знать! Видал я на своем веку много неравных браков, не раз стоял перед картиной Пукирева, читал много романов, построенных на несоответствии между мужем и женой, знал, наконец, физиологию, безапелляционно казнящую неравные браки [...] (S. 316)

–Wer weiß! – flüstert der kleine Teufel. – Das mußt du besser wissen! – Ich habe in meinem Leben viele ungleiche Ehen gesehen, mehr als einmal vor Pukirevs Bild gestanden, viele Romane gelesen, die auf dem Mißverhältnis beider Ehegatten aufbauten, und ich kenne schließlich die Physiologie, die ungleiche Ehen unwiderruflich richtet und bestraft [...] (S. 105)

Der Kamyšev-Teufel stellt eine weitere, persönliche Frage, warum er gerade bei dieser Trauung von einem solchen seelischen Ekel überwältigt werde, wo er doch nicht zum ersten Mal in der Rolle des Brautführers auftrete. Darauf bekommt er eine deutliche Antwort des Teufels, der behauptet, es handle sich nicht um die eventuellen Leid Gefühle des Kamyšev. Es sei die Eifersucht, die an Kamyševs inneren Durcheinander schuld sei. Kamyšev nimmt den Faden auf und versucht, seiner möglichen Eifersucht nachzugehen, was äußerst blasphemisch wirkt angesichts seiner augenblicklichen Rolle als Brautführer der Ol'ga.

Ein feiner Akzent bei diesem durch die Präsenz des Teufels dialogisierten Monolog liegt für uns in der Bezeichnung der Olen'ka als „Mädchen in Rot“. Wie in der vorigen Szene in der Kirche, wo sie in Grün erscheint und jetzt, bei der Trauung, traditionsgemäß in Weiß, bleibt sie für Kamyšev immer weiter das „Mädchen in Rot“. Die Betonung auf Rot mag einerseits seine Liebe unterstreichen, doch andererseits auch stetig auf den Bezug zum Dionysischen verweisen, so dass der Charakter einer Antimesse kontinuierlich hervortritt.

Die dionysische Betonung auf „Mädchen in Rot“ und Kamyševs Leben „unter dem (dionysischen) Mond“ bleibt nicht ohne logische Begründung: Schon in der nächsten Textpassage gilt die ganze Aufmerksamkeit dem dionysischen Graf Karneev. Er steht vor dem Eingang der Kirche, begrüßt jeden mit seinem Lächeln, verkauft Kerzen und versucht, jede weibliche Käuferin mit seinen Komplimenten zu ehren. Karneevs Fehl-am-Platz-Sein, bringt Kamyšev in Zusammenhang mit der Größe des Karneevschen Vermögens, das den Grafen nicht gelehrt habe, mit kleinen Münzen umzugehen. Diese Unfähigkeit zeigt sich ganz deutlich im Verkauf der Kerzen, denn jedes Mal lässt Karneev das Kleingeld auf den Boden fallen. Die ganze Ironie der Situation betont Kamyšev wie immer sarkastisch und vergleicht

Karneev mit einem „idealen Quadrilletänzer“ (S. 106; „идеальный кадрилищик, S. 317), wodurch erneut an Dionysos als „Gott des Theaters“ erinnert wird.

Neben Karneev befindet sich Kalinin, der zwar in seinem Inneren die absolute Absurdität dieser Trauung erkennt, doch in ihr auch den Nutzen sieht, der ihm erlaubt, bei Karneev den ersten Jour fixe zu veranstalten.

Neben der ausdrücklichen Ironie bemerkt aber Kamyšev gleichzeitig eine besondere Anziehungskraft des Grafen Karneev am heutigen Tag. Diese Beobachtung erlaubt eine interessante Interpretation: Der Charakter einer Antimesse inmitten der kirchlichen Messe wird auch optisch gewollt. Wenn man bedenkt, dass sich am Altar, umgeben von feierlich brennenden Kerzen, die Geistlichen befinden und die kirchliche Trauung vollziehen, so steht am anderen Ende der Kirche der dionysische Karneev, verkauft Kerzen und bietet mit seinen Begrüßungen bzw. Komplimenten eine blasphemische Parallele zu dem kirchlichen Segen. Die blasphemische Komposition des kirchlichen Raumes wird in dem Moment vollendet, als Kalinin neben den anderen Kirchenbesuchern einen ehrenhaften Platz gleich neben dem Grafen einnimmt und statt über den Sinn der Trauung über die Rolle seiner Jours fixes nachdenkt. Bei dieser Beschreibung kristallisieren sich also zwei deutliche Zentren heraus, die sich an zwei Enden der Kirche bilden, das der Geistlichen und das des dionysischen Karneev. Eine Peripherie wird wie in einem Spiegel gestaltet: Kalinin, der jetzt neben Karneev steht, denkt blasphemisch an die Veranstaltung auf dem dionysischen Gut und an den grotesken Charakter der Trauung, während Kamyšev in der Nähe der Geistlichen einen inneren Dialog mit dem Teufel über seine Gefühle zu der Braut führt und die Meinung des Kalinin, der hier versammelten Gesellschaft und nicht zuletzt des kirchlichen Tenors selbst über das absurde Bild der Brautleute teilt.

Widersprüche und Gegensätze, die die Trauung regieren, übertragen sich im nächsten Schritt auf die Braut selbst. Ob der in der Kirche versammelten aristokratischen Gesellschaft sollte Olen'ka eigentlich sehr glücklich sein. Doch sie ist blass und äußerst verwirrt. Mit ihrem blassen Gesichtsausdruck steht Olen'ka in einem Vergleich zu Kamyšev, indem ihre Verwirrung von Urbenins Kindern geteilt wird: Saša und Griša können das Geschehen nicht nachvollziehen und würden ihm wahrscheinlich gar nicht zustimmen, wenn man gefragt hätte. Der Einzige, dem die Zeremonie keine Gefühlsschwankungen bereitet und der die Trauung im Sinne der wahren kirchlichen Messe empfindet und verfolgt, ist der Bräutigam Urbenin selbst. Seine Augen beten und das Bekreuzigen führt er in tiefer religiöser Zuneigung und nicht bloß traditionsgemäß unbewusst und mechanisch aus.

Den besonderen Charakter einer feierlichen Messe vermitteln auch die Geistlichen. Bei einer Trauung, zu der sich die hohe Gesellschaft versammelt, dienen entsprechend drei Priester und zwei Diakone. Der Charakter einer richtigen Messe wird aber auch hier durch die Einschübe der ironischen Bemerkung von Kamyšev bezüglich der Länge des Gottesdienstes zerstört:

Служат долго, до того долго, что рука моя устает держать венец, и дамы, любящие вообще смотреть венчанье, перестают глядеть на молодых. Благочинный читает молитвы с расстановкой, не пропуская ни одной; певчие поют что-то длинное нотное; дьячок, пользуясь случаем прихвастнуть своей октавой, читает апостола с „сугубою протяжностью“... (S. 318)

Und sie brauchen lange, so lange, daß mir der Arm erlahmt, in dem ich den Kranz halte, und die Damen, die Hochzeiten im Allgemeinen so gerne sehen, die Blicke von den Jungvermählten abzuwenden beginnen. Der Propst verliest die Gebete mit vielen Pausen, ohne auch nur eines auszulassen; die Sänger singen ein langes Stück nach Noten; der Küster nutzt die Gelegenheit, mit seiner Oktave zu glänzen und „zerdehnt“ den Apostel... (S. 107-108)

Die Parallele zur *Tat'jana Repina* ist unübersehbar: Die blasphemischen Bemerkungen über besonders langen Gebete und der Spott über den Diakon, der die große Feierlichkeit zum Anlass sieht, seine Stimmqualitäten zur Schau zu stellen, erinnern sehr stark an die Repliken, die die Gemeinde in *Tat'jana Repina* äußert.

Beim rituellen Kuss, der zum Höhepunkt der kirchlichen Trauung wird, lässt Kamyševs sarkastische Bemerkung nicht lange auf sich warten:

Но вот, наконец, благочинный берет из моих рук венец... молодые целуются... (S. 318)

Jetzt endlich nimmt mir der Propst den Kranz ab... die Jungvermählten küssen einander... (S. 108)

In diesem kurzen Satz werden gleichzeitig die Blasphemie angesichts der Länge der Messe („Jetzt endlich“; „Но вот, наконец“), eine ironische Bemerkung im Hinblick auf die Geistlichen („Propst“; „благочинный“) und auch eine ausdrückliche Ironie über den Altersunterschied des Brautpaars („Jungvermählten“; „молодые“) artikuliert.

Nach dem Verlassen der Kirche spürt Kamyšev unter anderem ein Verlangen nach frischer Luft und profaniert dadurch die feierliche Stimmung und die heilige Luft der Kirche.

Die richtige schwarze Messe beginnt unmittelbar nach der kirchlichen Trauung auf dem Gut des Karneev. Wie die Tradition vorschreibt, werden die Eheleute von den Eltern gesegnet und empfangen. In *Drama na ochote* erhält aber schon dieser Schritt einen eindeutigen Akzent des Dionysischen: Der wahnsinnige Vater der Braut, der vor der Zeremonie in seinem Haus eingeschlossen wurde und sich doch befreite, rennt zu der Hochzeitsgesellschaft. Olen'ka wird durch das ungewollte Erscheinen des Vaters in Verlegenheit gebracht und ist dadurch richtig erschrocken.

Das Leid und Erschrecken erregende Bild wird zusätzlich durch die Beschreibung der abgetragenen Sachen des Vaters vervollständigt. Das traurige Bild des Vaters steht im scharfen Kontrast zu dem reichen Traukleid seiner Tochter:

Все бы это еще, пожалуй, было прилично, если бы он не был в своем ситцевом халате и в туфлях-шлепанцах, ветхость которых плохо вязалась с роскошью венчального наряда его дочери. (S. 319)

All das wäre wohl noch irgendwie angegangen, hätte er nicht seinen Kattunrock und die Pantoffeln angehabt, deren hinfalliger Zustand zur luxuriösen Eleganz des Hochzeitszuges seiner Tochter in keinerlei Verhältnis stand. (S. 108-109)

Die Glückwünsche und die gegenseitigen Ehrungen auf dem dionysischen Gut wirken noch profaner, wenn man sie mit denen in der Kirche vergleicht. Das feierliche Mahl wird ebenfalls zur dionysischen Inszenierung: Unmittelbar nach dem traditionellen Brautkuss verlässt Olen'ka den Hochzeitstisch und versteckt sich in einer Höhle. Der kirchlich angetraute Ehemann Urbenin kann die Ehe nicht vollziehen, denn Kamyšev findet die Braut in der Höhle, und er vollzieht hier auch anstelle des Urbenin mit Olen'ka die Ehe. Das ergibt eine Art von Mysterienheirat in der Höhle, die in einem höchst blasphemischen Verhältnis zu der kirchlich durchgeführten, jedoch nicht vollzogenen Ehe steht.

Die endgültige Zusammenführung beider Welten wird am Ende des Erzählwerks noch ausdrucksvoller: Nach dem Mord an Ol'ga kommt Kamyšev nun ins Haus des Karneev als Untersuchungskommissar und versucht, der Tat apollinisch nachzugehen. Auf ihn wartet ein bewegendes Bild: Im Salon, wo es schon deutlich nach Mord riecht, trifft er plötzlich auf den Zigeunerchor mit Tina. Der Chor sollte die Jagdgesellschaft des Grafen unterhalten. Doch es empfängt die Sänger plötzliche tote Stimmung. Sie wollen das Haus so schnell wie möglich verlassen, um den Platz für die Priester und die Beerdigung frei zu machen:

– [...] Оставаться нам здесь нельзя... Когда здесь священник, веселым людям нужно убираться... Да и к тому же все певицы встревожены и плачут... Они не могут быть в том доме, где покойник... (S. 370)

„[...] Hier bleiben können wir unmöglich... Wenn der Priester kommt, hat der Spielmann zu verschwinden... Außerdem sind alle Sängerinnen außer sich vor Angst und weinen... sie können nicht in einem Hause bleiben, in dem ein Toter liegt...[...]" (S. 176)

Diese Ansicht wird von Kamyšev bestätigt:

Беднягам, одетым в шутовские костюмы и привыкшим кокетничать своими ухарскими манерами, были очень не к лицу их постные физиономии и нерешительные позы. (S. 371)

Den armen Schluckern in ihren Narrenkostümen, die gewohnt waren, mit ihren verwegenen Gebärden zu kokettieren, standen die Fastengesichter und Posen der Unschlüssigkeit ganz und gar nicht. (S. 177)

Zwei Welten, die Welt der Toten, die auf Priester wartet, und die Welt der Zigeuner, die dafür bestimmt sind, die Menschen zu unterhalten und zum Lachen zu bringen, prallen hier aufeinander.

Karneevs Haus, das neben den hier unpassenden Zigeunern voller betrunkenen und unfähiger Leute ist, erhält seine dionysische Symbolhaftigkeit, als Kamyšev auf die Frage, wer hier der Wirt sei, eine tiefsinnige und weitreichende dionysische Antwort gibt:

– Здесь нет хозяина... Здесь царит хаос... – сказал я. (S. 376)

„Hier gibt es keinen Hausherrn... Hier herrscht das Chaos...“ sagte ich. (S. 184)

Ganz im Sinne des dionysischen Chaos zeigt sich Karneev völlig durcheinander. Unvertraut mit orthodoxer Tradition und Sitten, sucht er auch hier nach dem apollinischen Rat des Kamyšev.

Die Rede der Zigeuner, es seien jetzt die Ärzte und die Geistlichen gefragt, setzt auch Karneev fort:

– Не цыган нужно приглашать, а докторов да духовенство. (S. 374)

„Nicht die Zigeuner, Ärzte und Priester hätte ich rufen sollen.“ (S. 181)

Der Tod, der sich inmitten des Lebens dionysisch wohl fühlt, wird schon in der nächsten Episode betont: Als Kamyšev durch die dunklen, nach Tod riechenden Zimmer des Hauses geht, sieht er plötzlich ein gemütliches, „herzergreifendes“ Bild: Die Ehefrau des Grafen Sozja trinkt zusammen mit ihrem Bruder Tee:

Затем, проходя в графский кабинет через целую анфиладу темных, неосвещенных комнат, я заглянул в одну из многочисленных дверей и увидел умиляющую душу картину. За столом около шумевшего самовара сидели Созя и ее брат Пшехоцкий... (S. 371)

Als ich mich danach durch eine ganze Enfilade dunkler, unbeleuchteter Räume zum Kabinett des Grafen begab, warf ich durch eine der vielen Türen einen Blick und sah ein herzergreifendes Bild. Am Tisch vor dem brodelnden Samovar saßen Sozja und ihr Bruder Przechocki... (S. 177)

Die eigentliche Blasphemie, die wir schon bei der Trauung deutlich gesehen haben, wo die schwarze Antimesse unmittelbar der kirchlichen Messe folgt, wird hier fortgesetzt, wobei erneut Erinnerungen an die grundlegende Komposition von *Tat'jana Repina* in den Werkrezipienten aufkommt.

Zusätzlich spricht aber die aktuelle Szene des gemeinsamen Vorführens der traurigen und fröhlichen Stimmung, die Welt des Karnevals und schließlich die Welt des Dionysos an. Gerade hier werden die Kontraste des Todes und Lebens, des Festes und des Begräbnisses, des Lachens und des Weinens als ein Ganzes akzeptiert und erlebt.

Dieses Ganze drückt am besten die Figur der Tina aus, die ihre Emotionen angesichts von Kamyšev im durch Tränen lachenden Gesicht zum Ausdruck bringt:

Когда я вошел, от одной из групп отделилась моя старая приятельница Тина и, узнав меня, радостно вскрикнула. По ее бледному смуглому лицу разлилась улыбка, когда я подал ей руку, и из глаз брызнули слезы, когда она хотела мне что-то сказать... (S. 370)

Als ich eintrat, löste sich aus einer der Gruppen meine alte Freundin Tina und stieß, als sie mich erkannte, einen Freudenschrei aus. Über ihr blasses dunkelhäutiges Gesicht ergoß sich ein Lachen, als ich ihr die Hand gab, und aus ihren Augen stürzten Tränen, als sie mir etwas sagen wollte... (S. 176)

3.5. Die Schrift des Untersuchungskommissars Kamyšev.

Narratives Drama in vier Akten: Verkörperung der Versöhnung der Gegensätze

Wenn unsere mythologische These von einem kontrastierenden Bündnis zwischen dem apollinischen Kamyšev und dionysischen Karneev spricht, so beschäftigt sich unser zweiter Untersuchungsteil mit der eigentlichen Struktur des „Dramas“. Die zweite These der Untersuchung geht von einer strukturellen Mischung zwischen Dramatischem und Narrativem aus, die überwiegend im Hauptteil, tatsächlichen Bericht des apollinischen Kamyšev, ihren Ausdruck findet.

Versucht man von dieser Mischung auszugehen, so erfährt man überraschenderweise, dass der gesamte Bericht des Untersuchungskommissars den für Čechovs Dramen charakteristischen Vierakter nachahmt. Die dramatische Gesamtstruktur eines Vierakters wird aber noch spannender dadurch, dass in jedem der vier Akte jeweils zwei kleine, intonationsmäßig stets unterschiedliche „Dramen“ vorgeführt werden. Diese kleinen Theatervorstellungen bleiben ihrerseits überwiegend der Struktur eines klassischen aristotelischen Fünfakters treu. Die Zahl Zwei spiegelt in diesem Zusammenhang das mythisch-narrative Paar Apollo/Kamyšev und Dionysos/Karneev in kontrastierender Gegenüberstellung wider.

AKT I

Die Einleitung des ersten Aktes bilden der erste Auftritt des Vogels Ivan Dem'janyč mit seinem markanten tragischen Satz „Der Mann hat seine Frau ermordet!“ und die schriftliche Einladung des Grafen Karneev. Das Überreichen des Briefes durch den dramatisch gefärbten Auftritt des einäugigen Boten erinnert an die griechische Tragödie. Die schwierige Entscheidung des Kamyšev „fahren oder nicht fahren“, im Zwiespalt zwischen Vernunft und Sinnlichkeit, ist insgesamt vom berühmten „to be or not to be“ geleitet.

Zu den weiteren, sprachlich einleitenden Stationen gehören zwei einschlägige Gespräche des Kamyšev. Das erste ist die mit seinem „wundersamen Vogel“, der seine Sätze „Der Mann hat seine Frau ermordet! Ach, sind Sie dumm! Geben Sie mir endlich Zucker!“ laut heraus-schreit, während Kamyšev laut über diese Sätze nachdenkt.

Zum zweiten, konkurrierenden Gespräch dieser Art zählt das mit der Amme des Karneev, das schon auf dem Gut des Grafen stattfindet. Wie mit dem Vogel, versucht Kamyšev auch hier, ein Gespräch zu führen, was aber ähnlich unmöglich ist: Die alte Frau zeigt auf ihre Ohren, um auf ihre Taubheit aufmerksam zu machen. Sarkastisch bemerkt Kamyšev, sie tue nur so, denn sie höre gut und sehe auch.

Beide Gespräche teilen eine wichtige Gemeinsamkeit: Sie tragen den Charakter des sprachlichen Verfahrens des Aneinander-vorbei-Redens, das später zum sprachlichen Markenzeichen des Dramatikers Čechov werden sollte. Im Rahmen unserer mythologischen Untersuchung werden wir hier von einem deutungsbedürftigen pythischen Dialog sprechen.

Weiterhin in der Einleitung sind konkurrierende lyrische Nebentexte zu verzeichnen, die ebenfalls an die berühmten dramatischen Nebentexte der späten Dramen erinnern. Als erstes wird an dem Residenzort des Kamyšev sein vom Pospelov übernommenes Zimmer mit seinen Bildern an den Wänden und den Möbeln vorgestellt. Zu einem Mythos wird ebenfalls die Geschichte der Übernahme des sprechenden Papageien, die wir bereits diskutiert haben.

Den zweiten lyrischen Text bildet hier die Erinnerung an den anziehenden Garten des Grafen Karneev, die Kamyšev nach der Überreichung der Einladung durch den Boten überwältigt und die zu der Entscheidung, zum Grafen zu fahren, deutlich beiträgt. Der Darstellung des Gartens in der Erinnerung folgen die grandiosen realen Naturbilder der Sonne und des Sees, denen Kamyšev auf dem Weg zu Karneev begegnet. In eine Konkurrenz zu den Naturbildern tritt der innere Monolog des Kamyšev, in dem er versucht, seine merkwürdige Freundschaft mit Karneev zu definieren, wobei der Charakter des unlöslichen „to be or not to be“ erneut spürbar wird.

Schließlich wird nach der Darstellung des Residenzortes des Kamyšev die Darstellung des Hauses des Grafen zum konkurrierenden Bild, das einerseits in einer Opposition zum Ort des Kamyšev steht, doch andererseits den lyrischen Charakter des wüstenartigen Naturbildes des Sees und der Sonne weiterspielen lässt:

[...] я, обойдя все одиннадцать комнат, не встретил ни одной живой души. В доме царила такая же пустыня, как и вокруг озера... (S. 254)

[...] doch begegnete ich beim Abgehen aller elf Räume keiner Menschenseele. In dem Haus herrschte dieselbe Einöde wie rings um den See... (S. 22)

Die Struktur einer synchronen, doppelten Beschreibung tritt weiter demonstrativ hervor: So wie das Bild des Sees und der Sonne zu Kamyševs Naturbegleitern auf dem Weg zu Karneev werden, erscheint Graf Karneev in der Umgebung seines verführerischen Gartens. Er befindet sich beim Teetrinken in der Gesellschaft anderer Männer. Der vorgeführte lyrische Nebentext illustriert hier schon den später berühmten lyrischen Nebentext, der *Djadja Vanja* (*Onkel Vanja*) einleitet:

Пройдя еще несколько шагов, я услышал голоса, а немного погодя увидел и людей. В том месте, где аллея расширялась в площадку, окруженную чугунными скамьями, под тенью высоких белых акаций стоял стол, на котором блестел самовар. Около стола говорили. Я тихо подошел по траве к площадке и, скрывшись за сиреневый куст, стал искать глазами графа. (S. 254)

Nach einigen weiteren Schritten hörte ich Stimmen, und noch etwas weiter sah ich auch Menschen. An der Stelle, wo sich die Allee zu einem kleinen, mit gußeisernen Bänken umstandenen Platz verbreitet, im Schatten hoher weißer Akazien stand ein Tisch, auf dem ein Samovar blitzte. An dem Tisch wurde gesprochen. Leise ging ich durch das Gras auf den Platz zu und suchte, hinter einem Fliederbusch verborgen, mit den Augen nach dem Grafen. (S. 23)

Dazu im Vergleich *Djadja Vanja*:

Действие первое

Сад. Видна часть дома с террасой. На аллее под старым тополем стол, сервированный для чая. Скамьи, стулья; на одной из скамей лежит гитара. Недалеко от стола качели. - Третий час дня. Пасмурно. Марина (сырая, малоподвижная старушка, сидит у самовара, вяжет чулок) и Астров (ходит возле). (S. 63)

Erstes Bild

Ein Garten. Teil eines Hauses mit einer Terrasse. Auf der Allee unter einer Pappel ein gedeckter Teetisch. Eine Gitarre auf einer der Bänke, Stühle. Eine Schaukel. Nachmittag, zwischen zwei und drei Uhr, dunstiges Wetter. Marina, die dicke, alte Kinderfrau, sitzt am Samowar und strickt einen Strumpf, Astrow geht auf und ab. (S. 199)

In dem eingefügten Zitat haben nicht nur die Attribute des Gartens und der Teestimmung, sondern auch die Präsenz der Amme symbolische Bedeutung. Den Zusammenhang zwischen dem dramatischen Nebentext und der zitierten Stelle kann man kaum übersehen.

Neben den konkurrierenden lyrischen Texten und den Gesprächen, die überwiegend von Paaren geführt werden, kommen in der Einleitung zwei Theatervorstellungen zur Vorführung. Als erste Theatervorstellung kristallisiert sich der Spaziergang heraus. In Konkurrenz dazu tritt die Vorstellung der dionysischen Orgie, die dadurch zu „einer anderen Art von Poesie“ wird, wie es auch im Text markiert ist.

Diese zwei Theatervorstellungen lassen sich nach dem aristotelischen dramatischen Schema darstellen: Die Theatervorstellung beim Spaziergang wird durch die Beschreibung des Karneevschen Gartens und in unserer Analyse durch die Beschreibung des dionysischen Gartens eingeleitet, die sowohl dem verführerischen Charakter des Dionysos treu bleibt, als auch die lyrische Intonation eines dramatischen Čechovschen Nebentextes widerspiegelt.

Der lyrischen Einleitung folgt eine Reihe von Erscheinungsbildern der Schlange, des Gärtners Franz Tricher, der Kinder Urbenins und des „Mädchens in Rot“. Diese Erscheinungsbilder erzeugen im Rahmen des „Dramas“ eine klare Reihe erregender Momente, die sich einerseits, wie wir schon oben gesehen haben, im Kontext des Dionysos-Mythos definieren und einordnen lassen, andererseits für die dramatische Spannung sorgen.

Die erregenden Momente zeigen sich aber auch in Begleitung lyrischer Nebentexte. Diesmal sind es die Naturbeschreibungen von Wald und Feld, die die Reihe der Landschaften des Sees und des Gartens immer weiter erweitern und vertiefen. Diese Naturdarstellungen gewinnen im dramatischen Kontext den Charakter des Wechsels von theatralischen Dekorationen, die immer wieder kontrastiv beschrieben werden: Der Billardpavillon, in dem sich der Gärtner Tricher aufhält, weist deutliche Veränderungen des Zustandes von damals zu jetzt auf. Der (olympische) Berg, den die Freunde zusammen besteigen, trägt gleichzeitig die Eigenschaften eines Grabes und eines Berges in sich. Schließlich folgt eine spannend kontrastreiche Beschreibung der Gartenpforte, der Kamyšev besondere Aufmerksamkeit schenkt. Die romaneske Darstellung, die einen weiteren lyrischen dramatischen Nebentext liefert, wird ähnlich wie in der charakteristischen Schilderung des Verhältnisses zwischen Kamyšev und Karneev aus verschiedenen kontrastierenden Perspektiven gestaltet. Während sich Kamyšev allerdings in der Bewertung seiner Freundschaft zum Grafen für die Darstellung aus der hierarchischen Perspektive entscheidet, so wählt er hier, bei der Darstellung der Gartenpforte, eine andere stilistische Form, nämlich die romaneske Beschreibung. Diese wird aber nur angedeutet, denn bei dieser Art der Beschreibung „schickt“ Kamyšev den Leser zu seinem Diener Polikarp, der eine Menge von Romanen „verschluckt“ hatte und dadurch zu einem großen Spezialisten dieses Genres geworden ist. Im

eigentlichen „Roman“ des Kamyšev soll die Gartenpforte u. a. aus der Perspektive des Untersuchungskommissars beschrieben werden. Dadurch bietet er eine andere stilistische Beschreibungsmöglichkeit, an der allerdings eine starke Tendenz zur karnevalesken Verkehrung bzw. einer kontrastierenden Gegenüberstellung spürbar ist:

Мой роман тоже не избавлен от калитки. Но моя калитка разнится от других тем, что моему перу придется провести через нее много несчастных и почти ни одного счастливого, что бывает в других романах только в обратном порядке. И, что хуже всего, эту калитку мне приходилось уже раз описывать, но никак романисту, а как судебному следователю... У меня проведет она сквозь себя более преступников, чем влюбленных. (S. 262)

Auch mein Roman kommt nicht ohne Gartenpforte aus. Doch unterscheidet sich meine Gartenpforte von anderen dadurch, daß meine Feder viele Unglückliche und kaum einen einzigen Glücklichen durch sie hindurchführen muß, was in anderen Romanen in umgekehrter Ordnung der Fall ist. Und das Schlimmste ist – ich habe diese Gartenpforte schon einmal beschreiben müssen, aber nicht als Romancier, sondern als Untersuchungsrichter... Bei mir werden mehr Verbrecher denn Verliebte durch sie hindurchgehen. (S. 33)

Neben dieser großen Reihe von Erscheinungsbildern und Dekorationen, die für die Steigerung der dramatischen Spannung sorgen, wächst die Spannung deutlich weiter, indem das innerliche Warten auf die „wilde Nacht“ angesprochen wird. Die zusätzliche Intensität des zu erwartenden wilden dionysischen Orgiasmus wird durch die kontrastive Darstellung der ruhenden Kiefern erzeugt, also wiederum durch einen dramatischen lyrischen Nebentext. Die unglaubliche Spannung wird durch das Umkehren von gleichnamigen Eigenschaften bzw. Momenten erreicht: Das langweilige Nachdenken der Kiefern wird zum rasenden, spannenden Innentraum der Freunde. Die Langeweile, die bei den Bäumen für Momente der Begeisterung sorgt, wird bei den Freunden zur mit Spannung erwarteten wilden Nacht. Und das Unbeweglichkeit anzeigendes Erstarren der Bäume kontrastiert mit dem Erstarren des Pulsschlages bei den Freunden, das das rasante dionysische Tempo kennzeichnet.

In der Schilderung der wilden Nacht wird erneut das gegenseitige Verständnis beider (mythischen) Freunde betont und legt damit einen neuen starken Akzent auf die einmalige, durch Anziehungskraft zwischen Kontrasten charakterisierende Freundschaft:

Мы пошли по лесу.
Сосны скучны своим молчаливым однообразием. [...] Но зато привлекательны они своею урюмостью: неподвижны, бесшумны, словно унылую думу думают. (S. 266)

Wir gingen durch den Wald.
Kiefern sind langweilig in ihrer schweigsamen Monotonie. [...] Dafür sind sie anziehend in ihrem mürrischen Wesen: unbeweglich, stumm, als hingen sie traurigen Gedanken nach. (S. 38)

Und :

Мысль о приближающейся дикой ночи сопровождалась сладким замиранием сердца. Я, стыдно сознаюсь, мечтал о ней и мысленно уже предвкушал ее наслаждение. А по тому нетерпению, с каким граф то и дело поглядывал на часы, видно было, что и его терзало ожидание. (S. 266)

Der Gedanke an die bevorstehende wüste Nacht wurde begleitet vom süßen Erstreben des Herzens. Ich sollte mich schämen es zuzugeben, aber ich träumte von ihr und kostete schon im Voraus ihre Genüsse aus. Und der Ungeduld, mit der der Graf andauernd auf die Uhr schaute, war zu entnehmen, daß auch ihn die Erwartung kitzelte. (S. 38)

Die Zwischenstation, die die Besucher von der mit Spannung erwarteten „wüsten Nacht“ trennt, ist der Aufenthalt im Haus des Försters, der für uns im Rahmen des Spazierganges einen dramatischen Höhepunkt darstellt. Der lyrische Nebentext, in dem diesmal ein gemütlicher Salon beschrieben wird, erweitert seinerseits die Kette der schon dargestellten Residenzorte von Kamyšev und Karneev. Zu einem deutlichen Kontrast zur Gemütlichkeit des Salons, in dem sich die männliche Gesellschaft versammelt hat, wird die Beschreibung der hereinstürzenden Olen’ka. Die gewollten Kontraste zwischen der Ruhe (der Kiefern) und der dionysischen Raserei (ungeduldiges Warten auf die wüste Nacht) wird auch hier fortgeführt und sorgt für weitere Spannungsmomente: Olen’ka begleitet ihr Hereinstürzen mit Singen und lautem Lachen, die sich nach Anblick der Gäste in ein sofortiges Verstummen und Verschwinden des Mädchens ins Zimmer ihres Vaters verwandeln.

Das Hereinstürzen des Mädchens ins Zimmer kann im Zusammenhang mit der dionysischen Raserei einer singenden Mänade gelesen werden, die in ihrem Lied „Gewitter lieb ich sehr im Monat Mai!“ (S. 43, „Люб-лю гро-зу в на-ча-ле мая!“; S. 270) das dionysische Gewitter in Verbindung mit der apollinischen Zeit (Monat Mai) ehrt.

Für einen Höhepunkt sorgen weiterhin sowohl der dynamische Dialog der Blicke, als auch die Gewitterszene, die nicht nur die (mythische, dionysische) Angst schildert, sondern bezeichnenderweise auch den gewünschten, theatralischen Tod der Olen’ka inszeniert. Bei der geträumten Todesszene des Mädchens, die eines weiteren lyrischen Textes würdig ist, werden nicht nur die dionysische Wetterbedingung (Gewitter), sondern die gewünschten Kostüme und ein entsprechendes Publikum vorgegeben.

Neben Olen’ka bildet ihr Vater das zweite Zentrum der Aufmerksamkeit. Sein Verhalten wird ähnlich wie das seiner Tochter von bestimmten Merkmalen eines Theaterauftritts gekennzeichnet. Wenn seine Tochter Olen’ka ihre Erscheinung durch das vorgesungene „Gewitter lieb ich sehr im Monat Mai!“ („Люблю грозу в начале мая“) markiert, so bekommt ihr Vater ebenfalls eine individuelle „Intonation“⁴²⁸. Er leitet jedes Betreten des Salons durch eine Frage ein, mit der er sich danach erkundigt, ob die Türen, Fenster oder die Scheune abgeschlossen seien. Die Familienmitglieder beruhigen ihn, und er kehrt in sein Zimmer zurück. Nach einer gewissen Zeit wiederholt sich sein Auftreten, und man hört erneut die gleichen Fragen: „Sind die Türen abgeschlossen? [...] Und ist die Scheune abgeschlossen? [...] Und sind die Fenster verriegelt?“ (S. 44; 47-48; – Двери заперты? [...] – А сарай заперт? [...] – А окна заперты?, S. 271, 273).

Neben der strukturellen hat die Figur des Vaters eine starke inhaltliche Bedeutung. Die zunächst kurz eingeführte Erklärung des Verhaltens des Vaters, er verliere ab und zu seinen Verstand, steht im Zusammenhang mit dem Erscheinen des Grafen Karneev auf seinem Gut.

Im weiteren Verlauf der Szene bringt der Gutsverwalter Urbenin die Gesellschaft dazu, das Haus zu verlassen. Dieser Moment kann im Rahmen dieser Theatervorstellung im Sinne eines Falls und einer Umkehr der dramatischen Handlung gelesen werden.

Das Thema des Wahnsinns wird in der letzten Szene dieser Theatervorstellung von Kamyšev aufgegriffen und ganz im Sinne des Dionysos-Mythos als Hauptcharakteristikum auf die ganze Umgebung des Gutsbesitzers übertragen. Und noch mehr: Nachdem es Urbenin gelungen ist, die lässige und für das Mädchen gefährliche männliche Gesellschaft aus dem

⁴²⁸ ‚Intonation‘ ist der Schlüsselnbegriff von Assafjew-Glebow, der u.a. in der Analyse von P. Čajkovskijs Lyrischen Szenen *Evgenij Onegin* verwendet wird. Glinka fängt an, „die Träger der Handlung nicht durch ein einzelnes Leitmotiv, sondern durch einen ganzen Komplex von Intonationen zu charakterisieren“. Diese musikalische Überlegung Glinkas wird von Čajkovskijs übernommen und auf komplizierte Weise weiter entwickelt. Angesichts dieses neuen Intonationsverständnisses ist es auch wichtig zu betonen, dass in der musikalischen Dramaturgie solche „Intonationskomplexe“ in einem engen Zusammenhang „mit der psychologischen Deutung der Zeit und der dramatischen Situation“ stehen. Vgl.: B.W.Assafjew-Glebow, 1948, S. 11-12.

Haus zu verjagen, zieht der apollinische Kamyšev einen gewissen Strich und bringt die wichtigsten Figuren auf den Punkt:

–А как тебе нравится ее папенька? – засмеялся граф.

– Сумасшедший... Ему нужно в сумасшедшем доме сидеть, а не лесами заведовать... Вообще не солжешь, если на воротах своей усадьбы повесишь вывеску: „Сумасшедший дом“... У тебя здесь настоящий Бедлам! Лесничий этот, Сычиха, Франц, помешанный на картах, влюбленный старик, экзальтированная девушка, спившийся граф... чего лучше? (S. 275)

„Und wie gefällt dir ihr Herr Papa?“ lachte der Graf.

„Ein Verrückter... Er gehört ins Irrenhaus und nicht hierher in deine Wälder... Überhaupt, es wäre keine Lüge, wenn du an der Einfahrt zu deinem Gut ein Schild aufhängen würdest:

„Irrenhaus“... Das reinste Bedlam hast du hier! Diesen Förster, die Ohreule, Franz, der über den Karten den Verstand verloren hat, einen verliebten Alten, ein exaltes Mädchen, einen versoffenen Grafen... was brauchst du mehr?“ (S. 49)

Dieser Zusammenfassung des allgegenwärtigen Wahnsinns folgt eine lyrische Naturbeschreibung, die einen Zustand nach dem dionysischen Gewitter schildert. Diese wird aber auch zur letzten romantischen apollinischen Pointe. Der endgültige Übergang zum Dionysischen und damit das komplette Verlassen des Apollinischen sind aufs Genaueste markiert:

В такое время хорошо кататься по полю в покойной коляске или работать на озере веслами... Но мы пошли в дом... Там нас ожидала иного рода „поэзия“. (S. 275)

Um diese Zeit ist es schön, in einem ruhigen Wagen über Land zu fahren oder auf dem See zu rudern... Wir jedoch gingen ins Haus... Dort erwartete uns eine „Poesie“ anderer Art. (S. 50)

Diese Markierung bekräftigt unsere These der zwei kontrastierend gegenübergestellten Theatervorstellungen. Zum Inhalt der dionysischen Poesie oder der im Text ausdrücklich genannten „Poesie anderer Art“ (иного рода „поэзия“) wird die Darstellung einer dionysischen Orgie. Es ist daher nicht überraschend, dass vor dem Leser die geschilderten orgiastischen Ereignisse die Vorstellung einer wahren (dionysischen) Theaterdarstellung entstehen lassen. Die nach den Gesetzen des Dramas gestaltete Orgie wird dadurch zu dem kleinen (zweiten), komplett nach der klassischen Struktur gestalteten Drama innerhalb des ersten Aktes des großen *Drama na ochote*.

Die einzigartige narrativ-dramatische Struktur lässt sich an dem gesamten Ablauf des Festes auf dem Gut des Grafen, nach dem Spaziergang und nach dem Besuch des Hauses des Försters, illustrieren. Die Spannung aus der Erwartung auf dieses Fest wird, wie bereits erwähnt, schon während des Spaziergangs deutlich spürbar: Es dämmt langsam, und die beiden Freunde warten ungeduldig auf die Nacht, die schon im Voraus als eine „wilde Nacht“ bezeichnet wird. Das äußerst ungeduldige Warten wird sogar von Kamyšev mit einem süßen und damit ekstatisch gefärbten „Verlangsamten des Pulsschlags“ empfunden. Die Besonderheit des hier verwendeten Adjektivs „wild“ steht in einer deutlichen Parallele zu den tierisch-wilden Festen des Dionysos. Und insgesamt wird die Stimmung einer sehr willkommenen orgiastisch-dionysischen Nacht vermittelt. Die zusätzliche Betonung liegt auf dem gegenseitigen tiefen Verständnis, das einerseits erneut die „apollinische Begeisterung“ für das Dionysische unterstreicht, andererseits einen weiteren Akzent auf die einmalige Freundschaft im Rahmen des Mythos setzt:

Мысль о приближающейся дикой ночи сопровождалась сладким замиранием сердца. Я, стыдно сознаюсь, мечтал о ней и мысленно уже предвкушал ее наслаждение. А по тому

нетерпению, с каким граф то и дело посматривал на часы, видно было, что и его терзало ожидание. Мы чувствовали, что понимали друг друга. (S. 266)

Der Gedanke an die bevorstehende wüste Nacht wurde begleitet vom süßen Erstreben des Herzens. Ich sollte mich schämen es zuzugeben, aber ich träumte von ihr und kostete schon im Voraus ihre Genüsse aus. Und der Ungeduld, mit der der Graf andauernd auf die Uhr schaute, war zu entnehmen, daß auch ihn die Erwartung kitzelte. Wir spürten, daß wir einander verstanden. (S. 38)

Mit der Analyse des Festes auf dem Gut des Grafen möchten wir uns besonders detailliert beschäftigen. Diese Theatervorstellung bildet, unserer Meinung nach, einen wichtigen Kern des „Romans“ und somit auch eine besonders wichtige Stelle in unserer Analyse. Hier kommen die entscheidenden Eigenschaften des Dionysos erneut zum Vorschein und werden sehr treffend in Form eines dramatisch strukturierenden dionysischen Festes präsentiert.

Als Auftakt oder Einleitung der orgiastischen Theatervorstellung, die im Haus des Grafen Karneev stattfinden wird, gibt Kamyšev zunächst eine allgemeine Definition des Selbstmörders und erzählt eine konkrete Geschichte des bei Waterloo verwundeten Soldaten, die deutlich den Charakter einer narrativen Reflexion tragen. Kamyšev fasst die beiden Reflexionen zusammen und vergleicht seinen jetzigen Zustand mit dem eines Toten, womit ein würdiger Auftakt zur dionysischen Orgie gegeben ist.

Bei dem gesamten Aufbau dieser dramatischen Einleitung wird ebenfalls das bestimmende Grundprinzip des *Drama na ochote* übernommen: Wenn das *Drama* von dem Gegensatz Apollo/Dionysos ausgeht, so wird in der Einleitung zur dramatischen Orgie die Spannung zwischen Innen- und Außenperspektive (Kamyšev und Selbstmörder, Kamyšev und „ein Anderer“, Kamyšev und der verwundete Soldat) zum Ausgangspunkt. Dieser Gegensatz wird ähnlich wie der Gegensatz Apollo und Dionysos ausgeglichen bzw. neutralisiert. Man könnte aber auch von zwei Einleitungen sprechen: Beim ersten Auftakt geht es um die Definition des „Selbstmörders“, beim zweiten um die mythische Darstellung des verwundeten Soldaten, so dass beide Auftakte auch die Grundstruktur des Dualen (Dionysos/Apollo; Karneev/Kamyšev) nachahmen.

Die Grundstruktur der Spannung zwischen Gegensätzen sowie die Neigung, die Strukturelemente zu verdoppeln, werden konsequent beibehalten. So zeigen sich auf dem Weg zur dramatischen Steigerung zwei erregende Momente, die nach dem gegensätzlichen apollinisch-dionysischen Prinzip gestaltet sind.

Zum ersten erregenden Moment gehört das Trinken des Alkohols. Nach einer vermutlich zweijährigen Pause hat Kamyšev den Wunsch, sich richtig zu betrinken, um den Zustand zu erreichen, der des dionysischen Reiches würdig ist. So wie es die Verdoppelung auch verlangt, trinkt Kamyšev natürlich nicht allein, sondern mit seinem dionysischen Freund Graf Karneev. Nach dem Trinken erlebt Kamyšev seinen gewünschten Zustand, der, im Gegensatz zum Gefühl der Leere und der Langeweile, das orgiastische (Trance-) Empfinden des Glücks und der Freude mit sich bringt. Beim Erreichen des gewünschten Zustandes spielen die dionysischen Momente des *sparagmos* (Zerstückelung von Tieren) und des *omophagia* (Verzehr von rohem Fleisch) eine tragende Rolle.

Der betrunkene und dadurch glückliche Kamyšev wird aber mit seiner absoluten Verneinung konfrontiert und von ihr gereizt: Der nüchtern bleibende Pole Pšechockij, der nichts trinkt, nicht redet und nicht lacht, wird zum absoluten Stimmungsgegensatz des Kamyšev und zu einem deutlichen erregenden dramatischen Moment. Kamyšev versucht immer wieder, den Polen wegzuschicken, um der Trinkharmonie nicht im Wege zu stehen. Graf Karneev seinerseits hat Angst, die Situation könne eskalieren, und er versucht, das Thema der Unterhaltung zu wechseln.

Die Opposition zwischen Trinken und Nüchternheit wird weiter thematisiert, doch diesmal bekommt sie einen karnavalesken Beigeschmack: Der apollinische Kamyšev, der sich nach

einem betrunkenen Zustand sehnt, trifft auf eine Gegenströmung des dionysischen Karneev, der zumindest in seiner Rede versucht, sich von dem betrunkenen Alltag zu distanzieren, denn, so die Meinung der Ärzte, sein Leben sei in Gefahr. Doch der gegenwärtige Abend soll zu einem ehrenhaften Abschied vom unanständigen Leben werden. An diesem Abend, so Karneev, wolle sich Bacchus selbst von ihm verabschieden:

– [...] Сегодня в последний раз, ради свидания с тобой (граф потянулся ко мне и чмокнул меня в щеку)... с моим милым, хорошим другом, завтра же – ни капли! Бахус прощается сегодня со мной навеки... На прощанье, Сережа, коньячку... выпьем? (S. 278)

– [...] Heute zum letzten Mal aus Freude über unser Wiedersehen (der Graf kam auf mich zu und gab mir einen schmatzenden Kuß auf die Wange)... mit meinem lieben guten Freund, und ab morgen – keinen Tropfen! Bacchus sagt mir heute auf ewig Lebewohl... Zum Abschied, Serěža, einen Cognac?“ (S. 54)

Das Aussprechen des Namens Bacchus, des wichtigsten Namens, unter dem Dionysos bei den Griechen bekannt war, inmitten des Trinkrituals und der orgiastischen Theatervorstellung verstärkt unsere Theorie der literarischen Verwandtschaft mit dem Dionysos-Mythos. Indem aber gleichzeitig der apollinische Kamyšev gegen seine apollinische Natur, gerade an diesem Abend, den Bacchus zum besten Freund haben und die Welt des Bacchus/Dionysos bis zur äußersten Trancegrenze erleben und leben will, erlebt Nietzsches Formulierung „Und so war, überall dort, wo das Dionysische durchdrang, das Apollinische aufgehoben und vernichtet“⁴²⁹ eine literarische Illustration.

Das zweite erregende Moment bildet die Polemik des Grafen Karneev über die Rationalisierung seines Guts, die er mit seinem Verwalter Urbenin führt. Der karnevaleske Effekt bei der Darstellung wird hier dadurch erreicht, dass der Graf, der von der Verwaltung des Guts keine Ahnung hat und sich nie zu einem richtigen Verwalter entwickeln wird, dennoch versucht, gerade seinem Gutsverwalter eine Lektion über die wirtschaftliche Rationalisierung zu erteilen.

Das Thema der Rationalisierung der Wirtschaft sowie der innerliche Drang nach Arbeit wird später zu einem wahrhaft Čechovschen Motiv: In diesem Zusammenhang ist insbesondere an die Figur der Sonja (*Djadja Vanja*) zu erinnern.

Nach Beendigung der unnötigen, weil sinnlosen Diskussion über die Wirtschaft, also einem weiteren narrativen Einschub, verlässt auch der Gutsverwalter Urbenin die Gesellschaft, und es wird aufs Neue die orgiastische Welt des Dionysos thematisiert. Im Rahmen des karnevalesken Rollentauschs wird Kamyšev endgültig betrunken, wie seine Äußerung „Ich steckte bereits zu tief in meiner Rolle als Betrunkener [...]“ (S. 56; „Я вошел уже в свою пьяную роль [...]“, S.280) bezeugt.

Das Annehmen einer Theaterrolle steht aber deutlich in Verbindung zum vorangegangenen Speisen und Trinken sowie zu dem Alkoholgeruch, der zum deutlichen Indikator des Karneevschen Wohnsitzes wird⁴³⁰. Das Theater definiert sich damit über die

⁴²⁹ F. Nietzsche, 1972, S. 37.

⁴³⁰ Zur Erinnerung vgl:

Окна и двери в комнатах были открыты настежь, но, несмотря на это, в воздухе стоял тяжелый, странный запах. То была смесь запаха ветхих, заброшенных покоев с приятным, но едким, наркотическим запахом тепличных растений, недавно принесенных из оранжереи в комнаты... В зале, на одном из диванов, обитых светло-голубой шелковой материей, лежали две помятые подушки, а перед диваном на круглом столе я увидел стакан с несколькими каплями жидкости, распространявшей запах крепкого рижского бальзама. (S. 254)

Fenster und Zimmertüren waren sperrangelweit geöffnet, und dennoch stand in der Luft ein schwerer, merkwürdiger Geruch. Es war ein Gemisch aus dem Geruch alter, verlassener Räume und dem angenehmen, aber scharfen, narkotisierenden Duft von Treibhauspflanzen, die erst vor kurzem aus der Orangerie in die Zimmer gebracht worden waren... Im Saal, auf einem der mit hellblauem Seidenstoff bezogenen Divane lagen

Sinnesempfindung, was die Annahme einer Theaterrolle gewissermaßen programmiert, denn, wie Nitsch formulierte:

die gerüche tragen zeugnis von dem theater der gärungs- und verwandlungsprozesse.⁴³¹

Und:

jedes essen ist ein theater der geschmackswerte bis zu dem unsere zivilisation veranlassenden geschmack des blutes und des rohen fleisches, der unsere raubtierhaftigkeit aktiviert.⁴³²

Nachdem der Gutsverwalter die Gesellschaft verlassen hat, berichtet Kamyšev von der sich weiter steigernden Wirkung des Alkohols und des Erreichens von genau dem Zustand, der von ihm gewünscht wurde. In diesem Zustand geht es ihm außerordentlich gut, und er ist für alle erdenklichen Heldentaten offen:

Это вино окончательно меня разобрало. Получилось опьянение, какого я именно и хотел, когда ехал к графу. Я стал чрезмерно бодр душою, подвижен, необычайно весел. Мне захотелось подвига неестественного, смешного, пускающего пыль в глаза... (S. 281)

Dieser Wein gab mir endgültig den Rest. Ich hatte den Rausch, den ich haben wollte, als ich zum Grafen geritten war. Ich war jetzt über die Maßen unternehmungslustig, rege, außergewöhnlich heiter. Ich hatte Lust, etwas Widernatürliches, Komisches, Aufsehenerregendes zu tun... (S. 58)

Die dionysische Welt, in der sich der apollinische Kamyšev befindet, ist die Welt, die er von ganzem Herzen liebt. Diese entzückende Welt begehrt seine Natur, doch in der „selben Zeit“ wird Kamyšev aggressiv und böse. Er will seinen nüchternen Gegensatz – den Polen – und nicht zuletzt auch den Grafen zur Zielscheibe seiner bössartigen Kritik machen. Er hat einfach Lust, die für ihn liebenswerte und freudige, ja paradiesische dionysische Welt in ihre oppositionelle Hölle zu verwandeln:

Мир с его жизнями приводил меня в восторг, я любил его, но в то же время хотелось придирааться, жечь ядовитыми остротами, издеваться... Смешного чернобрового поляка и графа нужно было осмеять, заездить едкой остротой, обратить в порошок. (S. 281)

Die Welt mit all ihrem Leben versetzte mich in Begeisterung, ich liebte sie, hatte zugleich aber Lust, Ärger zu machen, mit giftigen Pointen zu brillieren, zu spotten... Den komischen schwarzbrauigen Polen und den Grafen lächerlich zu machen, mit beißender Schärfe zu erledigen, zu Pulver zu zermalen, das mußte ich. (S.58)

In seinem bössartigen Humor weist er auf eine karnevaleske Nichtübereinstimmung der Gesichter seiner Kommunikationspartner (Pšechockij und Karneev, auch hier wird ein Duo gebildet) hin. Diese sind zwar des „griechischen Denkers“ würdig, doch nicht der kindhafte Inhalt, den sie vertreten.

– Что же вы молчите! – начал я. – Говорите, я слушаю вас! Ха-ха! Я ужасно люблю, когда люди с серьезными, солидными физиономиями говорят детскую чушь!.. Это такая насмешка, такая насмешка над человеческими мозгами!.. Лица не соответствуют мозгам!

zwei zerknüllte Kissen, und davor auf einem runden Tisch erblickte ich ein Glas mit einem Flüssigkeitsrest, der den starken Geruch von Rigaer Balsam verströmte. (S. 22)

⁴³¹ H. Nitsch, 1995, Aussage 67, S. 50.

⁴³² H. Nitsch, 1995, Aussage 68, S. 50.

Чтобы не лгать, надо иметь идиотскую физиономию, а у вас лица греческих мудрецов! (S. 281)

„Warum sagt ihr nichts?“ begann ich. „Redet, ich höre. Ha-ha! Ich mag es schrecklich gern, wenn Leute mit ernstesten, gewichtigen Mienen kindischen Blödsinn erzählen! ... Das ist der Hohn, der Hohn aufs menschliche Gehirn!... Das Gesicht straft das Gehirn Lügen! Um nicht zu lügen, müßtet ihr Idiotengesichter haben, und ihr sitzt da wie griechische Philosophen!“ (S. 58-59)

Nach seiner nicht zu Ende gebrachten Ansprache zieht Kamyšev einen deutlichen Strich unter die gewollte, doch angesichts der totalen Dissonanz nicht zustande gekommenen Kommunikation:

Я не кончил... Язык у меня запутался от мысли, что я говорю с людьми ничтожными, не стоящими и полуслова! (S. 281)

Ich sprach nicht zu Ende... Mir verschlug es die Sprache bei dem Gedanken, zu Nullen zu sprechen, die nicht einmal eines halben Wortes würdig waren! (S. 59)

In seiner neuen begehrten Rolle eines Betrunknen braucht Kamyšev nicht die Gesellschaft des Paares Pšechockij und Karneev, die zu einem Störelement der dionysischen Welt werden. Er verlässt sie, um, seinem Zustand entsprechend, nach einem dionysischen, unbegrenzten Raum zu suchen, einem Raum „voller Publikum, Frauen und Licht“:

Мне нужна была зала, полная людей, блестящих женщин, тысячи огней... Я поднялся, взял свой стакан и пошел ходить по комнатам. Когда мы кутим, мы не стесняем себя пространством, не ограничиваемся одной только столовой, а берем весь дом и часто даже всю усадьбу... (S. 281-282)

Was ich brauchte, war ein Saal voller Menschen, voll glänzender Frauen, Tausender von Lichtern... Ich erhob mich, nahm mein Glas und begab mich auf einen Rundgang durch die Räume. Wenn wir zechen, lassen wir uns nicht einengen, beschränken uns nicht auf das Eßzimmer, sondern nehmen das ganze Haus, oft sogar das ganze Gut in Besitz... (S. 59)

Nachdem alles im Haus unter die Herrschaft des Kamyšev gerät, legt er sich im „Mosaiksalon“ hin und schläft ein, wodurch die dramatische Pause markiert wird. In seinem Traum, der einem Trancezustand ähnlich ist und in Halluzinationen übergeht, sieht er eine neue berauschende Welt „voller Schönheiten“, die sich mit einfachen Worten nicht beschreiben lässt.

В „мозаиковой“ гостиной я выбрал себе турецкую софу, лег на нее и отдал себя во власть фантазий и воздушных замков. Мечты пьяные, но одна другой грандиознее и безграничнее, охватили мой молодой мозг... Получился новый мир, полный одуряющей прелести и не поддающихся описанию красот. Недостовало только, чтоб я заговорил рифмами и стал видеть галлюцинации. (S. 282)

Im „Mosaiksalon“ wählte ich einen türkischen Divan, legte mich darauf und ergab mich der Gewalt meiner Phantasien und Luftschlösser. Träume eines Betrunknen, aber einer grandioser, grenzenloser als der andere, erfaßten mein junges Hirn... Eine neue Welt erstand, voll betörender Herrlichkeit und unbeschreiblicher Schönheiten. Es fehlte nur noch, daß ich anfing, in Reimen zu sprechen und zu halluzinieren. (S. 59)

Der karnavaleske Rollen- und letzten Endes auch Weltentausch ist perfekt: Der apollinische Kamyšev wird zum Herrscher und zum wahren Genießer der dionysischen Welt

und befindet sich wahrhaftig in einer dionysischen Ekstase, worin der wahre Besitzer des Dionysischen – Karneev – zu einer Kulisse wird und, mehr noch, sich von seinem dionysischen Ich zu trennen versucht.

Die Frage ist, ob die vollkommene „dionysische Begeisterung“, der hier sogar der apollinische Kamyšev ganz und gar unterworfen wird, solch eine Distanzierung des Karneev überhaupt zulassen kann und wird? Und schon die nächste Szene gibt eine definitiv verneinende Antwort auf die gestellte Frage. Die apollinische Vernunft, die der Graf Karneev zu seinem Eigentum zu machen versucht, indem er sich von Bacchus verabschieden will, bleibt zunächst beiseite gestellt. An diesem Abend will auch der Graf (zum letzten Mal) richtig feiern, um Bacchus ehrenhaft zu verabschieden. Dadurch nimmt Karneev wieder die Gestalt eines Bacchus/Dionysos an, der jetzt und hier eine richtige dionysische Orgie veranstalten will.

Die Vorbereitungen auf den feierlichen Abschied von Bacchus werden, wie erwartet, von zwei Momenten begleitet, die im Rahmen der dramatischen Analyse zu einer deutlichen Steigerung bei der orgiastischen Theatervorstellung werden.

Zum ersten Moment gehört das Schreiben des Telegramms, in dem Graf Karneev seinen Wunsch äußert, die Zigeuner einzuladen, damit das Fest richtig sei. Das Telegramm schreibt er allerdings nicht selbst, sondern beauftragt dazu seinen Freund Kamyšev. Die Bitte des Grafen an Kamyšev, den Text zu verfassen, versetzt uns kurz in die ursprüngliche Situation: Der dionysische Karneev äußert „gestaltlos“ seinen Wunsch, womit es zur Aufgabe des apollinischen Kamyšev wird, diesen Wunsch zu formen oder, noch genauer, in Form eines Telegramms zu gestalten. An dieser Stelle wird aus dem Mythos heraus die Wichtigkeit des Bundes zwischen Apollon und Dionysos und ihre gegenseitige Abhängigkeit erneut betont. Das Telegramm, das durch das Zusammenwirken beider Kräfte zustande kommt, hat folgenden Inhalt:

„С... Ресторан ‚Лондон‘. Содержателю хора Карпову. Оставить все и ехать немедленно с двухчасовым поездом. Граф.“ (S. 282)

„S... Restaurant ‚London‘. An Chorleiter Karpov. Alles stehen liegen lassen und unverzüglich kommen mit Zweiuhrzug. Graf.“ (S. 60)

Das Telegramm ist an den Chor des Karpov adressiert: Der Name Karpov, der sich von „Karpfen“ (кари) ableitet, bereichert die Tierpalette des dionysischen Guts. Das Telegramm wird von dem einäugigen Kuz'ma überbracht. Il'ja, ein anderer Diener, erhält den Auftrag, schon in einer Stunde die Gäste vom Bahnhof abzuholen.

Телеграмма была послана с одноглазым Кузьмой... Илье было приказано, чтобы через час были посланы экипажи на станцию... (S. 282)

Das Telegramm expedierte der einäugige Kuzma... Ilja hatte Befehl, eine Stunde später die Equipagen zur Bahnstation zu schicken... (S. 60)

Das rasende Tempo ist nicht zu übersehen. Doch wie zum Ausgleich wird sofort berichtet, dass Kamyšev sich während der Wartezeit langweilt und nach verschiedenen Beschäftigungen sucht. Die Raserei und die Langeweile werden sogar hier, in der kurzen Passage nach dem gegensätzlichen apollinisch-dionysischen Prinzip, miteinander konfrontiert. Interessant ist aber auch die Reihe der Beschäftigungen, für die sich Kamyšev in der Wartezeit entscheidet: In allen Zimmern zündet er Kerzen und Lampen an, dann öffnet er das Klavier und versucht sich an den Tasten eines Flügels. Im verlangsamten Tempo wird die genaue Vorbereitung auf eine Theatervorstellung vermittelt. Man könnte hier aber auch das verdrängte Apollinische wiederfinden, denn gerade der apollinische Kamyšev sorgt für das Licht in allen Zimmern.

Nach den Vorbereitungen versinkt Kamyšev in einen leichten Schlaf, gönnt sich also eine weitere dramatische Pause, die von Ruhe und Freude erfüllt ist. In diesem leichten Schlaf, bei dem ihn die unendlichen Gespräche seines dionysischen Freundes begleiten, träumt er von zwei jungen Frauen: Die erste sei das „Mädchen in Rot“, das immer noch angstvoll der Vorstellung eines effektvollen Todes entgegenseht. Die zweite sei ein junges Mädchen in Schwarz, das Kamyšev mit seinen schwarzen aufmerksamen Augen betrachtet und in dem er, während des langsamen Erwachens, seine ständige Begleiterin bei den dionysischen Festen, die Zigeunerin Tina, erkennt. Der Lärm, das Lachen und die Raserei im Hintergrund, von denen Kamyšev berichtet, und die verführerische Frau, die ihn anschaut, werden zum letzten Vorgeschmack auf die dionysische Orgie und eindeutig zum zweiten Moment der dramatischen Steigerung:

Далее я слышал шум, смех, беготню... Черные, глубокие глаза заслонили мне свет. Я видел их блеск, их смех... На сочных губах играла радостная улыбка... То улыбалась моя цыганка Тина... (S. 283)

Des weiteren hörte ich Lärm, Gelächter, Fußgetrappel... Schwarze, tiefe Augen verdeckten mir das Licht. Ich sah ihr Strahlen, ihr Lachen... Die vollen Lippen umspielte ein freudiges Lächeln... Die da lächelte, war meine Zigeunerin Tina... (S. 60)

Die dionysische Orgie, die in dieser Theatervorstellung zu Recht als theatralischer Höhepunkt definiert werden kann, beginnt durch das Klavierspiel im Saal. Nach dem Klavierauftakt hört man auch die Strophen eines von einigen Stimmen heraus geschrienen Liedes:

Ах, Москва, Москва,
Москва... белокаменная...
– заорало несколько голосов... (S. 283)

Ach, Moskau, Moskau,
Moskau aus weißem Stein...
– brüllten ein paar Stimmen los... (S. 61)

Das sofortige Degradieren des Gesangs zum Geschrei ist hier relevant, denn es gibt die tönende Geschrei-Kulisse der dionysischen Orgie vor.

Um die Wichtigkeit des Geschreis zu illustrieren, möchten wir die Definition des Höhepunktes der dionysischen Orgiastik einfügen, die von Nitsch in der theoretischen Darstellung seines „Orgien Mysterien Theaters“ wie folgt formuliert wurde:

extremste intensität steigert unser erleben zum exzess, zum rasenden, schmerzlichen glück. der exzess des spiels ist von dröhnender musik und ekstatischem geschrei bestimmt.
DER HÖHEPUNKT DER ORGIASTIK IST ERREICHT. DAS EKSTATISCHE GESCHREI
ALLER SPIELTEILNEHMER, DER LÄRM ALLER ORCHESTER STEIGERT SICH ZU
EINEM GIGANTISCHEN, ANHALTENDEN, SCHMERZLICHEN, ÜBERLAUT
UNERTRÄGLICHEN, BRÜLLENDEN TON⁴³³

In etwa zehn Minuten betritt auch Kamyšev in Begleitung seiner Tina den Festsaal. Der hereintretende Kamyšev schenkt von vornherein seine besondere Aufmerksamkeit zwei wichtigen Details: Im Saal steht ein Chor im Halbkreis. Der Graf Karneev sitzt auf dem Stuhl und nimmt am Musizieren teil, indem er den Rhythmus mitklatscht:

⁴³³ H.Nitsch, 1995, Aussage 197, S. 116, Hervorhebungen und Orthographie im Original.

Через десять минут она ввела меня в залу, где полукругом стоял хор ... Граф сидел верхом на стуле и отбивал руками такт... (S. 283)

Zehn Minuten später brachte sie mich in den Saal, in dem im Halbkreis der Chor Aufstellung genommen hatte... Der Graf saß rittlings auf einem Stuhl und schlug mit den Händen den Takt... (S. 61)

Diese zitierte Stelle mit den Hervorhebungen des singenden Chors um den Grafen vermittelt die Vorstellung eines dionysischen Festes mit seinem Chor und dem sich mitten drin befindenden Karneev, der hier schon allein wegen seiner zentrierten Positionierung deutliche Züge des Dionysos, des griechischen Gottes des Theaters, trägt. Die Besonderheit des Chores im Halbkreis um den Grafen schafft eine Parallele zu der dionysischen „Orchestra“ mit dem Dionysos-Altar mitten drin.

Bei der treuen orgiastischen Begleitung des Dionysos zeigt sich, wie schon erwartet, ein Störfaktor in Gestalt Pšechockijs. Der Pole, der schon am Trinkritual nicht teilnehmen wollte, wird auch hier zu einem fremden Element, das sich mitten drin (laut der Beschreibung, steht er unmittelbar hinter dem Graf) doch vom Geschehen distanziert. Der Chor des Leiters namens „Karpfen“ wird hier insgesamt mit singenden Vögeln verglichen, wodurch ein weiteres Tieremblem einfließt:

Пшехоцкий стоял позади его стула и удивленными глазами смотрел на певчих птиц... (S. 283)

Przechocki stand hinter seinem Stuhl und betrachtete mit verwunderten Augen die singenden Vögel... (S. 61)

An der Figur des Pšechockij wird sehr deutlich die Stellung desjenigen gezeigt, der an den dionysischen Orgien nicht teilnimmt und, wie bei Euripides dargestellt, von den Eingeweihten verbannt wird. Das Verbanntsein wurde schon deutlich durch Kamyševs Verhalten illustriert, als er immer wieder versuchte, den Polen weg zu schicken und ihm klar zu machen, dass er gar nicht hierher gehöre. Der apollinische Kamyšev selbst will, im Gegenteil zum Polen, nicht nur das Ganze miterleben, sondern an der Handlung aktiv teilnehmen. Er fängt selber an, zu spielen und zu singen und führt sogar die Partie, indem er Karpov die Balalajka entreißt. Der Chor begleitet ihn:

Я вырвал из рук Карпова его балалайку, махнул рукой и затянул...

Вниз по ма-а-атушке... па-а-а Во-о-о...
Па-а В-о-о-о-лге...

– подхватил хор... (S. 283)

Ich entriß Karpov die Balalajka, winkte ab und fing an zu singen...

„Auf der Vo-o-olga breitem Stro-o-ome...
Auf der Vo-o-olga Mü-ü-ütterchen...“

– fiel der Chor ein... (S. 61)

Die Konfrontation zwischen aktiver Teilnahme (Kamyšev und andere) und passiver (der Pole) am Geschehen illustriert den Unterschied zwischen der dionysischen Orgie und den anderen griechischen Kulturen und später auch der christlichen Tradition: Nur im Rahmen des dionysischen Kultes haben alle daran aktiv teilgenommen und diese für alle Beteiligten aktive Teilnahme hieß eine „Orgie“. In den anderen griechischen Kulturen blieb die ganze Gemeinde dagegen passiv und betrachtete die heilige Handlung, die seitens des Opferpriesters vollzogen

wurde. Die Partizipation der Gemeinde zeigte sich höchstens im rituellen Schweigen oder in laut gesprochenen Gebeten.⁴³⁴

Die Gestaltung der musikalischen Partie bleibt weiterhin der griechischen Tradition treu. Die Einzelstimme des Kamyšev tritt in einen Dialog zunächst mit den Einzelstimmen und schließlich mit dem gesamten Chor. Und das Thema? Die Leitlinie der Strophen entspricht echtem dionysischem Inhalt, mit einer besonderen Betonung auf die heißen, wahnsinnigen und freudigen dionysischen Nächte. Nach seinem stark emotionalen Einstieg fängt Kamyšev ein neues Lied von den „wahnsinnigen, lustigen Nächten“ an und betont, es sei ein neuer blitzschneller, rasender und damit dionysischer an Zeus erinnernder Übergang:

Ай, жги, говори... говори...
Я махнул рукой, и мгновенно, с быстротой молнии наступил
новый переход...
Ночи безумные, ночи веселые... (S. 283)

„Ajda, brenne, sag mir an... sag mir an...“
Ich winkte ab, und augenblicklich, in Blitzenschnelle kam der nächste Wechsel...
„Wilde Nächte, Wahnsinnsnächte...“ (S. 61)

In der Szene treffen sich die Hauptattribute der beiden griechischen Musikgötter: Die (schreienden) Chorgesänge, die die dionysische Vorstellung begleiten, werden vom apollinischen Kamyšev geführt, der als „Gott der Tonkunst und des Gesanges schlechthin“⁴³⁵ leidenschaftliche Romanzen singt und dabei eine Balalajka spielt. Die Balalajka kann hier der griechischen Leier gleichgesetzt werden. Die Vorstellung wird allerdings durch die Töne des Flügels eingeleitet, also im Vergleich zur Balalajka, deutlich tieferen, dämpfenden Töne, die dem „Flötenspiel“⁴³⁶ nah kommen. Noch interessanter ist die Tatsache, dass der dionysische Karneev den Rhythmus mitklatscht (отбивал руками такт), wodurch die dionysischen Zimbeln, begleitet von dröhnenden Pauken⁴³⁷, deutlich hörbar werden. Insgesamt hebt die Szene den einzigen gemeinsamen Berührungspunkt der beiden gegensätzlichen griechischen Gottheiten hervor, wie er von von Scheffer formuliert wurde:

Nur in einer Erregung, ja Verzückung trafen sich die Götter: in der Musik, so groß auch der Unterschied der Leier und des Gesanges gegenüber den Zimbeln, Pauken und Flöten war; aber heilige Begeisterung war der Quell bei beiden.⁴³⁸

Bei den zitierten Strophen ist noch eine Besonderheit zu bemerken. Wir hören: 1. Москва, Москва, Москва; 2. па-а-а Во-о-о...Па-а В-о-о-о-лге; 3. говори... говори; 4. Ночи [безумные], [ночи] веселые. Im Rahmen der Gestaltung einer rituellen/kultischen Handlung handelt es sich eindeutig um ein Beschwörungsritual, das von den sprachlichen Wiederholungen regiert wird. Das Auftreten des „говори... говори“ gerade an der Stelle des dramatischen Höhepunkts bekräftigt die These.

Die zitierten Liederstrophen wirken umso mehr dionysisch, als sie dank ihres hohen Bekanntheitsgrades (es handelt sich zum größten Teil um Strophen aus berühmten russischen Volksliedern) wie „Kultlieder“ im Kontext der zeitgenössischen Gesellschaft und damit wie „Kultlieder“ bzw. Dithramben im Kontext des Dionysischen wirken⁴³⁹. Dadurch

⁴³⁴ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 311.

⁴³⁵ Th. von Scheffer, 1948, S.149.

⁴³⁶ Euripides, 1968, V. 160.

⁴³⁷ Euripides, 1968, V. 167.

⁴³⁸ Th. von Scheffer, 1948, S.152.

⁴³⁹ V. Schmidt, 2006, S. 2.

können sie mit chorischen Aufführungen zu Ehren des Dionysos innerhalb des dionysischen Kultes verglichen werden.

Der angedeutete emotionale „Wechsel“ des Kamyšev, sein Hauptreiz, wird auch von ihm selber thematisiert:

Ничто так раздражающе и шекочуще не действует на мои нервы, как подобные резкие переходы. (S. 284)

Nichts wirkt auf mich so aufreizend und nervenkitzelnd wie solch jähe Wechsel. (S. 61)

Die immer wieder betonten „rasenden Übergänge“ symbolisieren die Widersprüchlichkeit der beiden Gottheiten, des Chthonischen und des Olympischen. Solche Übergänge sind aber auch im Rahmen der ekstatischen Natur des Dionysischen mit dem Hauptmerkmal des Aus-Sich-Selbst-Heraus-Tretens zu deuten.

Der rasende Übergang führt zu einem deutlichen Höhepunkt. Der bis zum Zittern gereizte Kamyšev nimmt Tina, schlägt die Balalajka auf den Boden und verlangt nach Wein, anders ausgedrückt, nach Bacchus und singt dabei die letzten Strophen der „wahnsinnigen Nächte“:

Я задрожал от восторга и, охватив Тину одной рукой, а другой махая в воздухе балалайкой, допел до конца „Ночи безумные“... Балалайка с треском ударилась о пол и разлетелась на мелкие щепки...
– Вина! (S. 284)

Ich erschauerte vor Begeisterung, umfaßte mit einem Arm Tina und sang, in der anderen Hand die Balalajka schwenkend, die „Wilden Nächte“ zu Ende... Die Balalajka schlug krachend zu Boden und zersplitterte...
„Wein!“ (S. 62)

Der dionysische Chor und der Rausch im dionysischen Tanz werden vom alles beherrschenden Lärm begleitet. Das gemalte Bild wird damit zu einer wahrhaften Illustration des Dionysos, der auch den Beinamen *Bromis, der Brausende, Lärmende* trägt. Damit entsteht eine gesamte Palette der Elemente des dionysischen Schwarmes, der Euripides in seinen *Bakchen* wie folgt beschreibt:

Gleich tanzt das Land – alles – im Chortanz –
Bromios ja ist, wer die Schwärmenden führt⁴⁴⁰

Die geschilderte Szene⁴⁴¹, die zu einem musikalischen Leitmotiv der Orgie auf dem Gut des dionysischen Karneev wird, steht charakteristischerweise in einem Gegensatz zu der Beschreibung des „Residenzortes“ des apollinischen Kamyšev, wo den Bildern an den Wänden eine tragende Aufmerksamkeit geschenkt wird. Wir erinnern:

Мои стены до сих пор еще украшают фотографические карточки его [Поспелов] родственников, а над моею кроватью все еще висит портрет самого хозяина. [...] Я не снял со стен ни одной карточки [...] (S. 247)

⁴⁴⁰ Euripides, 1968, V. 114-115.

⁴⁴¹ Die hier geschilderte dionysische Orgie kann ebenfalls im Zusammenhang mit einem anderen Mysterienkult gelesen werden: Bei der Nachtfeier zum Gedächtnis des Attis trafen sich die gleichen Hauptattribute: „Zur aufpeitschenden Musik von Flöten, Tamburin, Rasseln und Pauken drehten sich alle im Tanz, bis das Ziel erreicht war und sie in der Ekstase aus sich selbst heraustraten und von der Göttin ergriffen wurden.“ Zu einer der Hauptdefinitionen einer Pannychis, einer Nachtfeier vom 24. auf den 25. März mit deutlichen Mysterienzügen, gehört ebenfalls der „überraschende Wechsel von Trauer zu Freude“, der im „Roman“ von Kamyšev als „rasender Übergang“ zum Ausdruck gebracht wird. Vgl.: M. Giebel, 1993, S. 130.

Meine Wände zieren bis heute die Photographien seiner [Pospelov] Verwandten, und über meinem Bett hängt noch heute das Porträt des ehemaligen Hausherrn. [...] Ich habe kein einziges Photo von den Wänden genommen [...] (S. 13)

Das Hauptcharakteristikum des Reiches des Kamyšev durch die Bilder und des Reiches des Karneev durch Musik und Gesang führt zur erneuten Begründung unserer apollinisch-dionysischen These, wenn wir an dieser Stelle die zentrale Überlegung des Gegensatzes zwischen apollinischem und dionysischem Kunstverständnis aus Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* einfügen:

An ihre [der Griechen] beiden Kunstgottheiten, Apollon und Dionysos, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysos, besteht.⁴⁴²

Der detailliert beschriebene Höhepunkt der Theatervorstellung kennt aber einen anderen Höhepunkt, der allgemein die Erinnerungen an das reine Chaos während des Festes wiedergibt. Es werden solche Momentaufnahmen gemacht, in denen die dionysische Orgie, neben „Chaos“ auch als totales „Durcheinander“ und „Radau“ bezeichnet wird. Außerdem wird die geschilderte Orgie wie erwartet vom ununterbrochenen Essen und Trinken begleitet.

Далее мои воспоминания приближаются к хаосу... Все перемешалось, спуталось, все мутно, неясно... Помню я серое небо раннего утра... Мы едем на лодках... Озеро слегка волнуется и словно ворчит, глядя на наши дебоширства... [...] Далее следует длинный жаркий день с его нескончаемыми завтраками, десятилетними наливками, пуншами, дебошем... (S. 284)

Weiter nähern sich meine Erinnerungen dem Chaos... Alles geriet durcheinander, verwirrte sich, alles trübe, unklar... Ich erinnere mich an den grauen Himmel des frühen Morgens... Wir fahren Boot... Der See ist leicht bewegt und murrst angesichts unserer Exzesse... [...] Weiter folgt ein langer, heißer Tag mit seinen nicht enden wollenden Imbissen, zehn Jahre alten Liqueurs, Punschen, Skandalen... [...] (S. 62)

In der zitierten Passage dringt wortwörtlich das Dionysische und das Apollinische herein: Dionysisches „Durcheinander“, „Chaos“ und „Radau“ finden hauptsächlich an einem apollinisch-heißen und dionysisch-dunklen Vormittag bzw. Tag statt. Während des „unendlichen“ apollinisch-dionysischen Frühstück-Trinkfestes mit seinen „nicht enden wollenden Imbissen“, „Liqueurs, Punschen, Skandalen“ (нескончаемы[е] автрак[и], десятилетни[е] наливк[и], пунш[и]) befindet sich die ganze Gesellschaft auf dem See, einem echten dionysischen Symbol. Weiterhin wird dem Karneevschen Feiern eindeutig der Charakter einer Ewigkeit verliehen. Dieser Begriff steht sowohl für das Dionysische, als auch für das Apollinische. Zusätzlich wird aus dem Vergleich zwischen dem angegebenen schnellen (dionysischen) Tempo der Orgie – „Chaos“, „Radau“, „Durcheinander“ – mit dem fast statischen (apollinischen) Tempo des „sich etwas beunruhigenden Sees“ der temporäre Gegensatz oder auch die temporäre „Durchdringung“ deutlich.

In der Beschreibung eines heißen Tages mit seinem unendlichen Frühstück (длинный жаркий день с его нескончаемыми завтраками) wird unserer Meinung nach literarisch und an einer konkreten Stelle das zum Ausdruck gebracht, was von Rilke theoretisch und allgemein wie folgt formuliert wurde:

⁴⁴² F. Nietzsche, 1972, S. 21.

In der plastischen Kunst überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, während in der dionysischen geradezu die ewige Flucht der Erscheinungen gefeiert wird.⁴⁴³

Die Konfrontation der Ewigkeit mit dem Augenblick wird auch weiterhin spürbar: Die schon bei der Darstellung des allgemeinen Höhepunktes verwendeten Momentaufnahmen dominiert die Regie des theatralischen tragischen Momentes oder, wie hier zu erwarten ist, von tragischen Momenten. Diese Einstellung gibt Kamyšev selbst vor, wobei die schon zitierte theoretische zeitliche Opposition von Rilke nochmals ins Licht rückt. Kamyšev betont:

Из этого дня я помню только несколько моментов... (S. 284)

Von diesem Tag erinnere ich mich nur an einige wenige Augenblicke... (S. 62)

Zum ersten tragischen Moment gehört die Szene mit Tina. Zusammen mit der jungen Frau schaukelt Kamyšev im Garten. Er befindet sich auf der einen Schaukelseite und sie auf der anderen. In der Beschreibung der Schaukelbewegung, deren Tempo Kamyšev bestimmt, berichtet er von seiner zunehmenden Aggression, die ihn bei der Entscheidung zwischen Himmel und Erde begleitet: Er weißt nämlich nicht, was ihm lieber wäre? Möchte er, dass Tina herunterfällt und dabei verunglückt oder dass sie durch seinen kräftigen Schwung den Himmel erreicht. So wird der karnevaleske Gegensatz zwischen Himmel und Erde, zwischen oben und unten, sowie die mythische Opposition des Olympischen und Chthonischen auch hier offensichtlich. Tinas Reaktion deutet Kamyšev widersprüchlich: Einerseits hat die Frau eine furchtbare Angst, andererseits verdrängt sie ihre Angstgefühle und versucht weiterhin, entsprechend ihrer Natur, stolz und selbstbewusst zu wirken. Das Ende dieser Momentaufnahmen wird aber plötzlich abgebrochen und verwischt in den nachgelassenen Erinnerungen des betrunkenen Kamyšev:

Мы взлетаем все выше и выше и... не помню, чем кончилось. (S. 284)

Wir fliegen immer höher und höher und... ich weiß nicht, womit es endete. (S. 62)

Eine solche abgebrochene (theatralische) Struktur, die aus dem klassischen aristotelischen Modell herauspringt, begegneten wir ebenfalls im Einakter *Tat'jana Repina*, wo die dramatische Handlung nach dem Moment der letzten Spannung in der ersten Handlungsphase und nach dem Höhepunkt in der zweiten abgebrochen wurde⁴⁴⁴.

Das zweite tragische Moment bzw. die zweite Momentaufnahme wird im Gegensatz zur ersten rasenden, aggressiven als eine zunächst ruhige und poetische gestaltet. Kamyšev spaziert mit Tina im dionysischen Garten und genießt die Liebe seiner Begleiterin.

Далее следует прогулка с Тиной в далекую аллею с зеленым сводом, скрывающим от солнца. Поэтический полумрак, черные косы, сочные губы, шепот... (S. 284)

Weiter folgt ein Spaziergang mit Tina über die lange Allee mit dem dunklen Gewölbe, das vor der Sonne schützt... Poetisches Halbdunkel, schwarzes Haar, volle Lippen, Geflüster... (S. 62)

Doch plötzlich ‚verwandelt‘ sich Tina in eine kindische „kleine Altistin“ mit blonden Haaren, in deutlichem Gegensatz zur begehrenswerten herangewachsenen Tina mit ihren schwarzen Haaren:

⁴⁴³ R. M. Rilke, VI, 1955-1966, S. 1170.

⁴⁴⁴ Vgl. dazu Strukturanalyse des Einakters in: A. Ivanova, 2006, S. 106-136.

Затем рядом со мной идет маленькое контральто, блондинка с острым носиком, детскими глазками и очень тонкой талией. (S. 284)

Dann geht neben mir die kleine Altistin, blond, mit spitzem Näschen, Kinderaugen, und sehr schmaler Taille. (S. 62)

Kamyšev genießt die Gesellschaft des blonden Mädchens, bis ihn Tina zur Rede stellt. Nach der Szene mit der Schaukel ist es jetzt nicht Kamyšev, sondern Tina, die ausrastet und ihren Emotionen freien Lauf lässt. Sie beschuldigt Kamyšev der Untreue, beschimpft ihn und will wegfahren. Der Graf Karneev beruhigt die eifersüchtige Zigeunerin. Die theatralisch gestaltete Szene endet tragisch, indem Tina Kamyšev eine Ohrfeige gibt. Nach der Schilderung der konkreten Eifersuchtszene bringt der allgemein gehaltene Kommentar des Untersuchungskommissars die Szene ins Gleichgewicht und gönnt der Handlung eine dramatische Pause: Kamyšev distanziert sich von der aktuellen Szene und berichtet völlig unerwartet von seiner Reaktion den Männern und den Frauen gegenüber, die ihn in solche Verlegenheit bringen. Im Gegensatz zu seinen Reaktionen gegenüber Männern, die ihn schon mit einem einzigen Wort dazu bringen können, die Fassung zu verlieren, bleibt er angesichts der Ohrfeigen von Frauen völlig gleichgültig. Die Betonung des äußerst gegensätzlichen Verhaltens wird auch an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen:

Странно: я прихожу в бешенство от малейшего, едва оскорбительного слова, сказанного мужчиной, и совершенно индифферентен к пощечинам, которые дают мне женщины... (S. 284-285)

Мerkwürdig: ich werde rasend beim geringsten, nicht einmal kränkenden Wort, das ein Mann zu mir sagt, und bleibe völlig indifferent gegenüber Ohrfeigen, die mir Frauen geben... (S. 63)

Die zwei tragischen Momentaufnahmen enden zunächst mit einem (musikalischen) Refrain, der eine kleine Zusammenfassung der bisherigen Geschehnisse und Begegnungen darstellt:

Опять длинное „после обеда“, опять змея на лестнице, опять спящий Франц с мухами около рта, опять калитка... Девушка в красном стоит на Каменной Могиле, но, завидев нас, исчезает, как ящерица. (S. 285)

Wieder das lange „nach dem Essen“, wieder die Schlange auf der Steintreppe, wieder der schlafende Franz mit den Fliegen um den Mund, wieder die Gartenpforte... Das Mädchen in Rot steht auf dem Steinernen Grab, verschwindet aber, kaum daß sie uns gesehen hat, wie eine Eidechse. (S. 63)

Als zweiter Refrain der orgiastischen Schilderung steht die allgemeine Erwähnung des nächsten Abends und der darauf folgenden Nacht, die nach dem gleichen orgiastischen Szenario verlaufen:

К вечеру мы опять друзья с Тиной. За вечером следует та же буйная ночь, с музыкой, залихватским пением, с щекочущими нервы переходами... и ни одной минуты сна! (S. 285)

Gegen Abend sind Tina und ich wieder gut Freund. Dem Abendessen folgt dieselbe stürmische Nacht, mit Musik, wildem Gesang, mit nervenaufreizenden Wecheln... und keine Minute Schlaf! (S. 63)

Einen gewissen dramatischen Fall oder eine Umkehr kann man in der Bemerkung des Verwalters Urbenin sehen, mit der er das Geschehen als eine „Selbstvernichtung“ definiert. Seine treffende Definition bietet die Lösung für die in der Einleitung diskutierten Begriffe des „Selbstmordes“ und der „lebendigen Toten“ an.

– Это самоистребление! – шепнул мне Урбенин, зашедший на минутку послушать наше пение... (S. 285)

„Das ist Selbstvernichtung!“ flüsterte Urbenin mir zu, der auf einen Augenblick hereingekommen ist, um uns singen zu hören... (S. 63)

Zum zweiten Fall/Umkehr wird die Erwähnung eines Streites, der im Garten zwischen den Freunden Karneev und Kamyšev stattfindet. Die Umkehr enthält eine Überraschung, denn es wird – eigentlich zum ersten Mal – ausdrücklich von einem direkten Streit der Gegensätze gesprochen:

Далее, помню, я и граф стоим в саду друг против друга и спорим. (S. 285)

Weiter, erinnere ich mich, stehen ich und der Graf im Garten und streiten. (S. 63)

Der Streit wird aber durch die Figur des Polen neutralisiert: Er fungiert auch hier, wie bei dem ganzen orgiastischen Geschehen, als ein „Schatten“, der zwar nicht an der Orgie teilnimmt, jedoch wie die anderen Teilnehmer nicht schläft und alles passiv miterlebt:

Около нас прохаживается чернобровый Каэтан, все время не принимавший никакого участия в нашем веселье, но, тем не менее, не спавший и ходивший все время за нами, как тень...(S. 285)

In unserer Nähe geht der schwarzbrauige Kajetan auf und ab, der die ganze Zeit an unseren Belustigungen keinen Anteil genommen hatte, uns aber dennoch, ohne geschlafen zu haben, die ganze Zeit gefolgt war wie ein Schatten... (S. 63)

Die Figur des neutralisierend wirkenden Polen erlebt aber einen gewissen kompositorischen Schwung, indem er zur tragenden Figur in der Szene wird, die im Rahmen der dramatischen Struktur das Moment der letzten Spannung mit sich bringt. Strukturell gesehen ist auch bedeutsam, dass dieselbe Figur, die die Stimmung während der Orgie steigert, weil sie nicht dazu gehört und das Geschehen stört, das dramatische Moment der letzten Spannung beibringt. In den beiden Momenten wird Kamyšev zu dem Rivalen des Polen, wodurch ein elegantes geometrisches Strukturmodell entsteht. In der gemeinten Auseinandersetzung zwischen Kamyšev und Pšechockij geht es darum, dass Kamyšev seinen Wunsch äußert, hier im Haus seines Freundes Karneev zu bezahlen. Der Graf weigert sich. Kamyšev sorgt für Aufregung, indem er das Geld mit Stolz anzündet und die brennenden Geldscheine auf die Erde wirft. Diese betrunkene Leichtsinnigkeit kann der nüchterne Pšechockij nicht ertragen und versucht stöhnend, das brennende Geld zu retten. Seine nüchterne Begründung lautet, es sei vernünftiger, das Geld den Bedürftigen zu geben, als dem Feuer zu schenken.

Außer, dass diese Szene zum dramatischen Moment der letzten Spannung wird, ist hier auch zu erwähnen, dass sie eine literarische Intertextualität zu der berühmten Szene aus Dostoevskijs Roman *Idiot* herstellt, bei der Rogožin ebenfalls Geldscheine ins Feuer wirft. Wie Dostoevskijs Werke erweckt *Drama na ochote* die karnevalesken Strukturen zum Leben

und zeigt deutliche Tendenzen, die Figuren und Ereignisse zu verdoppeln und starke Assoziationsketten zu bilden.⁴⁴⁵

Die letzte Szene der Orgie bildet zugleich das dramatische Ende dieser Theatervorstellung. Die Szene kann mit Recht als dramatische Katastrophe bezeichnet werden, denn Kamyšev, der während der ganzen dionysischen Orgie mitten im Geschehen stand und voll der „dionysischen Begeisterung“ unterworfen war, wechselt plötzlich die Erzählperspektive und beschreibt, diesmal als Außenstehender, die schlafende, erschöpfte Gesellschaft der Sänger (unter ihnen auch Tina), die er im Haus des Karneev findet:

Я иду в дом... Там во всех комнатах, на диванах и коврах, спят вразвалку изнеможенные, заезженные певцы... Моя Тина спит на софе в „мозаиковой гостиной“... Она раскинулась и тяжело дышит... Зубы ее стиснуты, лицо бледно... Вероятно, ей снятся качели... (S. 286)

Ich gehe ins Haus... In allen Räumen, auf die Divane und Teppiche hingestreckt schlafen die erschöpften, erledigten Sänger... Meine Tina schläft auf dem Divan im „Mosaiksalon“... Sie liegt ausgestreckt und atmet schwer... die Zähne zusammengebissen, das Gesicht blaß... Wahrscheinlich träumt sie von der Schaukel... (S. 64-65)

Diese plötzliche Distanzierung des Hauptdarstellers erinnert hintergründig daran, dass der apollinische Kamyšev zu Recht auch als Fehlerscheinung bei der dionysischen Orgie angesehen werden kann. Die dramatische Katastrophe wird durch das Ende der dionysischen Orgie und den gleichzeitigen Wechsel der Erzählperspektive gestaltet, wobei das Gefühl der zunehmenden apollinischen Herrschaft erzeugt wird.

Der apollinische Kamyšev ist allerdings nicht der Einzige, der diesmal kritisch die dionysische Gesellschaft betrachtet: Die Alte Syčicha, laut unserer Definition die treue Amme des dionysischen Karneev, wird zu Kamyševs Betrachterdoppelgängerin:

По всем комнатам ходит Сычиха и злобно поглядывает своими острыми глазками на людей, так внезапно нарушивших мертвую тишину забытой усадьбы... Она недаром ходит и утруждает свои старые кости... (S. 286)

Durch alle Räume streicht die Ohreule und beobachtet mit ihren kleinen Äuglein boshaft die Menschen, die so plötzlich die Grabesstille des vergessenen Guts gestört haben... Sie streicht nicht umsonst umher und bemüht ihre alten Knochen nicht von ungefähr... (S. 65)

Das Erscheinen der Syčicha in der letzten Szene rundet die Struktur des gesamten Besuchs ab. Sie war die Erste, der Kamyšev beim Betreten des Guts begegnet war. Die „Grabesstille“, die normalerweise auf dem sonst vergessenen Gut regiert, betont hier erneut die Bedeutung des dionysischen Reiches als Reich einer chthonischen Gottheit. Die Orgie ist endgültig vorbei. Vorbei ist auch die angebotene Theatervorstellung, die, wie wir gesehen haben, sich nach der klassischen dramatischen Struktur analysieren und beschreiben lässt. Kamyšev selbst zieht an der Stelle den theatralischen Vorhang zu und beendet diese Theatervorstellung:

Вот все, что осталось в моей памяти после двух диких ночей, остальное же не удержалось в пьяных мозгах или же неудобно для описания... Но довольно и этого!... (S. 286)

Das ist alles, was mir von diesen zwei wilden Nächten im Gedächtnis haften geblieben ist, alles Übrige ist meinem betrunkenen Gehirn entfallen oder schlecht zu beschreiben... Aber genug davon! (S. 65)

⁴⁴⁵ In diesem Zusammenhang sei nochmals an das klassische Werk von Michail Bachtin zu erinnern, das sich mit dem Karneval und dem Problem der Doppelgänger bei Dostoevskij beschäftigt. Vgl.: M. Bachtin, 1963.

Der pulsierenden dionysischen Orgie folgt ganz im Sinne des griechischen Theaters ein Reinigungsritual. Und noch mehr, der für das Theater entscheidende Katharsis-Begriff wird in mehreren Konzeptionen durchgespielt, d.h. seine gewollte Konzeption und Wirkung von den Griechen bis in die Moderne literarisch umgeformt und in den „Roman“ eingebaut. Im Rahmen des Čechovschen *Drama na ochote* gewinnt dieser gesamte Reinigungsprozess (zunächst durch den biblischen Angler Michej und schließlich durch den Diener Polikarp) die Funktion eines Schnitts und auch einer Pause, die ganz nach Čechov sehr ausdrucksvoll ist und eine eigenständige Handlung hinter den Kulissen der Hauptbühne bildet. Das Prinzip des Dualen wird aber auch hier spürbar, denn neben dem Reinigungsritual wird die zweite wichtige Eigenschaft der Mysterienspiele angesprochen, nämlich das Schweigegebot.

AKT II

In Čechovs späten großen Dramen werden immer wieder zeitliche Abschnitte zwischen den Akten markiert, die für die ausdrücklichen Veränderungen sorgen. Das berühmteste Beispiel dafür sind die „zwei Jahre“, die zwischen dem dritten und dem vierten Akte in der *Möwe* vergehen. Dieses Verfahren wird deutlich im *Drama na ochote* ins Spiel gebracht: Zwischen dem, nach unserer Aufteilung, ersten und zweiten dramatischen Akte vergehen ausdrücklich genannte zwei Tage, die für den tiefen „apollinischen“ Schlaf sorgen.

Geweckt wird Kamyšev von Doktor Voznesenskij. Die Funktion des Besuchs wirkt aber überlappend: Einerseits ist es die deutliche dritte und letzte Station im Rahmen des Reinigungsrituals, andererseits die dramatische Einleitung der nächsten Theatervorstellung. Ähnliches strukturelles Überlappen wurde von mir bei der Analyse des Einakters *Tat'jana Repina* beobachtet: In dem Moment, da der Küster Kuz'ma anfängt, die Lichter in der Kirche zu löschen, wird das Ende der Trauung zwischen Olenina und Sabinin und damit das Ende der ersten Handlungsphase markiert. Am Anfang der zweiten Handlungsphase beschäftigt sich Kuz'ma immer noch mit dem Löschen der Lichter. Seiner Handlung wird aber diesmal eine ganz andere Bedeutung zugeschrieben: Die tatsächliche, wahrnehmbare Dunkelheit in der Kirche steht in der zweiten Handlungsphase im Mittelpunkt der Diskussion und der Handlung.⁴⁴⁶

Der ausdrücklichen Einladung des Voznesenskij, das Fest in Tenevo zu besuchen, folgt ein Brief, den Kamyšev von der Zigeunerin Tina bekommt. Im Brief berichtet Tina unter anderem vom Diebstahl im Haus des Grafen: Tina wurde bestohlen, als sie eingeschlafen war. In unserer Analyse ist insbesondere der kontrastive Vergleich der Tina, „Im Haus eines Grafen und man stiehlt wie in einer Spelunke.“ (S. 74; „Графский дом, а воруют как в трактире“, S. 293), von Interesse. Die Residenz des Grafen Karneev wird hier karnevalesk gewendet: Das soziale Oben zum sozialen Unten degradiert. Tinas Schlaf ist diesmal ein dionysischer Schlaf, also voller Aktion. Im Großen und Ganzen ist aber nicht der Inhalt des Briefes an sich wichtig. (Diese Ansicht wird übrigens auch vom „Drama“ selbst bestätigt, denn der Inhalt des Briefes hat keine ausdrückliche Auswirkung auf die Aktion.) In der Einleitung des zweiten Aktes wiederholt sich die Einleitung des ersten wie in einem Spiegel: Kamyšev befindet sich, wie gleich am Anfang des Berichts, an seinem Residenzort. Er wird

⁴⁴⁶ Solch ein Funktionsüberlappen habe ich an der Figur des Kuz'ma mit der musikalischen Methode des Zwischentons und der Zwischenaktmusik verglichen, die von Čajkovskij im *Evgenij Oegin* zum Ausdruck gebracht wurden: Die Musik des sogenannten *entr'acte* eröffnet den zweiten Akt der „Lyrischen Szenen“. Dies ist die Intonation, „die ‚Tat'janas Traum‘ als ‚Erinnerung fürs Leben‘ bestätigt“. Diese Musik ist „etwas, was der Vergangenheit angehört, aber zur seelischen Realität, zu einem sorgsam bewahrten Gefühl der Liebe geworden ist“ (B-W. Assafjew – Glebow, 1948, S. 89.) Die Zwischenaktmusik entwickelt sich organisch zu einem Walzer, der seinerseits durch einen Zwischenton ebenfalls mit einem Zwischenton anfängt. Die gesamte Intonation wird von *moll* im Vierteltakt zu *Dur* im Dreivierteltakt. Vgl. dazu : A. Ivanova, 2006, S. 106-136 und S. 88-105.

zu einem Fest von einem Freund eingeladen. Im ersten Akt ist es Karneev und im zweiten Voznesenskij. Doch bilden beide wiederum ein Gegensatzpaar: Die Ärzte raten Karneev, mit dem Alkohol aufzuhören. Voznesenskij ist selber Arzt, gehört also zum karneevschen Oppositionslager. Der Name „Karneev“ kommt aber phonologisch dem russischen Substantiv „Koren“ (dt. Wurzel) nah. Dadurch wird der Gegensatz nicht nur durch die Ortschaften (Karneev lebt jenseits des Sees und Voznesenskij diesseits), sondern durch die Namen (Wurzel mit der Markierung des Unten bzw. Chthonischen für Karneev und Auferstehung mit der Markierung des Oben für Voznesenskij) perfekt abgerundet.

Und wie im ersten Akt bekommt Kamyšev auch im zweiten einen Brief.

Der Einladung und dem Brief, die zusammen eine Art zweiteilige Ouverture bilden, folgen nun wiederum zwei konkurrierende Theatervorstellungen.

Die zwei Teile spiegeln die Struktur der Einleitung des ersten Aktes wider. Ursprünglich fährt Kamyšev zu Karneev nach dem Besuch des Boten des Grafen und dem Lesen des Briefes des Grafen. Zu betonen ist allerdings, dass, wenn die Briefe an sich (Karneev/Tina) noch in einer dionysischen Echo-Parallele stehen, die inhaltlichen Einladungen der Boten (zur dionysischen Orgie/zum christlichen Heiligen Fest) eine starke blasphemische Opposition notieren. Die Feststellung dieser Opposition ist für das Erfassen der beiden Theatervorstellungen sehr wichtig. Die erste findet in Tenevo und speziell in der Kirche statt, die zweite auf dem Gut des dionysischen Grafen. Die Opposition Kirche vs. dionysisches Gut ist mehr als deutlich.

Doch noch bedeutsamer wird das Moment der doppelten Steigerung: Abwechselnd werden diese zwei Orte gezeigt, auf denen jedesmal ein abgeschlossenes Theaterspiel stattfindet, das einerseits eine logische Fortsetzung und andererseits eine deutliche Steigerung des ersten bildet: Der zunächst gezeigte Gottesdienst in Tenevo (A) wird zu einer kirchlichen Trauung (A'). Das Planen von Jours fixes und das Ahnen der moralischen Katastrophe bei der Figur des Urbenin auf dem Gut des Karneev (B) erleben schon bald ihre Realisierung, indem auf dem Gut das Hochzeitsmahl und damit der erste Jour fixe der Gesellschaft stattfindet und gleichzeitig die Prophezeiungen des Unglücks in Urbenins Schicksal wahrhaft in Erfüllung gehen (B').

Die in der Kirche und anschließend auf dem Gut des Karneev gefeierte Hochzeit wird einerseits zum gemeinsamen Nenner der beiden Theatervorstellungen (A'-B'). Andererseits aber wird das Hochzeitsfest zur blasphemischen Opposition oder, mit den Worten des „Dramas“ selbst, zur Blasphemie des seelischen Frühlings („Wer seinen Frühling profaniert hat“, S. 51; „Кто профанировал свою весну“, S. 276), die im ersten Akt in der Einleitung zur dionysischen Orgie zu hören ist. Der kirchlichen Trauungsmesse schließt sich die dionysische schwarze Antimesse an, und die in der Kirche geschlossene christliche Ehe vollzieht sich blasphemisch auf dem dionysischen Gut.

Unsere These einer deutlichen Steigerung wird im Text selbst bekräftigt, indem die zweite Reihe der Theatervorstellungen (A'-B') mit dramatischen Termini bezeichnet wird: „Das Vorwort ist abgeschlossen, das Drama beginnt.“ (S. 103; Предисловие кончено, и начинается драма. S. 315). Einer ähnlich deutlichen Markierung bzw. eines Übergangs begegneten wir schon früher. Solche Auftakte sind: Der Auftakt zur eigentlichen Schrift des Kamyšev „Es lohnt, sie zu lesen... Hier ist sie:“ (S. 11; „Прочеть ее стоит... Вот она:“, S. 246), vor dem Gut des Karneevs „Aber ich will nicht vorgreifen, um so weniger, als sich mir noch viele Male Gelegenheit bieten wird, in Bitterkeit zu verweilen. Jetzt das Lustige...“ (S. 21; „Но не стану забегать вперед, тем более, что впереди придется еще много раз останавливаться на горечи. Теперь о веселом...“, S. 253), unmittelbar vor dem Feiern der dionysischen Orgie: „Wir jedoch gingen ins Haus... Dort erwartete uns eine Poesie anderer Art.“ (S. 50; „Но мы пошли в дом... Там нас ожидала иного рода ‚поэзия‘. S. 275).

A. Die Theatervorstellung in Tenevo

Kamyšev hält sein Wort und begibt sich am nächsten Morgen nach Tenevo. Die Komposition der Szene ist eine Reflexion und Modifikation der Szenen des ersten Aktes des Dramas: Kamyšev, der allein zu seinem Freund Karneev reitet und der Zeuge der majestätischen Bilder der Naturerscheinungen der Sonne und des Sees war, ist auch auf dem Weg nach Tenevo allein unterwegs. Der Unterschied besteht darin, dass er diesmal zu Fuß ist. Eine andere Bewegungsart wird von dem Ziel selbst bestimmt: Kamyšev ist nicht im Zustand dionysischer Raserei und dionysischen Rauschs, mit deren Tempo nur ein schnell reitendes Pferd mithalten könnte. Diesmal ist Kamyšev im Begriff, am Heiligen Fest in der Kirche teilzunehmen, was einer anderen innerlichen Einstellung bedarf. Zu den angenehmen Begleitern werden diesmal die Morgensonne (und nicht die des Abends), die eine Voraussetzung für die lyrische, leichte und erfrischende Laune bildet, die Kamyšev auch während des ganzen Wegs genießt.

So wie im ersten Akt des Dramas begegnet Kamyšev auch hier im zweiten der komischen Figur des Franz Tricher. Entsprechend der sonnigen Laune des Untersuchungsrichters zeigt sich auch Franz diesmal anders: Im sonnigen Morgen und weit entfernt vom dionysischen Gut erwacht die Figur des Gärtners, die allerdings die sonnige Laune des apollinischen Kamyšev etwas betrübt. Tricher ähnelt diesmal nicht der in dem gelben Pavillon schlafenden Leiche. Er fährt in einer Renndroschke mit einem noch leeren Fünfliterfässchen, das offenbar für Vodka bestimmt ist. Dadurch werden die dionysischen Symbole des schnellen Tempos und des Alkohols erneuert betont. (dt.: S. 77; rus.: S. 295)

Zum weiteren Erscheinungsbild gehört Olen'ka, das „Mädchen in Rot“, das diesmal in Grün erscheint. Ihre im Vergleich zum Rot leichtere grüne Farbe vermittelt zusammen mit der lyrischen Laune des Kamyšev einen anderen, weniger schweren Ort als den des Dionysos und begründet aufs Neue das Wegziel beider Protagonisten: die Kirche.

Die Entwicklung der Handlung des ersten Aktes wird auch im zweiten nachgespielt: Der Teilnahme am Heiligen Fest in der Kirche sowie auch beim Fest des Karneev geht eine kleine Vorstation voraus. So wie das Fest bei Karneev nach einem gemeinsamen Spaziergang durch den Garten und den Wald erfolgte, beginnt auch hier der Gottesdienst nach einem Spaziergang in der freien Natur und anschließend über den Jahrmarkt. Dieser Spaziergang ist allerdings sehr kurz und verfügt im Unterschied zum Garten- und Waldspaziergang im ersten Akt über keine eigene theatralische Struktur. Die Bedeutung des Jahrmarktes ist aber in bezug auf die symbolische Struktur nicht zu unterschätzen, denn so wie im ersten Akt die apollinische Begeisterung für das Dionysische sichtbar wurde, drängen hier eindeutig die dionysischen Elemente in das Reich des Christentums vor.

Der Gottesdienst in der Kirche bildet wie erwartet einen Höhepunkt dieser Theatervorstellung. Wie man schon ahnen mag, wird auch diese in zwei deutliche Pole aufgeteilt. Vorgeführt werden die antagonistischen Bilder einer Messe mit betenden ärmeren Menschen und der sinnlich betenden Nadežda Nikolaevna Kalinina einerseits und andererseits eine Antimesse, derer Repräsentanten die unruhige adlige Gesellschaft mit Olen'ka mitten drin sind. Durch diese zwei vorgeführten Oppositionsbilder werden ebenfalls die Laune der lyrischen Natur, die Kamyšev unterwegs nach Tenevo genießen konnte, und das Gedränge des Jahrmarktes fortgeführt. Kamyšev entscheidet sich aber letzten Endes eher für die Antimesse, denn auf ein Zeichen des Voznesenskij verlassen die beiden Männer die Kirche mitten im Gottesdienst und gehen zum Jahrmarkt.

Während des gemeinsamen Spaziergangs über den Jahrmarkt wird die Beziehung zwischen Nadežda Nikolaevna und Kamyšev erläutert, wobei die Reflexion strukturell an die Reflexionen des Kamyšev bezüglich der Freundschaftsbeziehungen zu Karneev und Voznesenskij erinnert. Es folgt eine kurze Beschreibung der Wiedersehensszene zwischen Kamyšev und Kalinina. Die Auseinandersetzung mit der Beziehung Kamyšev-Kalinina, die

zunächst auf dem apollinischen Gebiet stattfindet, wird von zwei dionysischen Elementen begleitet: Bei dem Postkontor, das Kamyšev kurz betritt, trifft er auf den Polen, der einen Stapel von Geldscheinen an jemanden verschicken möchte. Kamyšev erkennt dazwischen auch seine Geldscheine mit abgebrannten Ecken (dt.: S. 86; rus.: 302-303).

Auf dem Rück- wie auf dem Hinweg, trifft Kamyšev den dionysischen Gärtner Franz Tricher, diesmal sicherlich mit einem vollen Fass Vodka (dt.: 92; rus.: S. 307).

Die gesamte Architektonik des Ortes nimmt allgemein die Konturen des Spielplatzes des ersten Aktes an: Zur Sprache kommen die apollinischen, dionysischen und die christlichen Spielplätze. Wenn im ersten Akt die apollinische Residenz von der dionysischen durch einen See getrennt ist, der durch den alten Michej zum Ort des Christentums erklärt wird, so wird im zweiten Akt zunächst das Dorf bzw. die Residenz des Kamyšev sichtbar, von der er sich nach Tenevo, dem Ort des Heiligen Christlichen Festes, begibt. So wie der christliche Michej zum Begleiter des Kamyšev im ersten Akt war, übernimmt hier der dionysische Franz eine Begleitschaft zu dem christlichen Ort. Zur abschließenden dionysischen Station wird auf dem Rückweg auch das Treffen mit Olen'ka, wodurch sich Kamyšev von dem Heiligen, Christlichen verabschiedet. Das wieder mit voller Kraft aktuell gewordene Dionysische wird dadurch unterstützt, dass Kamyšev diesmal neben Olen'ka in ihrer Kutsche Platz nimmt, also sich wieder langsam das dionysische Tempo zurück erobert, statt, wie auf dem Hinweg zur Kirche, zu Fuß zu gehen.

Die Nachricht, dass Olen'ka Urbenin heiratet, liefert die vom Schweigen regierte Abschlusspointe, die auch zur strukturellen theatralischen Katastrophe avanciert. Das Mädchen ist glücklich und hat auf dem Jahrmarkt für die geplante Hochzeit eingekauft. Für Kamyšev bedeutet diese glückliche Nachricht einen grausamen, furchterregenden Witz, denn in dieser Mitteilung prallen für Kamyšev zwei Welten aufeinander: die Welt der jungen, noch kindlichen, schönen Waldnymphe, voller poetischer Gefühle und die Welt des alten, dicken Urbenin, der mit seinen harten Händen den Körper einer jungen Frau „nur zerkratzen“ wird. Kamyšev zeigt sich von der unerwarteten Nachricht so erschüttert, dass er sogar Olen'ka vorschlägt, ihr das Geld für die Ärzte ihres kranken Vaters zu geben, um Olen'ka vor der ungleichen, in Kamyševs Augen erzwungenen Ehe zu bewahren. Innerlich stark mitgenommen verpasst Kamyšev sein Dorf und hält plötzlich vor dem Haus des Grafen.

B. Das Haus des Karneev

Im Hause des Grafen trifft Kamyšev Kalinin, den Vater der beleidigten Kalinina und den eigentlichen Verursacher des Unglücks der Tochter, das durch einen einzigen Satz zustande kam. Kalinin bespricht mit Karneev die Möglichkeit, auf seinem Gut die Jours fixes für die gute Gesellschaft zu veranstalten. Karneev gefällt die Idee und er macht, gemäß des dualen Prinzips, einen alternativen Vorschlag, indem er Möglichkeiten für die Modernisierung seines Guts aufzählt.

In der Diskussion über die verschiedenen Mittel gegen die Langeweile (Musik, Literatur und schließlich das Theater), die die dionysischen Bereiche evozieren, findet im entscheidenden Moment die Jagd Erwähnung, wodurch auch die nächste Theatervorstellung schon hier angedeutet wird.

Das Thema der Langeweile, die auf dem dionysischen Gut durch die theatralischen Jours fixes bekämpft werden soll, überträgt sich auf die weitere Darstellung des dionysischen Essens und Trinkens. Nachdem die adligen Gäste das dionysische Reich verlassen haben, befinden sich Kamyšev und Karneev immer noch am Frühstückstisch. Die Langeweile wird diesmal als ein langer theatralischer Entr'acte definiert, der das langsame obligatorische dionysische Essen und Trinken füllen soll:

Завтракали мы до семи часов вечера, когда с нашего стола сняли посуду и подали нам обед. Молодые пьяницы знают, как коротать длинные антракты. Мы все время пили и ели по маленькому кусочку, чем поддерживали аппетит, который пропал бы у нас, если бы мы совсем бросили есть. (S. 312)

Wir aßen bis sieben Uhr abends, bis das Geschirr abgeräumt wurde, damit das Diner aufgetragen werden konnte. Junge Trinker wissen, wie man lange Entr'acte überbrückt. Wir tranken die ganze Zeit und aßen ab und an einen Happen, um den Appetit wachzuhalten, der uns vergangen wäre, wenn wir ganz zu essen aufgehört hätten. (S. 99)

Die Monotonie des aktuellen Speisens, das vom Frühstück zum Mittagessen übergeht, erlebt ihren Doppeltgänger. Urbenin berichtet von seiner ewigen Trunksucht, der er sich von morgens bis abends unterworfen hatte. Dieses Verhalten gehöre aber endlich der Vergangenheit an. Jetzt trinke er zum letzten Mal und mit einer entscheidend anderen innerlichen Einstellung. Damals sei das Trinken Ausdruck seines Unglücks gewesen, diesmal Ausdruck des Glücks:

– [...] Пожалуй, в последний раз уж... С горя пил, выпью и на радостях. (S. 314)

„[...] Meinetwegen, zum letzten Mal... Haben wir aus Kummer getrunken, trinken wir jetzt auf die Freude! [...]“ (S. 101)

Das „zum letzten Mal“ wiederholt die Absicht des Karneev im ersten Akt, sich vom Bacchus zu verabschieden und das letzte Mal mit Kamyšev ein ordentliches dionysisches Fest zu veranstalten. Urbenin ist im Begriff, Abschied von seiner Trunksucht zu nehmen, denn demnächst wird er heiraten. Das glückliche Familienleben soll seinem vom innerlichen Unglück motivierten Trinken ein Ende bereiten. Das lange Warten auf dieses Glück, für das die ewigen dionysischen, mit Alkohol gefüllten, Entr'actes stehen, wiederholt die aktuelle Sitzung der beiden Freunde Kamyšev und Karneev, die am Tisch auf die Beendigung ihres Entr'acte warten. Das Ende lässt nicht lange auf sich warten, denn die Langeweile des Entr'acte schlägt schon in dem folgenden Akt der theatralischen Vorstellung um, deren Kernmotiv die Heirat des Urbenins ist.

Die reizende Nachricht des Urbenin mündet in eine Diskussion über die Vorteile des Familienlebens. Urbenins Ton kommt sogar, wenn er glücklich ist, der Monotonie gleich, die angesichts der Diskussion über die Gutsverwaltung und das Nutzen der Jours fixes zu hören waren. Urbenin wagt es sogar, den ihm zuhörenden Freunden den Ratschlag zu geben, zu heiraten und ein gemütliches Familiennest zu gründen. Ähnlich wie in den früheren monotonen Auseinandersetzungen bereitet Kamyšev auch hier der Monotonie ein Ende:

Счастливым и умильным вид старика, женящегося на молоденькой и советующего нам переменить нашу развратную жизнь на тихую, семейную, стал мне невыносим. (S. 314)

Das glückliche und gerührte Äußere des Alten, der ein junges Mädchen heiratete und uns riet, unser lasterhaftes Leben gegen das stille Familienleben einzutauschen, wurde mir unerträglich. (S. 102)

Immer deutlicher wird hier das Durchdringen des Dionysischen, das sich für das Chaos und nicht für die Ordnung einer geregelten Gutsverwaltung, eines Familienleben oder dem ordentlichen Planen der Jours fixes ausspricht, wodurch nochmals die tiefe Begeisterung für das chaotische Dionysische spürbar wird. Dagegen drückt Karneevs ständiges Nachdenken über die Ordnung Ironie und karnevaleske Umkehrung oder auch Begeisterung für das Apollinische aus.

Auf dieses Gespräch über das glückliche Familienleben und Kamyševs Reaktion, den dramatischen Höhepunkt, folgt ein deutlicher, struktureller Fall: Kamyšev erleidet einen neuen Wutanfall, der durch Urbenins Begeisterung für das Familienleben ausgelöst wird. Urbenin:

– [...] Что ни говорите, господа, а супружество – великое дело! (S. 315)

„[...] Was Sie auch sagen mögen, meine Herren, das Eheleben ist ein große Sache!“ (S. 102)

Kamyševs Äußerung ist nun nicht mehr ironisch, sondern soll den glücklichen Urbenin beleidigen und verletzen, wobei seine apollinische Eigenschaft eines wütenden Gottes zutage tritt:

– Конечно... Даже и тогда, если муж чуть ли не в три раза старше своей супруги? (S. 315)

„Natürlich... Besonders, wenn der Mann beinahe dreimal so alt ist wie die Frau?“ (S. 103)

Die Beleidigung führt zu einer dramatischen Katastrophe, denn Urbenin trinkt immer mehr und wird schließlich richtig betrunken. Im betrunkenen Zustand starrt er Kamyšev betend an. Sein glückliches Strahlen weicht einer plötzlichen betrunkenen Hysterie:

Урбенин встал, вытер салфеткой лицо и опять сел. Через минуту он выпил залпом стакан, поглядел на меня продолжительным, умоляющим взглядом, словно прося у меня пощады, потом вдруг плечи его задрожали, и он неожиданно зарыдал, как мальчик. (S. 315)

Urbenin stand auf, wischte sich das Gesicht mit der Serviette trocken und setzte sich wieder. Einen Augenblick später trank er ein Glas ex, warf mir einen flehentlichen Blick zu, als wolle er mich um Schonung bitten, dann plötzlich erbeben seine Schultern, und unvermittelt schluchzte er los, wie ein kleiner Junge. (S. 103)

Zwar versucht er, sein Weinen zu unterdrücken, doch plötzlich ahnt er, dass schon bald ein Unglück passieren werde:

– Это ничего-с... Ничего-с, – забормотал он, пересиливая рыданье. – Не беспокойтесь. Мое сердце, после ваших слов, сжало какое-то предчувствие. Но это ничего-с. (S. 315)

„Es ist nichts... nichts“, murmelte er, das Schluchzen niederringend. „Machen Sie sich keine Sorgen. Mir hat sich das Herz zusammengekrampft, bei Ihren Worten, wie von einer Vorahnung. Aber es ist nichts.“ (S. 103)

Die prophetische Ahnung wird im inneren Dialog des apollinischen Kamyšev sofort bestätigt, womit er sich auch zu seiner apollinischen, wahrsagerischen Gabe bekennt.

Предчувствие Урбенина сбылось, сбылось так скоро, что я не успеваю переменить перо и начать новую страницу. (S. 315)

Urbenins Vorahnung erfüllte sich, erfüllte sich so bald, daß ich kaum Zeit finde, die Feder zu wechseln und eine neue Seite anzufangen. (S. 103)

Kamyšev zieht einen deutlichen apollinischen Strich. Durch die plötzliche Distanz gegenüber dem mündlichen Dionysischen und die Aufnahme des wahren apollinischen Gesichts des geschriebenen Texts formt Kamyšev sein „Drama“ fort, indem er für die folgenden Seiten eine deutliche Änderung im Ton ankündigt. Das geht aus seiner poetisch-prophetischen Bemerkung hervor:

С следующей главы моя покойная муза выражение покоя на лице сменяет выражением гнева и скорби. Предисловие кончено, и начинается драма. Преступная воля человека вступает в свои права. (S. 315)

Ab dem nächsten Kapitel wird meine ruhige Muse den Gesichtsausdruck der Ruhe eintauschen gegen den des Kummers und des Zorns. Das Vorwort ist abgeschlossen, das Drama beginnt. Der verbrecherische Wille des Menschen tritt in seine Rechte ein. (S. 103)

A'. Das „wahre Drama“: Kirche. Trauung

In der Einleitung zum „wahren Drama“ der kirchlichen Trauung zwischen Olen'ka und Urbenin erinnert sich Kamyšev an die feierliche Stimmung des genossenen sonnigen Sonntagmorgens und die fröhliche Laune der Natur. Die dionysische Stimmung bleibt allerdings nicht erspart, dass sich mitten in der Kirche ein Spatz zeigt, der einerseits symbolisch für Ol'ga steht, doch andererseits auch zu der dionysischen Welt der Tiere gehört. Der glückliche Gesang des Chores hält angesichts des ungleichen Brautpaares eine Nuance von Traurigkeit.

Für die dramatische Steigerung sorgt die Darstellung der gesamten Trauung, die Elemente einer Antimesse aufweist: Kamyšev führt einen inneren Monolog mit dem Teufel über seine möglichen Liebe und Eifersucht auf die Braut. Dieses Teufelsgespräch profaniert Kamyševs Rolle als Brautführer, die er hier spielt. Er hält die Krone der Braut und sollte eigentlich innerlich auf die Trauungszeremonie eingestimmt sein. Das Bild der Braut vermittelt ihr innerliches Unglück, was die feierliche Stimmung der Messe immer mehr zerstört. Ein weiteres völlig profanes Zentrum entsteht auf der anderen Seite der Kirche. Vor dem Eingangstor verkauft Karneev Kerzen und strahlt für die hier versammelte Gesellschaft eine mit der Trauung konkurrierende Anziehungskraft aus. Die einzigen, die dem Charakter der Trauung innerlich zustimmen, sind der Bräutigam Urbenin und die Geistlichen. Eine neutrale Position ist für die Kinder des Gutsverwalters vorgesehen: Sie können das ganze Geschehen gar nicht nachvollziehen.

Beim rituellen Kuss, dem Höhepunkt der kirchlichen Trauung, greift Kamyšev ebenfalls mit einem inneren Kommentar ein, der jegliche heilige Einstellung diffamiert:

Но вот, наконец, благочинный берет из моих рук венец... молодые целуются... (S. 318)

Jetzt endlich nimmt mir der Propst den Kranz ab...die Jungvermählten küssen einander... (S. 108)

In diesem kurzen Satz kommen neben der Blasphemie gegenüber der Länge der Messe (Jetzt endlich; rus.: Но вот, наконец), auch Ironie angesichts des Geistlichen (благочинный) und des Altersunterschieds des Brautpaares (Jungvermählten; rus.: молодые) zur Geltung. Ironisch berichtet Kamyšev auch über den Abschluss der feierlichen Zeremonie, die nach dem rituellen Kuss die Glückwünsche vorsieht, hier jedoch strukturell zum dramatischen Fall gerät:

Гости волнуются, расстраиваются правильные ряды, слышатся поздравления, поцелуи, аханья. (S. 318-319)

Die Gäste sind erregt, treten aus der Reihe, Glückwünsche werden laut, Küsse, Ahs und Ohs. (S. 108)

Das Ende der Trauung und dieser Theatervorstellung zeigt sich beim Verlassen der Kirche: Ein strahlend lächelnder Urbenin steht für den traditionellen Abschlusspunkt der

Messe. Das Gesicht der Braut bleibt unerwähnt. Der Eindruck einer Antimesse ist indirekt im Gegensatz von ‚ins Freie treten‘ der Messeteilnehmer und ‚Gefangensein‘ der Braut enthalten:

Урбенин, сияющий и улыбающийся, берет под руку молодую, и мы выходим на воздух... (S.319)

Strahlend und lächelnd nimmt Urbenin die ihm Angetraute [wörtlich: die Junge, A.H.] am Arm, und wir gehen hinaus ins Freie... (S. 108)

B'. Das „wahre Drama“: „Schwarze Messe“ im Haus des Karneev

Das „wahre Drama“ auf dem Gut des Karneev wird durch den in der Tradition festgelegten „Segen“ der Brautleute seitens der Eltern eingeleitet. Dies geschieht hier allerdings nicht im Zeichen der christlichen, sondern im Zeichen der dionysischen Religion. Die feierliche Gesellschaft wird von Ol'gas wahnsinnigem Vater empfangen. Kamyšev, der den Vater wegbringt, kündigt auch schon die nächste Szene der dionysischen Vorstellung an, die auf das hier versammelte Publikum noch seltsamer als der Auftritt des Vaters wirken wird:

Как ни неожиданна и ни экстраординарна была встреча с сумасшедшим, но, тем не менее, скоро она была забыта... Новый сюрприз, который был поднесен молодым их судьбою, был еще диковиннее... (S. 320)

So unverhofft und außergewöhnlich die Begegnung mit dem Verrückten auch gewesen sein mochte, so schnell war sie vergessen... Eine neue Überraschung, die das Schicksal für die Jungvermählten bereithielt, war bei weitem absonderlicher... (S. 109)

Die Einleitung der dionysischen Trauung endet in gegenseitigen Ehrungen, die parallel mit den Hochzeitsglückwünschen üblicherweise in der Kirche zu lesen sind. Ausgesprochen im Haus des Karneev, verwandeln sie sich jedoch in eine Komödie für Kamyšev, wobei nicht nur die Szene der komischen Erscheinung des Vaters, sondern auch die besondere Theatralik des dionysischen Ortes hervorgehoben wird.

Die von Kamyšev versprochene Szene, die noch seltsamer auf das Publikum wirken werde als die der Erscheinung des wahnsinnigen Brautvaters, sorgt für die Steigerung der dionysischen Trauung. Nach dem gemäß der Tradition geforderten Kuss der Brautleute verlässt Olen'ka den Hochzeitstisch. Die Szene ist doppeldeutig: Einerseits steht sie in einem blasphemischen Konflikt mit der religiösen Trauung, für die der Kuss am häuslichen Hochzeitstisch die Vollendung von dem rituellen Kuss in der Kirche sein soll, andererseits entwickelt sich die Szene in Kamyševs Augen zum gesellschaftlichen Skandal, ja zu einer Bühnenwürdigen Episode eines Gesellschaftsroman:

Невеста встала из-за стола и ушла – какое эффектное и сценическое место для „великосветского“ уездного романа! (S. 323)

Die Braut steht vom Tisch auf und geht – was für eine effektvolle, bühhengerechte Stelle für einen „weltläufigen“ Roman unseres Kreises! (S. 114)

Während des peinlichen Wartens weiß sich der Bräutigam Urbenin nicht mehr zu helfen und bittet Kamyšev, ihn aus der unangenehmen Lage herauszuholen. Kamyšev ist gemäß seiner Rolle als Brautführer verpflichtet, nach der Braut zu suchen, was er auch tut.

Kamyšev geht in den Garten, um nach der Braut zu suchen. Nach einer Weile hört er plötzlich seltsame Töne aus der Höhle. Kamyšev ist sich nicht sicher, ob in der Höhle jemand lacht oder weint, was typisch ist für das dionysische gleichzeitige Lachen und Weinen. In der

Höhle entdeckt er zwischen Schimmel, Nässe und Pilzen Olen'ka. Sie ist verwirrt und empört über ihre Entscheidung, Urbenins Frau zu werden. Doch es ist zu spät. Kamyšev fängt an, ihr moralische Vorwürfe zu machen, erzielt damit aber plötzlich eine ungewollte Wirkung: Ol'ga bedauert die Heirat mit Urbenin, denn sie sei sich sicher, dass, hätte sie nur länger gewartet, sie Kamyševs Ehefrau hätte werden können. Sie fordert Kamyšev auf, ihr Liebe zu schwören. In ihm kommt Furcht auf, als er bemerkt, dass er sie zu küssen beginnt.

In der Höhle vollzieht sich eine Mysterienheirat, die zu einem dramatischen Höhepunkt wird und in höchst blasphemischem Verhältnis zu der kirchlichen, noch nicht vollzogenen Ehe steht. Ganz im Sinne der Mysterien wird die Heirat auch nicht gesehen, sondern nur geahnt. Diese wichtige Handlung, die ebenfalls ganz im Sinne des späten Čechov und auch im Sinne des antiken Theaters schlechthin hinter die Kulissen verlagert wird, bekommt eine wichtige theatralische Pointe, als das glückliche Paar beim Verlassen der Höhle auf Pšechockij trifft. Der Pole wartet hier auf das Ehepaar und, wie bei einer richtigen Theatervorstellung, applaudiert er. (S. 116; rus.: S. 325)

Kamyšev ist wütend über diese Spionage und droht Pšechockij, er werde noch heute nach Hause geschickt. Kamyšev hat aber allerlei Recht, sich so zu verhalten, denn Pšechockij wird in diesem Moment nicht nur zum Augenzeuge der Blasphemie, sondern zum Zeuge der Mysterienheirat, von der er als Nichteingeweihter bzw. Außenstehender nicht in Kenntnis gesetzt werden durfte.

Dem dramatischen Höhepunkt hinter den Kulissen folgt nun die Umkehrung. Die Liebesszene hinterlässt auf Ol'gas Gesicht nicht nur das Feuer, das an das des Zeus erinnert, sondern verwandelt ihr Weinen, ihr Unglück und ihre Furcht, die noch am Morgen so offensichtlich waren, in unendliches Glück und Lachen. Die neuen Emotionen geben ihr die nötige Kraft, und sie fühlt sich sicher bei Kamyšev. Schlagartig und unerwartet für ihn selbst, schlägt Kamyšev Ol'ga vor, sofort zu ihm zu fahren und den absehbaren großen Gesellschaftsskandal, der sich mit Sicherheit zu einer neuen grandiosen Theatervorstellung entwickeln wird, nicht zu beachten. Er schwört ihr ewige Liebe, doch gleichzeitig argwöhnt er auch der Scheinhaftigkeit seiner Gefühle. Er vergleicht seinen Gefühlsausbruch mit dem brillanten Spielen einer Theaterrolle des jeune premier:

Я говорил с искренним увлечением, с чувством, как jeune premier , исполняющий самое патетическое место в своей роли... (S. 327)

Ich sprach ehrlich, hingerissen, mit Gefühl, wie der junge jeune premier an der pathetischen Stelle seiner Rolle. (S. 118)

Ein während der Szene vorbei fliegendes Adlerweibchen belohnt Kamyšev für seinen ausdrucksvollen Auftritt, indem es ihm symbolisch mit seinen Flügeln applaudiert.

Olen'kas endgültiger Rückfall in das dionysische „Mädchen in Rot“ verschmilzt am Ende der Szene mit ihrer Entscheidung, am Gut zu bleiben, am Tag auf Kamyšev zu warten und nachts Urbenins Frau zu sein. Ihre Reaktion wirkt auf Kamyšev ebenso unerwartet und überraschend wie sein eigener Vorschlag, zu ihm zu fahren:

–Я буду жить здесь, а ты... будешь приезжать каждый день... Я буду выходить тебя встречать. (S. 327)

„Ich werde hier wohnen, und du... kommst mich jeden Tag besuchen... Und ich komme aus dem Haus und werde dich begrüßen.“ (S. 119)

Die theatralische Entscheidung des „Mädchens in Rot“, das nicht bereit ist, das dionysische Gut zu verlassen und auch in Zukunft immer neue Theatervorstellungen plant, wird von Kamyšev auf einen apollinisch-dionysischen Nenner gebracht. Die Vorstellung, dass er

(apollinisch) am Tag und Urbenin während der (dionysischen) Nacht Besitz über die Frau ergreifen wird, ist eine eindrucksvollen Illustrationen des dionysisch-apollinischen Widerspruchs, der in einen Bund fruchtbarer Ergänzung übergeht.

– Но я без содрогания не могу представить себе этой жизни!.. Ночью – он, днем – я... Нет, это невозможно! Оля, я так люблю тебя в настоящую минуту, что... я даже безумно ревнив... Я даже и не подозревал за собой способности на такие чувства... (S. 327)

„Aber ich kann mir so ein Leben nicht vorstellen, ohne zu schaudern!.. Nachts er, und tagsüber ich... Nein, unmöglich! Olja, ich liebe dich in diesem Augenblick so, daß ich... sogar wahnsinnig eifersüchtig bin... Ich hätte nie geglaubt, daß ich zu so einem Gefühl überhaupt fähig bin...“ (S. 119)

Kamyšev kann zwar diese Entscheidung nicht fassen, denn er glaubt an seine augenblickliche Liebe und dadurch auch an die Eifersucht, doch so wie es auch vom Mythos her bestimmt wurde, wird der Bund akzeptiert und schon in der letzten Szene übergibt er die Frau an den dionysischen Gutsverwalter Urbenin.

Für die dramatische Lösung steht die Szene der apollinisch durchgeführten Übergabe der wiedergefundenen Braut am Hochzeitstisch. Die Szene spiegelt das vorangegangene Verlassen des Hochzeitstisches seitens der Braut Olen'ka wider. Der Unterschied besteht allerdings darin, dass die hier gezeigten Emotionen entweder dionysisch in eine entgegengesetzte Richtung umschwenken oder sich weiterhin im Zeichen des dionysischen Wahnsinns steigern. Nochmals befindet sich die Gesellschaft mit den Brautleuten am Hochzeitstisch. Nochmals entsteht eine Blickkommunikation zwischen Ol'ga und Kamyšev. Diesmal blickt aber Ol'ga ihn an, anschließend auch die Gäste und den Ehemann Urbenin. Dieser bewusste und nicht wie vorher verzweifelte Blick wird vom dionysischen Lachen gekrönt. Ol'gas innerliches Bedürfnis, die Freude und das plötzliche Glück mit allen hier speisenden Gästen zu teilen, erinnert an dionysische Regeln, die für das gemeinsame Erleben der dionysischen Ekstase unentbehrlich waren. Ol'ga kann hier von dieser Tradition allerdings nicht Gebrauch machen und beschränkt sich auf das dionysische Lachen:

Оля поглядела на меня, на гостей, на мужа... и захохотала. Ей стало вдруг смешно, весело. На лице ее я прочел желание поделиться со всей этой обедающей толпой своим внезапно набравшим на нее счастьем, и, не имея возможности передать его на словах, она вылила его в своем смехе. (S. 328)

Olja blickte mich an, die Gäste, ihren Mann... und brach in Gelächter aus. Ihr war plötzlich zum Lachen, froh zumute. In ihrem Gesicht las ich den Wunsch, der gesamten Tafel ihr unvermutet eingetretenes Glück mitzuteilen, und da sie es mit Worten nicht konnte, legte sie es in ihr Lachen. (S. 120)

Erneut hört man die zeremoniellen Aufrufe „Bitter!“ („Gor'ko“). Nochmals steht Ol'ga auf und gibt nochmals ihre erstarrten Lippen zum Kuss. Der Kuss, der diesmal vorgeführt wird, steigert das Prinzip der bei dem Bund eingegangenen Widersprüche ins Unermessliche: Er ist äußerlich kalt, innerlich flammend heiß:

Поцелуй этот был холоден, но еще более он поджег костер, тлевший в моей груди и готовый каждую минуту вспыхнуть пламенем... (S. 328)

Dieser Kuß war kalt, entfachte aber das in meiner Brust schwelende Feuer nur noch mehr, das jeden Augenblick Flammen schlagen konnte... (S. 120)

Bald nach Beendigung des Hochzeitmahls verlässt Kamyšev das Haus. Unterwegs stellt er Karneev vor die Alternative, entweder Pšechockij hinauszuerwerfen oder auf seine Freundschaft zu verzichten.

Zum Schluss wird Kamyšev unglücklicherweise von Nadežda Nikolaevna aufgehalten.

Ihre Frage, ob sie noch Hoffnungen haben dürfe, lässt er unbeantwortet. Er vermutet an sich ein kokettes Rollenspiel:

Мне сдается, что, не давая ей ответа, я кокетничал, ломался. Трудно понять человеческую душу, но душу свою собственную понять еще трудней. Если действительно я ломался, то да простит мне бог! (S. 331)

Mir ist, als habe ich, da ich eine Antwort verweigerte, kokettiert, Komödie gespielt. Des Menschen Seele ist schwer zu verstehen, aber die eigene Seele noch schwerer. Wenn ich tatsächlich Komödie gespielt habe, so möge Gott mir vergeben! (S. 124)

Diesen höchst emotionalen Theatervorstellungen folgt nun ein wahres Seelendrama hinter den Kulissen, dessen Zeuge wir in Kamyševs Haus werden: Drei Tage lang „wandert“ er in seinem „Zimmer auf und ab, wie der Wolf im Käfig“ (S. 124; Три дня ходил я из угла в угол, как волк в клетке, S. 331). Dieser Vergleich mit dem Wolf steht für das Dionysische, das langsam auch in das Haus des Kamyšev vordringt. Bei dem seelischen Hin und Her versucht Kamyšev, sich selbst von Ol'ga fernzuhalten. Nach der Wolf-Symbolik lassen die Verweise auf „Lasterpuppe“ und Unzucht das Dionysische weiterhin durchdringen.

Живя с мужем-стариком и имея в то же время тайком от него любовника, не походила бы она на развратную куклу? (S. 331)

Mit ihrem alten Mann zusammenzuleben und gleichzeitig heimlich einen Liebhaber zu haben, stünde sie nicht da wie eine Lasterpuppe? (S. 125)

Nach diesem höchst spannenden seelischen Drama, das sich dem Gesetz des Zyklus und der Wiederholung unterworfen hat, löst sich der Knoten, indem Ol'ga selbst zu Kamyšev kommt. Bei dem leidenschaftlichen Empfang, versucht Kamyšev seinen Gefühlen nachzugehen. Er überhäuft Ol'ga mit Küssen, die ihn für sein nervenerregendes Warten „entschädigen“ (S. 128; вознаградить, S. 334) sollen.

Diese heiße Leidenschaft wird einerseits zu einem Echo der Küsse, die in der Höhle gegeben wurden, doch erinnern sie gleichzeitig an die anderen kalten Küsse, die Ol'ga Urbenin bei der Hochzeit gestattete. Wie in einem Echo berichtet Ol'ga ihrerseits von den schweren letzten drei Tagen, die sie mit Warten auf Kamyšev verbracht hat. Dem widerspricht, dass Ol'ga sich mehr um ihr hübsches neues Kleid, das nicht zerknittert werden soll, sorgt als um die Leidenschaft, wodurch die Wichtigkeit des dionysischen Verkleidens zum Ausdruck kommt.

Die Stille bricht der Papagei, der mit seinem prophetischen „Der Mann hat seine Frau ermordet!“ (S. 128; „Муж убил свою жену!“, S. 334) das Mädchen in Angst versetzt. Kamyšev versucht, Ol'ga zu beruhigen, doch sie verlässt das Haus ihres Liebhabers.

Kurz darauf empfängt Kamyšev auch weitere Besucher, die ihn um Rat bitten und seine Residenz in eine delphische Spruchstätte verwandeln. Einer der Ratsuchenden ist Graf Karneev. Er kann sich nicht zwischen Ol'ga und Nadežda entscheiden. Erschöpft sucht er im Haus des Kamyšev neben apollinischem Rat auch apollinische Erholung: Er fällt in einen tiefen apollinischen Schlaf, der eine wiederum dramatische Pause angibt.

Der nächste Besucher des Kamyšev ist der Arzt Voznesenskij. Er bringt die Nachricht, Nadežda sei krank und habe seinen erneuten Heiratsantrag mit einem endgültigen „Nein“ beantwortet. Kamyšev steht damit weiterhin zwischen zwei Frauen, Nadežda und Ol'ga.

AKT III

Der dritte Akt des Dramas wird durch einen lyrischen dramatischen Nebentext eingeleitet, der der Stimmung der späten Dramen Čechovs entspricht:

Прошел поэтический май...

Отцвели сирень и тюльпаны, а с ними суждено было отцвести и восторгам любви, которая, несмотря на свою преступность и мучительность, все-таки изредка доставляла нам сладкие минуты, не изгладимые из памяти. А бывают минуты, за которые можно отдать месяцы и годы! (S. 337)

Vorüber war der poetische Mai...

Verblüht waren Flieder und Tulpen, und mit ihnen verblühen sollte auch die Begeisterung der Liebe, die uns, trotz ihrer verbrecherischen und quälerischen Natur, dennoch manch süße, unauslöschlich im Gedächtnis haftende Augenblicke bescherte. Und es gibt Augenblicke, für die man Monate und Jahre hergeben kann! (S. 131)

Die im Mai begonnene Handlung des Dramas bietet die endgültige Lösung im späten Sommer, im Übergang zum Anfang des Herbstes. Dies ist die berühmte Komposition des dramatischen Aufbaus der Čechovschen Dramen, die von Zingerman mit der antiken Tradition in Verbindung gebracht wurde. Die bereits zitierte Stelle lautet:

Композиция чеховских пьес так и движется: с весны по осень, от радостных встреч к горькой разлуке. В этом пункте пьесы Чехова своеобразно сближаются с античным театром – античным мифом с его ощущением магического соответствия между роковыми поворотами в судьбе человека и сменяющимися друг друга периодами умирания и возрождения природы.⁴⁴⁷

„Und so verläuft die Komposition der Čechovschen Dramen: Vom Frühling zum Herbst, vom fröhlichen Wiedersehen bis zum schmerzhaften Abschied. In diesem Punkt nähern sich die Dramen von Čechov auf einer bemerkenswerten Weise dem antiken Theater – dem antiken Mythos mit seinem Empfinden eines magischen Zusammenhangs zwischen fatalen Wendungen im Schicksal des Menschen und den sich abwechselnden Phasen des Sterbens und der Wiedergeburt in der Natur.“

Neben den neuen Naturbildern wird auch das neue, reifere Verhalten der Ol'ga geschildert. Sie reitet jeden Tag mit dem dionysischen Grafen Karneev aus, ein Auftakt zur Jagd. Die Ausritte steigern aber die Eifersucht des Ehemannes Urbenin. Kamyšev definiert dieses Eifersuchtgefühl als banal, denn nicht Karneev, sondern „etwas anderes“ (S. 132; к чему-то другому, S. 337) sei der mögliche Grund für Urbenins Eifersucht. Die Frage nach diesem „etwas anderen“ kann Kamyšev aber nicht beantworten. Kamyšev seinerseits trifft sich mit Ol'ga, die ihn weiterhin liebt. Die Treffen sind allerdings sehr selten, und Ol'gas Verhalten verwirrt Kamyšev mehr und mehr. Zwar weiß er, dass ihr Gewissen nicht rein sein kann, doch an welchem Punkt genau, das bleibt für ihn ein Rätsel.

Auch im dritten Akt begegnen wir zwei Theatervorstellungen: erst das Schauspiel der apollinisch-dionysischen Eigenschaften und dann das eigentliche Drama, die Jagd auf Ol'ga.

Das Schauspiel der apollinisch-dionysischen Eigenschaften wird durch zwei thematische Intonationen eingeleitet, die im weiteren Verlauf zu zwei wichtigen Leitmotiven werden: Graf Karneev berichtet Kamyšev einerseits von seinem Sieg über Ol'ga, andererseits zeigt er immer noch Interesse an Kalinina. Karneev vergleicht die beiden Frauen wortwörtlich mit zwei Hasen, die er zu seiner Zielscheibe gemacht hat. Das leitet die Jagd ein. Parallel zu

⁴⁴⁷ B. Zingerman, 1979, S. 108.

dieser Jagd wird Kamyšev Zeuge einer Familientragödie. Urbenins Sohn erzählt ihm, wie böse Ol'ga zu Hause sei. Sie hat die Haare seiner Schwester abgeschnitten, weil Kamyšev deren Schönheit gelobt hatte. Urbenin gebe viel Geld für sie aus, doch Ol'ga sei nie zufrieden und mache das Familienleben zu Hölle.

Die Jagd auf Ol'ga, die zur dramatischen Steigerung in diesem Dramenteil wird, ist eröffnet und wird auch von ihr selbst akzeptiert. In einer Nacht, und damit zur Herrschenszeit des chthonischen Dionysos, kommt Ol'ga zu Karneev, bei dem Kamyšev weilt. Ol'ga erzählt den Männern, ihr Ehemann Urbenin habe sie geschlagen und jetzt könne sie nicht mehr nach Hause kehren. Unter dem Einfluss seines apollinischen Freundes versucht der betrunkene Graf, dem Vorfall einen gesellschaftskritischen Rahmen in Form eines Vortrages über „Die Lage der Frau in Rußland“ (S. 138; „О положении женщин в России“, S. 342) zu verleihen. In lächerlichem Kontrast dazu wird eine dionysische Mahlzeit serviert. Ol'ga verzehrt das Fleisch und trinkt Wein. Das dionysische Essen sorgt schon bald für den passenden Umschwung von Ol'gas Laune: Sie weint nicht mehr, sondern fängt bald an, „wie ein getröstetes Kind“ (S. 140; утешенное [...] дитя, S. 342) zu lachen.

Im Zuge der zunehmenden dionysischen Laune schlägt Karneev als nächstes die Organisation einer Theatervorstellung vor, in der die Hauptrollen an Frauen vergeben werden sollen. Das Gespräch wird von Kamyšev zu einer großen Banalität degradiert und steht in Kontrast mit Ol'gas anfänglichen Tränen.

Zum Moment der letzten Steigerung gehört die Frage des Kamyšev, ob er gehen und Ol'ga bei Karneev lassen solle. Sowohl Karneev als auch Ol'ga, die darauf nur gewartet haben, stimmen dem Weggang Kamyševs zu.

Die in der Einleitung angesprochene Intonation des Familienunglücks bei Urbenin wird hier dionysisch fortgesetzt: Beim Verlassen des Guts schaut Kamyšev ins Haus des Gutsverwalters hinein und sieht Urbenin, der am Tisch vor Flaschen sitzend Trost im Alkohol sucht.

Dem typischen Čechovschen (oder auch antiken) dramatischen Verfahren, die entscheidende Handlung/Höhepunkt hinter die Kulisse zu bringen, begegnen wir auch hier. Kamyšev erfährt von der Aktion im Hause des Karneev, nachdem er das Paar verlassen hat, aus Ol'gas späteren zusammenfassenden Beschreibungen. Ihre Erzählung trägt starke Züge des dionysischen Rauschs und der Unzucht.

Впоследствии Ольга рассказывала мне, что тотчас же после моего ухода, как только шум от моих шагов смешался с шумом ветра и сада, пьяный граф сжимал уже ее в своих объятиях. А она, закрыв глаза, зажав себе рот и ноздри, едва стояла на ногах от чувства отвращения. Была даже минута, когда она чуть было не вырвалась из его объятий и не убежала в озеро. Были минуты, когда она рвала волосы на голове, плакала. Нелегко продаваться. (S. 345)

Später hat Olga mir erzählt, daß sofort danach, kaum daß der Klang meiner Schritte untergegangen war im Rauschen des Winds und des Gartens, der betrunkene Graf sie bereits in seinen Armen umschlungen hielt. Sie dagegen habe sich, die Augen geschlossen, Lippen und Nasenflügel zusammengepreßt, vor Ekel kaum auf den Beinen halten können. Es habe sogar einen Augenblick gegeben, in dem sie sich seinen Umarmungen beinahe entrissen hätte, um in den See zu laufen. Es habe Augenblicke gegeben, in denen sie sich die Haare gerauft und geweint hätte. Es ist schwer, sich zu verkaufen. (S. 142-143)

Die Szene, die wir dagegen vor den Kulissen erleben, ist der Rückweg des Kamyšev in seine Residenz. Unterwegs befindet er sich am See, der, dionysisch wütend, den ebenfalls wütenden Kamyšev zum ersten Mal auf den Gedanken bringt, Ol'ga und Karneev zu töten.

Heilung von der dionysischen Wut könnte Kamyšev nur zu Hause, im apollinischem Schlaf erhalten. Sein Schlaf wird aber von einem dionysisch wahnsinnigen Traum des Mordes

regiert. Zusätzlich wird der Gedanke der Tötung Ol'gas unterstützt von den erneuerten Ausrufen des Papageien „Der Mann hat seine Frau ermordet“ (S. 145; Муж убил свою жену! S.347).

Die Pause, die durch den Traum eingeleitet wird, aber dramatisch gefüllt ist, kommt in einer sprachlichen Pointe des Ich-Erzählers zum Ausdruck:

После описанной ночи наступило затишье. (S. 347)

Auf die beschriebene Nacht folgte Windstille. (S. 145)

Die eingeleitete ruhige Stimmung, die hier zu einer dramatischen Umkehrung wird, ist vom Wunsch des Kamyšev bestimmt, sich dem geschäftlichen Alltag zu widmen und den dionysischen Rausch zu verdrängen. Seine Erinnerungen, die ihn allerdings immer wieder auf das Gut bringen, sind kontrastiver Natur. Neben der hellen Poesie, verbunden mit dem „Mädchen in Rot“ und dem gemütlichen Försterhaus, zeigen sich die „schweren“ Bilder einer „anderen Poesie“, die von Lüge und dem Nachgeschmack des Schmutzes berichten. In dieser Stimmung verabscheut Kamyšev sowohl Ol'ga als auch ihren neuen Liebhaber, den dionysischen Karneev. Es siegt aber die apollinische helle Stimmung, mit deren Hilfe Kamyšev letzten Endes ein Desinteresse für Ol'ga und auch für Karneev empfindet.

Apollinisch wirkt auch plötzlich Karneev. Er besucht Kamyšev und ist diesmal gegen seine Natur nüchtern. Karneev ist auch zum ersten Mal apollinisch nachdenklich. Er reflektiert über sein Verhältnis zu Ol'ga. In die Beschreibung des Mädchens flicht er aber deutliche dionysische Eigenschaften ein, die Ol'ga jetzt völlig beherrschen. Die „Kontaktmagie“ zeigt ihre Wirkung, und so sei Ol'ga ungeheuer „wild“ geworden. Sie wechsle ständig ihre Stimmung und sei mal lustig, mal traurig. Sie betrachte oft den dionysischen Karneev mit einem Blick, der sogar ihn in Angst versetze. Dabei bezeichnet der Graf das Gesicht der Frau ausdrücklich als eine „Maske“, in die er sich verliebt hat. Am stärksten zeige sich Ol'gas Liebe zu Kleidern, also dem dionysischen Motiv des Sich-Verkleidens.

Auch die Intonation des Urbenin wird weitergeführt. Karneev berichtet, dass Urbenin ihn bestiehlt. Dies ist die Wiedergabe des Berichtes von Ol'ga, in dem sie schildert, dass ihr Ehemann Hühner und Enten zu den Betreuern seines Sohnes, eines Gymnasiasten, schicke. Der Graf, dem es um das Prinzip geht, will den Gutsverwalter verbannen. Kamyšev ist wegen diesen Beschuldigungen außer sich: Er ahnt eine Verschwörung Karneevs und Ol'gas mit dem Ziel, Urbenin loszuwerden.

Etwa fünf Tage nach diesem Bericht verlässt Urbenin mit seinen Kindern das Gut und zieht in die Stadt um. Auf dem Weg ist er völlig betrunken und wie halbtot. Seine beiden Kinder begleiteten ihn weinend. Sein Glück, die junge Olen'ka geheiratet zu haben, schlägt ins Unglück um.

Die dramatische Katastrophe dieses apollinisch-dionysischen Spiels der Eigenschaften wird durch zwei Momente markiert: Fünf Tage nach dem Besuch des Karneev besucht auch Kamyšev seinen Freund auf seinem Territorium. Hier erlebt er als erstes seinen Freund Karneev, der wiederum dionysisch betrunken und wütend ist. Karneev berichtet von einem unerträglichen Verhalten der Ol'ga. Ihrer müde, sucht er jetzt nach ihrem Gegenteil, der ruhigen, bescheidenen Nadežda.

Zum zweiten Moment der Katastrophe wird das Treffen zwischen Kamyšev und Ol'ga. Ihre Reaktion angesichts des Kamyšev bestätigt das von Karneev beschriebene dionysische Schwanken zwischen Lachen und Weinen, von gleichzeitig vorhandenem Glück und Unglück.

Увидев меня, она страшно покраснела и – странная женщина – засмеялась от счастья. Стыд на ее лице смешался с радостью, горе с счастьем. (S. 352)

Als sie mich sah, wurde sie furchtbar rot und – merkwürdige Frau – lachte vor Glück laut auf. Die Scham auf ihrem Gesicht verfloß mit der Freude, der Kummer mit dem Glück. (S. 152)

Einer intimen Szene, die sich kurz darauf (hinter den Kulissen) abspielt, folgt eine endgültige distanzierte Haltung des Kamyšev, der Ol'ga für ihre Liebe bezahlt und ihr den Unterschied zwischen den Frauen, die leidenschaftlich lieben, und denen, die mit ihrer Liebe handeln, erklärt. Ol'ga zählt für ihn zu den Letzteren, doch die volle Bedeutung seiner Geste des Bezahls bleibt ihr zunächst vorenthalten.

In der Einleitung des tatsächlichen „Drama[s] auf der Jagd“ und der zweiten Theatervorstellung des dritten Aktes hört man deutliche Stimmen des baldigen Herbstes. Die Schwere des Herbstes wird in jeder Bewegung, jedem Wort, jedem Lachen nachempfunden. Es ist schwül, doch nicht nur in der freien Natur. Das Innere jedes Einzelnen sehnt sich nach einem Gewitter, das auch die moralische Schwüle erfrischen soll.

Был хороший августовский день.

Солнце грело по-летнему, голубое небо ласково манило вдаль, но в воздухе уже висело предчувствие осени. В зеленой листве задумчивых лесов уже золотились отжившие листки, а потемневшие поля глядели тоскливо и печально.

Предчувствие неизбежной тяжелой осени залегло и в нас самих. Нетрудно было предвидеть, что развязка была уже близка. Должен же был когда-нибудь ударить гром и брызнуть дождь, чтобы освежить душную атмосферу! Перед грозой, когда на небе надвигаются темные, свинцовые тучи, бывает душно, а нравственная духота уже сидела в нас. Она сказывалась во всем: в наших движениях, улыбках, речах. (S. 353)

Es war ein schöner Augusttag.

Die Sonne brannte wie im Sommer, der blaue Himmel lockte liebevoll ins Weite, aber in der Luft lag bereits ein Vorgefühl von Herbst. Im grünen Laub der nachdenklichen Wälder leuchteten bereits golden abgestorbene Blätter, und die gedunkelten Felder blickten wehmütig und traurig.

Das Vorgefühl des unweigerlich nahenden Herbstes hatte sich auch in uns festgesetzt. Es war unschwer vorauszusehen, daß die Entscheidung nahe bevorstand. Es mußte doch irgendwann der Donner dreinschlagen und der Regen niedergehen, um die schwüle Atmosphäre zu erfrischen! Wenn sich vor einem Gewitter dunkle, bleigraue Wolken am Himmel zusammenballen, ist es meist schwül, und in uns saß bereits die moralische Schwüle. Sie äußerte sich in allem: in unseren Bewegungen, unserem Lächeln, unseren Reden. (S. 153)

Der Stimmung der Natur, die das baldige Ende ahnt, folgt nun die Beschreibung des festlich gekleideten Publikums, das an der Jagd des Grafen teilnimmt. So wie in der Natur, so ist auch bei jedem Einzelnen eine deutliche Veränderung zu spüren, die der Wirkung der dionysischen „Kontaktmagie“ zuzuschreiben ist. Naden'ka ist blass und tief traurig, doch lacht sie die ganze Zeit in gespielter Fröhlichkeit.

Olen'ka wird zu einem „Schmuckstück“ der ganzen Gesellschaft. Sie zeigt deutliche Veränderungen. Rasend auf dem Rappen, schwarz angezogen, anziehend für das ganze Publikum, wird sie zu einem absoluten Gegensatz des romantischen „Mädchens in Rot“, das Kamyšev noch einige Monate zuvor zum ersten Mal sah. Ähnlich wie Naden'ka, ist auch Ol'ga innerlich von gegensätzlichen Gefühlen der Freude und der Trauer zerrissen. Ol'gas lautes Lachen illustriert ihren Stolz angesichts der Position einer Liebhaberin des Grafen. Das Lachen unterdrückt allerdings die Traurigkeit, denn Ol'ga weiß, dass Karneev sie verlassen möchte.

Der dionysische Graf Karneev ist zwar als Jäger angezogen, doch sein Kostüm symbolisiert für Kamyšev die Bekleidung eines Clowns, wobei die dionysischen Elemente der Tragik und Komik zusammenkommen:

Впереди и сзади нас двигались экипажи всех родов, времен и калибров. По бокам скакали всадники и амазонки. Граф Карнеев, облаченный в зеленый охотничий костюм, похожий более на шутовской, чем на охотничий, согнувшись вперед и набок, немилосердно подпрыгивал на своем вороном. (S. 353)

Vor und hinter uns rollten Equipagen aller Arten, Altersgruppen und Kaliber. Zu beiden Seiten sprengten Reiter und Amazonen einher. Graf Karneev, in einem grünen Jägeranzug, der aus ihm eher einen Narren denn einen Jäger machte, vornübergebeugt, mehr hängend als sitzend, wurde von seinem Rappen unbarmherzig gebeutelt. (S. 153)

In dieser Szene wird unserer Meinung nach die theoretische Konstellation visualisiert, die Bachofen in der Schrift *Der Mythos von Orient und Occident* aufgezeichnet hat. Es erscheint zwar nicht die „tyranische/aphroditische“ Möglichkeit des Daseins, doch ganz im Sinne Bachofens begegnen wir dem Bild einer „apollinischen“ (Kamyšev)/„demetrischen“ (Kalinina) Möglichkeit des Daseins, die sich im Zentrum in der Kutsche zeigt. Mit ihr konkurrieren deutlich die „zu beiden Seiten“ sprengenden „Reiter und Amazonen“ und damit die „dionysische“ (Karneev)/„amazonische“ (Ol’ga) Möglichkeit des Seins.

Für die Steigerung des dionysischen Theaterspiels sorgt das Opfermotiv, das aus verschiedenen Gesichtspunkten diskutiert wird.

Naden’ka berichtet von dem unglücklichen Leben Urbenins. Seine Tochter bekomme tagelang nichts zu essen und er ist stets betrunken.

Naden’ka selbst sehnt sich nach einer Heirat mit Karneev und wartet auf seinen Heiratsantrag. Die mögliche Ehe sieht sie allerdings als eine Mission, den Grafen zur Vernunft zu bringen und seine Energie in Richtung Arbeit zu steuern. Diese Mission empfindet sie aber schon jetzt als ein Opfer, das sie dem dionysischen Grafen bringen möchte.

Ol’gas Opfer wird von Kamyšev selbst angedeutet: Ol’ga schaut auf die „Jagdtasche“ des Grafen, in der die „angeschossene Schnepfe“ noch „zappelt“ (S. 160; В ягдташе ворочался подстреленный кулик, S. 358) und wartet auf ihr Ende. Kamyšev bringt die Schnepfe um (S. 161; S. 359), damit die nicht weiter leidet, und äußert vor sich und dem Leser seine innerliche Wut angesichts der Laster der schönen Ol’ga. Kurz darauf verschwindet Ol’ga im Wald.

Das Leiden der Schnepfe steht in einer Parallele zu den leidenden Frauen, Ol’ga und Nadja, die auf dionysischer Ebene ihre Opfer bringen. Diese Gemeinsamkeit von tierischem und weiblichem Opfer der Schicksale wird angedeutet, indem Nadja und Ol’ga am Essen der ganzen Gesellschaft nicht teilnehmen.

Zum deutlichen grotesken Höhepunkt des Dramas auf der Jagd wird zunächst das plötzliche Erscheinen der angetrauten Ehefrau des Karneev, von der nicht einmal sein Freund Kamyšev wusste. Durch ihr Erscheinen wird auch das Geheimnis des Polen Pšechockij offenbart: Er ist nämlich ihr Bruder. Karneev bittet Kamyšev um Hilfe, der ihn angesichts der Gesellschaft aus der peinlichen Situation herausholen bzw. herausreden soll. Kamyšev seinerseits distanziert sich und verlässt die Gesellschaft.

Seinem Verlassen der Gesellschaft folgt ein deutlicher Schnitt in der Handlung. Später wird sich herausstellen, dass Ol’ga auf der Jagd ermordet wurde, was für die aussagekräftige Handlung hinter den Kulissen steht. Das Geheimnis des Kamyšev, der den Mord an Ol’ga verübt hat, kann zunächst nur der personifizierte See spüren und ihn als Erster enthüllen. Die Stimmung des Sees, so Kamyšev, sei bedrückender als je, doch er selbst trage viel stärkere Wut in seinem Inneren.

Zu Hause sucht Kamyšev wiederum nach einem beruhigenden apollinischen Schlaf. Diesen kann er nicht finden, denn im Traum besuchen ihn die dionysischen Mänaden – Ol’ga, Nadja und Sjuzja – und in der Realität wird er von den diesmal besonders intensiven Ausrufen des Papageien überwältigt. In seiner Wut schleudert Kamyšev den Käfig in die Ecke und tötet so den aufdringlichen Propheten. Diese Szene wird zur dramatischen Pause, die ebenfalls mit dem Moment der letzten Spannung erfüllt ist. Zum zweiten Moment der letzten Spannung

wird auch das diesen Sommer beendende Gewitter. Dabei erinnert sich Kamyšev an die lyrischen Bilder des ersten, des Maigewitters, das sein erstes Treffen mit dem „Mädchen in Rot“ begleitet hatte.

Zur Katastrophe des dritten Aktes werden zwei Nachrichten: Am Fenster erscheint Doktor Voznesenskij und bittet Kamyšev, Nadja zu heiraten. Nach dem Erscheinen der Ehefrau des Karneev hat sie sich vergiftet. Das körperliche Leben wurde zwar gerettet, doch es liege jetzt an Kamyšev, ihre Seele am Leben zu halten.

Ein zweiter Besucher an der Tür überreicht Kamyšev einen Brief, in dem der Graf ihn über den Mord an Ol'ga informiert und Kamyšev bittet, sofort zu kommen. Für den dionysischen Inhalt sorgen die Aufforderung zur Eile, die Nachricht über den Mord und die Befürchtung des Grafen, wahnsinnig zu werden:

„Забудь, ради бога, все на свете и приезжай *сейчас же*. Убита Ольга. Я потерял голову и сейчас сойду с ума. Твой А.К.“ (S. 368)

„Vergiß um Gottes willen alles auf der Welt und komm *sofort*. Olga ist ermordet worden. Ich bin total durcheinander und werde gleich verrückt. – Dein A.K.“ (S. 173)

Das Ende der Theatervorstellung auf der Jagd markiert die Fahrt Kamyševs und Voznesenskij zum Grafen. Unterwegs bemerkt Voznesenskij, für Kamyšev sei es auch möglich, die gerichtliche Untersuchung einem anderen Untersuchungskommissar zu überlassen. Der Appell an die Position des Kamyšev als Ordnungshüter lässt Kamyšev in seine apollinische Welt der Ordnung und des Rechts zurückkehren. Gerade der Arzt Voznesenskij, der über keine Berührungspunkte mit der dionysischen Welt verfügt, ist geeignet, diese Rückkehr Kamyševs zu seinem apollinischen Wesen auszulösen.

Der Beginn des bevorstehenden letzten Aktes wird im Text deutlicher als je markiert:

Начиналось последнее действие драмы, и двое из действующих лиц ехали, чтобы увидеть раздирающую душу картину. (S. 368)

Der letzte Akt des Dramas hatte begonnen, und zwei dramatis personae fuhren dahin, um ein herzerreißendes Bild zu schauen. (S. 174)

AKT IV

Wie die ersten drei Akte, liefert auch der vierte zwei konkurrierende Theatervorstellungen, die sich den Untersuchungen des Mordes an Ol'ga widmen. Die Struktur der einzelnen Theatervorstellungen bietet allerdings eine neue Nuance: Die erste Theatervorstellung findet einen deutlichen, dramatischen Anschluss an die tragischen Ereignisse. In der zweiten dagegen gewinnt die narrative Form an Bedeutung, die durch eine lange Reihe an Untersuchungsprotokollen gekennzeichnet wird.

Die erste, dramatische Theatervorstellung leitet der Empfang von Kamyšev und Voznesenskij durch die Amme des Grafen Syčicha ein, der den Empfang beim ersten Besuch des Hauses des Grafen im ersten Akt widerspiegelt. Diesmal wird allerdings Syčicha nicht dem Leser, sondern dem Arzt Voznesenskij als „das klügste und listigste Wesen im [...] ganzen Kreis“ (S. 175; самое умное и хитрое существо во всем [...] уезде, S. 369) vorgestellt.

Für die dramatische Steigerung sorgt die Darstellung des Betretens des Salons: Kamyšev zeigt sich tief beeindruckt von der hier herrschenden Atmosphäre. Er erkennt den Zigeunerchor mit seiner Tina mitten drin. Ihre äußerst unpassende festliche Anwesenheit kontrastiert mit der Totenstimmung. In diesem Zusammenhang äußern die Zigeuner den Wunsch, die Grafschaft so schnell wie möglich zu verlassen, denn Zigeuner und zu erwartender Priester gehören nicht unter ein Dach.

Die Distanz des Kamyšev wird aufs Neue betont, indem er keine Zuneigung zu Tina und ihrer Umgebung zeigt und anfängt, die Anwesenden zu dem Mord zu befragen.

Kurz danach wird die tragisch-komische Kulisse nochmals betont. Kamyšev geht durch das dunkle Haus des Karneev, das seine Tore dem Tod geöffnet hat, und erblickt plötzlich ein gemütliches Bild: In einem der Zimmer sitzt die Ehefrau des Karneev, Sozja, und trinkt mit ihrem Bruder Pšechozkij Tee.

Zum Höhepunkt dieser dramatischen Theatervorstellung wird der Mord an Ol'ga jetzt von Karneev nacherzählt. Der Graf berichtet von einem unmenschlichen Schrei und darauf folgender Totenstille, die die Gesellschaft gehört hatte. Der erste, der den Mord an Ol'ga bekanntgab, war der alte Diener Il'ja. Der zweite, der aus dem Wald herauskam, war der Ehemann Urbenin. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken die blutbeschmierten Hände Urbenins. Der Ehemann beweint seine Frau und ist vom Unglück wie in Trance. Es wird auch von der grausigen Seite des Mordes berichtet: Ol'ga sei mit einem stumpfen kaukasischen Dolch ermordet worden.

In dem Moment der letzten Spannung zieht Kamyšev vor dem Leser ein Fazit, indem er die Prophezeiungen seines Vogels mit seinen eigenen vergleicht, die hier in Erfüllung gegangen sind. Er erinnert sich an den von ihm getöteten Papagei, mit dem er auch innerlich Ol'ga verbindet:

О, пророчество моей души и моей бедной птицы!
Когда моя благородная, убитая мной птица выкрикивала фразу о муже, убившем свою жену, в моем воображении всегда появлялся на сцену Урбенин. Почему?.. (S. 375)

O Prophetie meines Herzens und meines armen Vogels!
Als mein edler, von mir umgebrachter Vogel seinen Satz krächzte von dem Mann, der seine Frau ermordet habe, war in meiner Einbildung immer Urbenin auf der Bühne erschienen.
Warum?... (S. 183)

Auf die abschließende Symbolik des geopfertem Vogels folgt die abschließende Bemerkung Kamyševs bezüglich des Hauses seines Freundes Karneev. Auf die Frage, wer hier wohl der Wirt sei, antwortet Kamyšev:

– Здесь нет хозяина... Здесь царит хаос... – сказал я. (S. 376)

„Hier gibt es keinen Hausherrn... Hier herrscht das Chaos...“ sagte ich. (S. 184)

Diese bezeichnende Charakterisierung des Dionysischen, die das Haus beherrscht, markiert das Ende dieser dramatischen Theatervorstellung.

Den Beginn der zweiten, diesmal narrativen Theatervorstellung kündigt einen Übergang an. Kamyšev befindet sich nun vor dem Bett der tödlich verletzten Ol'ga und stellt sich ihr in seiner Berufsrolle vor:

– Я – Зиновьев, судебный следователь. Имел честь быть с вами знаком и даже, если припомните, был шафером на вашей свадьбе... (S. 377)

„Ich bin Zinovjev, der Untersuchungsrichter. Ich hatte die Ehre, Sie zu kennen, und war, wenn Sie sich erinnern, sogar Brautführer auf Ihrer Hochzeit...“ (S. 186)

Der Bruch zwischen den zwei Theatervorstellungen wird in dem zitierten Satz durch den Namen Zinovjev deutlich gemacht: Nach der persönlichen Vorstellung in der Redaktion unter dem Namen „Kamyšev“ war der für die Publikation des „Romans“ ausgedachte Name „Zinovjev“ zum ersten Mal aufgetaucht. Jetzt, noch innerhalb des „Romans“, verwendet er ihn in seiner neuen Rolle als Untersuchungskommissar. Kamyšev/Zinovjev wird nun zum

Autor mehrerer Untersuchungsberichte/Protokolle, die sich mit dem Mord an Ol'ga beschäftigen. Diese Berichte haben einen gemeinsamen Nenner: Sie klingen wie die zahlreichen Varianten eines und desselben Mythos mit einem wichtigen, durchgehenden Detail. All diese Protokolle berichten über den Mord, ohne den Namen des Mörders zu nennen und damit ohne die Wahrheit ans Licht zu bringen. Dadurch wird der allgemeine Charakter des Mythos, der „immer nur glaublich und nicht ‚wahr‘“ ist, beeindruckend vorgeführt. All diese Berichte klingen außerdem wie das dionysische „unkontrollierte Reden“, das zwar viele Worte macht, doch nicht auf den entscheidenden Punkt kommt. Und Kamyšev/Zinovjev selbst? Mit furchterregender Distanz entfaltet er sich nun eindeutig als ein rächender Apollo, als Hüter des Rechtes und der Ordnung.

Nach seiner Vorstellung am Sterbebett bringt Kamyšev/Zinovjev Ol'ga dazu, den wahren Namen des Mörders nicht zu erwähnen. Der tatsächliche Tod der Ol'ga markiert einen weiteren Bruch in der Erzählung: Der eigentliche Tod im Haus des Karneev wird immer noch in der Tradition des antiken Theaters und ganz im Sinne von Čechov hinter die Kulissen verlagert und nur in einem unbedeutenden Satz von Kamyšev erwähnt. Der Tod wird dadurch zu einem gefühllosen Punkt im Untersuchungsbericht des Untersuchungskommissars. Der Mord auf der Jagd, im Wald, wirkt dagegen präsenter. Der Mord wird im gewissen Sinne visualisiert, indem Kamyšev/Zinovjev sehr lange über Ol'gas blutiges Kleid, über die Befunde der Ärzte berichtet und den Mord in Form eines Berichtes wiedergibt. Eine akustische Dominante der Berichterstattung bildet dabei der immer wieder betonte Schrei Ol'gas, der auch die Jagdgesellschaft alarmiert hatte.

Nach seiner Berichterstattung, die sehr viele Details ans Licht bringt, doch die Wahrheit verbirgt, kommt Kamyšev/Zinovjev nun dazu, die Zeugen zu befragen. Als Erster wird Urbenin verhört, der auch als Hauptverdächtiger gilt und verhaftet wird.

Nach zwei oder drei Tagen kommt Polugradov, der stellvertretende Staatsanwalt, um sich persönlich ein Bild über den Mord zu verschaffen. Nachdem Polugradov und Kamyšev/Zinovjev den Tatort aufgesucht haben, wird Urbenin zum zweiten Mal verhört. Auch dieses Mal sagt Urbenin ein deutliches „Nein“ zu den Beschuldigungen. Doch diesmal wirkt Urbenin gefasst und sogar fröhlich. Kamyšev/Zinovjev interpretiert seine Haltung als die eines Schauspielers, der seine Rolle vergessen hat. Urbenin seinerseits erklärt seine plötzliche Freude mit seiner Erkenntnis, der Tod sei besser für Ol'ga als das Leben mit dem Grafen Karneev.

Zum nächsten wichtigen Verdächtigen wird plötzlich Kuz'ma, an dessen Sachen man Ol'gas Blut fand. Am Tag der Jagd bediente er die Gesellschaft und trank nebenbei selbst. Betrunkener und müde hatte er sich im Wald hingelegt. Wie im Traum sah er jemanden, der das Blut an seinen Sachen abgewischt hatte, doch zunächst kann er sich an das Gesicht nicht deutlich erinnern. Später bringt Kuz'ma Kamyšev/Zinovjev dann doch auf den Gedanken, er (Kamyšev/Zinovjev) sei von ihm (Kuz'ma) erkannt worden.

Kamyšev/Zinovjev lügt dann Urbenin vor, Kuz'ma habe sich an ihn (Urbenin) im Wald erinnert. Nebenbei erlaubt Kamyšev/Zinovjev dem Urbenin spazieren zu gehen. Nachdem die Wache Kuz'ma in seinem Bett erwürgt aufgefunden hat, wird Urbenin zweier Morde für schuldig befunden.

Doch dann wird Kamyšev/Zinovjev seines Amtes enthoben und als Zeuge vernommen.

Bis dahin vergeht ein Jahr. Auf die Frage, ob er ein Verhältnis mit Ol'ga hatte, antwortet er mit „Nein“.

Als Nächstes berichtet nun der Staatsanwalt über den Mord, so dass wir eine weitere Version des Mythos erhalten, die aber ebenfalls die Wahrheit nicht offenbart.

Urbenin wird zweier Morde für schuldig befunden und zu fünfzehn Jahren Verbannung verurteilt. Er bittet ausgerechnet Kamyšev/Zinovjev um den Schutz seiner beiden Kinder.

An dieser Stelle setzt Kamyšev/Zinovjev eine zeitliche Pause, die mehr als acht Jahren dauert. Aus diesem zeitlichen Abstand heraus setzt Kamyšev/Zinovjev eine melancholische

Pointe: Er unterscheidet zwischen zwei Leben, dem, das er damals lebte und dem, das er momentan lebt.

Das erste Leben gehört den geschilderten und dargestellten Ereignissen aus der Vergangenheit an und wird als „rasend, ausschweifend und ruhelos“ (S. 225; бешеная, беспутная, беспокойная, S. 406) bezeichnet. Er empfindet es als einen „Regenbogen in allen Farben des Sonnenspektrums“ (S. 225; радугу, какую дает солнечный спектр, S. 406). Das zweite, gegenwärtige Leben hebt sich davon ab als „graue[r] Kreis: alles ist grau in grau, ohne Abstufungen, ohne aufhellende lichte Flecken...“ (S. 225; серый круг: серый цвет и никаких оттенков, никаких светлых проблесков..., S. 406).

Epilog: Die Untersuchung des Redakteurs

Die von Kamyšev/Zinovjev eingeleitete Untersuchung am Mord wird in der Redaktion fortgesetzt. Im Epilog und der narrativen Pointe übernimmt nun der Redakteur den Faden und macht intuitiv an Hand der Schrift des Kamyšev/Zinovjev eine unglaubliche Entdeckung: Kamyšev/Zinovjev sei der wahre Mörder. Diese Entdeckung wird ebenfalls zur dramatischen Lösung und damit zum fehlenden fünften Akt des in der Niederschrift vorgeführten Dramas. Der Redakteur spricht zum ersten Mal den Namen des tatsächlichen Mörders aus. Kamyšev/Zinovjev fühlt sich einerseits erleichtert, weil er, ein Mörder, zu einem besonderen Menschen aufgestiegen ist. Die Bestrafung bleibt allerdings aus. Kamyšev/Zinovjev gibt die furchtbaren Taten zu und verläßt unbestraft die Redaktion.

Das Ende des „Dramas“ wird eher als offen empfunden: Die Tat ist zwar aufgedeckt, doch bleibt unbestraft. Dadurch trägt das Werk nicht nur den Charakter der berühmten großen Čechovschen Dramen, sondern wird wie sie zum Vorreiter des absurden Theaters, das sich gerade durch das „offene Ende“ und das Fehlen der Lösung im traditionellen Sinne auszeichnet.

Um die gesamte, komplizierte Struktur des narrativ-dramatischen „Romans“/„Dramas“ zusammenzufassen und vor Augen zu führen, sei an dieser Stelle eine Gliederung eingefügt:

P r o l o g: Das Treffen in der Redaktion und Überreichen der Niederschrift an den Redakteur

H a u p t t e i l: Die Niederschrift des Untersuchungskommissars Kamyšev.

Drama na ochote. Iz zapisok sudebnogo sledovatelja.

Akt I.: Einleitung.

- Der erste Auftritt des Vogels Ivan Dem’janyč:
 - „Der Mann hat seine Frau ermordet!
 - Ach, sind Sie dumm! Geben Sie mir endlich Zucker!“
 - („Муж убил свою жену! Ах, как вы глупы!
 - Дайте же мне наконец сахару!“)
- Darstellung zweier Residenzorte
 - Das Reich des Apollo und das Reich des Dionysos
- Zwei Theatervorstellungen:
 - A. Die Theatervorstellung beim Spaziergang
 - 1. Einleitung: Dionysischer Garten.
 - 2. Erscheinungsbilder als erregende Momente
 - Erscheinungsbild: Schlange
 - Erscheinungsbild: Der Gärtner Franz Tricher
 - Weitere Erscheinungsbilder oder Dekorationen:
 - Gartengitter. Berg.
 - Erscheinungsbild:
 - Urbanins Kinder und „das Mädchen in Rot“.
 - Wald als nächste Naturdekoration.

3. Haus des Försters als Höhepunkt
 4. Das Verlassen des Hauses des Försters als Fall / Umkehr der Handlung
 5. „Irrenhaus“ als Schluss- und Schlüsselbemerkung
- B. Die Vorstellung der dionysischen Orgie
1. Einleitung: Definition des „Selbstmörders“ und Der Mythos über den verwundeten Soldaten
 2. Erregende Momente: *sparagmos* und *omophagia*;
Trinken vs. Nüchternheit und Rationalisierung des Guts;
Steigerung: Schreiben des Telegramms und Begegnung mit Tina
 3. Höhepunkt: dionysische Orgie
 4. Tragische Momente: Schaukelszene mit Tina und die Szene der Eifersucht.
Fall / Umkehr : Definition der Orgie als eine „Selbstvernichtung“ und Streit zwischen Kamyšev und Karneev;
Moment der letzten Spannung: Szene mit dem brennenden Geld
 5. Katastrophe: Ende der Orgie
- Reinigungsritual: Michej (seelisch) und Polikarp (physisch);
Katharsis-Begriff;
 - Schweigegebot
 - Dionysischer Rausch und Apollinischer Traum

Akt II: Steigerung

- Kamyšev und Doktor Pavel Ivanovič Voznesenskij:
Dritte Variation des Reinigungsrituals (psychotherapeutisch)
 - Der Brief der Zigeunerin Tina
 - Zwei Theatervorstellungen:
 - A. Prolog. Tenevo: Kirche. Gottesdienst.
 1. Einleitung: Lyrische Stimmung beim Spaziergang
 2. Erscheinungsbilder als erregende Momente:
Franz Tricher
„Mädchen in Rot“ – Mädchen in Grün
Darstellung des Jahrmarktes
Kirche
 3. Höhepunkt: Gottesdienst
Nadežda Nikolaevna und Olen’ka als Abbildungen der Lyrik und des Jahrmarktes
 4. Fall / Umkehr: Zurück zum Jahrmarkt
Rekapitulation der Beziehung zwischen Nadežda Nikolaevna und Kamyšev
Erscheinungsbilder: Franz und Olen’ka
 5. Katastrophe: Olen’ka heiratet Urbenin
 - B. Prolog: Das Haus des Karneev
 1. Einleitung: Jours fixes gegen Langeweile
 2. Steigerung: Das dionysische Essen und Trinken
 3. Höhepunkt: Gespräch mit Urbenin über sein
 4. Fall/Umkehr: Wutanfall des Kamyšev
 5. Katastrophe: Urbenin fängt an zu trinken und weint.
Ahnens des großen Unglücks
- A‘. Das „wahre Drama“: Kirche. Trauung
1. Einleitung: Glücklicher Gesang mit traurigen Noten
 2. Steigerung mit einem Vorgeschmack der Antimesse:
A n t i m e s s e:
Kamyšev und sein innerlicher Dialog mit dem Teufel
Karneev, der die Kerzen verkauft
„tote Braut“ Olen’ka

Kinder des Urbenin: neutrale Stellung derer, die die Trauung nicht nachvollziehen können

M e s s e:
Urbenin
Geistliche

3. Höhepunkt: ritueller Kuss und Glückwünsche

4. Glückwünsche der Gäste

5. Ende der Zeremonie und Verlassen der Kirche

B'. Das „wahre Drama“: „Schwarze Messe“ im Haus des Karneev

1. Einleitung: Die Szene mit dem wahnsinnigen Vater der Olen'ka vor dem Haus und Die Theatralik des Hochzeitstisches im dionysischen Haus

2. Steigerung: Der Kuss und Olen'kas Verlassen der Hochzeitsgesellschaft. Kamyšev macht sich auf die Suche nach der Braut

3. Höhepunkt: Die Mysterien-Hochzeit mit dem apollinischen Kamyšev auf dem dionysischen Gut, in der Höhle

Die Begegnung mit Pšechockij vor der Höhle

4. Fall/Umkehrung: Versprechungen des Kamyšev der ewigen Liebe und Olen'kas Entscheidung

5. Lösung: Kamyšev führt Ol'ga zu den Gästen zurück und begegnet beim Verlassen des Hauses Nadežda Nikolaevna

Spiegel: ewige Liebe und keine Antwort

Postdramatik im Haus des Kamyšev:

Die nervenreizenden drei Tage allein und

Der überraschende Besuch Ol'gas

Die Ausrufe des Papageien „Der Mann hat seine Frau ermordet!“

(„Муж убил свою жену!“), die Ol'ga und Kamyšev zusammen erleben

Weitere Besucher: Karneev und Pavel Ivanovič Voznesenskij

Akt III: Höhepunkt. Drama auf der Jagd

A. Die Jagd des Karneev und der moralische Tod Ol'gas

„Der Mann hat seine Frau ermordet!“ („Муж убил свою жену!“),

B. Die Jagd des Kamyšev und der physische Tod Ol'gas

und des Papageien „Der Mann hat seine Frau ermordet!“

(„Муж убил свою жену!“)

Akt IV: Fall / Umkehr

Zwei Theatervorstellungen:

A. Dramatischer Teil: Untersuchung im Hause des Karneevs

B. Narrativer Teil: Die eigentliche Untersuchung

Epilog: Die Untersuchung des Redakteurs

4. Dionysisch-Apollinisches Thema in den weiteren Kurzerzählungen

Nach der Analyse des dionysisch-apolinischen „Romans“/„Dramas“ möchten wir uns diesem Thema in den anderen Kurzerzählungen widmen. Diese soll, wie im Falle der Narziss- und Pythia-Mythen zeigen, dass man die Spuren des gleichen Mythos auch in anderen Werken Čechovs erkennen kann.

4.1. *Die Maske (Maska) (1884)*

Im Jahre 1884 veröffentlicht die Zeitschrift *Razvlečenie (Unterhaltung)* in ihrer Jubiläumsausgabe vom 27. Oktober die Kurzerzählung unter dem Titel „Noli me tangere!“ (lat.: „Fass mich nicht an!“) mit dem Untertitel *Iz žizni provincial'nych kozyrej (Aus dem Leben der provinziellen Assen)*, die aktuell unter dem Titel *Maska (Die Maske)* bekannt ist. L. N. Tolstoj zählte die Erzählung zu Čechovs „besten dreißig Erzählungen“. ⁴⁴⁸

Wie aus dem Untertitel der ersten Variante hervorgeht, stellt die Kurzerzählung eine Episode aus dem Leben der provinziellen, gehobenen Kreise dar. Schon im Titel der Erzählung *Maska* ertönt das wichtige Attribut des griechischen Gottes.

Die Handlung der Erzählung findet im „X-en“, einem öffentlichen Club statt, wo ein Wohltätigkeitsball gegeben wird. Bei der Bezeichnung des Balls werden zwei Ebenen unterschieden: Wenn es sich allgemein gesehen um einen „Ball-Maskerade“ handelt, (бал-маскарад), so wird er von den ortsansässigen Damen als „Ball-Parade“ definiert (бал-парей). Dabei wird auf die Ableitung aus dem Französischen „bal paré“, was in der wörtlichen Übersetzung „Parade-Ball“ („парадный бал“) heißt, hingewiesen. Die verdrehte Bezeichnung, die eine französische Variante bevorzugt und damit nach einem gehobenen sprachlichen Ausdruck der adeligen Gesellschaft strebt, verleiht der Erzählung von vornherein eine parodistische Note. ⁴⁴⁹

Der durch zwei Ebenen vorgegebene Charakter findet bei der Darstellung der hier versammelten Gesellschaft seine Entsprechung. Diesmal haben wir es allerdings mit dem Zusammenführen zweier unterschiedliche Welten zu tun, also mit der gleichen Konstellation, die wir in *Tat'jana Repina* und auch im *Drama na ochote* hervorgehoben haben.

Gegen zwölf Uhr nachts teilt sich die im Club versammelte Gesellschaft in diejenigen, die Masken tragen, tanzen und sich unterhalten und die „Intellektuellen ohne Masken“, die nicht tanzen und sich im Lesesaal voll und ganz mit der Lektüre der Zeitungen vergnügen oder, wie vom Erzähler ironisch bemerkt wird, „nachdenken“.

Die zunächst eingeführte gegensätzliche sprachliche Bezeichnung des Festes (бал-маскарад und бал-парей), die weiterhin durch die gegensätzlichen Bilder der Tanzenden mit Masken und den bewegungslosen Lesenden ohne Masken erläutert wurde, wird schließlich in einem räumlichen visuell-akustischen Gegensatz abgerundet. Wenn der große Festsaal sich durch die Tanzmusik, den Lärm der hin und her rennenden Lakaien und des laut klingelnden Geschirrs auszeichnet, so ist der Leseraum mit seinem immobilen Publikum und seiner tiefen Stille ein absolutes Gegenteil.

Nach dem Gesetz des apollinisch-dionysischen Gegensatzes, das die Gegenpole in Berührung bringt, wird auch hier die apollinisch nachdenklich-majestätische Stille mit dem dionysischen festlichen Lärm konfrontiert, indem die dionysische Maske bei den apollinischen Maskenlosen plötzlich als Gast auftritt. In den Lesesaal platzt nämlich ein

⁴⁴⁸ Vgl. Kommentare zur Erzählung, in *Polnoe sobranie ... , Sočinenija, t. III, 1884-1885, 1975, S. 557.*

⁴⁴⁹ Vgl.: rus. Im X-en öffentlichen Klub gab man zum wohltätigen Ziel den Maskenball, oder, wie ihn die hiesigen Fräulein nannten, den Ball-paré. (В X-ом общественном клубе с благотворительной целью давали бал-маскарад, или, как его называли местные барышни, бал-парей. (Fußnote: „парадный бал“ фр. bal paré), S. 84)

lauter, maskierter Mann hinein. Der Herr ist allerdings nicht allein. Ihm stehen zwei Damen, ebenfalls mit Masken, zur Seite. Die Lakaien sorgen für das komplette Bild, indem sie auf ihren Tablett ein paar Flaschen mit Alkohol sowie ein paar Gläser hinter der im Lesesaal unerwarteten Gesellschaft hertragen.

Die zwei widersprüchlichen Stimmungsebenen kommen nicht nur in Berührung. Der maskierte Mann versucht bewusst, die lesende Gesellschaft zu provozieren. Er wirft die Zeitschriften vom Tisch auf den Boden und fordert die „Intellektuellen“ auf, die Zeitungen beiseitezulegen. Einer der Lesenden unternimmt den Versuch, die Ebenen wieder voneinander zu trennen und die gesonderte Ordnung zu schaffen, indem er die Maske darauf aufmerksam macht, man befinde sich hier nicht in einem Buffet, sondern in einem Lesesaal, der logischerweise kein Ort für Trinkgelage und lautes Verhalten sei.

Die Konfrontation beider Stimmungsebenen steigert sich immer mehr. Die Maske ist entschlossen, richtig zu feiern. Er weist die Gesellschaft darauf hin, dass sie schon genug gelesen habe und fordert sie auf, mit ihm zu trinken. Die Demonstration einer feierlichen Stimmung lässt nicht lange auf sich warten. Die Maske und die zwei Damen trinken Alkohol und entsetzen damit die Gesellschaft, während immer wieder auf den Unterschied zwischen einem Lesesaal und einer Kneipe hingewiesen wird:

– Вы забываетесь, милостивый государь! [...] Вы обращаете читальню в кабак, вы позволяете себе бесчинствовать, вырывать из рук газеты! (S. 86)

„,Sie gehen zu weit, gnädiger Herr! [...] Sie wenden den Lesesaal in eine Kneipe, Sie erlauben sich Unfug zu treiben, die Zeitung aus den Händen zu reißen!“

Auf das laute Entsetzen reagiert die Maske mit einem noch lauteren Lachen. Der maskierte Unbekannte macht sich lustig über die lesende Gesellschaft und definiert das Lesen als einen Gegensatz zum Trinken. Der Gedanke wird vertieft, indem die Maske das Lesen als eine billige Alternative zum Trinken definiert:

– А по моему мнению, вы, господа почтенные, любите газеты оттого, что вам выпить не на что. Так ли я говорю? Ха-ха!.. Читают! Ну, а о чем там написано? Господин в очках! Про какие факты вы читаете? Ха-ха! Ну, да брось! (S. 86)

„, Und meiner Meinung nach, haben Sie, ehrenhafte Herren, die Zeitungen deshalb gern, weil Sie kein Mittel für das Trinken haben. Sage ich es richtig? Ha-ha!.. Sie lesen! Also, und worüber schreibt man dort? Sie, Herr mit der Brille! Über welche Fakten lesen Sie? Ha-ha! Ach, lass es sein!“

Der Mann hinter der Maske mit Pfauenfedern greift den Intellektuellen mit Brille und Zeitung an und fordert ihn direkt auf, mit ihm anzustoßen. Die gegensätzlichen Attribute (Maske vs. Brille) unterscheiden aufs Neue die zwei antagonistischen Welten:

– Будет тебе кочевряжиться! Выпей лучше!
Мужчина с павлиньими перьями приподнялся и вырвал газету из рук у господина в очках. (S. 86)

„,Lass doch deine Angebereien! Trink besser!
Der Mann mit den Pfauenfedern hat sich erhoben und die Zeitung aus den Händen des Herrn mit der Brille entrissen.“

Der angegriffene Mann mit Brille und Zeitung kann das freche Verhalten der Maske nicht nachvollziehen und stellt sich mit seinem Namen vor in der Hoffnung, seinem Angreifer

Angst zu machen. Er ist nämlich der Direktor der Bank. Seine Vorstellung stößt aber auf eine unerwartete und noch frechere Reaktion des Unbekannten. Die Maske lacht erneut und provoziert die Gesellschaft mit immer weiter gesteigerter Intensität. Schließlich fordert er die Gesellschaft auf, den Leserraum zu verlassen und ihn mit seiner weiblichen Gesellschaft allein zu lassen, um zu trinken und zu feiern. Die Auseinandersetzung um den Raum wird zusätzlich von lauten Beleidigungen begleitet.

In der nächsten Etappe des Kampfes um den Raum fordert der verblüffte Bankdirektor die Schutzmänner der Ordnung auf einzugreifen. Auf ihr unmittelbares Erscheinen reagiert die Maske aber sehr gelassen und lässt sich nicht weiter stören. Er lacht und beleidigt diesmal die Hüter der Ordnung:

–А ведь испугал! – проговорил мужчина и захохотал от удовольствия. – Ей-ей, испугал! Бывают же такие страсти, побей меня бог! Усы, как у кота, глаза вытаращил... Хе-хе-хе! (S. 87)

„Hat er mich erschrocken“, sprach der Mann und lachte vor Vergnügen auf. „Hej-hej, erschrocken! Es gibt doch solche Leidenschaften, schlag mich Gott! Der Schnurrbart, wie beim Kater, die Augen sind herausgequollen... He-he-he!“

In dem Raum, der nach dem stillen Lesen vom lauten Lachen in Besitz genommen wurde, wird es immer lauter:

В читальне поднялся невообразимый шум. Евстрат Спиридоныч, красный как рак, кричал, стуча ногами. Жестяков кричал. Белебухин кричал. Кричали все интеллигенты, но голоса всех их покрывал низкий, густой, придушенный бас мужчины в маске. (S. 88)

„Im Lesesaal erhob sich ein unvorstellbarer Lärm. Jevstrat Spiridonyč, rot wie ein Krebs, schrie und stampfte mit den Füßen. Žestjakov schrie. Belebuchin schrie. Es schrien alle Intellektuellen, aber ihre Stimmen wurden durch den tiefen, satten, gedämpften Bass des Mannes in der Maske überdeckt.“

Plötzlich wird der Raum zum Mittelpunkt des Provinzfestes: Die tanzende Gesellschaft, die diesmal als ein „Publikum“ definiert wird, hört auf zu tanzen und versammelt sich um die laut gewordenen Akteure im Leserraum.

Die Maske genießt die Vorstellung. Der Ordnungshüter seinerseits fängt an, ein Protokoll auszufüllen und hofft dabei, der Maske richtig Angst zu machen. Der maskierte Mann spielt seine Rolle weiter und verbindet ironisches Weinen mit erneuertem Lachen.

Zum theatralischen Höhepunkt wird der effektvolle Moment der Offenbarung des wahren Gesichtes des maskierten Mannes. Nachdem das Protokoll fertig ist, lässt er die Maske fallen.

– [...] Ну, что ж? Готов протокол? Все расписавшись? Ну, теперь глядите!.. Раз... два... три!!..
Мужчина поднялся, вытянулся во весь рост и сорвал с себя маску. Открыв свое пьяное лицо и поглядев на всех, любуясь произведенным эффектом, он упал в кресло и радостно захохотал. (S. 88)

„[...] Also, was ist? Ist das Protokoll fertig? Alle haben unterschrieben? Also, jetzt schauen Sie!. Eins... Zwei... Drei!!.“
Der Mann stand auf, reckte sich auf und nahm die Maske ab. Nachdem er sein betrunkenes Gesicht gezeigt und alle angeschaut hat, fiel er, ergötzt an dem erzeugten Effekt, in einen Sessel und lachte fröhlich auf.“

Die theatralische Art und Weise, wie die Maske vom Gesicht genommen wird sowie der gewollte theatralische Höhepunkt der Spannung wirkt stark auf das Publikum. Hinter der Maske konnte jeder den örtlichen Millionär Pjatigorov erkennen, der in seiner widersprüchlichen Natur als skandalöse Figur und gleichzeitiger Liebhaber der Aufklärung gilt:

В буяне все узнали местного миллионера, фабриканта, потомственного почетного гражданина Пятигорова, известного своими скандалами, благотворительностью и, как не раз говорилось в местном вестнике, – любовью к просвещению. (S. 88)

„Im Radaubruder haben alle den hiesigen Millionär, den Fabrikanten, den erblichen ehrenvollen Bürger Pjatigorov erkannt, der durch seine Skandale, die Wohltätigkeit und wie immer wieder im lokalen Blatt betont wurde, durch die Liebe zur Aufklärung bekannt war.“

Die Reaktion des Publikums kann als Zitat der berühmten Schluss-Szene des Gogol'schen *Revisors* gelesen werden. So wie die Nachricht, der echte Revisor sei angekommen, das Publikum in einmütiges, immobiles Erstaunen versetzt, sorgt auch das Abreißen der Maske für die gleiche Reaktion in der Kurzerzählung. Dem völlig durcheinander gebrachten Publikum lässt Pjatigorov eine volle Minute Zeit, bis er selber sich zu Wort meldet und in einer neuen Situation die Gesellschaft auffordert, den Raum zu verlassen:

А впечатление, действительно, произвел он необыкновенное. Все интеллигенты растерянно переглянулись и побледнели, некоторые почесали затылки. Евстрат Спиридоныч крикнул, как человек, сделавший нечаянно большую глупость. [...] – Что ж, уйдете или нет? – спросил Пятигоров после минутного молчания. (S. 88)

„Und wahrhaftig erzeugte er einen außergewöhnlichen Eindruck. Alle Intellektuellen schauten sich gegenseitig verwirrt an und erblichen, einige kratzten sich den Nacken. Jevstrat Spiridonyč hat geschnattert, wie ein Mensch, der unabsichtlich eine große Dummheit machte. [...] ‚Werdet Ihr also hinausgehen oder nicht?‘, fragte Pjatigorov nach einem minutenlangen Schweigen.“

Diesmal verlässt das Publikum den Raum ohne jegliche Widerrede. Sprachlos noch im Leseraum drinnen, werden sie draußen lauter. In erster Linie beschuldigt der Ordnungshüter den Lakai, der genau wusste, wer sich hinter der Maske verbirgt. Der Ordnungshüter, der noch einige Augenblicke davor die Maske angeschrien hatte, beschimpft jetzt die Gesellschaft, die seiner Meinung nach, den Leseraum auch für „zehn Minuten verlassen könnte“, ohne eine solche Szene zu veranstalten.

Der plötzliche Umschwung in der Laune des Ordnungshüters wiederholt hier den zentralen Handlungsverlauf der Kurzerzählung *Chamäleon* aus der gleichen Schaffensperiode Čechovs. In *Chamäleon* ändert sich die Stimmung bzw. das Verhalten des Polizisten gegenüber dem Hund entsprechend der Information über den Besitzer. Der Hund, der gerade einen Bürger auf dem Markt gebissen hat, sei böse, wenn aus dem Publikum bestätigt wird, der Hund gehöre nicht der Schwester des Herrn. Wenn aber aus der Menge der Zweifel zu hören ist, der Hund könne doch aus dem Herrenhause stammen, so wird der böse Hund blitzschnell zu einem niedlichen und guten. Die verbale Stimmungsschwankung wird zusätzlich von der Schwankung der Körpertemperatur des Polizisten verstärkt. Es wird ihm kalt, wenn er den Hund beschimpft, und sofort darauf warm, wenn er ihn lobt.

Die Schwankung in der Stimmung des Ordnungshüters wird auch vom Publikum geteilt: Die noch vor kurzem Schweigsamen aus dem Leseraum laufen hin und her und flüstern miteinander. Die laute, fröhlich tanzende Gesellschaft ist dagegen still, tanzt nicht mehr und macht sich langsam auf den Weg nach Hause.

Die Vorstellung nähert sich ihrem Ende, als Pjatigorov gegen zwei Uhr aus dem Leseraum herauskommt. Er ist betrunken und schläft ein. Die Gesellschaft, die sich diesmal um Pjatigorov kümmert, bietet ihm ihre Hilfe an. Man begleitet ihn zu seiner Kutsche und versucht, ihn wie ein Kind zu behüten, wobei die Szene stark an das dionysisch Kindhafte erinnert:

- Не прикажете ли вас домой проводить, – повторил Белебухин, – или сказать, чтобы экипажик подали?
- А? Ково? Ты... чево тебе?
- Проводить домой-с... Баиньки пора...
- До-домой желаю... Прроводи! (S. 89)

„Ob Sie es befehlen würden, Sie nach Hause zu begleiten“, fragte wiederholt Belebuchin, „oder für Sie ein Equipagechen bestellen zu lassen?“
„А? Was denn? Du... was möchtest du?“
„Nach Hause zu begleiten... Höchste Zeit fürs Bettchen...“
„Nach-nach Hause will ich... Beggleite!““

Die letzten Worte der besorgten Begleiter sind eine Lüge, die den wütenden Millionär beruhigen soll. Sie berichten nämlich von ihrem Entzücken angesichts der dargebotenen Theatervorstellung der „Maske“. Das „Talent“ des „Schauspielers“ wird hoch geschätzt:

- Ведь этак одурачить целую компанию может только артист, талант, – весело говорил Жестяков, подсаживая его. – Я буквально поражен, Егор Нилыч! До сих пор хохочу... Ха-ха... А мы-то кипятимся, хлопочем! Ха-ха! Верите? и в театрах никогда так не смеялся... Бездна комизма! Всю жизнь буду помнить этот незапамятный вечер! (S. 89)

„Also, so die ganze Gesellschaft zu verarschen kann nur der Künstler, das Talent“, sprach er lachend und half dabei Žestjakov hinauf. „Ich bin buchstäblich entzückt, Jegor Nilyč! Ich lache immer noch... Ha-ha... Und wir brausen auf, mühen uns ab! Ha-ha! Glauben Sie? So habe ich nicht mal in den Theatern gelacht... Ein Abgrund an Komik! Lebenslang werde ich mich an diesen unvergesslichen Abend erinnern!““

In den letzten Sätzen wird ein endgültiger theatralischer Strich gezogen, der dionysisch die wahren Emotionen einer befürchteten Tragödie und die gespielten Worte und Gesten einer Komödie nachmachen. Der Schluss spiegelt die die ganze Erzählung durch ziehenden Gegenpole bzw. Wendungspunkten wider: Zwei Gegenräume (stiller Leseraum und lauter Salon), zwei Gesellschaften (die maskierten Tanzenden und die Intelligenten ohne Masken), der Schwung im Verhalten und in der Stimmung der Gesellschaft, nachdem Pjatigorov seine Maske fallen lässt. Die bestimmten Momente des Dionysos-Mythos, die wir hervorzuheben versucht haben, kommen nicht nur an mehreren Stellen zum Vorschein (dionysisch betrunkene Maske in Begleitung der Frauen, das kindhafte Verhalten und die gewollte Theatralik), sondern dominieren die Grundidee der Erzählung. Gerade die dionysisch betrunkene und zugleich kindliche Maske in weiblicher Begleitung, die für die Theatralik sorgt, vermischt die Räume und bringt die Intellektuellen, den anfänglichen Gegenpol zu der tanzenden Gesellschaft, dazu, Theater zu spielen, ja Masken aufzusetzen. Die letzten Worte des Ordnungshüters nach der Abfahrt des Pjatigorov setzen einerseits sein chamäleonartiges Verhalten der Maske bzw. dem Millionär gegenüber fort, doch bekräftigen sie andererseits auch die dionysische, tragisch-komisch widersprüchliche Natur:

- Дай-то бог! – вздохнул Евстрат Спиридоныч. – Негодяй, подлый человек, но ведь – благодетель!.. Нельзя!.. (S. 89)

„Alles in Gottes Händen“, seufzte Jevstrat Spiridonyč. „Ein Schurke, ein schuftiger Mensch, aber doch – der Wohltäter!.. Darf man nicht!..““

4.2. Der Triumph des Siegers. Die Erzählung eines verabschiedeten Kollegienregistrators (Toržestvo pobeditel'ja. Rasskaz otstavnogo kolležskogo registratora) (1883)

Im Jahre 1883 wird zum ersten Mal die Kurzerzählung *Toržestvo pobeditel'ja. Rasskaz otstavnogo kolležskogo registratora*⁴⁵⁰ (*Der Triumph des Siegers. Die Erzählung eines verabschiedeten Kollegienregistrators*) veröffentlicht. Die Erzählung zeigt ein gemeinsames Mahl, das am Freitag zur Butterwoche (масленица) bei „Seiner Exzellenz“ (его превосходительство) Aleksej Ivanyč Kozulin stattfindet. Einer sehr appetitlichen Beschreibung des festlichen Essens, zu dessen Hauptspeise traditionsgemäß die Blinis und „ein ganzes Meer von Vodka und Wein“ (Вин и водок целое море, S. 68) gehören, folgt die Darstellung der Unterhaltung nach dem gemeinsamen Speisen.

Gegenstand der Unterhaltung ist, ganz im Sinne der Butterwoche, das Erzählen verschiedener Geschichten mit humorvollem Inhalt. Das Erzählen selbst wird nach den strengen Regeln der Hierarchie gestaltet: Aleksej Ivanyč als „Seine Exzellenz“ führt bzw. gestaltet die verbale Unterhaltung nach seiner Laune, indem zunächst er redet und alle anderen ihm zuhören. Das Hierarchieverhältnis wird bald auch zum Hauptthema der Diskussion, in der es um den Weg zur Hierarchiespitze geht. Logischerweise fängt auch hier Aleksej Ivanyč an und erzählt von allen Erniedrigungen, die er erlitten hatte, bis er seine hohe Position erreichte. Neben ihm sitzt sein ehemaliger Befehlshaber, ein gewisser Kuricyn, unter dessen Führung Aleksej Ivanyč am meisten gelitten hatte. Die Zeiten sind allerdings vorbei. Jetzt ist es Kuricyn, der Aleksej Ivanyč erniedrigende Befehle erteilt. So etwa, wenn Aleksej Ivanyč damals von Kuricyn gezwungen wurde, am Tabak zu schnuppern, so musste Kuricyn jetzt lernen, Zigarren zu rauchen, weil diese von Aleksej Ivanyč bevorzugt werden.

Der Wunsch nach einer höheren hierarchischen Position erfordert aber den völligen Verzicht auf das eigene Ich und totale Unterwerfung gegenüber höher Stehenden. Die verbale Form solch einer Unterhaltung, die eine starke Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen verrät, wird in der nächsten Szene der Erzählung theatralisch dargestellt.

Aleksej Ivanyč zwingt jetzt Kuricyn dazu, eine Tragödie für Kozulin zu spielen, wobei nicht nur der Wunsch nach einer Tragödie, sondern auch die Vornamen der Hauptbeteiligten (Kozulin von rus. „Ziege“ und Kuricyn von rus. „Huhn“) an die dionysischen Theatervorstellungen und die damit gehörenden Verwandlungen in die Tiere erinnern. Kuricyn, der seinem Befehlshaber nicht widersprechen darf, „spielt“ für Kozulin eine Tragödie vor. Der gewollte tragische Inhalt, der mit schwacher Stimme vorgetragen wird, ruft bei den geladenen Gästen lautes Lachen hervor:

Курицын вытянулся, нахмурился, поднял вверх руку, скорчил рожу и пропел сиплым дребезжащим голосом:

– Умри, вероломная! Крррови жажду!!⁴⁵¹

Мы покатались со смеху. (S. 70)

„Kuricyn streckte sich, machte eine finstere Miene, hob seine Hand nach oben, schnitt eine Fratze und sang mit heiserer zittriger Stimme:

„Stirb, Treubrühige! Bin durrrstig nach Blut!!“

Wir kugelten uns vor Lachen.“

⁴⁵⁰ Erstveröffentlichung in *Oskolki*, 1883, N° 9 unter dem Titel *Toržestvo pobeditelej*, ohne Untertitel

⁴⁵¹ Die Strophe ist ein Zitat aus „Othello“, vgl. K. Smola, 2004, S. 125.

Die dargestellte Konstellation des tragischen todbringenden, blutigen Inhalts, der aber vom Publikum als eine Komödie empfunden wird, steht im weiteren Zusammenhang mit Dionysos, dem Gott der Tragödie und Komödie, dem gleichzeitig weinenden und lachenden Gott.

Als Nächstes wird Kuricyn von Kozulin aufgefordert, auf vollen Magen ein großes Stück Brot mit Pfeffer zu verspeisen, was er auch tut, wobei Kuricyn zwar leidet, jedoch gleichzeitig das Publikum zum Lachen bringt.

Kozulin genießt weiterhin seine Rache. Die spiegelhafte Verwandlung ist perfekt: Damals war es Kuricyn, jetzt ist er es selbst, der unsinnige, erniedrigende Befehle erteilen darf. Die Komödie ist allerdings tragisch, denn inmitten des Lachens erinnert sich Kozulin an seine verstorbene Mutter, die durch den damaligen Oberst Kuricyn in Krankheit und Tod getrieben wurde: Einmal bat sie Kuricyn darum, ihrem Sohn Kozulin, wegen einer Erbschaftsangelegenheit einige Tage Urlaub zu geben. Kuricyn hatte das barsch abgelehnt und sogar gedroht, ihren „faulen“ Sohn gerichtlich zu verurteilen. Kozulin betont erneut die Macht der Verwandlung („Damals Du, jetzt ich“; Тогда ты, а теперь я..., S. 70) und wendet sich als nächstes an die anderen Gäste, die hier sitzenden Vater und Sohn, seine anderen „Untertanen“. Vom Vater verlangt er, ein Hahn zu werden. Vater und Sohn fangen an, um den Tisch herum zu rennen. Beide krähen, wobei der Sohn an seine Beförderung denkt, die ihm die Hahnenschreie bringen soll:

И Козулин ткнул пальцем в сторону папаша.

– Бегай вокруг стола и пой петушком!

Папаша мой улыбнулся, приятно покраснел и засеменил вокруг стола. Я за ним.

– Ку-ку-реку! – заголосили мы оба и побежали быстрее.

Я бегал и думал:

„Быть мне помощником письмоводителя!“ (S. 71)

„Und Kozulin stieß mit dem Finger in Richtung des Papas.

„Lauf um den Tisch und sing wie ein Hähnchen!“

Mein Papa lächelte, errötete lieb und begann, um den Tisch herum zu trippeln. Ich ihm nach.

„Ki-ke-ri-ki!“, erhoben wir beide ein Geschrei und rannten noch schneller los.

Ich rannte und dachte:

„Ich werde Helfer des Briefzustellers!““

Die Gesellschaftskritik wird mit Hilfe der dionysischen Tragikomödie und ihrem ausdrücklichen Verlangen nach kleinen Theatervorstellungen, den Verwandlungen in Tiere, die von den tierhaften Eigennamen betont werden, dem gemeinsamen Mahl und vor allen Dingen dem gemeinsamen Trinken in den Mittelpunkt der Kurzerzählung gestellt. Das dionysische Thema wird zusätzlich durch das Umrunden des Tisches durch den Vaters und den Sohn vertieft. Die allgemeine Grundlage wird zu einer mythischen durch das Betonen der Generationen: Generationenfolgen von der Mutter über Kozulin bis zum anderen Paar des Vaters und seines Sohnes sind mythisch begründet. Auch das Sprachspiel um den Familiennamen Kuricyn richtet sich auf das Thema der Generationen: So wird der Sohn Kuricyn/„Huhn“ zum selben Streber wie sein Vater. Das Nachspielen und Nachahmen des väterlichen Verhaltens tritt beim Hahnenspiel deutlich hervor. Die Szene entwickelt sich zu einer dionysischen Kette: Die Menschen ahmen die Welt der Tiere spielend nach, bewegen sich im Kreis und veranstalten eine Tragikomödie.

Die von uns als dionysisch angesehene Erzählung wurde auch von Klavdia Smola⁴⁵² detailliert analysiert. Smola verweist auf eine Intertextualität der Erzählung. Schon der Titel

⁴⁵² K.Smola, 2004, insb. S. 119-137.

„Toržestvo pobeditel’ja“ sei eine „Allusion auf Vasilij Žukovskijs Übersetzung (1828) von Schillers Ballade ‚Das Siegesfest‘ (1803)“ mit dem Titel *Toržestvo pobeditelej (Der Triumph der Sieger)*. Schillers Ballade stellt „die Sieges- und Totenfeier der Archaier nach der Eroberung von Troja“ dar. Die Ballade „ist im Wesentlichen durch eine Reihe von Aussagen/Reden der bedeutenden griechischen Helden wie Odysseus, Menelaos, Aias, Neoptolemos u.a. strukturiert.“⁴⁵³ Die Ballade baut auf der Antithese „Götter–Menschen“ auf. Daraus wird bei Čechov die Antithese „Vorgesetzter–Untergebener“. Smola charakterisiert Čechovs Vorgehen als „Verschiebung“ oder auch als „Transformationen der Vorlage“ mit dem Zweck der „*Erschaffung einer negativen Alternative zum Original*“⁴⁵⁴.

Wir sprechen stattdessen von einer Mythenparodie, die die erhabenen Helden (Schiller) zu realen, alltäglichen Protagonisten degradiert. Weil in der Ballade von Schiller ebenfalls der Name Bacchus präsent ist („War der gute Bacchus nicht umsonst“), sehen wir unsere dionysische Grundidee bekräftigt. Smola geht in ihrer Interpretation von der Grundidee einer Intertextualität bzw. Modifikation der Ballade aus. Den möglichen und damit auch selbstständigen tragikomischen Bacchus-Weg, in dem für uns der tragende Gedanke der Čechovschen Kurzerzählung liegt, zieht Smola nicht in Erwägung.

4.3. *Mitgift. Die Geschichte einer Manie. (Pridanoe. Istorija odnoj manii) (1883)*

Die nächste Erzählung, die wir hier kurz besprechen möchten, trägt den Titel *Mitgift (Pridanoe)* und wurde im Jahre 1883 mit dem Untertitel *Istorija odnoj manii (Die Geschichte einer Manie)* zum ersten Mal veröffentlicht⁴⁵⁵.

Schon im Titel und Untertitel kristallisieren sich mehrere interessante Themen heraus. „Pridanoe“/„Mitgift“ gehört zu einem der beliebtesten Motive Čechovs. Der Untertitel zeichnet sich durch spezifisch mythische Motive aus: So wird in der „Geschichte“ der allgemeine Charakter des Mythos als solcher ausgedrückt. Dagegen rückt durch „Manie“ eine der wichtigsten Ausdrucksmöglichkeiten des dionysischen Zustandes in den Vordergrund. Laut Ivanov wird die dionysische Frau zur Hauptträgerin der Idee des dionysischen Kultes. Die dionysische Frau, die die Seele der Natur symbolisiert, die den Gott empfängt und tröstet, die Besessene, kurz: die dionysische „Mänade“, „d.h. Wahnsinnige, die einer ‚Manie‘ unterworfen“ ist („менада, т. е. безумная, подвержанная ‚мании‘“). Dionysischer Wahn und „Manie“, die den Überlieferungen nach ganze Ortschaften unter ihrer Kontrolle hatten, gelten als tragende Leitmotive des dionysischen Kultes⁴⁵⁶. Der Name der Hauptprotagonistin der Erzählung, „Manečka“, weist auch auf die Idee einer „Manie“ hin.

Die „Geschichte einer Manie“ wird durch die Beschreibung eines außergewöhnlichen Hauses eingeleitet. Das Haus, eher ein „Häuschen“, befindet sich auf einer der Moskauer Straßen, die überraschenderweise „von keinem befahren und kaum jemand betritt“ (Никто по этой улице никогда не ездит, редко кто ходит. S. 188). Das Häuschen ist allerdings nicht zu sehen, so tief ist es ins Grüne der zahlreichen Bäume eingetaucht, die Großväter und Urgroßväter gepflanzt hatten⁴⁵⁷. Das Grün und die damit verbundenen Generationen schaffen, wie bei der Darstellung des Gartens des Grafen Karneev in *Drama na ochote*, einen mythischen Einstieg mit gleichzeitiger Betonung des Vegetativen. Die äußere Naturidylle

⁴⁵³ K.Smola, 2004, S. 121.

⁴⁵⁴ K.Smola, 2004, S. 137, Hervorhebung Smola.

⁴⁵⁵ *Pridanoe*, Erstveröffentlichung, *Budil’nik*, 1883, N°30 mit einem Untertitel *Istorija odnoj manii*

⁴⁵⁶ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 320-324, insb. S. 320 und 324.

⁴⁵⁷ Vgl.: [...] он весь утонул в зелени шелковиц, акаций и тополей, посаженных дедами и прадедами теперешних хозяев. Его не видно за зеленью. S. 188.

[das ganze Haus] ist in Grün der Maulbeerbäume, der Akazien und der Pappeln, die von den Großvätern und von den Urgroßvätern der jetzigen Wirte gepflanzt wurden, eingebettet gewesen. Hinter dem Laub ist es unsichtbar.

steht allerdings im krassen Gegensatz zum Inneren des Häuschens. Seine Fensterläden bleiben stets nur halb geöffnet, denn die Bewohner brauchen kein Licht.⁴⁵⁸ Auch sind die Bewohner nicht nach frischer Luft begierig⁴⁵⁹. Im polaren, zugespitzten Verhältnis zwischen Innen und Außen, wird das Außen zu einem Paradies, das Innere zu einem höhlenartigen Gegenteil:

Вокруг домика рай земной, зелень, живут веселые птицы, в домике же,- увы! Летом в нем знойно и душно, зимою – жарко, как в бане, угарно и скучно, скучно... (S. 188)

„Um das Häuschen herum herrscht das Paradies auf Erden, das Grün, es leben die lustigen Vögel, im Häuschen jedoch, o weh! Im Sommer ist es darin gluthel und schwül, im Winter – wie in der Sauna heiß, dunstig und langweilig, langweilig...“

Vegetativ paradiesisches Draußen und stickig heiße Unterwelt des Inneren schaffen eine Parallele mit dem Reich des Dionysos, dem Vegetations- und gleichzeitig chthonischen Gott.

Das mysteriöse Häuschen wird im Laufe der Erzählung drei Mal betreten. Der Ich-Erzähler ist selber ein Gast des Familienoberhauptes, des Herrn Čikamasov.

Beim ersten Besuch wird der Erzähler von der kleinen, „aufgedunsenen“ (сырая, S. 188) Gattin des Herrn Čikamasov empfangen. Der unerwartete Besuch überrascht und erschreckt sie. Der Gast wird in den Salon geleitet und nach seinem Namen und dem Ziel seines Besuches befragt. Der Leser erfährt diese nicht. Stattdessen fühlt sich der Leser selber durch die Erzählweise in die Vorstellung einbezogen:

Вы называете себя и объясняете, зачем пришли. (S. 189)

„Sie nennen Ihren Namen und erklären, warum Sie gekommen sind.“

Die Reaktion der Frau auf den unerwarteten Besuch erinnert an zwei mythische Vorlagen gleichzeitig. Frau Čikamasovas „Ach“ erobert plötzlich wie ein Echo das ganze Haus: „Ach“ ist im ganzen Haus bis zum Keller und schließlich auf der Straße zu hören. Das erinnert an den Echo-Mythos und ebenso an den wichtigen Moment des Dionysos-Mythos, die ekstatische Kette, die den ganzen vorstellbaren Raum in einen quasi-paralysierten Ach-Zustand versetzt:

Ужас и изумление сменяются пронзительным, радостным „ах!“ и закатыванием глаз. Это „ах“, как эхо, передается в передний зал, из зала в гостиную, из гостиной в кухню... и так до самого погреба. Скоро весь домик наполняется наполняется разноголосыми радостными „ах“. Минут через пять вы сидите в гостиной, на большом, мягком, горячем диване, и слышите, как ахает уж вся Московская улица. (S. 189)

„Schrecken und Erstaunen wechseln sich ab mit dem durchdringenden, frohen ‚Ach!‘ und Verdrehen der Augen. Dieses ‚Ach‘ geht wie ein Echo in den Vordersaal über, aus dem Saal ins Wohnzimmer, aus dem Wohnzimmer in die Küche ... und so bis zum Keller. Bald füllt sich das ganze Häuschen mit den verschiedenstimmigen, frohen ‚Achs‘. In etwa fünf Minuten sitzen Sie im Wohnzimmer auf dem großen, weichen, heißen Sofa, und hören, wie schon die ganze Moskauer Straße ächzt.“

⁴⁵⁸ Vgl.: Ставни в домике постоянно приоткрыты: жильцы не нуждаются в свете. Свет им не нужен. S. 188.

„Die Fensterläden im Häuschen sind ständig ein wenig geöffnet: Die Bewohner brauchen das Licht nicht. Das Licht haben sie nicht nötig.“

⁴⁵⁹ Vgl.: Окна никогда не открываются, потому что обитатели домика не любят свежего воздуха. S. 188. Die Fenster werden nie geöffnet, denn die Bewohner des Häuschens mögen die frische Luft nicht.

Der Raum, den der Erzähler betritt, riecht nach „Mottenpulver“ und den „neuen Ziegenbockpantoffeln“ (Пахло порошком от моли и новыми козловыми башмаками [...], S. 189). Das etabliert eine Geruchsparallele zwischen Alt und Neu, die zusätzlich mit den Eigenschaften von Tieren/Insekten versehen wird. Nach der detaillierten Beschreibung des Salons mit seinen Blumen und Fliegen, den Porträtbildern an den Wänden, dem Nähzeug und einem noch nicht zu Ende genähten „schwarzen Jäckchen“ kommt es zu einer erneuten Ketten-Reaktion der Aufregung, die von der alten Frau auf die Tür und schließlich hinter die Tür übergeht. Hinter der Tür erkundigt sich eine weibliche Stimme auf Französisch bezüglich ihrer Kleidung. Mit stolzem Gesichtsausdruck antwortet ebenfalls Frau Čikamasova auf Französisch. Kurz darauf erscheint ihre aufgeregte Tochter Marie (Manečka) und wird dem Besucher vorgestellt. Die Reaktion der Marie erweist sich als eine neue, diesmal visuelle ekstatische Kette:

Она вошла, присела и вспыхнула. Вспыхнул сначала ее длинный, несколько рябоватый нос, с носа пошло к глазам, от глаз к вискам. (S. 190)

„Sie kam herein, setzte sich hin und errötete. Zuerst errötete ihre lange, etwas pockennarbige Nase, von der Nase zu den Augen, von den Augen zu den Schläfen.“

Der Erzähler bezeugt seine Neugier ob der unzähligen Schnitte, die überall zu sehen sind. Mutter und Tochter erklären stolz, es seien Kleider, die sie Jahr für Jahr, von einem Jahrmarkt bis zum anderen selber nähen. Auf die Frage, wer all das tragen solle, ertönt die mit „Ach“ eingeleitete Antwort der Mutter:

– Ах... разве это можно носить! Это не носить! Это – приданое! (S. 190)

„„Ach... Kann man das etwa tragen! Es ist nicht zum Tragen! Es ist eine Mitgift!““

Widersprüchlich ist die Reaktion der Marie, für die schließlich die Mitgift vorbereitet wird. Indem sie verbal dem Erzähler versichert, sie werde nie heiraten, ist ihr doch anzusehen, wie sehr sie innerlich davon träumt:

– Ах, маман, что вы? – сказала дочь и зарумянилась – Они и вправду могут подумать... Я никогда не выйду замуж! Никогда!
Сказала это, а у самой при слове „замуж“ загорелись глазки. (S. 190)

„„Ach, maman, was sagen Sie?“, sagte die Tochter und wurde rot. „Sie können wirklich glauben... Ich werde niemals heiraten! Niemals!“
Sie sagte es, doch beim Wort ‚heiraten‘ flammten ihre Äugelein auf.“

Es folgt gemeinsames Teetrinken und anschließend ein gemeinsames Abendmahl. Dabei wundert sich der Erzähler über ein Gähnen, das aus dem Nebenzimmer kommt und nur von einem Mann stammen kann. Die Mutter erklärt, es sei der Bruder des Familienoberhauptes, der jetzt bei ihr lebe. Er könne allerdings nicht herauskommen, denn er sei „wild“ und schüchtern.

Bevor die Frauengesellschaft sich vom Besucher verabschiedet, werden mit Stolz einige andere selbstgenähte Sachen vorgeführt. Schließlich wird dem Besucher erlaubt, den Hauptschatz der Familie, die Abstellkammer mit fünf oder mehr großen und unzähligen kleinen Truhen zu betreten. Die stolze Mutter erklärt, es sei die Mitgift ihrer Tochter, die sie selbst genäht haben. Der Stolz der Frauen wirkt aber auf den Erzähler sehr bedrückend. Er verabschiedet sich und verspricht, sie irgendwann nochmals zu besuchen.

Etwa sieben Jahre später betritt der Erzähler das Haus zum zweiten Mal. Wie es die Wiederholungsstruktur des Mythos verlangt, spielt sich die Begrüßung nach dem gleichen Szenario ab: Die gleiche „Ach“-Kette erfüllt auch diesmal das Haus und auch alles Übrige ist wie beim ersten Besuch:

Зайдя в знакомый домик, я услышал те же ахання... [...] Те же выкройки, тот же запах порошка от моли, тот же портрет с разбитым уголышком. (S. 191)

„Nachdem ich das bekannte Häuschen betreten habe, hörte ich dieselben Achs... [...] Dieselben Schnitte, denselben Geruch des Pulvers gegen Motten, dasselbe Porträt mit zerbrochenem Eckchen.

Entsprechend der „variierenden Wiederholung“ des Mythos, sind aber, neben dem gleich verlaufenden Begrüßungsritual und der unveränderten Atmosphäre des Hauses, gewisse Neuerungen zu beobachten, die vom Erzähler auch als solche betont werden:

Но перемены все-таки были. (S. 191)

„Aber immerhin hatte es die Veränderungen gegeben.“

Der Erzähler bemerkt die Trauerkleidung der Frauen, die in Verbindung mit dem Porträt des Vaters an der Wand steht. Die Trauer bildet ein ekstatisches Glied einer Kette, die sich diesmal durch die schwarze Farbe auszeichnet. Das am Anfang der Erzählung erwähnte „schwarze Jäckchen“ im düster chthonischem Raum setzt sich jetzt fort in den schwarzen Kleidern und ergreift auch die Stimmung der Frauen. Hinzu tritt das Klagen der Frauen über den Verstorbenen und über dessen Bruder. Dieser lebt immer noch bei ihnen. Nach einer gescheiterten Karriere platzte sein Wunsch, in ein Kloster aufgenommen zu werden. Daraufhin trank er immer mehr und begann, die Mitgift aus den Truhen zu stehlen und an Wanderer zu verteilen. Die Mutter befürchtet, dass die Tochter ohne Mitgift bleiben werde, worauf Marie mit dem schon beim ersten Besuch gehörten Satz antwortet:

– Что вы говорите, маман! – сказала Манечка и сконфузилась. – Они и взаправду могут бог знает что подумать... Я никогда, никогда не выйду замуж! (S. 191)

„Was sagen Sie, маман!“, sagte Manečka verwirrt. „So können Sie wahrhaftig Gott weiß was denken... Ich werde niemals, niemals heiraten!“

Die Variierung der scheinbar gleichen Reaktion deutet dabei an, dass Marie zwar innerlich immer noch hofft zu heiraten, doch glaubt sie nicht mehr an eine Wunscherfüllung:

Манечка вдохновенно, с надеждой глядела в потолок и видимо не верила в то, что говорила. (S. 191)

„Voller Begeisterung, hoffnungsvoll schaute Manečka an die Decke und glaubte offenbar nicht an das, was sie sagte.“

Die Figur des Bruders, der sich beim ersten Besuch nur durch sein Gähnen bemerkbar gemacht hatte, wird diesmal sichtbar:

В передней юркнула маленькая мужская фигурка с большой лысиной и в коричневом сюртуке, в калошах вместо сапог, и прошуршала, как мышь. (S. 192)

„Im Flur huschte eine kleine Männerfigur mit der großen Glatze und im braunen Gehrock, in Gummischuhen anstelle der Stiefel vorbei, und raschelte wie eine Maus.“

Der kurze Beschreibungssatz verbreitet im düsteren chthonischen Haus weitere dionysische Symbole: Die ironisch dargestellte Figur eines Trinkers, unter dem die Familie leidet, erscheint und verschwindet dionysisch kurz und wird dabei mit einem Tier, einer Maus, verglichen. Nach diesem blitzschnellen Auftritt des Petr Semenyč' klagt die Mutter erneut und äußert nochmals ihre Ängste im Hinblick auf die Mitgift ihrer Tochter. Dem Erzähler fällt auf, wie alt die beiden Frauen seit dem letzten Mal geworden sind. Insbesondere ist es bei der Tochter festzustellen, die kaum noch fünf Jahre jünger als ihre Mutter aussieht.

Beim Abschied ertönt ein neues Motiv der Mutter, das die Tochter echohaft sofort wiederholt:

– [...] Мы с ней сироты!
– Мы сироты! (S. 192)

„[...] Wir beide sind Waisen!
,Wir sind Waisen!‘“

Dieses Motiv variiert das Leitmotiv des „Ach“, das den ersten Besuch dominiert und noch am Anfang des zweiten zu hören war.

Der dritte und letzte Besuch des Hauses findet im „letzten Jahr“ statt. Diesmal verstummt das „Ach“-Motiv völlig. Der Erzähler findet die alte Frau immer noch beim Nähen. Jetzt ist sie allerdings ganz in Schwarz. Auf dem Platz neben ihr, der beim zweiten Besuch von der Tochter besetzt war, sitzt nun der Bruder, der immer noch dasselbe braune Jackett und dieselben Galoschen statt Stiefeln trägt. Seine Reaktion dem Besucher gegenüber bleibt auch dieselbe: Wild verschwindet der Bruder aus dem Zimmer sobald der Erzähler eintritt.

Frau Čikamasova empfängt diesmal den Erzähler statt mit dem „Ach“ mit der französischen Höflichkeitsfloskel „Je suis charmée de vous revoir, monsieur.“ (S. 192), was an die französische Gesprächspassage zwischen Mutter und Tochter beim ersten Besuch erinnert. Die Frau ist, wie gesagt, immer noch beim Nähen, wodurch das Hauptmotiv unverändert bleibt. Eine Veränderung zeichnet sich allerdings durch die Abwesenheit der Tochter ab. So wie die Trauer um den verstorbenen Vater durch sein Porträt an der Wand beim zweiten Besuch vermittelt wird, erweckt bei diesem letzten Besuch das Porträt der Tochter Aufmerksamkeit. Ohne überflüssige Fragen erklärt sich die Abwesenheit der Tochter durch die jetzt vollständige Trauerkleidung der Mutter und durch den Satz „Wir sind doch Waisen!“ („Ведь мы сироты!“) von selbst. Dieses Motiv, das schon beim zweiten Besuch ertönte, löst endgültig das „Ach“ ab und wird zu einem neuen dominanten Motiv des Hauses.

А где же дочь? Где же Манечка? Я не расспрашивал; не хотелось расспрашивать старушку, одетую в глубокий траур, и пока я сидел в домике и потом уходил, Манечка не вышла ко мне, я не слышал ни ее голоса, ни ее тихих, робких шагов... Было все понятно и было так тяжело на душе. (S. 192)

„Doch wo ist die Tochter? Wo ist Manečka? Ich erkundigte mich nicht; ich wollte nicht die in tiefe Trauer gekleidete Greisin ausfragen, und solange ich im Häuschen saß und dann wegging, kam Manečka nicht heraus zu mir, ich hörte weder ihre Stimme, noch ihre leisen, scheuen Schritte... Alles war klar und war so schwer auf der Seele.“

Die drei Besuche, die in den unregelmäßigen Zeitabständen stattfinden, spielen sich nach dem gleichen Szenario ab, was der Erzähler auch deutlich macht. Und doch weisen die drei Besuche immer wieder auch Veränderungen auf. Dadurch kann gerade in dieser Erzählung

am deutlichsten die Definition des Mythos als Geschichte, die sich variierend wiederholt, illustriert werden. Die Variationen eines und desselben Themas können mit dem Dionysos-Mythos ebenso wie mit dem Echo-Mythos in Verbindung gebracht werden. Insbesondere die komische Figur des Trinkers sowie die etwas ironisch klingenden „Achs“ können als Beispiele für eine Parodie der Mythen von Dionysos und Echo dienen. Mit Bezug auf das reale Leben wird die Erzählung auch zu einer zeitgenössischen Mythenparodie.

4.4. Kontrabass und Flöte. Kurze Szene. (*Kontrabas i fleita. Scenka*) (1885)

*Kontrabas i fleita. Scenka*⁴⁶⁰ ist eine weitere Erzählung, die uns nochmals an die Welt des Apollo und Dionysos und an die widersprüchliche Freundschaft beider Gottheiten erinnert. Mit dieser mythischen Vorlage lässt sich schon der Titel der Erzählung in Verbindung bringen. Wie er ankündigt, geht es hier um einen Kontrabass und eine Flöte. Solch eine Gegenüberstellung eines Streich- und eines Blasmusikinstrumentes kann auch im Zusammenhang mit der bereits zitierten Passage von Th. von Scheffer über die Unterschiede und Gemeinsamkeiten beider griechischen Götter gelesen werden. Wir erinnern:

„Nur in einer Erregung, ja Verzückung, trafen sich die Götter: in der Musik, so groß auch der Unterschied der Leier und des Gesanges gegenüber den Zimbeln, Pauken und Flöten war; aber die heilige Begeisterung war der Quell bei beiden“.⁴⁶¹

Čechovs Erzählung mit dem bezeichnenden, dionysisch-theatralischen Untertitel *Scenka* (*Kurze Szene*) berichtet über zwei Musiker, einem Kontrabassisten und einem Flötisten, die in einem Orchester spielen. Sie haben zwar Namen - der Flötenspieler heißt Ivan Matveič, der Kontrabassspieler Pětr Petrovič -, doch sie werden überwiegend als „Kontrabass“ und „Flöte“ bezeichnet. Dadurch entsteht für den Leser ein imponierendes Bild, bei dem die Figuren mit ihren Musikinstrumenten verschmelzen und auch deren charakteristische Eigenschaften übernehmen.

Иван Матвейч и Петр Петрович с внешней стороны так же похожи друг на друга, как инструменты, на которых они играют. (S. 190)

„Ivan Matveič und Pjotr Petrovič sind einander genauso ähnlich wie die Instrumente, auf denen sie spielen.“

So handelt es sich beim Kontrabassspieler Pětr Petrovič um einen großen, „langbeinigen“ blonden Mann, der, wie erwartet, laut ist und eine Bassstimme hat. Der Flötenspieler Ivan Matveič ist dagegen ein kleiner, magerer Mann, der auf den Zehenspitzen läuft und stets bemüht ist, als ein äußerst delikater und guterzogener Mensch zu wirken. Seine Stimmbänder bewegen sich, wie erwartet, im Tenorbereich. Beide verfügen über die gleichen Eigenschaften wie Bescheidenheit, Treue und Nüchternheit, wodurch wir wieder an die apollinisch-dionysische Definition von Scheffers denken, die neben der Betonung von äußerst widersprüchlichen Merkmalen auch auf die Ähnlichkeiten hinweist.

Eines Tages, während einer Probe, klagt die Flöte darüber, dass sie keine passende Wohnung finden könne. Den Klagerufen antwortet der leidenschaftliche Vorschlag des Kontrabasses, in seine Wohnung einzuziehen. Beide sind froh über die Entscheidung und freuen sich über die Vorteile des Zusammenlebens unter einem Dach wie geteilte Miete und

⁴⁶⁰ Erstveröffentlichung in *Peterburgskaja gazeta*, 1885, N°296.

⁴⁶¹ Th. von Scheffer, 1948, S. 152.

andere Extras wie Tee und Zucker. Und schon am selben Tag „stand das Bett der Flöte neben dem des Kontrabasses“.⁴⁶²

Das idyllisch vorgestellte Bild des Zusammenlebens zeigt allerdings schon am dritten Tag seine Kehrseite: So unterschiedlich wie Kontrabass und Flöte sind, so widersprüchlich sind auch die Gewohnheiten des Kontrabass- und des Flötenspielers:

Флейта спала с огнем, контрабас без огня. Первая каждое утро чистила себе зубы и мылилась душистым глицериновым мылом, второй же не только отрицал то и другое, но даже морщился, когда слышал шуршанье зубной щетки или видел намыленную физиономию. (S. 191)

„Die Flöte schlief beim Licht, der Kontrabass ohne Licht. Die erste putzte sich jeden Morgen die Zähne und seifte sich mit der duftigen Glycerinseife, der zweite dagegen verneinte nicht nur das eine und das andere, sondern runzelte sogar die Stirn, wenn er das Kratzen der Zahnbürste hörte oder die eingeseifte Physiognomie sah.“

Die Unterschiede erweisen sich schon in kürzester Zeit als so groß, dass die Flöte erneut über ihr Schicksal zu klagen beginnt. Mit den Klagen werden allerdings nur andere Spieler bei den Proben konfrontiert. Aus Angst, der Kontrabass werde sich beleidigt fühlen, will die Flöte ihrem Mitbewohner und freundlichen Unterkunftsanbieter nicht zu nahe treten. Weniger als einen Monat später schlägt der Kontrabass der Flöte überraschenderweise vor, zusammen mit ihm umzuziehen, was sie auch tun.

Die neue Wohnung wirkt nicht nur rein äußerlich erdrückend. Hier steigert sich für die Flöte auch der Grad der unangenehmen Gewohnheiten des Kontrabasses, die zu einer buchstäblich moralischen Folter wird. Wenn beispielsweise in der alten Wohnung der Kontrabass morgens die ewigen Reparaturen des Futterals seines beliebten Musikinstrumentes durchführte, so beginnt er in der neuen, jeden Morgen mit dem Spiel auf dem Kontrabass.

Nach einem weiteren Monat in der neuen Wohnung, schlägt Kontrabass vor, erneut umzuziehen. Auch in dem dritten gemeinsamen Domizil steigert der Kontrabass seine Foltermethoden weiter. Er kauft sich ein Paar Stiefel, die nach Teer stinken, und entreißt während eines literarischen Streites der belesenen intelligenten Flöte ein Buch und macht das Licht aus.

Zwar leidet die Flöte immer mehr, doch aus delikater Angst, den Kontrabass zu verletzen, will sie immer noch nicht ihre Seele offenbaren und beschließt, sich weiterhin dem Schicksal zu stellen.

Das anormale Leben endete abrupt und überraschend. Eines Abends, als die beiden Freunde nach Hause gehen, offenbart der Kontrabass der Flöte seine Gefühle. Das gemeinsame Leben überanstrengt ihn auch und er verstehe nicht, warum die Flöte trotz seines gemeinen Verhaltens ihr gegenüber immer noch bei ihm ist und sogar eine Wohnung nach der anderen mit ihm wechselt. Er fordert die Flöte auf, ihn auf der Stelle zu verlassen und nach einer neuen Unterkunft zu suchen. Die Flöte hat auf diese Entscheidung schon lange gewartet.

Zusammenfassend kann man sagen, dass hier die berühmte Čechovsche Struktur vorliegt, die ein anfängliches Unglück (das Fehlen der Wohnung) in ein immer größer werdendes Unglück (den dreifachen stets unglücklicheren Umzug) steigert. Die Struktur zeigt eine

⁴⁶² Vgl.: Приятели ударили по рукам, и в тот же день кровать флейты уже стояла рядом с кроватью контрабаса. (S. 190)

Dt.: „Die Freunde haben eingeschlagen, und noch am selben Tag stand das Bett der Flöte neben dem Bett des Kontrabasses.“

deutliche Verwandtschaft mit der Erzählung *Pridanoe* mit den drei Besuchen des Hauses und dem sich steigernden Unglück.

Die Struktur der beiden Erzählungen gliedert sich theatralisch gesehen in drei Akte. Mythologisch gesehen werden wir auch hier mit der „variierenden Wiederholung“ desselben, allerdings immer unerträglicheren Zusammenlebens konfrontiert. Eine konkrete mythische Vorlage des Apollo-Dionysos Mythos ist schon durch die im Titel genannten Musikinstrumente vorgegeben. Der Inhalt spricht den Mythos auch darin an, dass das Bündnis der Gegensätze zum tragenden Leitmotiv wird. Der authentische Mythos wird hier in Form einer Parodie und gleichzeitig einer Travestie dargestellt, in dem die erhabenen Gottheiten mit ihren heiligen Instrumenten einerseits komisch wirken, doch uns gleichzeitig durch die alltäglichen Situationen sehr vertraut sind.

4.5. *Agaf'ja*⁴⁶³ (1886)

In der Erzählung *Agaf'ja* ist eine Mischung aus den Merkmalen des Dionysos- und Narziss-Mythos zu beobachten.

Die Erzählung nimmt eine besondere Stellung in Čechovs Frühwerk ein. Sie gilt als eine der ersten Erzählungen, die die Aufmerksamkeit bedeutender zeitgenössischer Kritiker und Schriftsteller auf sich zog. So schrieb D. Grigirovič im Brief vom 30. Dezember 1887 / 11. Januar 1888 an Čechov: Die zwei Gesichter der Erzählung

[...] едва тронуты, а между тем нечего уже больше прибавить, чтобы сделать их более живыми, обозначить рельефнее физиономию и характер каждого; ни в одном слове, ни в одном движении не чувствуется сочиненность, – все правда, – все, как должно быть на самом деле; то же самое при описании картин и впечатлений природы: чуть-чуть тронуты, а между тем так вот и видишь пред глазами; такое мастерство в передаче наблюдений встречается только у Тургенева и Толстого...⁴⁶⁴

„[...] kaum berührt, doch trotzdem kann man nichts mehr hinzufügen, um sie noch lebendiger zu machen, um noch reliefreicher die Physiognomie und den Charakter jedes einzelnen zu zeichnen; in keinem Wort, in keiner Bewegung fühlt man eine Gemachtheit: Alles ist wahr, alles ist so, wie es in Wirklichkeit sein soll; dasselbe bei der Beschreibung der Bilder und der Eindrücke der Natur: sie sind nur ein bisschen berührt, doch trotzdem hat man sie völlig klar vor Augen; solche Meisterschaft bei der Vermittlung der Beobachtungen trifft man nur noch bei Turgenev und Tolstoj...“

Agaf'ja beginnt, wie die anderen ‚dionysischen‘ Erzählungen, mit der Darstellung der räumlichen Trennung zwischen der freien Naturwelt und ihrem bürgerlichen Gegenpol. Beide Welten werden voneinander durch einen Fluss getrennt. Jenseits des Flusses, auf der bürgerlichen Seite, befindet sich ein Dorf. Diesseits verbreiten sich „im Landkreis S... die Dubowsker Gemüsegärten“ (S. 170; Дубовские огороды С-ого уезда, S. 25). Der Gemüsegartenwächter Savva Stukač oder kurz Savka ist eine weitere aufschlussreiche Figur mit mythologischen Zügen. Neben äußerlicher Schönheit, Gesundheit und Schlaueit dieses jugendlichen zweiundfünfzigjährigen Mannes prägt ihn eine „schwere, unüberwindliche Trägheit“ (S. 170; тяжелая, непобедимая лень, S. 25). Savkas Trägheit ist die Ursache seiner Armut und wird zu seinem wahrhaftig persönlichen Zeichen, denn sie begrenzt sich

⁴⁶³ Erstveröffentlichung *Novoe vremja*, 1886, N° 3607.

⁴⁶⁴ Zitat ist dem Kommentar zur Erzählung in *Polnoe sobranie ... , Sočinenija, t.V, 1886, 1976, S. 613-614* entnommen.

nicht nur auf das bloße Nichtstun, sondern wird zu einer wahren Leidenschaft und drückt sich in spektakulärer Immobilität aus:

Самым любимым его положением была сосредоточенная неподвижность. Он был в состоянии простаивать целые часы на одном месте, не шевелясь и глядя в одну точку. (S. 25-26)

Seine bevorzugte Körperhaltung war die einer konzentrierten Bewegungslosigkeit. Er war imstande, ganze Stunden reglos auf einem Fleck zu verharren und auf einen bestimmten Punkt zu starren. (S. 171)

Der Ich-Erzähler, der Savka öfter mal besucht, berichtet davon, dass sich ab und zu Savkas Immobilität in Bewegungen „verwandelt“, doch diese sind stets sinnlos im Sinne des gesellschaftlichen Lebens eines Mannes. So könne er sich spontan entscheiden, „einen dahinlaufenden Hund am Schwanz zu packen, einem Frauenzimmer das Kopftuch herunterzureißen oder über einen breiten Graben zu springen“ (S. 171; ухватить бегущую собаку за хвост, сорвать с бабы платок, перескочить широкую яму, S. 26). Solche Tatsachen erklären auch von allein Savkas Armut. Im Laufe der Zeit wurde Savka wegen seine Trägheit in den Dorfgemüsegarten verbannt und dazu verurteilt, in seinen jungen Jahren eine Arbeit zu übernehmen, die wahrhaftig nur für einen alten Mann bestimmt sein kann. Er sollte Gemüsegartenwächter werden. Der Gegensatz zwischen einem jungen Mann, der die Arbeit eines Herren macht, wird durch ein weiteres Gegensatzpaar erweitert und unterstützt: Der schöne Savka sollte in seiner Funktion zur „Vogelscheuche“ werden:

С течением времени должна была накопиться недоимка, и он, здоровый и молодой, был послан миром на стариковское место, в сторожа и пугало общественных огородов. (S. 26)

So war es unverbindlich, daß sich mit der Zeit Rückstände ansammelten, so daß Savka, jung und gesund, wie er war, von der Dorfgemeinschaft einen Posten für alte Männer zugewiesen bekam, eben den des Wächters, ja der Vogelscheuche in den Gemüseärten der Gemeinde. (S. 171)

Im Gegensatz zu denjenigen, die sich über den jungen, schönen Mann, der durch seine Funktion zu einer alten, vogelscheuchemäßigen Gestalt degradierte, lustig machten, fand Savka selbst allerdings seine Rolle und seinen ruhigen Platz gerade ansprechend und für seine Natur und seine Immobilität wie maßgeschneidert. Der generelle Gegensatz, der zur Grundlage der Beschreibung wird, erinnert an die mehrmals diskutierten Gegenpole des Dionysos. Unterstützt wird diese Einsicht von der Bemerkung, Savkas Gesichtszüge erinnerten an die einer Frau:

Черты лица его были крупны, но ясны, выразительны и мягки, как у женщины. (S. 27)

Die Linien seines Gesichts waren einigermaßen grob, dabei klar, voller Ausdruck und weich wie bei einer Frau. (S. 172)

Nach der allgemeinen Darstellung der bemerkenswerten Figur des Savka konzentriert sich die eigentliche Erzählung auf einen einzigen Sommerabend, der seinerseits zur weiteren Illustration des verschiedenartigen Lebens jenseits und diesseits des Flusses wird.

An diesem Abend wird Savka von seinem Freund besucht, dem Ich-Erzähler. Der Freund ist kein seltener Gast an Savkas Seite. Er besucht Savka immer wieder, um hier zu angeln. Wie er aber selbst bestätigt, ist das Angeln eher ein Vorwand, denn der eigentliche Zweck seiner Besuche sind Zeitvertrieb mit Savka und der Genuss des Nichtstuns, die man

insbesondere an den ruhigen Sommernächten spüren kann. Der Besucher mit seiner Begeisterung für diese andere Welt erinnert seinerseits an den apollinischen Kamyšev, der sich für die Welt des dionysischen Karneev begeistern lässt.

Die Darstellung dieses konkreten Abends setzt gezielt die Akzente auf „das einförmig-melancholische Zirpen der Heuschrecken“, die einerseits die Monotonie des hier ruhig verlaufenden Lebens betonen und andererseits weitere Parallelen zu Savkas monotoner, langsamer Art bilden:

Меланхолически-однообразная трескотня кузнечиков, дерганье коростеля и крик перепела не нарушали ночной тишины, а, напротив, придавали ей еще большую монотонность. (S. 28)

Das einförmig-melancholische Zirpen der Heuschrecken und das Schnarchen der Wachteln störte die nächtliche Stille nicht, im Gegenteil, es machte die Monotonie noch deutlicher spürbar. (S. 174)

Neben der Weiterführung des melancholisch-langsamem Themas wird bei der Darstellung dieses Abends auch die spezifisch dionysische Linie fortgeführt. Während die Freunde über verschiedene Vögel und ihre Heimat reden, zieht Savka seine Rohrpfife heraus und beginnt zu spielen. Auf seine Musik antworten die Singvögel und beginnen einen musikalischen Dialog mit dem Rohrpfeifenspieler, wodurch die Naturkulisse immer idyllischer wirkt.

Das dionysisch singende Vogelmotiv setzt sich in einer Diskussion über Frauen fort. Savka berichtet nämlich, dass er heute Agaf'ja von der anderen Flussseite erwartet. Agaf'ja ist mit dem Eisenbahn-Weichenwärter verheiratet, wodurch eine kontrastive Parallele zwischen dem Wart der Eisenbahnweichen mit seinem Prädikat der Schnelligkeit jenseits des Flusses und Savka, dem immobilen Gemüesewart diesseits, entsteht. Agaf'ja sei allerdings nicht die einzige Frau, die sich nach Savkas Gesellschaft sehnt. Die Hälfte der Frauen des ganzen Dorfes fühlt sich zu Savka hingezogen. Sie bemitleidet seine Absonderung, doch genießt im Gegenzug seine Schönheit. Savka verabscheut die Frauen, doch täuscht er sie durch sein Aussehen und leidenschaftliches Verhalten.

Neben der leidenschaftlichen weiblichen Gesellschaft kann Savka aus den Besucherinnen einen nützlichen Profit erzielen, denn die mitleidigen Frauen kommen mit Essen, Trinken und sogar Kleidung. Auch Agaf'ja bringt Essen. Sie ist allerdings ängstlich angesichts des Flusses, den sie im Dunklen überqueren musste. Außerdem ist sie etwas nervös wegen des unangekündigten Dritten. Der Dritte (der Ich-Erzähler) verlässt voller Verständnis das Paar. Agaf'ja trinkt immer weiter den von Savka angebotenen Vodka, genießt schon bald mit voller Leidenschaft die Gesellschaft des begehrten jungen Mannes und vergisst dabei die Realität. Savka seinerseits sitzt wie gewohnt unbeweglich und singt leise ein unbekanntes Lied.

Das Lied, der Alkohol und die verführerische Gesellschaft sorgen dionysisch für eine Sprengung der Gesellschaftsregeln und lassen Agaf'ja die Augenblicke des freien Lebens leidenschaftlich genießen. Die glücklichen Augenblicke sind allerdings kurz, denn auf der anderen Seite des Flusses wird sie von ihrem Mann erwartet, der nach ihr ruft und überall sucht, doch gleichzeitig genau weiß, wo und bei wem sich seine Frau befindet. Der besorgte Ehemann jenseits des Flusses steht in einem weiteren Gegensatz zu seiner Frau, die auf dieser Flussseite lacht und die augenblicklichen Stunden ihres Glücks mit voller Kraft zu erleben versucht:

–А-га-фья!.. – донесся из деревни чей-то глухой голос. – Агафья!
То вернувшийся и встревоженный муж искал по деревне свою жену. А с огорода слышался в это время несдерживаемый смех: жена забылась, опьянела и счастлием нескольких часов старалась наверстать ожидавшую ее назавтра муку. (S. 33)

„A-ga-fja!“ drang vom Dorf her eine dumpfe Stimme. „Agafja!“
Da suchte der heimgekehrte Ehemann aufgeregt im ganzen Dorf nach seiner Frau. Und gleichzeitig schallte von den Gemüsegärten ein unbändiges Lachen herüber: Die Frau hatte sich vergessen, und mit dem Glück von ein paar Stunden suchte sie die Plagen, die sie erwarteten, wettzumachen. (S. 181)

Die glückliche Nacht ist vorbei, und schon die nächste Szene schildert Agafʹjas Überqueren des Flusses zur frühen Morgenstunde. Auf der anderen Seite wird sie von ihrem Mann schon erwartet. Die Beobachter auf dieser Flussseite, Savka und sein Freund, sind die Augenzeugen eines beeindruckenden Bildes:

Агафья постояла немного, еще раз оглянулась, точно ожидая от нас помощи, и пошла. Никогда я еще не видал такой походки ни у пьяных, ни у трезвых. Агафью будто корчило от взгляда мужа. Она шла то зигзагами, то топталась на одном месте, подгибая колени и разводя руками, то пятилась назад. Пройдя шагов сто, она оглянулась еще раз и села. (S. 34)

Agafja verharrte, schaute noch einmal zurück, als erwarte sie Hilfe von uns, dann setzte sie sich wieder in Bewegung. Niemals habe ich je einen solchen Gang gesehen, weder bei Betrunkenen noch bei Nüchternen. Es war, als krümme Agafja sich unter dem Blick ihres Mannes zusammen. Mal ging sie in einer Zickzacklinie, mal trat sie auf der Stelle, die Knie gaben nach, die Hände fuhren durch die Luft, und einmal taumelte sie sogar zurück. Nachdem sie vielleicht hundert Schritte gegangen war, blickte sie sich noch einmal um und ließ sich fallen. (S. 182)

Nach diesem spektakulären Hin und Her zeigt Agafʹja zum Schluss ihren starken Willen. Savka, der eine andere Beobachtungsposition einnimmt, vergleicht sie dabei mit einer Katze:

– Знает кошка, чье мясо съела! – бормотал Савка, шуря на нее глаза. – Идет и хвост поджала... Шкодливы эти бабы, как кошки, трусливы – как зайцы... [...] (S. 34)

„Die Katze weiß, wo sie genascht hat!“ murmelte Sawka und sah ihr mit zusammengekniffenen Augen nach. „Jetzt zieht sie den Schwanz ein... Unfug treiben diese Weiber wie die Katzen, und feige sind sie wie die Hasen...“ (S. 182)

Die dionysischen Motive der Verführung der Frauen, die von der nächtlichen Natur und nicht zuletzt dem Alkohol begleitet werden, und die Feste, die nur außerhalb des Dorfes stattfinden können, kommen durch Motive des Narziss-Mythos noch stärker zur Geltung: Savka, der schöne Verführer, lebt buchstäblich von seiner Immobilität am Fluss. Seine Besucher, sei es Agafʹja, sei es sein Freund, fehlen ihm psychologisch gesehen gar nicht. Er genießt die Gesellschaft der Natur, des Flusses und ist wie Narziss Einzelgänger.

4.6. Der Name mit Pferd (*Lošadinaja familija*)(1885)

Eine weitere Erzählung, die dionysische Elemente und Motive ans Licht bringt, ist die berühmte *Lošadinaja familija*⁴⁶⁵, die schon im Titel das Tier Pferd und die mythische Bedeutung des Namens bzw. Familiennamens akzentuiert. Die mythischen Akzente werden hier weiterhin durch den theatralisch-dionysischen Untertitel *Scenka* (*Kurze Szene*)⁴⁶⁶ betont.

⁴⁶⁵ Erstveröffentlichung in *Peterburgskaja gazeta*, 1885, N°183 mit dem Untertitel *Scenka*.

⁴⁶⁶ Vgl.: A. P. Čechov, 1976, *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, B. 4, S. 472.

Der Inhalt der Erzählung ist witzig und gleichzeitig traurig. Der Generalmajor Buldeev leidet an unerträglichen Zahnschmerzen. Jeder aus seiner häuslichen Umgebung – Kinder, Ehefrau, Diener und schließlich auch der Arzt – versucht ein eigenes wirksames Mittel vorzuschlagen. So probiert Buldeev entsprechend den Ratschlägen der Reihe nach alles von Vodka bis hin zu Kerosin. All diese Wundermittel zeigen allerdings nicht die gewünschte Wirkung, sondern verursachen eher Übelkeit als Erleichterung.

Buldeevs Verwalter, Ivan Evseič, schlägt ein etwas anderes Mittel vor. Er erinnert sich nämlich an die ältere Methode, die Zahnschmerzen durch Beschwörung zu vertreiben. Erinnert wird auch an einen gewissen Jakov Vasil'ič, den Steuerbeamten, der die Beschwörungstechniken beherrscht und schon vielen Leuten helfen konnte. Der Generalmajor ist zwar skeptisch und glaubt nicht an die Beschwörungen, doch durch die Schmerzen und den Druck seiner Frau und des Verwalters zeigt er sich letzten Endes bereit, seine Zahnschmerzen beschwören zu lassen.

Nachdem der General sich entschieden hat, ergibt sich aber ein anderes Problem: Der Steuerbeamte bzw. der Zahnschmerzenbeschwörer ist nach Saratov umgezogen, und als man ihn durch ein Telegramm benachrichtigen will, stellt der Verwalter fest, dass er den Familiennamen vergessen hat. Er weiß aber mit Sicherheit, dass der Name irgendwie pferdeartig klingt. Und so beginnt das eigentliche kleine Drama, indem nicht nur die unmittelbare häusliche Umgebung, sondern langsam der ganze Ort nach dem Namen sucht. Nach jedem ausgedachten Pferdenamen ruft man den Verwalter, doch alle vorgeschlagenen Namen schlagen fehl.

Der General selbst verspricht eine Belohnung für denjenigen, der auf den richtigen Namen kommt. Und so läuft Buldeev (dessen Name in Einklang mit dem russischen „baldet“ = „berauscht werden“ steht), umgeben von Menschenmengen, die ihn mit unterschiedlichen Pferdenamen zurufen, davon.

Die Suche nach dem Pferdenamen dauert einen ganzen Tag und auch die darauf folgende Nacht. Letzten Endes entscheidet sich der total erschöpfte Generalmajor für eine sichere Methode: Er ruft nach dem Doktor und lässt ihn den Zahn ziehen. Nach der medizinischen Behandlung erkundigt sich der Doktor auf dem Rückweg beim Verwalter nach einer Möglichkeit, Hafer zu kaufen. Der Verwalter, der immer noch nach dem Namen sucht, wird wie vom Blitz getroffen und rennt zum Herren: Haferov (Ovsov) solle der Beschwörer heißen! Der General seinerseits kann jetzt seinem Verwalter nur einen Vogel zeigen. Die Schmerzen sind weg, und so braucht er weder einen Pferdenamen noch den Beschwörer selbst.

Wie aus den Anmerkungen in der Textausgabe hervorgeht, lässt sich der Inhalt dieser witzigen Erzählung mit dem berühmten Märchenmotiv in Verbindung bringen, in dem ein Mann (мужик) einen „vogelartigen“ Familiennamen vergisst („птичью“ фамилию). Am Ende stellt man fest, dass es sich um einen Verbickij (Вербицкий), abgeleitet von „verba“ = „Weide“ handelt⁴⁶⁷. E.K. Sacharova (Markova) schreibt, dass Čechov selbst diese Geschichte in dieser vogelartigen Version nacherzählt hat:

„Такая обыкновенная простая фамилия, так и вертится на языке, ах ты господи, ну и птица еще такая, птичья фамилия!“ Его собеседник начинает перечислять всех птиц: „Соколов, Воробьев, Петухов, Синицын, Чижов...“ – „Нет, нет, не то, не то!“ – и наконец вспоминает: „Вербицкий, Вербицкий, насилиу вспомнил“. – „Позвольте, но ведь вы говорили – фамилия птичья?!“ – „Ну да, конечно, ведь птица же садиться на вербу.“⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ N. P. Andreev, 1929, № 2081, Verweis in aus den Kommentaren zur *Lošadinaja familija*, in: A. P. Čechov, 1976, *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, B. 4, S. 473.

⁴⁶⁸ Zit. nach: A. P. Čechov, 1976, *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*, B. 4, S. 473.

„Solch ein einfacher, gewöhnlicher Familienname, er dreht sich im Munde, ach du liebe Güte, also, und es gibt auch so einen Vogel, eine Art Vogelfamiliennamen!‘ Sein Gesprächspartner beginnt, alle Vögel aufzuzählen: „Falkisch, Sperlinger, Hähnlich, Meiserich, Zeiserich...‘–,Nein, nein, das ist es nicht, das ist es nicht!‘ und erinnert sich endlich: ‚Weiderich, Weiderich, mit Mühe und Not habe ich mich daran erinnert‘. – ‚Erlauben Sie, aber Sie sagten doch – ein Vogelfamilienname?!‘ – ‚Ach ja, natürlich, der Vogel setzt sich doch auf die Weide.““

In der Erzählung *Lošadinaja familija* geht es aber um mehr: Die Art und Weise, wie Čechov seine Version des bekannten Märchens gestaltet, erinnert an die spezifischen Motive des Dionysos-Mythos. Hauptsächlich ist hier das Motiv der allgemeinen Suche nach dem Namen zu betonen. Der ganze Ort ist wie besessen davon. Die Stimmen, die alle möglichen Namen rufen, verbinden sich langsam zu einem wahren, raumübergreifenden dionysischen Chor. Laut Ivanov erlebt man hier einen „chorischen Körper des Dionysos“ (хоровое тело Диониса⁴⁶⁹), einen dionysischen Chor, der sich um den Gott versammelt, um gemeinsam zu feiern und mit ihm zu verschmelzen. Auch der Chor sucht in der Erzählung im Sinne des Dionysos-Mythos nach einem Namen tierischen Ursprungs.

Neben dem übergreifenden dionysisch-mythischen Motiv tritt hier ein weiteres Motiv auf, das in keiner von uns bisher analysierten Erzählungen in solch einer Form und insbesondere mit solcher Intensität vorkam. Insgesamt werden hier die Bereiche der Medizin, vertreten vom Doktor, und der Beschwörungheilung der alten Medizin angesprochen und miteinander konfrontiert.

Im theatralischen Sinne werden, ähnlich wie in *Tat'jana Repina*, zwei Ebenen aufgebaut. Diese zwei Ebenen laufen aber nicht parallel, wie in dem Einakter, sondern entwickeln jede für sich eine selbständige Handlung. So entsteht aus den zwei Ebenen in *Lošadinaja familija* eine gewisse ideologische und ethische Gegenströmung. Die Figur des Doktors, d.h. die medizinische Ebene, erscheint am Anfang der Erzählung, als der General verschiedene Mittel ausprobiert. Der Doktor ist derjenige, der am Ende der Erzählung den General auch direkt von den Schmerzen erlöst. Der Doktor wird aber auch zur Figur, die die zweite Ebene, die Beschwörung, mit der medizinischen in Verbindung bringt, indem er den Verwalter indirekt auf den gesuchten Pferdenamen bringt. Die Erzählung insgesamt lebt allerdings nicht von der rein medizinischen Lösung, die eher einen Rahmen und auch eine Lösung des Konfliktes im dramatischen Sinne mit sich bringt.

Die ganze Erzählung lebt von der Handlung, die auf der Ebene der Beschwörung verläuft. Die Einführung im dramatischen Sinne wird durch die Erwähnung des Beschwörers und anschließend durch das Einverständnis des Generals, sich beschwören zu lassen, gestaltet. Die Hauptaktion ist die Suche nach dem Pferdenamen.

Doch was passiert hier? Indem das ganze Dorf gemeinsam nach dem Namen des Beschwörers sucht, beschwört es gleichzeitig den General, der hier wortwörtlich entsprechend seinem Namen „Buldeev“ „berauscht wird“, und bringt das Beschwörungsritual voll in Gang: Der leidende General hört einen Tag und eine Nacht lang nur Namen um sich herum:

–Жеребчиков... Жеребковский... Жеребенко... Нет, не то! Лошадинский... Лошадович...
Жеребкович... Кобылянский... [...]
И в доме, все наперерыв, стали изобретать фамилии. [...]
Вздуродражилась вся усадьба. [...] и за Иваном Евсеичем стали ходить целыми толпами...
(S. 60)

„Fohlnikow... Fohlkowski... Fohlenko... Nein, so nicht! Pferdinski... Pferdowski...
Fohlowitsch... Stutjakin...“ [...]

⁴⁶⁹ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 332.

Im ganzen Haus wetteiferten jetzt alle miteinander im Erfinden von Familiennamen. [...] Der ganze Gutshof war in Aufregung. [...] und um Iwan Jewsejtsch versammelten sich Scharen von Leuten... (S. 73-74)

Schon aus dem Titel der Erzählung geht hervor, dass es sich hier grundsätzlich um einen Namen handelt und so, nach Losevs Definition⁴⁷⁰, von vornherein um einen Mythos. Das Motiv des lauten Namenrufens gehört zu einem der wichtigen mythischen und später auch religiösen Motive schlechthin. Den theoretischen Hintergrund hierzu finden wir in der alten Diskussion um die Beziehung zwischen Wort und Ding, deren Feld die Überlegungen bedeutender Philosophen wie Aristoteles, Augustin, Isidor von Sevilla und auch Thomas von Aquin berühren. Speziell bei den Beschwörungen wird dem Wort (dem Namen) die Fähigkeit zugeschrieben, die bösen Geister zu vertreiben, also zu handeln. Im religiösen Bereich begegnen wir dem Problem am deutlichsten in der Geschichte des Moses, in der die Geheimhaltung des Namens Gottes zu einem tragenden Aspekt der religiösen Doktrin wird, denn „Wer den Namen hat, hat auch den Gott“.⁴⁷¹

Das Moment des Beschwörens der Krankheiten durch Namen ist eine altbekannte Heilungsmethode. So stellte Paracelsus (* Einsiedeln 11. November (?) 1493, † Salzburg 24. September 1541), Arzt, Bekämpfer und Reformator der Schulmedizin, Naturforscher und Philosoph, die sechs wichtigsten Ursachen der Krankheiten zusammen, die wir hier nicht ausführen möchten, und schlug vor, Krankheiten durch sieben Hauptmethoden zu heilen:

Zur ersten gehört die Beschwörung des Teufels und der Bösewichte, die den Körper des Kranken verlassen sollen. Diese Version geht wahrscheinlich auf die biblische Geschichte des Menschen zurück, laut derer der Mensch in seinem Inneren vom Teufel besessen sei. So heilte Jesus den Menschen, indem er den Teufel dazu brachte, den Menschen zu verlassen und in die Schweine einzuziehen.

Die zweite Methode der Heilung beruht auf dem Effekt der Vibration. Die Disharmonie des Kranken sollte durch Beschwörungen, darunter dem Benennen heiliger Namen sowie durch Musik, Singen und Farben bekämpft werden.

Zur dritten Methode gehört das Tragen von Amuletten, die durch ihre Materialien unter Einfluss zuständiger Planeten stehen. So steht beispielsweise Mars für Eisen und bei Eisenmangel eines apathischen Patienten wurde der Mars beschwört. Beschwörungsformeln wurden auf Amuletten eingraviert. Dagegen sollte der Überfluss des Eisens im Körper des Kranken durch den Einfluss des Gegenplaneten, des Mars, und damit durch das Tragen anderer Amulette erreicht werden.

Die vierte Methode ist die Einnahme heilender Kräuter.

Die fünfte beinhaltet Gebete, denn nach Paracelsus kann der Glaube von jeder Krankheit heilen. Problematisch sei an dem Punkt der Glaube und die Kraft des Glaubens jedes Einzelnen.

Zur sechsten Methode gehören Diät und geregeltes Leben.

Zur siebenten gehört die sogenannte „praktische Medizin“, die konkrete Eingriffe beinhaltete.⁴⁷²

Vollständigkeitshalber haben wir alle sieben Methoden aufgezählt, um die Wichtigkeit der Beschwörung durch Namen und den damit verbundene Effekt der Vibration zu illustrieren. So gilt sie als zweitwichtigste Heilungsmethode. In *Lošadinaja familija* werden gerade diese Heilungsmethoden illustriert. Die Namenreihe, die der General Tag und Nacht hört, vibrieren nach ihrem Lautbild tatsächlich:

– Жеребчиков... Жеребковский... Жеребенко... (S. 60)

⁴⁷⁰ A. Losev, 1994, S. 183-184; in unserer Analyse vgl. S. 35.

⁴⁷¹ Vgl. M. Schulz, 2003, S. 13-18.

⁴⁷² Vgl. M. P. Hall, 1994, S. 404-405.

„Fohlnikow... Fohlkowski... Fohlenko...“ (S. 73)

oder

– [...] Кобылкин... Коренной...
– Коренников? (S. 59)

„[...] Stutkin... Schimmelow...“
„Schimelski?“ (S. 73)

oder auch

– [...] Жеребчиков?
– Нет, и не Жеребчиков... Лошадинин... Лошаков... Жеребкин... (S. 59)

„[...] Fohlinski?“
„Nein, auch nicht Fohlinski... Pferdski... Pferdow... Fohlkin...“ (S. 73)

Um den Zusammenhang dieser literarischen Beschwörungsstellen mit den authentischen Beschwörungen zu beweisen, möchten wir hier einige Beschwörungsformeln vorführen. So klingt z.B. die Beschwörung gegen Gicht:

[...] O Gicht und Gichter, ich gebiete euch bei der Kraft Gottes und dem höchsten Bann in das wilde Geheer, woraus ihr gekommen seid †, du laufendes Gicht †, du stehendes Gicht †, du tobendes Gicht †, du raffendes Gicht †, du habendes Gicht †, du stehendes Gicht †, du fliegendes Gicht †, du Markgicht †, du brennendes Gicht †, du hitziges Gicht † [es folgen weitere 15 Nennungen !]⁴⁷³

Zu einem authentischen Verwandten der Suche nach einem Pferdenamen in einem Beschwörungsritual wird wahrhaftig die mittelalterliche Beschwörung gegen Fieber:

Sequitur remedium contra febres
A
Ab
Abra
Abrach
Abracu
Abracul
Abracula
Abraculaw
Abrakulaws
Item aliud remedium [...]

(Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 369, 167r, 15. Jh.)⁴⁷⁴

Oder auch

Los eim bei im drangen diese wordt für den ridten † A † Ag † Agl † Agla † Aglam † Aglamna † Aglamand † Aglamand † Aglamandi † Aglamandis [...]

(Heidelberg, UB, Cod. Pal. germ. 267, 11r, 16. Jh.)⁴⁷⁵

⁴⁷³ Text bei G. Lammert, 1969, S. 266; zit. nach M. Schulz, 2003, S. 119.

⁴⁷⁴ Zit. nach M. Schulz, 2003, S. 112.

⁴⁷⁵ Zit. nach M. Schulz, 2003, S. 112.

Die Thematik der Beschwörung der Zahnschmerzen mit Hilfe des Pferdenamens kann weiter vertieft werden. Aus dem Mittelalter kennt man eine Reihe Beschwörungstexte, die sich gegen Zahnweh richten, wobei man diese „unter die Rubrik der Wurmttexte subsumiert“ und dadurch „auf die archaische Ätiologie einer Vorstellung von Zahnwürmern, die den Zahn von innen her aushöhlen und Schmerzen verursachen“ hinweist⁴⁷⁶. Neben den speziellen Texten gegen Zahnweh kristallisiert sich ebenfalls ein beachtlicher Bereich der Beschwörungen für Pferde heraus. Diese Palette ist ziemlich breit. Es existieren Beschwörungen gegen „verschiedene Krankheiten [...], etwa der sog. ‚Mort‘, die ‚feyffel‘, der ‚elbogen‘“ und „Beschwörungen gegen Würmer, für den Harn und gegen Bauchweh, für die Augen, für Geschwulst etc.“ und auch „die Beschwörungen zum Zahmmachen von Pferden, um Pferde schnell zu machen, um sie beschlagen zu können usw.“⁴⁷⁷

Bezüglich der hier gewonnen Erkenntnisse kann man sagen, dass die Erzählung *Lošadinaja familija* eine einzigartige Verbindung zwischen Mythos, Beschwörung und Medizin ist: Im dionysischen Chor, der die ganze Ortschaft beherrscht, beschwört man die Zahnschmerzen mit Hilfe des Pferdenamens. Diese Komposition wird zu einer mythischen Struktur mit ihrem bestimmenden Element der „variierenden Wiederholung“. Sie verkörpert ebenfalls die grundlegende Struktur der Beschwörung, die gerade durch die Wiederholung mit dem Mythos verwandt ist. Die hier literarisch vorgeführte Beschwörung mit Namen ist, wie oben erwähnt, nicht nur ein spezifisch mythischer, sondern auch ein tragender religiöser Aspekt. Die Wiederholung und die damit verbundene Länge der Gebete wurden insbesondere für die Orthodoxie bindend. In diesem Sinne gerät die Beschwörung zum einzigartigen Bindeglied zwischen dem Mythischen und Religiösen. Die Struktur der Ebenen bestimmt auch in dieser Erzählung die gesamte Struktur. Die Medizin kommt in Berührung mit dem Mythos, mit der Beschwörung. Dies spiegelt gleichzeitig die berufliche Tätigkeit von Čechov selbst. Als Arzt, der seine Patienten durch Erkenntnisse und Methoden der modernen Medizin behandelte, arbeitete er in Dörfern, in denen die Beschwörungstechniken allgemein bekannt und verbreitet waren und bis zum heutigen Tage immer noch praktiziert werden.

⁴⁷⁶M. Schulz, 2003, S. 53.

⁴⁷⁷M. Schulz, 2003, S. 158.

5. „Wiedergebrauchs-Rede“:

Mythische Gestalten Harpyien, Ailos, Narziss, Pythia, Dionysos

„Verbrauchs-Rede“: Tina⁴⁷⁸(Sumpf) (1886). Metamorphose im schlammigen Gemisch

In diesem abschließenden Kapitel möchten wir uns der Erzählung *Tina* widmen, die für I.A. Bunin neben *Langweilige Geschichte (Skučnaja istorija)*, *Fürstin (Knjaginja)*, *Auf Reise (Na puti)*, *Kaltes Blut (Cholodnaja krov’)*, *Choristin (Choristka)* und *Typhus (Tif)* zu Čechovs besten Erzählungen zählte.⁴⁷⁹

Der Oberleutnant Sokol’skij ist entschlossen zu heiraten. Um seinen Wunsch zu verwirklichen, braucht er allerdings Geld. Die nötige Summe wird seinem Cousin Krjukov geschuldet. In der Hoffnung, Sokol’skij zu helfen, schickt ihn Krjukov ins Haus seines Schuldners. Das Begleichen der Wertpapiere erweist sich allerdings als unmöglich. Nach dem Betreten des Hauses des inzwischen verstorbenen Schuldners begegnet Sokol’skij der Tochter des Verstorbenen, Susanna Moiseevna, die nach dem Tod ihres Vaters durch eine große Anzahl von Schuldzetteln ziemlich überfordert ist. Doch nicht die Tatsache der Schulden als solche, sondern den Zweck für die Verwendung des Geldes kann Susanna innerlich nicht vertreten. Sie ist Jüdin und eine Verächterin des weiblichen Geschlechts und von Familienbeziehungen generell, womit sie sich als Außenstehende der Gesellschaft zu erkennen gibt. Susanna verursacht eine spektakuläre Kampfszene, in der sie nicht nur die mitgebrachten Wertpapiere in ihrem Kleid verschwinden lässt, sondern Sokol’skij dabei verführt.

Erst am nächsten Tag kehrt ein völlig verwirrter Sokol’skij ins Haus seines Cousins zurück. Krjukov seinerseits ist außer sich und will der Sache persönlich nachgehen, indem er selber zu Susanna fährt. Doch mit ihm passiert nichts anderes: Mit gleichen Worten und Gesten bringt Susanna ihn ebenfalls dazu, dass er erst am nächsten Tag nach Hause zu seiner Familie zurückkehrt. Damit werden beide Cousins zu Komplizen, die mit derselben Frau ein sexuelles Verhältnis hatten. Die Normen eines geregelten Familienlebens sind also untergraben. Beide Männer zieht es zu Susanna. Sokol’skij, der die Absicht hat, zu seiner Braut zu fahren, will sich zuvor von Susanna verabschieden. Eine Woche später, gelangweilt vom Familienleben, fährt auch Krjukov zu Susanna. Er begründet es damit, dass sich ein Mann mindestens ein Mal im Monat auch etwas Unerlaubtes gönnen dürfe. Diesmal ist Susannas Haus voller männlicher Gäste. Alle sind Krjukov bekannt. Alle sind Familienväter, die verständlicherweise keinen Wert darauf legen, bei Susanna Moiseevna gesehen zu werden. Plötzlich erkennt Krjukov in einem der Gäste seinen Cousin. Das Erkennen versetzt beide in eine peinliche Lage. Sokol’skij versichert Krjukov, schon morgen seine Fahrt fortzusetzen und das verführerische Haus zu verlassen. Krjukov seinerseits verlässt es auf der Stelle.

Soweit zum Inhalt der Erzählung *Tina* (dt. Übersetzung „Sumpf“), die einerseits als „mysteriöse“⁴⁸⁰, bis heute noch „am wenigstens verstandene“⁴⁸¹ gilt, die bei den einen

⁴⁷⁸ Erstveröffentlichung in *Novoe vremja*, 1886, № 3832

⁴⁷⁹ Vgl.: „Меня поражает, как он моложе тридцати лет мог написать „Скучную историю“, „Княгиню“, „На пути“, „Холодную кровь“, „Тину“, „Хористку“, „Тиф“... Кроме художественного таланта, изумляет во всех этих рассказах знание жизни, глубокое проникновение в человеческую душу в такие еще молодые годы.» in: I. A. Bunin, 1960, Bd. 68, S. 642; auch im Kommentar zur Erzählung in *Polnoe sobranie ...*, *Sočinenija*, t.V, 1886, 1976, S. 662.

Dt.: „Es wundert mich, wie er im Alter von weniger als dreißig Jahre *Skučnaja istorija* (*Langweilige Geschichte*), *Knajginja* (*Fürstin*), *Na puti* (*Auf Reise*), *Cholodnaja krov’* (*Kaltes Blut*), *Tina* (*Sumpf*), *Choristka* (*Choristin*), *Tif* (*Typhus*) schreiben konnte... Außer dem Künstlertalent erstaunt in all diesen Erzählungen die Lebenskenntnis, das tiefe Eindringen in die menschliche Seele in noch solch jungen Jahren. In: I. A. Bunin, 1960, Bd. 68, S. 642; auch im Kommentar zur Erzählung in *Polnoe sobranie ...*, *Sočinenija*, t.V, 1886, 1976, S. 662.

Begeisterung⁴⁸² als eine seiner besten Erzählungen hervorgerufen hat, von den anderen aber als reaktionäres und rassistisches Werk verurteilt wird⁴⁸³, in dem Čechov unter seinen Fähigkeiten geblieben sei.

Unsere Analyse knüpft an den Ausführungen von Toby W. Clyman⁴⁸⁴ an, in denen er auf die deutlichen mythologischen Bezüge der Erzählung hinweist. Sein Hauptinteresse gilt hierbei allerdings nicht konkreten Mythen, sondern dem Mythos als solchem in Anlehnung an die Archetypen-Lehre von C.G.Jung.

Susanna Moiseevna, Hauptprotagonistin der Erzählung, wird von Clyman aus der Perspektive des psychologischen Begriffs der „schrecklichen Mutter“⁴⁸⁵ gesehen.

Wir möchten uns dagegen von den psychologischen Deutungen distanzieren und konkret der Welt des antiken Mythos nachgehen.

Wie vielleicht kein anderes Werk lebt *Tina* buchstäblich von mythischen Gestalten, die direkt oder auch indirekt eine deutliche Vorlage dieser Erzählung bilden.

Die mythologische Interpretation lässt sich direkt aus dem Titel der Erzählung herleiten. „Tina“ steht im Russischen in erster Linie für „Schlamm“, im Weiteren auch für „Algen“. Im übertragenen Sinne bedeutet das Wort „Sumpf“. Clyman bezieht sich in seiner Interpretation in erster Linie auf die Bedeutung „Sumpf“ und überträgt sie auf die Darstellung des Hauses der Susanna.

„Sumpf“ steht hier als Feuchtgebiet mit seiner Fähigkeit, kein Entrinnen zu ermöglichen, und für weibliche Sexualität und ihre Gefährlichkeit. In der Erzählung wird gerade diese Definition und ihre literarische Ableitung durch die Beschreibung des Schlafzimmers der Besitzerin deutlich. In einem ungewöhnlichen Schlafzimmer, dessen Einzigartigkeit durch Sokol'skijs Frage „Bin ich hier etwa im Schlafzimmer gelandet [...]“ (S. 358; „Да никак я в спальне [...]“, S. 362) hervorgehoben wird, rückt insbesondere das Bett in den Mittelpunkt der Betrachtung. Es befindet sich „in der einen Zimmerecke, wo das Grün dichter und höher“ sei (S. 358; „В одном из углов комнаты, где зелень была гуще и выше, [...]“, S. 363), wodurch, so Clyman, eine deutliche Parallele zu einem „Teich“⁴⁸⁶ aufgebaut wird. Das Bett steht bezeichnenderweise „unter einem rosaroten Baldachin“, der „einem Beerdigungsbaldachin ähnlich“ sei.⁴⁸⁷ Andererseits, erlaubt die übertragene Deutung von „Tina“ als „Sumpf“, das Haus der Susanna im Sinne des symbolischen Verderbens und des moralischen Versinken der ehrenhaften Familienväter zu interpretieren. Diese Bedeutung steht in einer Parallele zur Definition des Sumpfes als einem „klar umrissenen Lebensraum“, denn das Haus der Susanna verkörpert eine deutliche Opposition zum alltäglichen Familienhaus Krjukovs und kann nur im Sinne eines klar abgegrenzten, eigenständigen Ortes charakterisiert werden.

Durch die ausschließliche Betonung des „Sumpfes“ geht aber die erste Bedeutung von „Tina“ als „Schlamm“ verloren. Schließlich heißt er bei Čechov ja nicht „boloto“, was ein näheres Äquivalent für „Sumpf“ als „Tina“ bildete: Der Hauptunterschied liegt darin, dass es

⁴⁸⁰ T. Clyman, 1990, S. 313.

⁴⁸¹ Vgl.: S. Karlinsky, 1975, S. 55.

⁴⁸² Vgl.: schon oben zitierte Aussage von I. A. Bunin, 1960, Bd. 68, S. 642.

⁴⁸³ Vgl.: A.P. Čechov, 1974-1983, Pis'ma. Band 5, S. 347.

⁴⁸⁴ T. Clyman, 1990, SS. 313-323, die Analyse wurde am internationalen Symposium in Badenweiler im Oktober 1985 dargelegt

⁴⁸⁵ C. G. Jung, 1976a, S. 96ff.

⁴⁸⁶ Vgl.: „The „bedroom“, („the place of sexuality and related fertility“), like a „pond“, („the earthen vessel of water“), are, as Neumann points out, quintessential symbols of the Feminine“, in: T. Clyman, 1990, S. 316.

Clyman verweist dabei auf E. Neumann, 1955, SS. 39-51, 285.

⁴⁸⁷ Vgl.: „In der einen Zimmerecke, wo das Grün dichter und höher war, stand unter einem rosaroten Baldachin – einem Beerdigungsbaldachin ähnlich – ein ungemachtes, zerwühltes Bett.“ (S. 358; В одном из углов комнаты, где зелень была гуще и выше, под розовым, точно погребальным балдахином стояла кровать с измятой, еще не прибранной постелью. S. 363)

sich beim „Sumpf“ in erster Linie um das einzigartige Feuchtgebiet handelt, beim „Schlamm“ kommt wiederum die Substanz einer Masse vordergründig zum Ausdruck oder, so die Brockhaus-Enzyklopädie, Schlamm [mhd. slam ‚Kot‘] ist „unverfestigte, feinkörnige, von Wasser durchtränkte Mischung aus Ton, Mergel, Schluff und Feinsand und ähnlichen Mineral- sowie organischen Stoffen.“⁴⁸⁸

Zwar darf man die Bedeutung von „Tina“ als „Sumpf“ keineswegs außer Acht lassen, doch die Bedeutung des einzigartigen „Gemisch“ schafft einen direkten Sprung in die Struktur der Erzählung selbst, die mehrere Mythen untereinander mischt. Erschwert wird jede Interpretation dadurch, dass die mythischen Vorlagen nicht nur „gemischt“ werden, sondern, ganz im Sinne des „Schlamms“, dem Gesetz der Metamorphose unterliegen. Den Begriff „Metamorphose“, bekannt aus dem mythologischen Werk des römischen Dichters Ovid, „Die Metamorphosen“ (lateinischer Originaltitel „Metamorphoseon libri“: „Bücher der Verwandlungen“), haben wir bewusst gewählt. Ovid erarbeitet die Entstehung und Geschichte der Welt in den Begriffen der römischen und griechischen Mythologie, wodurch Metamorphose zu einem strukturbestimmenden Element in den Mythen wird. Dabei interessiert uns an der mythischen Metamorphose vor allem die Bildung des schlammigen Gemisches, das durch Verwandlung unterschiedlicher Stoffe zustande kommt.

Die ersten und stärksten Beweise für solche Metamorphosen werden in der Erzählung am Jasmingeruch und an der Hauptprotagonistin selbst demonstriert.

Der Jasmingeruch wird zu einem der wichtigsten Handlungselementen in der gesamten Erzählung. Schon beim Betreten des Hauses der Susanna wird Sokol'skij von einem „intensive[n], süßliche[n], fast abstoßende[n] Jasmingeruch“ (S.357)⁴⁸⁹ überwältigt. Dieser „widerlich süße Jasmingeruch“ (S.358)⁴⁹⁰ verfolgt Sokol'skij weiter in der Szene der ersten Begegnung im Schlafzimmer, wo der Geruch vorherrschend ist. Der Jasmingeruch bleibt aber nicht immer der Jasmingeruch bzw. wird nicht von jedem als solcher empfunden. Er unterliegt einer ständigen Metamorphose und steht immer wieder in Verbindung mit verschiedenen Gegenständen. Im Schlafzimmer wird der Jasmingeruch für Sokol'skij nicht nur mit dem Duft der Blumen identifiziert, sondern scheint durch seine Intensivität ebenfalls von dem Bett sowie von unzähligen Schuhen der Besitzerin auszugehen. Im Originalzitat ist insbesondere die Verwendung des Verbes „scheinen“ (казалось) auffällig. Das bringt das Prinzip und die Fähigkeiten der mythologischen Gottheiten zum Ausdruck, sich in immer neuen Gestalten zu zeigen und die Zuschauer durch solche Metamorphosen zu überwältigen (Paradebeispiele dafür sind die Verwandlungen von Zeus oder Dionysos).

Die Palette der duftenden Gegenstände wird durch die Erwähnung von Bonbonpapier und Zigarettenstummel, die sich vom Teppich im Schlafzimmer abheben, erweitert. Die nächste deutliche Metamorphose erlebt der Jasmingeruch in dem Moment, als Susanna selbst ihr Aussehen ändert, sich umzieht und Sokol'skij im Salon empfängt. Diesmal empfindet Sokol'skij den Jasmingeruch als eine duftende Illustration des unangenehm blassen Gesichtes Susannas: „Diese Blässe erinnerte ihn irgendwie an den widerlich süßen Jasmingeruch“ (S. 363; белое лицо, своюю белизною напоминавшее ему почему-то приторный жасминный запах, S. 366), heißt es im Text. Das erinnerte Bild steht ebenfalls in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem mythologischen Prinzip: Die Mythen werden immer neu erinnert und immer wieder nacherzählt. Den Höhepunkt seiner Metamorphosen erfährt der Jasmingeruch durch die Interpretation der Susanna selbst:

„Здесь барыни говорят, что у меня пахнет чесноком. Этой кухонной остротой исчерпывается все их остроумие. Спешу вас уверить, что чесноку я даже в погребке не

⁴⁸⁸ Brockhaus-Enzyklopädie, 1992, Bd. 19, Artikel über Schlamm, S. 384.

⁴⁸⁹ Vgl.: сладковатый, густой до отвращения запах жасмина, S. 362

⁴⁹⁰ Vgl.: приторный жасминный запах, S. 363

держу [...] Пахнет у меня не чесноком, а лекарствами. Отец лежал в параличе полтора года и весь дом продушил лекарствами.“ (S. 366-367)

Die hiesigen Damen sagen, daß es bei mir nach Knoblauch riecht. Mit diesem Küchenwitz erschöpft sich dann auch schon ihr Scharfsinn. Ich versichere Ihnen, daß ich nicht mal im Keller Knoblauch habe [...] Bei mir riecht es nicht nach Knoblauch, sondern nach Arznei. Mein Vater lag hier anderthalb Jahre gelähmt und hat das ganze Haus mit dem Geruch seiner Medikamente verpestet. (S. 363-364).

In dieser Auslegung findet der Jasmingeruch seinen Anschluss an das Sexualmotiv, denn er verwandelt sich entsprechend der Geschlechter. Wenn es für einen Mann hier nach Jasmin riecht, so empfinden die gewöhnlichen Frauen den Geruch des Knoblauchs. Für Susanna wiederum riechen die Räume des Hauses nach Arznei, womit eine dritte zwischengeschlechtliche Interpretation des Duftes gegeben ist. Die zwischengeschlechtliche Stellung betrifft auch Susanna selbst. Sie ist eine wahre Verächterin des weiblichen Geschlechts und bedauert es, diesem anzugehören. Darüberhinaus steht Susannas Definition der Duftnote auch für ihre Nichtzugehörigkeit zu der Gesellschaft. Als Jüdin bleibt sie Außenstehende. Nachdem der Jasmingeruch verschiedene Metamorphosen durchlebt hat (Raum, Schuhe, Bett, Gesicht der Susanna, Knoblauch, Arznei, ferner Bonbonpapier und Zigarettenstummel), kehrt er ganz im Sinne der Verwandlung der griechischen Gottheiten zu seinem ursprünglichen Aussehen zurück.

In der Szene des Kampfes zwischen Susanna und Sokol'skij, in der Susanna die Wertpapiere des Offiziers in seinem Kleid versteckt, um die Schuldbeweise zu vernichten, kehrt der Jasmingeruch wieder und wird zu einem leidenschaftlichen Geruch, der sich diesmal im süßlich schmeckenden Kuss entfaltet, durch den seine sexuelle Note erneut zum Ausdruck gebracht wird. Nach seiner Metamorphose scheint der Jasmingeruch gerade durch diese Szene sein ursprüngliches, aber auch sein endgültiges, unwiderstehliches und gefährliches sexuelles Erscheinungsbild wiedergefunden zu haben. Zwar verschwindet der Jasmingeruch nach der Kampfszene, doch er kehrt zurück, als sich Sokol'skij von Krjukov verabschieden will. Krjukov vermutet die Absicht seines Cousins, zu Susanna zu fahren. Sokol'skij bestätigt seine Vermutungen. Dieser Verführung kann der Offizier nicht widerstehen, weil er an seinem Mantel den süßen, ins Verderben führenden Jasmingeruch wiedererkannt hat, oder, mythologisch ausgedrückt, weil der Jasmingeruch, diesmal in Gestalt des Mantels, ihn an Susanna erinnert hat. Dadurch wird das männliche Jasminthema am Ende zu einer handlungsbestimmenden Motivik. Krjukov selbst wird von diesem Jasmingeruch überwältigt, auch wenn er das nicht so offen wie Sokol'skij zugibt. Im Zusammenhang mit Krjukov wird der Jasmingeruch erst gegen Ende der Erzählung erwähnt, als er zum zweiten Mal bei Susanna zu Besuch ist, wobei der ins Verderben führende Geruch diesmal eine deutliche Steigerung erfährt und zum Indikator der Susanna wird:

Она [Susanna] сделала ручкой и выбежала из передней, оставив после себя запах того же приторного, сладковатого жасмина. Крюков поднял голову и вошел в залу. (S. 377)

Sie [Susanna] warf ihm eine Kußhand zu und lief aus dem Flur, wobei sie eine [und dieselbe] widerlich süße Jasminwolke zurückließ. Krjukow hob den Kopf und betrat den Salon. (S. 378)

Die Betonung auf „dieselbe“ unterstreicht eine sexuelle Duftnote, die für mehrere Männer zu einem Verderben anzeigendes sexuelles Zeichen wird.

Neben dem Jasmingeruch erlebt die Hauptprotagonistin selbst eine ständige Metamorphose, die sich im Reich der Tiere abspielt. Der Auftakt für das Tierreich ist schon in der ersten Szene der Erzählung vorgegeben, als das Haus der Susanna Moiseevna, das sich eher mit einer grünen Oase als mit einem Wohnort vergleichen lässt, dargestellt wird. Das

ungewöhnliche Domizil ist von Singvögel bewohnt, die im Grün des Hauses gewissermaßen versinken. Das Gesicht der zahlreichen Vögel geht auf die Besitzerin des Hauses über, denn in der ersten Begegnungsszene mit Sokol'skij kann Susanna Moiseevna kaum mit einer Frau identifiziert werden. Ähnlich wie die Vögel im Grün des Hauses versinken, bleiben auch die Konturen der Frau unscharf und nur einige Details kommen zum Vorschein: Eingehüllt in ihren Morgenmantel und mit einem Wolltuch auf dem Kopf zeigen sich nur ihr großes, schwarzes Auge und ihre lange, vogelartige „spitz zulaufende und leicht gebogene Nase“. Neben der Hervorhebung des einzigen Auges, „der schönen hellen Haut ihrer Hand“ (S. 357; rus.: 362) und der Spitznase kann sich die Besitzerin nur durch ihre Stimme zu erkennen geben. Susannas Spitznase erlebt eine markante Metamorphose. Sie geht wie der Jasmingeruch auf die Schuhe der Besitzerin über, die sich unter dem Bett wie Tiere verstecken und sich nur durch ihre spitzen und runden Nasenformen bemerkbar machen.

Die Nase und das mysteriöse schwarze Auge werden zum Ausgangspunkt einer schärferen Darstellung der Susanna, als sie sich bei ihrer zweiten Erscheinung im Wohnzimmer enthüllt, aus ihrem Versteck herauskommt und sich diesmal richtig zeigt. Die Beschreibung ihres Aussehens lässt ihre Person immer tiefer in die Welt der Tiere versinken. Aus dem schwarzen Auge entwickeln sich schwarze Haare, die an das Fell eines Schafes erinnern. Und ihr Verhalten wird von Sokol'skij als das einer nervösen Putenhühnchens empfunden:

Но вот раскрылась дверь и на пороге появилась она сама, стройная, в длинном черном платье, с сильно затянутой, точно выточенной талией. Теперь уж поручик видел не только нос и глаза, но и белое худощавое лицо, черную кудрявую, как барашек голову. [...], „Бледная немочь... – подумал он. – Вероятно, нервна, как индюшка“. (S. 366)

Da öffnete sich die Tür, und auf der Schwelle erschien sie, schlank, in einem langen schwarzen Kleid, mit eng geschnürter Taille. Nun sah der Oberleutnant nicht nur die Nase und die Augen, sondern auch das blasse schmale Gesicht, die schwarzen Locken, wie bei einem Schaf. [...] „Bleichsucht...“, dachte er. Wahrscheinlich nervös wie eine Pute.“ (S. 363)

Die in der Beschreibung des Aussehens hervorgehobenen Kontraste - schwarzes Auge vs. weiße Hand in der vorigen Szene und schwarze Haare vs. weißes Gesicht, blasse Nase und Ohren in der aktuellen - bekommen durch die Erwähnung der Zähne, die Susanna beim Lachen zeigt, immer weitere tierhafte, gefährliche Konturen. Diese Spannung ist begründet: Im Gespräch über die jüdischen Frauen verwandelt sich Susanna schon in der nächsten Szene sprunghaft in eine wilde Katze, deren Augen, Zähne und Lippen diesmal richtig gefährlich werden. Die visuellen Kontraste zwischen Schwarz und Weiß werden weiterhin durch die weiße Farbe der Wertpapiere vertieft. Diese bleiben aber diesmal eher im Hintergrund, denn vordergründig sind wir Augenzeuge des extrem kontrastiven Verhaltens der Frau, bei dem sich das „gutmütige Lachen“ rasch in ein „Verbrechen“ verwandelt.

[...] Она умолкла, точно испугалась своей откровенности, и лицо ее вдруг исказилось странным и непонятным образом. Глаза, не мигая, уставились на поручика, губы открылись и обнаружили стиснутые зубы. На всем лице, на шее и даже на груди задрожало злое, кошачье выражение. Не отрывая глаз от гостя, она быстро перегнула свой стан в сторону и порывисто, как кошка, схватила что-то со стола. [...] Такой резкий, необычайный поворот от добродушного смеха к преступлению так поразил его, что он побледнел и сделал шаг назад... (S. 369)

[...] Sie verstummte, als sei sie über ihre eigene Offenheit erschrocken, und ihr Gesicht wirkte plötzlich merkwürdig und unnatürlich entstellt. Ihr Blick war unverwandt auf den Oberleutnant gerichtet, die Lippen öffneten sich und zeigten die gebleckten Zähne. Auf dem ganzen Gesicht, dem Hals und sogar der Brust lag ein boshafter, katzenähnlicher Ausdruck. Ohne den Blick von ihrem Gast abzuwenden, beugte sie sich blitzschnell zur Seite, wie eine Katze, und schnappte

etwas vom Tisch. [...] Ein so abrupter, ungewöhnlicher Umschwung von einem gutmütigen Lachen zu einem Verbrechen frappierte ihn derart, daß er erblaßte und einen Schritt zurückwich... (S. 366-367)

Das Vorhaben, die Wertpapiere zu vernichten, führt zu einem schweigsamen Kampf. Wie in musikalischen Variationen werden bald die schon bekannten Motive wie Augen, Zähne und schließlich die versteckte Gefahr kurz vorgespielt und danach aufs Neue variiert. Die Akzente verlagern sich zunächst auf die weibliche Faust. Die Faust gleicht einem Fisch, der nach einem Versteck in der Tasche ihres Kleides sucht und es immer wieder verfehlt:

А она, не сводя с него испуганных, пытливых глаз, водила сжатым кулаком себя по бедру и искала кармана. Кулак судорожно, как пойманная рыба, бился около кармана и никак не попадал в щель. (S. 369)

Sie jedoch, die den Blick nicht von seinen erschrockenen, fragenden Augen wandte, führte die geballte Faust zur Hüfte und suchte nach der Tasche ihres Kleides. Die Faust kämpfte krampfhaft, wie ein gefangener Fisch, konnte den Schlitz aber nicht finden. (S. 367)

Die Szene mit der Faust, die wie ein Fisch gegen ein Hindernis stößt, ist wiederum eine Variation der Szene mit den Vögeln, die gegen die Fenster stoßen:

Синицы, канарейки и щеглята с писком возились в зелени и бились об оконные стекла. (S. 362)

Meisen, Kanarienvögel und Stieglitze schwirrten zwitschernd in all dem Grün umher und stießen gegen die Fensterscheiben. (S. 357)

In dem um die Wertpapiere angefangenen Kampf wird der Vergleich der Faust mit einem anonymen Fisch diesmal konkret und umfasst jetzt den gesamten Körper von Susanna: Sie wird zu einem Aal. Und schon in der folgenden Entwicklung kehrt man zu einem der Hauptmotive zurück. Erneut wird auf das katzenhafte Gesicht der Frau hingewiesen. Die Verben, die Susannas Verhalten in diesem Kampf charakterisieren, sind wiederum dem Verhalten von Fisch und Katze entnommen:

[...] а она, как угорь, извивалась в его руках своим гибким, упругим телом, рвалась, била его в грудь локтями, царапалась [...] (S. 369)

[...] sie aber probierte, sich loszureißen, stieß ihre Ellbogen in seine Brust, kratzte und wand sich mit ihrem biegsamen, geschmeidigen Körper in seinen Armen wie ein Aal [...] (S. 367).

Der Kampf ist zu Ende, die Tierfrau verwandelt sich langsam und kehrt erleichtert in den Ausgangszustand des gutmütigen Lachens zurück.

In ihren Gesprächen unter dem Dach des Familienhauses runden die beiden Cousins das tierhafte Verhalten der Susanna ab und finden einen gemeinsamen Nenner. „Ein solches Chamäleon findest du in ganz Rußland nicht mehr!“ (S. 374; Другого такого х а м е л е о н а во всей России не сыщешь!, S. 374) bestätigt Krjukov, nachdem er seinerseits die mysteriöse Frau kennengelernt hat, wobei insbesondere die farbenreiche und blitzschnelle Veränderungsfähigkeit des Chamäleons hervorgehoben wird. Neben dem Jasmingeruch wird gerade diese Fähigkeit zu Susannas unwiderstehlicher Eigenschaft erklärt: „Das Anziehende an ihr sind die plötzlichen Veränderungen, dieses Farbenspiel, dieses gottverdammte Stürmische...“ (S. 374; Что в ней завлекательно, так это резкие переходы, переливы красок, эта порывистость анафермская..., S. 374), fügt Krjukov hinzu.

Neben dem Chamäleon verkörpert die mysteriöse, außergewöhnliche Frau für die Cousins eine „Hexe“, ein „Ungeheuer“ und schließlich den „Teufel im Rock“⁴⁹¹. Clyman weist darauf hin, dass die schwarz gekleidete Susanna mit ihrem markanten Detail „ein[es] groß[en] schwarz[en] Auge[s]“ in Einklang mit der Tradition der östlichen Volkskunde steht, die den Teufel ursprünglich schwarz gekleidet und mit einem Auge darstellte.⁴⁹² Um auf die teuflischen Eigenschaften der Susanna einen stärkeren Akzent zu setzen, werden in den Dialogen zusätzlich die Sprachausdrücke wie „Was zum Teufel für ein Witz?“ (S. 371; Кой черт шучу?, S. 372) oder „Das Weibsstück stellt vor deinen Augen weiß der Teufel was an, [...]“ (S. 371; Бабенка на твоих глазах творит черт знает что [...]), S. 372) benutzt.

Die zusammengefassten Hauptcharakteristika der ungeheuerlichen Frau mit ihren blitzschnellen und farbenreichen Reaktionen und Verwandlungen, eingehüllt in den Jasmingeruch, die sich an einem ruhigen Familienort herauskristallisieren, schaffen einen Übergang zu den mythischen Vorlagen.

Zur ersten mythischen Vorlage möchten wir den Dionysos-Mythos zählen.

Susanna, die immer wieder mit verschiedenen Tieren assoziiert wird, kann wahrhaftig mit Dionysos, der für Ivanov der „Gott der ewigen Verwandlungen“ ist, konkurrieren. Zum mythischen Emblem des Dionysos gehört seine Fähigkeit, sich mit verschiedenem Antlitz (u.a. Stier, Löwe, Ziege) zu zeigen.⁴⁹³

Die Betonung auf die zwischengeschlechtliche Stellung der Susanna kann gerade im Rahmen des Dionysischen, die wir im Zusammenhang mit der Figur des Grafen Karneev diskutiert haben, erklärt werden.

Auch andere wichtige Merkmale des Mythos kommen in *Tina* zum Ausdruck: Der in der Beschreibung erwähnte „teure chinesische Morgenmantel“ (S. 357; дорого[й] китайск[ий] шлафрок, S. 362), der die Frau umhüllt, erlaubt eine breitere Interpretation: Einerseits steht er für die Sonderstellung einer Jüdin in der russischen Gesellschaft und andererseits erinnert er an den ständig wandelnden Dionysos, dessen markantes Kleidungsstück die orientalische Tunika war. Der chinesische Morgenmantel wird dann zum schwarzen Kleid, das bis zur letzten Szene der Erzählung Susanna umhüllt: Schwarz steht auch in engem Bezug zur dionysischen Symbolik. Wie wir schon in Bezug auf *Drama na ochote* diskutiert haben, symbolisieren die Farben Schwarz und Purpurrot die chthonischen Gottheiten und werden von Zagreus zu seinem persönlichen Merkmal erhoben.⁴⁹⁴

Die Metamorphose der Kleidungsstücke wird im Hause des Krjukov fortgesetzt. Zu Hause „verkleiden sich [die Cousins] als Türken“, um den „Kindern ein Kriegsspiel vor[zuführen]“ (S. 375, они нарядились турками и, гоняясь с ружьями друг за другом, представляли детям войну, S. 374), wodurch nicht nur die türkische Uniform, sondern auch die Theatervorstellung als Merkmal des Dionysos als Theatergott evoziert werden. Nach dieser Vorführung erscheinen die beiden Cousins in den alltäglichen Schlafröcken, was für Distanz und Nachlassen der dionysischen Stimmung steht. Der Schlafrock wird aber schon bald zum nach Jasmin riechenden Offiziersmantel, der Sokol'skij wieder ins Haus der Susanna führt. Im Rahmen des Dionysos-Mythos gewinnt diese Stelle eine besondere Bedeutung: Bei den dionysischen Orgien hatten die Mänaden Hirschkalbfelle umgehängt, was die Verbindung zu Dionysos herstellen sollte und eine symbolische Vereinigung mit dem Gott erlaubte. Im Zusammenhang mit der Analyse von Ol'gas Wunsch nach einem Schäfer-Kleid (*Drama na ochote*) diskutierten wir die dionysisch gefärbten Begriffe der „Ekstase“ und des

⁴⁹¹ S. 371, 373; rus.: S. 372, 374.

⁴⁹² Vgl.: T. Clyman, 1990, S. 317.

⁴⁹³ Vgl. E. Tripp, 1991, Artikel über Dionysos, SS. 156-164, hier S. 158.

⁴⁹⁴ Vgl.: V. Ivanov, 1989, SS. 307-350, hier S. 340.

„Enthusiasmus“⁴⁹⁵ und haben auf die Gegenwirkung der beiden dionysischen Phänomene hingewiesen.

Wir erinnern: Spricht man von einer Ekstase, so wird das „Heraustreten des Menschen aus sich selbst“ betont. „Enthusiasmus jedoch bedeutet das Hineintreten einer Gottheit, die *Gotterfülltheit*“. Dorns weitere ausführliche Analyse diskutiert auch den dionysischen Ritus des Zerreißen und Verspeisens wilder Tiere. Er betont, dass man sich das Fell des verspeisten Tieres anschließend um die Schultern schlang.⁴⁹⁶ Die Rasenden identifizieren sich demzufolge nicht nur mit Dionysos, sondern werden auch mit ihrem Gott eins.⁴⁹⁷

Das Einatmen des Jasmingeruchs kann in *Tina* als symbolisches Verspeisen eines Tieres verstanden werden, denn in dem Moment, da Sokol'skij den Jasmingeruch einatmet und den nach Jasmin riechenden Mantel trägt, wird der Dionysos-Ritus angesprochen. Auch in der griechischen Tragödie ist das Umkleiden die Voraussetzung für die Teilnahme an dem dionysischen Fest.⁴⁹⁸ Hinzuzufügen ist noch, dass die Jasminpflanze sowie die gesamte pflanzliche Umgebung der Susanna in einem mythologischen Zusammenhang mit dem Dionysos als „Vegetationsgott“ stehen.

Das Moment des Verkleidens bzw. die Metamorphose der Kleidung als deutliches Emblem des Dionysos als Gott des Theaters werden vertieft, indem eine weitere Verbindung zur dionysischen Maske hergestellt wird: Der Kopf der Susanna, der sich am Anfang der Erzählung zeigt, ist „vermummt“, also theatralisch verkleidet. „Unter dem Wolltuch schauten nur die blasse, lange, spitz zulaufende und leicht gebogene Nase und ein großes schwarzes Auge hervor.“ Die Statik des dionysischen Masken-Bildes wird insbesondere durch die Hervorhebung des „chinesischen weiten Morgenmantels“, der „die Größe und die Figur der Frau [...] verbarg“, ins Spiel gebracht. Im Unterschied zur dionysischen (immobilen) Maske ist Susanna allerdings in der Lage zu sprechen, denn „der schönen hellen Haut ihrer Hand, der Stimme, der Nase und dem Auge nach zu schließen, war sie zwischen sechsundzwanzig und achtundzwanzig Jahre alt.“ (S. 357)⁴⁹⁹ Die Statik der Szene wird weiterhin durch das Sitzen in einem Sessel und durch die streng fixierten Blicke markiert.

Die absolute Widersprüchlichkeit beider Orte, des Familienhauses des Krjukov und Susannas Hauses, illustriert auch strenge Ortsverteilung im Dionysos-Mythos, denn „ein Ritual von dieser Impulsivität und unkontrollierten Kraft konnte nur außerhalb der Stadt in der freien Natur begangen werden. Innerhalb der geordneten Struktur einer griechischen Polis wäre für diese Riten kein Platz gewesen.“⁵⁰⁰

So wird das Domizil des Krjukov zu einer deutlichen Parallele der Familienhäuser, die die Frauen auf Zuruf des Dionysos verließen, um in der Nähe von Dionysos – analog dazu die Männer in Susannas Nähe – nach dionysischer „Verführung“, „Rausch“ und „Ekstase“ zu suchen. Wie Eliade definiert, „[bedeutet] die dionysische Ekstase [...] vor allem die Überschreitung der menschlichen Bedingtheit, die Entdeckung der totalen Befreiung, das Erlangen einer Freiheit und Spontaneität, die dem Menschen sonst unerreichbar sind. Dass zu diesen Freiheiten auch die Loslösung von Verboten, von ethischen und sozialen Regeln und Konventionen gehörte, scheint sicher“⁵⁰¹. Mit dieser Definition korrespondieren die

⁴⁹⁵ N. Dorn, 2003/2005/2006, S. 8; Zu den Begriffen „Ekstasis“ und „Enthusiasmus“ vgl. ebenfalls *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Dionysos, Bd. 3 (1997), S. 651-664, hier S. 653.

⁴⁹⁶ W. Burkert, 1977, S. 258; N. Dorn, 2003/2005/2006, S.8.

⁴⁹⁷ N. Dorn, 2003/2005/2006, S. 8 im Zusammenhang mit M. P. Nilsson, 1. Bd, 1955, S. 577.

⁴⁹⁸ Vgl. insb. das vorgesehene Verkleiden des Pentheus in *Die Bakchen* des Euripides.

⁴⁹⁹ Vgl.: Как раз против входа, в большом стариковском кресле, откинувши голову назад на подушку, сидела женщина в дорогом китайском шлафроке и с укутанной головой. Из-за вязаного шерстяного платка виден был только бледный длинный нос с острым кончиком и маленькой горбинкой да один большой черный глаз. Просторный шлафрок скрывал ее рост и формы, но по белой красивой руке, по голосу, по носу и глазу ей можно было дать не больше 26-28 лет.“ (S. 362)

⁵⁰⁰ V.Schmidt, 2006, S. 2.

⁵⁰¹ M. Eliade, 1985, Bd. 1, S. 334.

Gedanken Krjukovs: „Einmal im Monat muß man sich schließlich was gönnen... etwas Außergewöhnliches, dachte er, etwas, das den abgeschlafften Organismus wieder in Schwung bringt... etwas, das eine Reaktion hervorruft... Sei es ein Saufgelage oder sei es... Susanna. Ohne das geht es nicht.“ (S. 377)⁵⁰² Zusammen mit dem ausdrücklichen Verlangen nach Susannas Nähe vermittelt das Krjukovsche „Ohne das [Saufgelage, Rausch, Ekstase] geht es nicht“ eine besondere Stellung des Dionysos-Kultes gegenüber der Religion der Olympischen Götter, die durch die Begriffe „Distanz“ und „Abstand“, durch Kälte, Gleichgültigkeit und „Despotismus“ gekennzeichnet und allgemein als die Religion der „Unterdrücker“ verstanden wurde. Die ekstatische dionysische Religion mit ihrer Nähe und ihren Festen war damit für die Griechen in diesem Zusammenhang lebensnotwendig und überlebenswichtig⁵⁰³, also, mit Krjukov ausgedrückt, „Ohne das geht es nicht“.

Im Zusammenhang mit der aktiven Teilnahme der „Ehrenmänner“ („Gutsbesitzer und Beamte“, S. 378; помещики и чиновники, S. 377) an Susannas Festen wird die Idee des dionysischen Festes in Erinnerung gerufen, wonach die Dionysien nicht nur das Volksfest der Sklaven war, sondern „zu den klassischen Festtagen der griechischen demokratischen Gemeinschaft“ gehörte und wo „[der] Gott und seine Feste ein lebendiger Bestandteil der attischen Polis“ waren.⁵⁰⁴

Die letzte Szene der Begegnung der beiden Cousins gleicht einer literarischen Illustration der dionysischen Orgie: Der Auftaktsatz „Es wurde bereits dunkel, als er [Krjukov] in den Hof der Wodkafabrik fuhr...“ (S. 377; Уже темнело, когда он въехал во двор водочного завода, S. 376) bringt das Haus der Susanna in Verbindung mit der Dunkelheit, dem Reich des Dionysos als chthonischen Gott, und dem Ort, an dem Alkohol hergestellt wird, wodurch die dionysische Haupteigenschaft als Wein-Gott erneut aufleuchtet.

Eine wahrhaft dionysische Stimmung wird vermittelt, als Krjukov die Gesellschaft der bei Susanna versammelten Männer beschreibt: „Ihre Gesichter drückten Trunkenheit und gute Laune aus. [...] Es gibt Orte, dachte er, an denen einem Nüchternen übel wird, bei einem Betrunknen aber die Stimmung steigt.“ (S. 378-379; Лица их были пьяны и веселы. [...] „Есть места, – думал он, – где трезвого тошнит, а у пьяного дух радуется.“ S. 377). Der Dionysos-Mythos verlangt nach Musik. Dieser Punkt ist allerdings problematisch, denn weil gerade die Musik ein gemeinsamer Nenner widersprüchlicher Gottheiten (Apollo und Dionysos) war. Sie „[trafen sich] in der Musik, so groß auch der Unterschied der Leier und des Gesanges gegenüber den Zimbeln, Pauken und Flöten war; aber heilige Begeisterung war der Quell bei beiden“.⁵⁰⁵ Im Text kommt aber gerade diese Konkretisierung zum Ausdruck: „[...] ein großer, hagerer Mann, saß am Flügel, hämmerte mit seinen langen Fingern auf die Tasten und sang“ (S. 378; Один, высокий и тощий, сидел за роялью, стучал длинными пальцами по клавишам и пел. S. 377). Es wird also dionysisch gespielt, indem auf die Tasten gehämmert wird. Und auch der Gesang selbst bekommt einen deutlichen dionysischen Charakter, wenn er an sich auch dem Reich des Apollos angehört. Zu hören sind die Strophen der Glinka-Romanze, die sich hier von einer anderen Seite offenbart. Aus den offenen Fenstern, vor dem Betreten des Hauses, hört Krjukov das stark artikulierte „Grrrelleer als ein Blitz, heißer als ein Feuerrr...“ (S.377; Япрррче молнии, жарррче пламени, S. 376). Eine logische Verbindung der Strophen zu dem Dionysos-Mythos liefert aber auch der Inhalt. Nach den hinterlistigen Tricks der Zeus-Gattin Hera erscheint Zeus in seiner vollen göttlichen Majestät als Blitz und Donner vor der von ihm verführten und mit Dionysos schwangeren Semele. Dabei verbrennt das Mädchen, doch Vater Zeus holt das ungeborene Kind aus

⁵⁰² Vgl. „Раз в месяц надо освежать себя чем-нибудь... необыденным, –думал он, – чем-нибудь таким, что производило бы в застоявшемся организме хорошую встрепку... реакцию... Будь то хоть выпивка, хоть... Сусанна. Нельзя без этого.“, S. 376

⁵⁰³ Vgl. V. Ivanov, 1989, SS. 351-450, hier S. 366-367.

⁵⁰⁴ F. Bömer, 1990, S. 122.

⁵⁰⁵ Th.von Scheffer, 1948, S.152.

Semeles Schoß und ihrem brennenden Gemach und näht es in seinem eigenen Schenkel ein: Als es Zeit war, holte Zeus das Kind heraus und schenkte ihm damit seine „zweite Geburt“.⁵⁰⁶

In dem Moment, da Krjukov das Haus der Susanna verlässt, hört er eine weitere Strophe der Romanze: „Nenn sie nicht himmlisch, entreiß sie nicht der Erde...“ (S.379; Не называй ее небесной и у земли не отнимай, S. 378). Im dionysischen Kontext verkörpert diese Strophe eine besondere Stellung des Dionysos als chthonischem Gott, der als einziger seiner Art im Kreise der Olympischen Götter aufgenommen war. Krjukov hört die Strophen der Romanze, gesungen von einer „kräftige[n], tiefe[n] Baßstimme“ (S. 377; сильный, густой бас, S. 376) beim Betreten und wieder von einer „Baßstimme“ (S. 379; бас, S. 378) beim Verlassen des Hauses, womit an den tiefen chthonischen Bereich des Dionysos erinnert wird.

Die Idee eines Mysterienspiels, das im Hause der Susanna stattfindet, wird durch ausdrückliche Geheimhaltung gekennzeichnet: Es sind Andeutungen beider Cousins, wie „Beim Mittagessen sprachen sie nur in Andeutungen, zwinkerten sich hin und wieder zu und prusteten, zum Erstaunen der Hausangestellten, fortwährend in ihre Servietten“ (S. 375; За обедом они говорили намеками, перемигивались и то и дело, к удивлению домочадцев, прыскали в салфетки. S. 374), oder auch ihre Geheimabsprachen wie „Meiner Frau sagen wir, ich sei beim Pächter gewesen“ (S.374; Чур, жене говорить, что у арендатора был. S. 374). Aber es gewinnt auch die sprachliche Formel, laut derer das „Schicksal Europas in den Händen der Russen und Franzosen“ liegt, im Hause der Susanna einen besonderen Charakter. Susanna benutzt sie, um die Männer wie durch ein Beschwörungsritual zu verführen. Die vorgegebene Beschwörungsformel wird von den Männern, wie es die Struktur des Mythos auch verlangt, „variierend“ wiederholt. Bei Krjukovs erneuten Betreten ihres Hauses spricht er die Formel wie eine Parole, deren Sinn nur den Eingeweihten zugänglich ist: „Wie steht’s? Liegt das Schicksal Europas noch immer in den Händen der Russen und Franzosen?“ (S. 378; Так как? Судьба Европы находится в руках русских и французов? S. 377).

Die Szene mit singenden Männern entsteht wie durch eine Metamorphose aus dem Chor der Singvögel, die gleich zu Beginn eine Art Dominante der ganzen Erzählung bilden. Allerdings kommt es hier zu einem komischen Beigeschmack. Dionysos erschien den Griechen als „Gott der Frauen“, „ein Gott ekstatischer Natur“⁵⁰⁷. Die starke Betonung der Verführung der Frauen charakterisiert den Dionysos-Mythos: Die Frauen aller Städte werden vom Gott verführt, um zusammen die dionysischen Feste zu erleben. Wenn Susanna durch ihre zwischengeschlechtliche Stellung noch mit Dionysos in Verbindung gebracht werden kann, so hat man hier, angesichts der versammelten und von Susanna verführten Männer ein Problem oder auch eine Parodie, die die Geschlechter vertauscht. Unterstützt wird das Bild dadurch, dass der Ort, an dem die Orgie gefeiert wird, ein Haus und nicht die freie Natur ist. Vielleicht aber erklärt gerade diese vom Mythos vorgegebene Opposition die Notwendigkeit, das Haus der Susanna von vornherein ausdrücklich als „grüne Oase“ erscheinen zu lassen. Die Männer ihrerseits genießen den Auftritt des Sängers und zeigen „vor Vergnügen die Zähne“, wodurch die Szene emotional dionysisch gefärbt wird. Neben dem Motiv des Vergnügens verweisen die Zähne auf das dionysische Motiv der Opferung. Auch im Kampf mit Sokol’skij zeigt Susanna dem Opfer ihre Zähne.

Die zweite mythologische Vorlage wird in der Erzählung selbst ausdrücklich genannt: Bei der scheinbaren Entschlossenheit Susannas, Sokol’skij sein Geld zurückzugeben, wird der Offizier zu einem „merkwürdigen“ Schrank geführt. Die Melodie, die beim Öffnen des Schrankes zu hören ist, erinnert Sokol’skij an eine „Äolsharfe“⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ Vgl. u.a. Euripides, *Die Bakchen* 94 ff; *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Dionysos, Bd. 3 (1997), S. 651-664, hier S. 651; *Der Neue Pauly, Suppl. Bd. 5, Mythenrezeption*, 2008, Artikel über Dionysos S. 230-246, hier S. 230; E. Tripp, 1991, Artikel über Dionysos, S. 156-164, hier S. 156-157.

⁵⁰⁷ K. Kerényi, 1956, S. 9.

⁵⁰⁸ Während Susanna ununterbrochen schwatzte, zog sie aus ihrer Tasche einen Bund mit kleinen Schlüsseln hervor und öffnete einen sonderbaren Sekretär mit gewölbtem, schrägem Deckel. Als der Deckel aufging, gab

Die Metamorphose auf der mythischen Ebene scheint logisch zu sein, denn der zunächst nicht von der Musik regierte Dionysos-Mythos wandelt sich in einen anderen, „musikalischen“ Mythos: Die „Äolsharfe“, auch „Windharfe“ genannt, gehört zu einem der ältesten Musikinstrumente, dessen Saiten mit Hilfe des Windes in Bewegung gebracht werden. Äol oder Ailos (Sohn des Hippotas), dem König der Insel Aiolia⁵⁰⁹, wird laut der antiken Mythologie von Zeus „die Aufsicht über die Winde, die er in einer Höhle eingeschlossen hielt, und nach Belieben herauslassen konnte“ verliehen, wodurch Äol zum „Hüter der Winde“ wird. Dabei erhält die „Äolsharfe“ eine zweite Bezeichnung, nämlich die „Windharfe“. In der griechischen Mythologie wird Aiolos zum Helfer des Odysseus: In einem Lederschlauch bekommt Odysseus alle Winde eingeschlossen, außer des Westwindes, der ihn nach Ithaka zurückführen sollte, was allerdings durch Odysseus' Schiffmannschaft verhindert wurde.⁵¹⁰

Die Äolsharfe in *Tina* steht neben der Musikalität sicherlich in einem Zusammenhang mit der Fähigkeit Susannas, ihr Verhalten blitzschnell in eine andere „Windrichtung“ steuern zu können. Sie ist, ähnlich wie Äol, in der Lage, die Bewegungsrichtung der Männer nach ihrer Lust und Laune vorzugeben. Sokol'skij möchte heiraten und befindet sich wie der griechische mythologische Held auf einer Mission⁵¹¹. Geschickt von seinem Cousin, erscheint er bei Susanna, um das verschuldete Geld zurückzubekommen und dadurch heiraten zu können. In seinem Lederschlauch bekommt er, symbolisch gesehen, statt Geld die Winde, die ihn ins Haus der Susanna holen und dadurch wahrscheinlich nie ermöglichen werden, zu seiner Braut und analog, zu seinem Ithaka zurückzukehren.

Der Äolsmythos verwandelt sich in der Erzählung dann weiter in den nächsten Mythos, der ähnlich wie der Mythos des Dionysos nicht ausdrücklich genannt, sondern eher vertuscht wird. Zusammen mit dem Namen Äol(harfe) kommt man zu einer weiteren mythologischen Erscheinung, den Harpyien Aëllō.⁵¹² Es handelt sich um zwei Harpyien oder Harpyiai⁵¹³, zwei vogelartige weibliche Ungeheuer, die von Hesiod in der *Theogonie* 265-269 beschrieben wurden. Die zwei (in manchen Quellen auch drei) Schwestern wurden von antiken Schriftstellern „entweder als Vögel mit Gesichtern von Frauen oder als Frauen mit den Flügeln, Köpfen und Klauen von Vögeln“ dargestellt. Susanna kann zu Recht mit einer mythischen Harpyie verglichen werden. Sie ist ein „weibliches Ungeheuer“, ein „Teufel“, wie sie an mehreren Stellen von Sokol'skij und Krjukov charakterisiert wird. Sie ist ein gefährliches Tier, das wie ein Chamäleon ihr Aussehen ändert und so mal zu einer Katze, mal zu einem Fisch wird. Wenn sie in der Lage ist, sich in all diese Tiere zu verwandeln, so bleibt allerdings eine Tierart ständig präsent. Das sind die Vögel als ständiger Bestandteil des Hauses. Die Vögel singen am Anfang und verwandeln sich in die singenden Männer zum

der Sekretär klagende Töne von sich, die den Oberleutnant an eine Äolsharfe erinnerten. (S. 364; Не переставая болтать, Сусанна достала из кармана связку мелких ключей и отперла какой-то мудреный шкаф с гнутой, покатою крышкой. Когда крышка поднялась, шкаф прогудел жалобную мелодию, напомнившую поручику Эолову арфу, S. 367)

⁵⁰⁹ Die Insel bildet zusammen mit Lipera, Hieria und Stromboli die Äolischen Inseln, die sich östlich von Ostsizilien befinden, vgl.: E. Tripp 1991, hier Artikel über Ailos, S. 31 Odysseus, SS. 368-383; insb. S. 373.

⁵¹⁰ Vgl: Schon in Sichtweise der ersehnen Heimatinsel öffneten die Männer der Schiffmannschaft heimlich den Schlauch, in der Vermutung, Odysseus habe von Aiolos Schätze erhalten. Statt in Ithaka zu landen, wurden die Schiffe zurück zu Aiolos geführt. Zum zweiten Mal bekommt Odysseus, der „so offensichtlich von Göttern gehasst wurde“, die Hilfe des gütigen und friedlichen Königs allerdings nicht mehr und wird dadurch gezwungen, seine Rückkehr erneut, diesmal ohne die Hilfe der Winde, aufzunehmen Vgl. E. Tripp 1991; hier die Artikel über Ailos, S. 31, und Odysseus, SS. 368-383; insb. S. 373.

⁵¹¹ Vgl.: T. Clyman, 1990, S. 315.

⁵¹² Zu der Darstellung vgl.: E. Tripp 1991, hier die Artikel über Argonauten, S. 74-93, ins. 79-80, und über Harpyien, S. 207-208; Brockhaus-Enzyklopädie, 1989, Bd. 9, Artikel über Harpyie(n), S. 498; *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Harpyien, Bd. 5 (1998), S. 166.

⁵¹³ „Harpyie“ auch „Greifer“ genannt, kommt aus dem Griechischen ἀρπάζω und bedeutet „packen“, „rauben“, in: *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Harpyien, Bd. 5 (1998), S. 166.

Ende der Erzählung. Die Nase der Susanna sowie ihre tierhafte, „vermummte“ Haltung übertragen sich auf die Schuhe unter dem Bett, die mit ihren Nasen die gleiche versteckte Haltung ihrer Besitzerin teilen.

Sowohl bei Homer als auch bei Hesiod werden die weiblichen Vogelkreaturen stets mit ihren Hauptmerkmalen, der Schnelligkeit, der Windeseile und des plötzlichen Auftretens, versehen. Über diese charakteristischen Merkmale verbindet sich der Mythos über Harpyien mit dem Aiolos. Harpyien sind die Personifikationen von Sturmwinden.⁵¹⁴ Sowohl die Schnelligkeit als auch das Stürmische sind so stark bei Susanna vertreten, dass sie sogar in der Lage ist, die Umgebung mit sich zu reißen.

Homer schildert die Harpyien entsprechend der wortwörtlichen Bedeutung ihres Namens als „Greifer“ und macht sie für plötzliches Verschwinden verantwortlich. Berühmte Illustrationen dazu bieten die Szenen aus der *Odyssee* (1, 241f.), wo Telemachos vom Verschwinden seines Vaters berichtet und die Schuld den weiblichen Vögeln gibt:

Aber es ward unrühmlich ein Raub der wilden Harpyen;
Weder gesehn noch gehört, verschwand er und ließ mir zum Erbteil
Jammer und Weh!

Nicht selten werden die Harpyien in Verbindung mit ihrer Fähigkeit, lebende Wesen rauben zu können, gebracht. Wegen dieser ihrer Eigenschaft werden sie neben den anderen vogelartigen, weiblichen Geister-Geschöpfen, nämlich den Erinnyen, gezeigt.⁵¹⁵ In *Tina* wird auch dieser Punkt getreu ausgeführt. Männer, die mit Susanna in Kontakt sind oder waren, werden auch weggeschnappt und verschwinden, wenn nicht für immer, so wenigstens für eine unbestimmte Zeit. Zum ersten Mal zeigt sich das in der Frage der Susanna, die sie Sokol'skij bei der Frühstücksszene nach dem Kampf stellt: „Sie bleiben also hier und warten auf die Wechsel? Sie Ärmster, wieviele Tage und Nächte werden Sie bei mir verbringen müssen, um auf die Wechsel zu warten! Ihre Braut wird es Ihnen nicht übelnehmen?“ (S. 369)⁵¹⁶ Bei Krjukov zu Hause denken sich die Männer die Geschichte aus, dass, während sich Krjukov

⁵¹⁴ So berichtet Homer in der *Ilias* (16, 148-151) von der Podarge (Schnellfuß), der einzigen Harpyie, die mit Namen genannt wird. Nachdem sie vom Westwind am Fluss Okeanos schwanger geworden war, gebar Podarge Achilleus' Pferde, Xanthos und Balios. Interessant ist auch das mythologische Gebären der Pferde, die in der Erzählung gerade für die Vermittlung der stürmischen Windlaune der Protagonisten stehen.

⁵¹⁵ Eine der Illustrationen dafür ist die Szene aus der *Odyssee* (20, 61-78), in der Penelope die Göttin Artemis bittet, sie aus der Welt zu holen, so wie die Harpyiai die Töchter des Pandareos holten, um sie den Erinnyen zu übergeben:

„Hochgepriesene Göttin, o Artemis, Tochter Kronions,
Träfest du doch mein Herz mit deinem Bogen und nähmest
Meinen bekümmerten Geist gleich jetzo! Oder ein Sturmwind
Raubte durch finstere Wege mich schnell von hinnen und würfe
Mich am fernen Gestade des ebbenden Ozeans nieder,
So wie die Stürme vor dem Pandareos' Töchter entführten!
Ihrer Eltern beraubt von den Göttern, blieben sie hilflos
In dem Palaste zurück; da nährte sie Aphrodite
Mit geronnener Milch und süßem Honig und Weine.
Ihnen schenkte dann Here vor allen sterblichen Weibern
Schönheit und klugen Verstand, die keusche Artemis Größe
Und Athene die Kunde des Webstuhls und der Nadel.
Aber da einst Aphrodite zum großen Olympos emporstieg,
Daß der Donnerer Zeus den lieblichen Tag der Hochzeit
Ihren Mädchen gewährte (denn dessen ewige Vorsicht
Lenkt allwissend das Glück und Unglück sterblicher Menschen),
Raubten indes die Harpyen Pandareos' Töchter und schenkten
Sie den verhaßten Erinnyen zu harter sklavischer Arbeit.“

⁵¹⁶ Vgl. Так вы останетесь ждать векселя? Бедняжка, сколько дней и ночей придется вам провести у меня в ожидании векселей! Ваша невеста не будет в претензии? (S. 371)

und Sokol'skij bei Susanna aushalten, Krjukovs Ehefrau und damit die ganze häusliche Umgebung daran glauben sollen, die Männer seien vom Pächter länger als erwartet aufgehalten worden. Sokol'skijs endgültiges Verschwinden erkennt nicht einmal sein Komplize Krjukov. Dieser entscheidet sich eine Woche nach der Abreise Sokol'skijs, zu Susanna zu fahren, und trifft dort überraschenderweise seinen Cousin, der, wie es scheint, unrettbar verloren ist. Krjukov ist wahrscheinlich der Einzige dieser Gesellschaft der geschnapten Männer, dem eine Flucht gelingt.

In dem Bericht *Apollonios Rhodios* (2, 234-434) weist Vergil auf eine weitere Eigenartigkeit der Harpyien. Die „Greiferinnen“⁵¹⁷ zeichneten sich durch die Fähigkeit aus, mit ihren Schnäbeln oder dem Kot nach jedem Auftreten Schmutz und Gestank zu hinterlassen, von dem kein Entrinnen möglich war. *Tina* erinnert auch an diesen wichtigen Punkt des Mythos. Das Haus, die Besitzerin, alles wird von dem süßen blumigen Jasmingeruch oder auch Knoblauchgeruch oder Geruch der Medikamente eingehüllt, die keinen Ausweg erlauben. Der Beweis dafür ist Sokol'skijs Mantel, dessen starker Jasminduft den jungen Mann zurück zu Susanna bringt. Diese Elemente und Momente duften und stinken gleichzeitig und können durch ihre unausstehliche Intensität zu Recht in Verbindung mit dem Harpyien-Mythos gebracht werden.

Auch in der gesamten Erzählung werden verschiedene Mahlzeiten erwähnt. Die erste, wichtige folgt unmittelbar nach der Erwähnung des mysteriösen Schrankes, dessen Stimme einer Äolsharfe würdig ist. Nach der Kampfszene, bei der Harpyie-Susanna ihre gefährlichen Zähne und Klauen zeigt, wird Sokol'skij zu Tisch gebeten, um mit Susanna zu frühstücken. Im Hause Krjukovs dreht sich ebenfalls vieles um die Mahlzeiten: Sokol'skij und auch Krjukov erwartet man zu bestimmten Essenszeiten. Man trifft sich am Tisch. Krjukov, im Moment der Langeweile, schimpft über das nicht gelungene Essen der Familienköchin. In der letzten Szene, in Susannas Haus, wird eine Party, bzw. dionysisch gefärbte Orgie veranstaltet, während derer natürlich gegessen und getrunken wird.

Der Titel der Erzählung – *Tina* / „Sumpf“ – begründet auch deren Schlusspointe: Die geraubten männlichen Lebewesen halten sich bei einer weiblichen, tierartigen Harpyie an einem Wohnort auf, der stinkt und in dem man versinkt.

Außer in Dionysos und eine Harpyie verwandelt sich Susanna auch in die apollinische Priesterin Pythia, die ähnlich wie im griechischen Delphi Orakel erteilt.

Schon in der einleitenden Szene gewinnt Susanna einen pythischen Eindruck, indem sie in einem markanten Sessel sitzt und sich, ähnlich wie eine Pythia auf dem goldenen Dreifuß, auf die Erteilung des Orakels vorbereitet. Orakel-Charakter tragen die Aussagen der Susanna über Frauen und Familienbeziehungen. Susanna sieht in der beabsichtigten Heirat des Sokol'skij eine wahre Misere und prophezeit ihm ein unglückliches Ende:

– [...] Так и быть уж, дам вам денег, хотя и знаю, что будете бранить меня. Поссоритесь после свадьбы с женой и скажите : „Если б та пархатая жидовка не дала мне денег, так я, может быть, был бы теперь свободен, как птица!“ (S. 365)

„[...]Wenn es sein muß, dann gebe ich Ihnen das Geld, obwohl ich weiß, daß Sie mich hinterher verfluchen werden. Sie werden sich nach der Hochzeit mit Ihrer Frau zerstreiten und dann

⁵¹⁷ Neben den „Greifern“, sind Harpien als „Hunde des Zeus“ bekannt: Sie wurden vom mächtigen Gott gesandt, um den thrakischen König Phineus für seine prophetischen Fähigkeiten zu quälen, da er dem Bericht zufolge zu viel über die Absichten des Zeus hinsichtlich des Menschengeschlechtes gesagt hatte. Zeus bestrafte den König, indem seine treue „Hunde“ Phineus Nahrung weg schnappten. Der König war beinahe verhungert, denn sogar die zurückgelassene Nahrung wurde so von den Harpyien beschmutzt, dass sie keineswegs zu sich genommen werden konnte. Die Haut des Königs selbst wurde ebenfalls so stark vom Schmutz verklebt, dass er kaum noch Kraft hatte, sich zu bewegen, in: E. Tripp 1991, hier Artikel über Harpyien, S. 207-208.

sagen: ‚Wenn mit dieses verflixte Judenweib das Geld nicht gegeben hätte, dann wäre ich jetzt vielleicht frei wie ein Vogel!‘“ (S. 361.)

Auffallend ist hier der Vergleich des Sokol'skij mit einem Vogel. Gerade an diesem Punkt geht die Prophezeiung der Susanna voll in Erfüllung. Die Heirat findet nicht statt, und Sokol'skij verwandelt sich in einen weiteren Vogel, die so zahlreich im Susannas Haus sind. Es geschieht allerdings mit einem kleinen Unterschied: Sokol'skij wird nicht frei, sondern gerät wie die anderen Vögel der Susanna wie in einen Käfig, der keinen Ausweg zeigt. Die symbolische Parallele mit den Vögeln der Susanna, die an die Fenster stoßen, wird in diesem Vergleich ebenfalls zu einer Voraussage über die Zukunft des jungen Mannes. Neben den prophetischen Weissagungen verbindet man Orakel direkt mit dem Ort, an dem sie ausgesprochen werden. Das Paradebeispiel ist das Orakel von Delphi, das zum wichtigsten Orakel im antiken Griechenland und dadurch zu einer der wichtigsten Schaubühnen der antiken Mythologie zählte, an der neben den privaten Ratschlägen die lebenswichtigen Entscheidungen über Krieg und Frieden getroffen wurden. Die angesehenen Männer versammeln sich ebenfalls im Haus der pythischen Susanna, das somit zur Schaubühne der ganzen Umgebung wird. Es wird über das „Schicksal Europas, das in Händen der Russen und Franzosen“ liegt, diskutiert, wodurch erneut der Pythien-Mythos spürbar wird.

Der direkte Vergleich der Susanna mit einer Pythia erlaubt weitere mythische Parallelen. Ähnlich wie die apollinische Priesterin Pythia ist auch Susanna die einzige Frau, die sich an diesem Ort aufhält. Unter Apollo wurden die weissagenden Äußerungen der Prophetin von männlichen Priestern, die zum Tempel des Apollo gehörten, gedeutet und in Versen niedergeschrieben. Hier ergeben sich zwei wichtige Gedankenrichtungen, die mit der Logik der Erzählung übereinstimmen. Zum ersten gehört die Definition der Pythia als einer Priesterin hohen Amtes, die allerdings zum Medium ohne Machtposition wurde. Die Position der Susanna kann mit der der Pythia übereinstimmen, denn auch Susanna berät die hochpositionierten Männer, hat aber keinerlei direkten Einfluss auf ihre Entscheidungen.

Zum zweiten Punkt gehört das Problem des Deutens pythischer Aussagen. Sie waren vieldeutig und bedurften der männlichen, deutenden Priester. Gerade auf dieses Problem stoßen Sokol'skij und Krjukov. Sokol'skij stellt fest, dass Susanna „eine lange Zunge“ habe, „redegewandt“ sei und „viel zu viel“ spreche. (S. 362; rus.:S. 364, 365). Indem Susanna versucht, bestimmte Fremdsprachen nachzuahmen, manifestiert sie dies auch in Lauten, was charakteristisch für die sprachlichen Äußerungen Pythias war.⁵¹⁸ Sogar die Tatsache, dass Susanna „auf recht angenehme Weise ein Rachen-R“ (S. 357; не без приятности

⁵¹⁸ Vgl.: –Ничего так не выдает еврея, как акцент, [...] Как бы он ни корчил из себя русского или француза, но попросите его сказать слово пух, и он скажет вам: пэxxx... А я выговариваю правильно: пух! пух! пух! [...]

– [...] Немецкий язык лошадиный, английский – глупее ничего нельзя себе представить: файть-фийть-фюйть! Итальянский приятен только, когда говоришь на нем медленно, если же послушать итальянских чечётков, то получается тот же еврейский жаргон. А поляки? Боже мой, господи! Нет противнее языка! „Не пепши, Петше, пепшем вепша, бо можешь, пшепешитесь вепша пепшем“. Это значит: не перчи, Петр, перцем поросенка, а то можешь переперчить поросенка перцем. Ха-ха-ха. (S. 368)

„Nichts verrät einen Juden so sehr wie sein Akzent“, fuhr Susanna fort, wobei sie den Oberleutnant fröhlich anschaute. „Wie sehr er auch versucht, einen Russen oder einen Franzosen abzugeben, wenn Sie ihn das Wort ‚puch‘ aussprechen lassen, dann sagt er zu Ihnen: ‚pächchch‘... Aber ich spreche es richtig aus: puch! puch! puch!“ [...]

„[...] Deutsch ist eine Pferdesprache, Englisch – etwas Dümmeres kann man sich nicht vorstellen: faith-fitch-fiuth! Italienisch klingt nur, wenn es langsam gesprochen wird, wenn aber die Italienerinnen einfach drauflosplappern, dann ist das wie Jiddisch. Und erst die Polen? Mein Gott noch mal! Es gibt keine abstoßendere Sprache! ‚Nie pieprz, Pietrze, pieprzem wieprza, bo możesz przepieprzyć wieprza pieprzem‘. Das bedeutet: Peter, pfeffre nicht mit Pfeffer das Ferkel, sonst verpfefferst du das Ferkel mit Pfeffer, Hahaha!“ (S. 365-366)

картавящий звук *p*, S. 362) spricht, wird angemerkt. Ähnlich wie die apollinischen Priester steht auch die männliche Umgebung um Susanna vor dem Problem des „Deutens des Vieldeutigen“⁵¹⁹. Schon Sokol'skij bedarf einer Übersetzung der gewöhnungs- und damit erklärungs- und deutungsbedürftigen Äußerungen der Susanna. Die immer wieder ausgesprochene Formel, laut derer das „Schicksal Europas in den Händen der Russen und der Franzosen“ liege, wird in diesem Kontext zu einem sprachlichen Zugang zu den pythischen Prophezeiungen. Die pythische Problematik des „Deutens des Vieldeutigen“ verbindet sich mit dem berühmten Čechovschen sprachlichen Verfahren des Aneinander-Vorbei-Redens, das in der gesamten Erzählung immer wiederkehrt und zum Ende, im Dialog der Susanna mit Krjukov, mit dem Pythischen vereint wird:

– Это вы? – сказала она, хватая его за руку. – Какой сюрприз!
– А, вот она! – улыбнулся Крюков, беря ее за талию. – Так как? Судьба Европы находится в руках русских и французов?
– Я так рада! – засмеялась еврейка, осторожно отводя его руку. – Ну идите в залу. Там все знакомые... Я пойду скажу, чтобы вам чаю подали. Вас Алексеем зовут? Ну, ступайте, я сейчас... (S. 377)

„Sie sind's?“ fragte sie und ergriff seine Hand. „Was für eine Überraschung!“
„Ah, da ist sie ja!“ sagte Krjukow lächelnd und faßte sie um die Taille. „Wie steht's? Liegt das Schicksal Europas noch immer in den Händen der Russen und der Franzosen?“
„Ich freue mich so!“ sagte die Jüdin und lachte auf, schob aber behutsam seine Hand weg.
„Nun, gehen Sie in den Salon. Dort sind lauter Bekannte... Ich werde einen Tee für Sie bringen lassen. Alexej heißen Sie? Nun, treten Sie ein, ich komme sofort...“ (S. 378)

Zu einer weiteren Begründung der pythischen Züge wird das bereits diskutierte Zwischengeschlecht der Susanna. Dem fragwürdigen Geschlecht des griechischen Python sind wir im Zusammenhang mit der Analyse von *Tat'jana Repina* nachgegangen⁵²⁰. Die Parallele zwischen einer weiblichen weissagenden Schlange (allerdings mit männlichem Namen) und der weiblichen Apollo-Priesterin spiegelt die angesprochene Problematik wider.

Zur letzten krönenden Parallele zum Pythia-Mythos wird die gesamte Szene der ersten Begegnung Sokol'skijs mit Susanna, die im Zeichen des Trancezustandes verläuft. Eine detaillierte Darstellung der Trance der Pythia, die für die Erteilung des Orakels notwendig war, hilft uns die Parallele zur Erzählung zu erkennen. Im Moment der Orakelerteilung befindet sich Pythia in einer religiösen Trance, die durch die Inhalation des Geruchs des verwesenen Körpers des von Apollo getöteten Python verursacht wird. Anders ausgedrückt wird Pythia, „sitzend auf einem goldenen Dreifuß, von Erddämpfen, die einem Spalt unter ihrem Sitz entquollen, in ekstatische Begeisterung versetzt“⁵²¹. Die Parallele zur Susanna ist nicht zu übersehen: Susanna lebt in einem Haus, das von einem unwiderstehlichen Jasmingeruch eingehüllt wird. In ihrer Interpretation handelt es sich um den Geruch der Medikamente, die ihr kranker, verstorbener Vater annahm. Eingehüllt von dem Geruch, der dadurch in Verbindung mit der Unterwelt gebracht wird, sitzt sie bei ihrer ersten Begegnung mit Sokol'skij im alten Sessel und inhaliert bis zu den von ihr betonten Kopfschmerzen den Geruch des Verstorbenen.

Zur Orakelerteilung gehören ebenfalls das Reinigungsritual der Pythia und das Anziehen heiliger Kleider bzw. einer feierlichen Tracht. Danach nahm sie einen Trank aus der heiligen Quelle zu sich und schließlich, „ehe sie den Dreifuß bestieg, [musste die Priesterin]

⁵¹⁹ Zur dieser spezifischen Problematik der pythischen Botschaft vgl.: H.-G. Gadamer „Dichten und Deuten“, in: H.-G. Gadamer, 1993, Bd. 8, I., S. 18-24. S. 22.

⁵²⁰ Vgl. hier S. 46.

⁵²¹ Th. von Scheffer, 1948, S. 144.

Gerstenkörner und Blätter des Lorbeerbaumes zerkauen, der ja Apollo geweiht war“.⁵²² Dann wurde sie zum Dreifuß geführt, um dort die Gase zu inhalieren.

An diesem Punkt findet freilich eine kleine Verschiebung und gleichzeitig eine Verdoppelung statt: Susanna sitzt schon vorher auf ihrem Dreifuß, inhaliert die Gase und erteilt Sokol'skij das Orakel über Frauen. Danach zieht sie ihr feierliches schwarzes Kleid an und wird in der männlicher Begleitung des Sokol'skij durch mehrere Räume des Hauses geführt, wobei sie die Blätter der zahlreichen Pflanzen abreißt, über ihren verstorbenen Vater berichtet und genügend Zeit hat, den Geruch weiterhin in sich aufzunehmen. Dabei wiederholt sie ihren beliebten Orakelspruch über Frauen. Geführt wird sie dabei zu ihrem Heiligtum, dem mysteriösen Schrank, der die Melodie einer Äolsharfe erklingen lässt und der als ihre Schutzkammer zu einem gewissen mythischen Mittelpunkt innerhalb des Hauses wird. Dieser Punkt ergänzt den Sessel-Dreifuß oder auch die delphische „Gebärmutter“, wie das Orakel ebenfalls genannt wurde. Hier, im heiligen Mittelpunkt des Hauses der Susanna, spielt sich bezeichnenderweise die Szene des Sexualkampfes ab. Susanna verwandelt sich gerade in dieser Szene in eine reiche Tierpalette. Ähnlich veränderte auch Pythia ihr Aussehen. Sie sah aus, als ob in sie ein anderer Geist eingetreten wäre: „Man nahm an, daß in der Verzückung die Priesterin ihres eigenen Leibes ledig wurde und der Gott selbst in ihre menschliche Hülle hineinführe, um mit ‚rasendem Munde‘ zu sprechen.“⁵²³

Sie schrie unbegreifliche, unmarkierte Laute und riss sich die Kleider von ihrem Leib. Nach einiger Zeit war dieser hysterischer Zustand vorbei. Die delphische Pythia fing an, ruhig und majestätisch zu wirken. Ihr ganzer Körper war steif, die Augen waren auf einen Punkt fixiert, und so begann sie, die Prophezeiungen auszusprechen. Alle Wörter, die manchmal doppelsinnig waren, jede Gestik und Mimik bis zu jedem unbedeutenden Detail wurden von fünf männlichen Priestern („Propheten“ genannt) aufmerksam notiert.⁵²⁴

Tina gibt auch diese Stationen getreu wieder: Susanna ist besessen, wird stürmisch und erteilt nach der Kampfszene, am Frühstückstisch sitzend, mit ruhiger majestätischer Haltung weiterhin ihr Orakel bezüglich der Heirat und der Braut des Sokol'skij. In der gesamten Szene nimmt Sokol'skij seinerseits an dem ekstatischen Trancezustand teil. Allerdings wird hier auch eine deutliche Grenze gezogen, denn nicht der Geruch eines Verstorbenen, sondern der erotische Jasmingeruch versetzt ihn in die Trance.

Neben den Bemerkungen des Sokol'skij, die die typische pythische Nervosität der Susanna betonen, liest man eine Seltsamkeit und Fremdartigkeit der Frau heraus. Nochmals sei die Textstelle zitiert:

„Какая странная! – думал он, осматриваясь. – Говорит складно, но... уж чересчур много и откровенно. Психопатка какая-то. (S. 365)

„Бледная немочь... – подумал он. – Вероятно, нервна, как индюшка“. (S. 366)

Eine seltsame Frau! dachte er, wobei er sich umschaute. Redegewandt, aber spricht viel zu viel und zu offenherzig. Hat etwas von einer Psychopathin. (S. 362)

Bleichsucht..., dachte er. Wahrscheinlich nervös wie eine Pute. (S. 363)

Die hier dargestellte Pythia stimmt, unserer Meinung nach, mit der bereits zitierten Definition von Čechov selbst überein, die er über fremde, nicht russische Frauen abgibt, die höhere Ansprüche stellen:

⁵²² Th. von Scheffer, 1948, S. 145.

⁵²³ Th. von Scheffer, 1948, S. 145-146.

⁵²⁴ Vgl: „Die Formulierung der auf den Pythia-Äußerungen beruhenden Sprüche wurde von einem Priesterkollegium vorgenommen, das aus einem heiligen Rat hervorragender und edelgeborener Männer gebildet war, die ebenso kenntnisreich wie von hoher Gesinnung sein mußten“. In: Th. von Scheffer, 1948, S. 146.

[...] это не русские девицы, а какие – то Пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину.⁵²⁵

„[...] das sind keine russischen Fräuleins, sondern irgendwelche prophetischen Pythien, die voller hoher Ansprüche sind“

Im Rahmen des Pythia-Mythos erinnern die vorgeführte Kampfszene und die musikalische Szene der singenden Männer am Ende der Erzählung an die Pythischen Spiele, die nach den Olympischen die zweitwichtigsten Panhellenischen Spiele der Antike waren. Die berühmten Kampfspiele der Hellenen wurden zunächst alle acht, ab 586 v.Chr. dann alle vier Jahre zu Ehren des pythischen Apollo ausgetragen. Anfangs waren die Wettkämpfe nur musikalisch, erst nur Gesang zur Kithara und dann durch Gesang zur Flöte und Soloflötenspiel erweitert. Eine spätere Form der Spiele trägt den Charakter der gymnastischen Wettkämpfe, deren Wagen- und Reiterrennen Eingang besonders bei den Olympischen Spielen gefunden haben sollen. Neben Äpfeln als Kampfpreis, Siegesstatuen, glänzenden Dankopfern, Prozessionen und Siegesschmäusen galt der Kranz aus den dem Apollo heiligen Lorbeerblättern als Auszeichnung für den Kampfsieger.⁵²⁶ An die männlichen Wettkämpfer, die sich im Hause der Susanna versammelt haben, wird metaphorisch der unwiderstehlich duftende Jasmin verliehen, denn gerade diese Pflanze wird ja zu dem persönlichen Zeichen der pythischen Susanna.

Die Palette der Mythen, die inhaltliche Zusammenhänge liefern, kann weiter ergänzt werden. So erinnert *Tina* ebenfalls an den Labyrinth-Mythos, laut dessen der Held (hier Sokol'skij) von Ariadne (hier Sokol'skij's Braut) auf der Mission in die Höhle des Minotaurus, ein Wesen halb Mensch, halb Tier (hier Susanna), kommt. Diesen Vergleich zieht auch T. Clyman in seiner Analyse.

Die Analyse der Struktur der Erzählung insgesamt führt zu einem weiteren Ovidischen Mythos, der die These einer Metamorphose gewissermaßen abrundet. Die Rede ist vom Narziss-Mythos, bei dem es sich zunächst um die Geschichte des Blicks handelt, der in der Erzählung in Verbindung mit der Darstellung der dionysischen Maske gebracht wird. Zum Auftakt wird das maskenhafte schwarze Auge der Susanna, mit dem sie ihren fixierten Blick auf Sokol'skij richtet, betont.

Die Grundkonstellation der Verdoppelung verbindet der Narziss-Mythos in Gestalt von Reflexionen und Spiegeln mit dem Motiv der Doppelgänger. Sokol'skij wird als Erster verführt, daraufhin sein Cousin Krjukov und am Ende sind es mehrere Männer, die vermutlich mit Hilfe der gleichen, erprobten Mittel in Susannas Sumpf landen.

Der Narzißmythos ist „auf zwei Schlüssel motive gegründet: Das Liebesmotiv in der besonderen Form der Selbstliebe und das Erkenntnismotiv in dem durch die Spiegelung erzeugten Illusionsraum“.⁵²⁷ Bekanntlich war Narziss die erste mythische Gestalt, bei der es sich um die Faszination für das eigene, atemberaubende Abbild handelte. Diesem Aspekt entspricht in der Erzählung die Stelle, als Krjukov betont, Susanna habe bei der Verführung „ein Loblied auf [s]eine Schönheit“ gesungen (S. 374; Спела она понегирик моей красоте, S.374). Susannas innerliche Selbstliebe und ihre Stellung zum eigenen Abbild beweist gerade diese Antithese:

–Женщина...– усмехнулась Сусанна. – Разве я виновата, что бог послал мне такую оболочку? В этом я так же виновата, как вы в том, что у вас есть усы. Не от скрипки

⁵²⁵ Zit. nach: Al. A. Izmajlov, 2003, S. 355; vgl. unsere Analyse S. 56.

⁵²⁶ Vgl. dazu u.a.: *Der Neue Pauly*, 1996-2003 in 16 Bd., hier Artikel über Delphoi/Delphi, Bd. 3 (1997), S. 403-413, hier S. 407; M. Giebel, 2001; M. Maaß 1997.

⁵²⁷ Vgl.: G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier S. 30.

зависит выбор футляра. Я себя очень люблю, но когда мне напоминают, что я женщина, то я начинаю ненавидеть себя. (S. 365)

„Eine Frau... [...] Kann ich denn etwas dafür, daß Gott mir ein solches Äußeres gegeben hat? [...] Die Wahl des Futterals hängt nicht von der Violine ab. Ich mag mich selbst sehr, aber wenn man mich daran erinnert, daß ich eine Frau bin, dann fange ich an, mich zu hassen.“ (S. 361-362)

Weitere Beispiele zu der narzisstischen Erkenntnis über die Antithese von innerlicher Wahrheit und Trugbildern des Äußeren verbergen sich in solchen Feststellungen Susannas, wie:

– Для образованного человека не так важна внешность, как идея... (S. 365)

„Für einen gebildeten Menschen ist das Äußere nicht so wichtig, es zählt die Idee...“ (S. 361)

oder

– Впрочем, никакой красотой женщина не может заплатить мужу за свою пустоту. (S. 365)

„Im Übrigen kann eine Frau, und sei sie noch so hübsch, dem Mann gegenüber ihre Hohlheit nicht wettmachen.“ (S. 361.)

Die bittere Erkenntnis kommt in der Szene des Wiedersehens der beiden Cousins, bei dem Krjukov, im Moment des gegenseitigen Erblickens, in Sokol'skij sich selbst erkennt und sich vor seinem hässlichen Doppelgänger zwar ekelt, ihn jedoch nicht beschuldigen darf, weil ihn das selbst träfe:

„Ну, что я могу сказать ему? Что? – думал Алексей Иванович. – Какой я для него судья, если я и сам здесь?“ (S. 378)

Nun, was soll ich ihm sagen? Was nur? dachte Alexej Iwanowitsch. Wie kann ich mich zu seinem Richter aufspielen, wenn ich selbst hier bin? (S. 379)

Eine weitere Korrespondenz zum Narziss-Mythos erweist sich in *Tina* im Raumaspekt: Neben der starken Opposition zwischen dem Familienhaus Krjukovs und Susannas Haus, das symbolisch für das moralische Versinken steht, spricht der Titel die Antithese zwischen dem Wassergebiet und dem Festland an, die für den Narziss-Mythos von tragender Bedeutung ist. Vertieft man sich in diesem Punkt, so zeigen sich auch weitere Berührungspunkte. In *Tina* bildet das Problem des engen Aktionsraum (Susannas Haus und die Außenwelt) eine Parallele zur Raumkomposition des Narziss-Mythos, bei dem es sich um ein Paradoxon handelt:

„Während sonst Liebende von Meeren, Bergen oder Mauern getrennt würden, stehe hier nur eine Winzigkeit Wasser dazwischen, ein *minimum*, das die Liebenden voneinander fernhalte“⁵²⁸.

Narzissmus, der mit dem Motiv des Wassers oder mit der Spiegelung auf dem Wasser verbunden ist, führt [...] zur Problematik des stillen Wassers, das sich neben den „schilfbestandenen Uferpartien“, „Seen“, „Brunnenschalen“ und „Weihern“, in „Teichen“ zeigt. Ähnlich wie in Susannas Teich und Sumpf „strömt“ auch im Narziss-Mythos das

⁵²⁸ G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier S. 36.

„Wasser [...] nicht fort, es ruht vielmehr, spiegelt, bewegt sich nur in sich selbst. Wasserpflanzen können es umstehen, Moos und Tang es durchziehen.“ Das begehrte narzisstische Wasser, ähnlich wie die begehrte grüne Oase der Sumpfwelt Susannas, übe eine „besondere Anziehungskraft [ihrer] Tiefe als eine dem Tageslicht entrückte Gegenwelt aus“⁵²⁹, die kein Entrinnen erlaubt.

Neben der Geschichte des sich im Wasser spiegelnden Blicks gehört der Narziss-Mythos „in den großen Kreis griechischer Blumenverwandlungsmythen“⁵³⁰. Es ist allerdings zu betonen, dass Narziss, die Blume Narzisse, in die sich der schöne Jüngling verwandelt, schon Jahrhunderte vor der Entstehung des Mythos „in der antiken Traumdeutepaxis [...] eine unheilvolle Vorbedeutung“ mit sich brachte. Sie gilt, „weil ihr Duft an Betäubung und Lethargie gemahnte, als die Blume der Unterwelt und des Todes“⁵³¹.

Susannas Jasmin kann mit der Narzisse gleichgesetzt werden. Auch sie betäubt und zieht in die feuchte Tiefe des Sumpfes hinab. Durch die Identifikation des Duftes mit dem des verstorbenen Vaters wird Susannas Jasmin-Narzisse eindeutig mit der Blume der Unterwelt identifiziert. Die todbringende Bedeutung des Narziss, mit den zusätzlichen mythischen Merkmalen des Egoismus und der Selbstliebe, die in der Erzählung indirekt und auch direkt angesprochen werden, werden durch Susannas Jasmin ergänzt: Im christlichen Raum ist Jasmin die „Blume des Paradieses“, „Symbol der Jungfrau Maria“ sowie der „göttlichen Liebe“, der „Gnade“ und der „Eleganz“⁵³². Die Jüdin Susanna, die gerne am Gottesdienst teilnimmt, verleiht der Blume aber noch eine andere Bedeutung. Eingehüllt in den chinesischen Morgenmantel, veranlasst Susanna, die Bedeutung des Jasmins im Rahmen der chinesischen Tradition zu lesen: „In China (wohl wegen seines verführerischen Dufts)“ ist Jasmin, „ein Symbol für Weiblichkeit, Liebreiz, Anmut und weibliche Anziehungskraft.“⁵³³ So unterliegt die Jasminblüte innerhalb der Erzählung ihrer eigenen symbolischen Metamorphose: Narzisse der Unterwelt, die in die Tiefe seiner Gewässer zieht, wird durch Jasmin, zum Symbol der christlichen Liebe erweitert und steht zugleich für die chinesische Deutung weiblicher Vertiefung.

Der besondere Reiz des Ovidischen Narziss besteht in der Integration der Echo-Geschichte. Die Verknüpfung beider Mythen kommt „in den erhaltenen griechischen Versionen“ nicht mehr vor und geht „wahrscheinlich auf Ovid selbst zurück“. Diese bemerkenswerte Ovidische Erweiterung der optischen Doppelung und Spiegelung durch den akustischen Bereich ist ebenfalls „in der späteren Rezeption nicht aufgenommen worden“⁵³⁴. Das wie ein Echo klingende „Schicksal Europas, das in Händen der Franzosen und Russen liegt“, sorgt für die treue Ovidische Wiedergabe des *imago vocis* (Ovid, 369 / 385), des Sprach-Spiegel-Daseins, zu dem Echo verurteilt wurde.

Die Nymphe Echo wurde von Iuno bestraft, weil Echo sie während Jupiters Liebschaften durch Gespräche abgelenkt hatte. Und so wie „die Nymphe Echo, die weder, wenn einer redet, schweigen noch als erste reden kann“ und dadurch von dem Reden des Anderen abhängt, können auch die kodierte Sätze der Susanna, die in verschiedenen semantischen und syntaktischen Improvisationen von Susanna, Krjukov und Sokol'skij zu hören sind, nicht vom Gesamtkontext der Erzählung losgelöst werden. Sie sind an Susanna und ihre Umgebung gebunden. Speziell Susannas Reflexionen über die verschiedenen Sprachen erhält ein Echo-Motiv: Wie die Nymphe Echo, die durch ihre „Wirkungsweise“ zu einem *ingeminat voces*

⁵²⁹ H. Zürcher, 1975, S. 1.

⁵³⁰ G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier 28.

⁵³¹ L. Pfandl, 1969, S. 302, zit. nach: J. Bittel, 2002, S. 11.

⁵³² Vgl.: L. Impelluso, hier Artikel zur „Jasmin“, SS. 101-103.

⁵³³ M. Zerbst, W. Kafka, 2006, hier Artikel zur Jasmin, S. 255.

⁵³⁴ G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier 29.

(Ovid, 369) wird, „verdoppelt“ auch Susanna in dieser Passage „die Laute und trägt die gehörten Worte zurück, reflektiert sie wie ein Spiegel“.⁵³⁵

Interessanterweise wird gerade die klangvolle Stimme der Susanna, „die auf eine angenehme Weise ein Rachen-R sprach“ (S. 357; не без приятности картавящий звук р, S. 362), zum allerersten Indikator der Frau, die am Anfang für Sokol'skij nicht zu sehen, sondern nur zu hören ist. Die Hervorhebung einer angenehmen weiblichen Stimme zusammen mit der Darstellung der singenden Vögel, verkörpert für Clyman das Bild der Sirenen⁵³⁶, „den geflügelten Frauen, die die Seefahrer mit ihren Liedern betörten“⁵³⁷, wodurch noch ein weiterer Mythos angesprochen wird.

Zum Schlusspunkt der Analyse gehört die Erkenntnis, dass Čechov nicht nur die Mythen als Vorlagen benutzt haben könnte und sie auf raffinierte Weise einer ständigen Metamorphose unterzog, sondern sie nach dem Gesetz eines Narziss/Echo-Mythos strukturell miteinander in Verbindung gebracht hat. Unter Beibehaltung der wichtigen Ovidischen Schlüssel motive der akustischen und optischen Verdoppelungen ging Čechov, unseres Erachtens, noch einen Schritt weiter, indem er die Narziss-Jasmin-Blume duften ließ und für ihre Düfte weitere riechende Doppelgänger fand. Nicht zufällig werden schon in der ersten Begegnungsszene neben „der schönen hellen Haut ihrer Hand“ die Stimme, die Nase und das Auge der Frau zu ihren (Alters)Identifikationen (S. 357)⁵³⁸. Das Einbeziehen des dritten Sinnesorgans im Rahmen des Narziss/Echo-Mythos kann als eine eindrucksvolle Erweiterung angesehen werden. Schon das Ovidische Spiel mit den Sinnesorganen knüpft an die „antike Wahrnehmungstheorie“ an, die eine „durchgängige Grundstruktur darstellt“, in der es sich um „die Verbindung von Sinnen und Erkenntnisakt“ handelt. „Die einzelnen philosophischen Schulen“, so unterschiedlich ihre Theorien auch sein mögen, sind sich in der grundlegenden These einig gewesen, dass „alle Erkenntnis von der Sinneswahrnehmung ausgeht.“⁵³⁹ Laut der Theorie „vollzieht sich“ der „Erkenntnisvorgang selbst [...] in einer differenzierten Stufung der einzelnen Seelenvermögen: Auf sinnliche Wahrnehmung (*aisthesis*) baut das Vorstellungsvermögen (*phantasia*) auf, auf dieses wiederum als oberstes der Intellekt (*nous*). Eine Schlüsselstellung kommt mithin dem Vorstellungsvermögen zu als einem unentbehrlichen Verbindungsglied zwischen den Sinnen und dem Verstand, denn es gilt, mit einem durch die Jahrhunderte hindurch wirkungsreichen Satz des Aristoteles⁵⁴⁰: „Für die Denkseele sind die Vorstellungsbilder wie Wahrnehmungsbilder. [...] Die Seele denkt nie ohne Vorstellungsbilder“.⁵⁴¹

In der ersten Begegnungsszene inszeniert Čechov bewusst oder unbewusst eine genaue Hierarchie der Sinne, die, theoretisch gesehen, für die Erkenntnis bzw. das Kennenlernen der Susanna erforderlich sind. Beim Betreten des Hauses wird Sokol'skij vom Jasmingeruch überwältigt, der seine „sinnliche Wahrnehmung“, also die erste Stufe des *aisthesis*, beansprucht. Im nächsten Schritt begegnet er der verhüllten Susanna. Um sich ein Bild von der Frau zu verschaffen, bedarf Sokol'skij seines „Vorstellungsvermögens“, der *phantasia*, und damit der zweiten Erkenntnisstufe. An diesem Punkt vertieft Susanna den Vorgang, indem sie sich durch die konkreten Sinnesorgane Stimme, Nase und Auge, erkennbar macht. Die dritte Stufe der Erkenntnis basiert auf dem Intellekt. Getreu der Theorie lernt Sokol'skij

⁵³⁵ G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier S. 37-38.

⁵³⁶ T. Clyman, 1990, S. 316.

⁵³⁷ Vgl. E. Tripp 1991; hier Artikel über Sirenen / Seirenes SS. 482-483, hier S. 482.

⁵³⁸ Vgl.: Как раз против входа, в большом стариковском кресле, откинувши голову назад на подушку, сидела женщина в дорогом китайском шлафроке и с укутанной головой. Из-за вязаного шерстяного платка виден был только бледный длинный нос с острым кончиком и маленькой горбинкой, да один большой черный глаз. Просторный шлафрок скрывал ее рост и формы, но по белой красивой руке, по голосу, по носу и глазу ей можно было дать не больше 26-28. (S.362.)

⁵³⁹ G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier S. 31.

⁵⁴⁰ Aristot. an. iii 7, 431a14-17.

⁵⁴¹ G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier S. 31-32.

auch hier Susanna kennen, indem sie durch ihre intensiven Gespräche über Frauen und Fremdsprachen auf den Intellekt des Sokol'skij zielt.

Bei Krjukov, als Susanna nicht mehr anwesend ist, zieht Sokol'skij seinen Offiziersmantel an, der durch Jasmingeruch über die unwiderstehliche Kraft der Sinneswahrnehmung verfügt. Auch dieser Vorgang lässt sich theoretisch erklären. Es wird betont, dass das „Vorstellungsvermögen [...] dadurch gekennzeichnet [ist], daß die Wahrnehmungen auch nach Entfernung der Wahrnehmungsgegenstände in der Seele bleiben. Daraus resultiert sein besonderes Vermögen Abwesendes, Nichtvorhandenes präsent zu machen – es, um eine antike etymologische Deutung von Präsenz aufzugreifen, ‚vor die Sinne‘ (*prae sensibus*) zu stellen.“⁵⁴² Das durch die Sinne präsenste Bild der Susanna begründet die Anziehungskraft und die endgültige Entscheidung Sokol'skijs, zu ihr zurückzukehren.

In den theoretischen Abhandlungen zum Narziss-Mythos wird betont, dass die Präsenz der Nymphe Echo für die grundlegende Struktur nicht erforderlich ist. Diese Feststellung erklärt daher, warum Echo in späten mythischen Versionen nicht mehr erscheint. Auf der anderen Seite ist die „ovidische Erweiterung nicht von ungefähr, nicht bloß Spielerei und artistisches Raffinement“. Die akustische Dimension „koinzidiert mit Wahrnehmungsgewohnheiten und -modellen in Rom. [...]“ Die „visuelle Dimension“ ist dagegen in der „griechischen Wahrnehmungskonvention“ „dominant“: „Gesicht und Äußeres werden sehend bestimmt. Anders hingegen Rom: Schon der Terminus *persona*, in dem ‚klingen‘ steckt, weist darauf, daß die phonische Dimension den Vorzug vor der visuellen genießt. Der ältere Plinius (Plin. nat. 11, 271) vermerkt geradezu explizit, die Stimme habe einen gewichtigen Anteil bei der Bestimmung des Antlitzes. Dieses ist *os*, primär der ‚sprechende Mund‘: Und in der Tat ist es in besonderem Grade die Stimme, die ein Erkennen erlaubt und Identität schafft.“⁵⁴³

Die Hervorhebung der Stimme der Susanna folgt demzufolge dem römischen akustischen Erkenntnismodell. Die spezifisch römische Ansicht geschieht durch die textliche Hervorhebung des Gottes Jupiter, „Hauptgott der Römer“, der mit dem griechischen „Zeus gleichgesetzt“ wird. Jupiter bedeute für die Römer den ‚Himmlischen Vater‘, „der die Aufsicht über das Wetter hatte und dessen Waffe der Blitz war. Seine Art und Funktionen waren denen des Zeus ähnlich, und die meisten seiner Mythen wurden von dem griechischen Gott übernommen“⁵⁴⁴.

In der Erzählung begegnen wir einer entsprechenden Bemerkung: Beim ersten Betreten des Hauses der Susanna vergleicht Krjukov ausdrücklich seine eigene kriegerische, furchterregende Haltung mit der des Jupiters:

–Приезжаю я к ней, вхожу, знаешь, таким Юпитером, что самому себе страшно...
нахмурился, надулся, даже кулаки сжал для пущей важности... (S. 374)

„Ich komme hin, geh hinein, weißt du, so sehr Jupiter, daß ich mich vor mir selbst fürchte... mit finsterner Miene, die Stirn in Falten, sogar mit geballten Fäusten, um meine Wichtigkeit zu unterstreichen...“ (S. 373)

Zum zusammenfassenden Gedanken am Ende der Analyse der komplexen Erzählung *Tina* und unserer Arbeit insgesamt wird die Einsicht, dass gerade in *Tina* kaum ein von uns angesprochener Aspekt weggelassen wurde. In *Tina* begegnen wir einer sehr breiten Palette an mythischen Vorlagen, die sich wie in einer wahren Metamorphosekette ineinander verwandeln und einander abwechseln. Die mythischen Ketten werden an den Mikromodellen der Verwandlungsketten aus den Flora-(Jasmin) und Fauna-(Vogel) Welten noch konkreter. Im Rahmen der mythischen Untersuchung erkennt man sowohl die Momente der Parodie (wie

⁵⁴² Aristot. an. iii 7, 431a; G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier S. 32.

⁵⁴³ G. Vogt-Spira, 2002, SS. 27-40, hier S. 39, Anlehnung an die Untersuchung von M. Bettini, 2000, 1-23.

⁵⁴⁴ Vgl. E. Tripp, 1991, hier Artikel über Iupiter / Iuppiter, S. 273-274, hier S. 273.

im Falle des Jupiters), als auch die der Mythenparodie (durch die Verlagerung der mythischen Gestalten in die reale bürgerliche Welt). Der gesamten Struktur wird der Narziss-Mythos mit seinen Hauptmotiven des verführerischen, stillen Wassers und der Doppelgänger zugrunde gelegt. Speziell für den Narziss-Mythos wäre Čechovs innovatorischer Schritt zu betonen, der die Blume duften lässt. Aus der Perspektive der theoretischen Definition des Mythos wird gerade die „variierende Wiederholung“ betont und nachgespielt. In der Erzählung begegnen wir auch einer weiteren theoretischen Problematik der Erkenntnis, die von der Sinneswahrnehmung ausgeht. Diese wird zu einer fruchtbaren Erweiterung, die an keiner der vorher untersuchten Erzählungen zum Vorschein kam.

III. Zusammenfassung und Erkenntnisse

In unserer Studie haben wir uns den weniger untersuchten Werken der frühen Schaffensperiode Čechovs gewidmet. Den Ausgangspunkt der Arbeit und den zeitlichen Höhepunkt bzw. das Ende dieser Schaffensperiode markierte für uns Čechovs Einakter *Tat'jana Repina* (1887/1889), dessen Struktur auch für die frühen Erzählwerke aufschlussreich ist.

Die Zwei-Ebenen-Struktur des Einakters, die Ebene der Religion und die Ebene des weltlichen Lebens, hat ihre theoretische Verwandte bei dem literaturwissenschaftlichen Begriffspaar „Wiedergebrauchs-Rede“/„Verbrauchs-Rede“ (Lausberg), das seinerseits auf das linguistische Begriffspaar von „langue“/„parole“ (de Saussure) zurückgeht. In der Arbeit haben wir uns für die theoretische Begriffsstütze von Lausberg entschieden. Auf der Ebene der „Wiedergebrauchs-Rede“ wandten wir uns den griechischen Mythen bzw. griechischen mythischen Gestalten zu. Die Diskussion um eine komplizierte und zugleich unklare Auffassung des Begriffs „Mythos“ allgemein steht in einem engen Zusammenhang mit den bisherigen in der Forschung vorgelegten Arbeiten, die sich speziell dem Mythos in Čechovs Werk widmeten. Die dortigen, recht unterschiedlichen Herangehensweisen an die Mythos-Problematik bei Čechov stellen die Frage, was man unter dem Mythos verstehen soll. Bei der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Mythos-Verständnis haben wir einige wichtige Leitlinien aufgezeigt, die die Grundlage unserer Analyse des Mythischen bei Čechov bilden sollten.

Den Mythos verstehen wir im Sinne des antiken griechischen Mythos, der eine Reihe von Geschichten erzählt und nacherzählt. Das mythische mündliche Erzählen findet historisch gesehen seinen Antagonisten in den Offenbarungsreligionen, die im Gegensatz zum polytheistischen mündlichen Mythos nicht nur die monotheistische Weltanschauung forderten, sondern sich als Religionen des Buches für eine schriftliche Überlieferungsform entschieden haben. Zu den weiteren antagonistischen Kräften des Mythos einerseits und der Religion andererseits gehören die Begriffe der Religion und des Glaubens an sich. Wenn es für den Griechen keine klar definierbare Unterscheidung bzw. Abgrenzung zwischen Leben und Religion gab und die Natur gleichzeitig zum Schauplatz von kaum trennbarem Alltag und Religion wurde, so zeigt die religiöse Anschauung aus der Perspektive der Offenbarungsreligionen einen klaren Bruch. Die Gewalt der Natur wird zur Gewalt des monotheistischen Gottes. Religion und Alltag werden überwiegend zu getrennten Schauplätzen.

Diese klar definierten theoretischen Unterschiede und Grenzen zweier antagonistischer, weltlicher und religiöser Anschauungen auf der Ebene der „Wiedergebrauchs-Rede“ fanden wir auf Čechovs Ebene der „Verbrauchs-Rede“ in den Erzählungen *Die Hexe (Ved'ma)* und *Der Sünder aus Toledo (Grešnik iz Toledo)* wieder. So wie in *Die Hexe* die Gewalt der mythischen Natur und das religiöse Verständnis der monotheistischen göttlichen Gewalt aufeinander prallen, so stößt die Welt der mythischen mündlichen Überlieferungen auf das Gesetz der Gewalt der Schriftlichkeit der Offenbarungsreligionen in *Der Sünder aus Toledo*. Zur gemeinsamen treibenden Kraft beider Erzählungen wird die mythische Kraft der Frau. Neben dem ideologischen Bereich stehen diese beiden Erzählungen auch in einem engen Zusammenhang mit der konkreten mythischen Gestalt der Pythia, „einem (weiblichen) Medium ohne Macht“.

Zum Ausgangspunkt für die Analyse des Pythia-Mythos („Wiedergebrauchs-Rede“) wurde der Einakter *Tat'jana Repina* („Verbrauchs-Rede“). Im Einakter konnten wir die Ähnlichkeiten mit dem Pythia-Mythos an mehreren Stellen nachweisen. Eine der wichtigen Erkenntnisse war die Ähnlichkeit zwischen den sprachlichen Äußerungen einer Pythia und ihren Deutungen durch die Priester und dem Čechovschen Verfahren des Aneinander-vorbei-

Redens. Die Gestaltung der Prophezeiungen einer Pythia wird zu einem Gespann aus verbalen (linguistischen und paralinguistischen Zeichen) und nonverbalen Elementen, die die Priester verbal deuten und interpretieren. Dieses Gebilde haben wir als „pythischen Dialog“ bezeichnet. Čechovs Aneinander-vorbei-Reden ist mit dem pythischen Dialog verwandt. Dabei können nicht nur an den benutzten linguistischen und paralinguistischen Zeichen Ähnlichkeiten nachgewiesen werden, sondern das (gewollte) Grundprinzip, das eine deutungs- und interpretationsbedürftige Äußerungskette schafft, sowie in Čechovs Aneinander-vorbei-Reden als auch im pythischen Dialog ihren eigentlichen, dialogischen Charakter. Die beste Illustration der pythischen Gestaltung bildete für uns die Schlusszene des Einakters, in der nicht nur die Komposition des Auftritts der mythischen Pythia nachgespielt wird, sondern auch die Gestaltung des sprachlichen Verfahrens im Moment der Prophezeiungen, die nach dem Prinzip des pythischen Dialogs geformt wird.

In Anlehnungen an den pythischen Dialog haben wir zudem die Kindererzählungen *Griša* und *Die Köchin heiratet* (*Kucharka ženitsja*) untersucht. Die mythische Welt eines Kindes zeigt Gemeinsamkeiten mit den deutungs- und interpretationsbedürftigen, wahrsagerischen, verbalen und nonverbalen Äußerungen einer mythischen Pythia. Auch hier konnten wir nicht nur das Verfahren des Aneinander-vorbei-Redens oder den pythischen Dialog, sondern auch die Zwei-Ebenen-Struktur, die des Kindes und die der Welt der Erwachsenen, wiedererkennen. Wie auch im Einakter laufen die beiden Ebenen parallel.

Neben dem Pythia-Mythos stand für uns die theoretische Diskussion um die Gemeinsamkeiten zwischen dem mythischen Weltverständnis und dem Weltverständnis eines Kindes. Der Leitgedanke dieser theoretischen Auseinandersetzung ist die Feststellung, dass Mythos und Kind „uns fremd und vertraut zugleich“ seien. Die Kurzerzählungen verkörpern diesen Gedanken und lassen die Welt eines Kindes, wie die des Mythos, auf die Welt der Erwachsenen „fremd und vertraut zugleich“ wirken. Die Untersuchung dieser speziellen, psychologischen Problematik des mythischen Verständnisses entspricht nicht ganz unserer Einstellung, unter Mythos insbesondere den Mythos der Griechen zu verstehen. Wir haben uns allerdings entschlossen, diese beiden Erzählungen in die Analyse einzubeziehen, weil wir in ihnen erneut der interessanten Struktur des pythischen Dialogs begegnet sind.

Ein weiteres, großes, mythisches Feld auf der Ebene der „Wiedergebrauchs-Rede“ wurde für uns der Narziss-Mythos. Auf der Ebene der „Verbrauchs-Rede“ wurden die spannenden Erzählungen *Verzerrter Spiegel. Weihnachtsgeschichte* (*Krivoje zerkalo. Svjatočnyj rasskaz*), *Der Spiegel* (*Zerkalo*) und schließlich die Erzählung *Auf dem Fluss. Frühlingbilder* (*Na reke. Vesennje kartinki*) untersucht. In diesen Erzählungen konnten wir die spezifisch narzisstischen Themen der Faszination für den Spiegel und das Wasser feststellen. Insbesondere *Verzerrter Spiegel. Weihnachtsgeschichte* gibt eine erweiterte Nacherzählung des Narziss-Mythos und lässt durch die Anwesenheit des Echos die Ovidische Version des antiken Mythos aufs Neue ertönen. Die Erzählung *Der Spiegel* sowie die zwei Kindererzählungen *Griša* und *Die Köchin heiratet* ließen sich aus der Sicht des psychologischen Erklärungsmodells interpretieren. So wie die Kindererzählungen in der theoretischen, psychologischen Problematik der Gemeinsamkeit zwischen der Welt eines Kindes und der eines Mythos verankert sind, so erkennt man in *Der Spiegel* die theoretische Problematik der Ähnlichkeit zwischen Traum und Mythos.

Zum nächsten und umfassendsten Mythos auf der Ebene der „Wiedergebrauchs-Rede“ wurde der Mythos von Dionysos und Apollo. Auf der Ebene der „Verbrauchs-Rede“ fanden wir seine Realisierung im Prosawerk *Das Drama auf der Jagd* (*Drama na ochote*). Die einzigartige Freundschaft zwischen Karneev mit dionysischen Gesichtszügen und Kamyšev mit apollinischen Zügen konnte durchgehend mit dem Bündnis zwischen Apollo und Dionysos verglichen werden. Die Charaktere sowie die dazu gehörige Symbole beider Freunde haben wir versucht, in Anlehnung u.a. an die Schriften von Bachofen, Nietzsche und Vj. Ivanov zu interpretieren. Die antagonistischen Pole der Freunde wurden zudem durch die

Gestaltung der Spielräume betont. Der Rechtsstaat des apollinischen Kamyšev steht im Widerspruch zum Domizil des dionysischen Karneev, wo Orgien gefeiert werden. Die beiden Ortschaften werden vom See getrennt. Der Besitzer des Sees ist der Angler Michej, der mit seinen Gesichtszügen und Grundgedanken zum Vertreter der Offenbarungsreligion wird. Diese beeindruckende Architektonik der Ortschaften illustrierte die Gegenüberstellung zwischen der Welt des Mythos und derjenigen der Offenbarungsreligion. Die Idee des antagonistisch gestalteten Freundschaftverhältnisses und der Ortschaften zeigt sich auch in der Gestaltung der Handlung. So konnten wir nach jeder neuen Einzelhandlung des „Dramas“ eine darauf folgende oder auch parallel verlaufende Gegenhandlung beobachten. Diesem Verfahren sind wir ebenfalls im Einakter *Tat'jana Repina* begegnet, dessen Handlungskräfte die Messe und die parallel verlaufende Antimesse sind. In *Das Drama auf der Jagd* trafen wir nicht nur auf eine ähnliche Struktur, sondern auch direkt auf die Messe-Antimesse-Struktur aus *Tat'jana Repina*. Die blasphemisch dargestellte christliche Trauung wird nicht nur in der Kirche direkt, sondern auf dem dionysischen Gut des Grafen Karneev profaniert. Anstelle des frisch angetrauten Ehemannes Urbenin tritt auf dem Gut Kamyšev auf und vollzieht die Ehe mit Ol'ga. Dadurch wird neben dem Profanieren der christlichen Ehe eine deutliche Antimesse auf dem dionysischen Gut geboten, die unmittelbar nach der kirchlichen Messe folgt.

Ähnlich wie in den Kindererzählungen konnten wir in *Das Drama auf der Jagd* auch das spezifische psychologische Erklärungsmodell verwenden. Im Zentrum der Untersuchung stand die psychologische Deutung des Traums. Insbesondere Kamyšev sucht immer wieder eine Erholung und eine Abschaltung von den aktuellen orgiastischen Ereignissen durch den Traum. So wie der Traum bzw. die Traumstationen dargestellt werden, sind sie literarische Illustrationen der psychologischen Traumdeutung der Lehre von Freud. Die psychologische Traumdeutung konnte im Rahmen des „Dramas“ weiterhin an den Begriffen des „dionysischen Rauschs“ und des „apollinischen Traums“ vertieft mythologisch untersucht werden. Eine bemerkenswerte literarische Illustration fanden wir für die Begriffe des Pathos und der Katharsis und der modernen Auffassung dieser Heilungsmethoden in der psychoanalytischen Lehre von Freud und Breuer.

Die komplizierte Struktur des Prosawerks verfügt über drei Teile: Prolog, Hauptteil und Epilog. Wenn aber Prolog und Epilog über einen narrativen Charakter definiert werden können, so entfaltet sich der Hauptteil zu einem narrativen Drama, das über vier Hauptakte verfügt. Jeder einzelne Akt seinerseits verfügt über kleinere Dramen, die sich nach dem klassischen Modell des Aristoteles/Freytag untersuchen ließen. Die Gestaltung der einzelnen dramatischen Theatervorstellungen wurde insbesondere dadurch erschwert, dass sie in antagonistischen Paaren auftreten. Dadurch wird auch in der Struktur selbst der Grundcharakter des Mythos von Apollo und Dionysos widergespiegelt.

Neben den Charakter- und Symbolzügen der männlichen Hauptprotagonisten konnten auch bei den Frauengestalten des Romans die Züge der Frauen aus dem Dionysos- und Apollo-Mythos erkannt werden. Ol'ga, Tina, die Amme Syčicha sowie die Ehefrau des dionysischen Grafen Karneev Sozja verkörpern insgesamt das Bild der treuen Mänaden um den griechischen Gott Dionysos. Ol'ga, die ebenfalls an der Seite des apollinischen Kamyšev auftritt, erinnert gegen Ende des Werkes an die apollinische Priesterin Cassandra, die von Apollo bestraft wurde. Dabei wird im Mythos, wie auch im „Drama“, eine andere Seite des Apollo, der nicht nur über das Recht herrschen will, sondern auch rachehungrig sein kann, gezeigt.

Das dionysisch-apollinische Thema konnte auch in der Kurzerzählung *Kontrabaß und Flöte* (*Kontrabas i flejta*) beobachtet werden. Auch hier liegt ein spannendes Verhältnis zweier antagonistisch angelegter Charaktere zugrunde. Ein zusätzlicher Akzent liegt auf den Instrumenten, die die beiden Freunde symbolisieren, so wie einst der mythische Apollo und der mythische Dionysos ihre Zuneigung zur Musik zeigten und in Verbindung mit

Musikinstrumenten gebracht wurden. Das dionysische Thema findet auch in weiteren untersuchten Erzählungen seinen Ausdruck: *Die Maske (Maska)* zeigt uns neben der dramatischen dionysischen Maske den Konflikt zwischen zwei Gesellschaftsschichten, einer feiernden und einer lesenden, und illustriert die Grenze zwischen denen, die an dem Dionysos-Ritus teilgenommen und denen, die sich diesem widersetzt haben. Die Kurzerzählung *Der Triumph des Siegers. Die Erzählung eines verabschiedeten Kollegienregistrators (Toržestvo pobeditelja. Rasskaz otstavnogo kolležskogo registratora)* verkörpert für uns den Charakter einer dionysischen Vorstellung, bei der Komödie und Tragödie einander begegnen. Die Erzählung *Mitgift. Die Geschichte einer Manie (Pridanoe. Istorija odnoj manii)* liefert eine Illustration der dionysischen Elemente der Manie bzw. der Besessenheit. *Agaf'ja* stellt neben der weiblichen Besessenheit die Anziehungskraft eines Einzelgängers, Savka, der auf der anderen Seite des Flusses lebt und wie einst Dionysos eine Opposition zur bürgerlichen Gesellschaft bildet, dar. In der berühmt gewordenen Erzählung *Ein Name mit Pferd (Lošadinaja familija)* konnten wir neben dem dionysischen Aspekt des kollektiven Chores auf die wichtige Problematik der Beschwörung, insbesondere der Beschwörung durch Namen eingehen, die von Paracelsus als eine Heilungsmethode beschrieben wurde. Zu den zwei miteinander konkurrierenden Ebenen in *Ein Name mit Pferd* werden die der (archaischen) Beschwörung und die der modernen Medizin.

Als abschließende Erzählung wurde von uns *Sumpf (Tina)* gewählt. Hier konnte an mehrere mythische Gestalten erinnert werden: Pythia, Narziss, Dionysos, Ailos und die Harpie Aëllo. Die spezifischen Züge dieser Mythen vermischen sich und ändern spektakulär ihr Aussehen auf der Ebene der „Verbrauchs-Rede“. Der Titel der Erzählung *Sumpf / „Schlamm“* als Bezeichnung für eine Masse aus verschiedenen Stoffen und Mineralien symbolisiert für uns eine Metamorphose, der die mythischen Gestalten in der Erzählung unterzogen werden.

Neben dem bereits angesprochenen psychoanalytischen Erklärungsmodell des Mythos haben wir stets auf die zentralen Begriffe des strukturalistischen Erklärungsmodells wie ‚Geschichte‘, ‚Erzählen‘ und ‚Name‘ hingewiesen.

Ähnlich wie der Begriff des sprachlichen Aneinander-vorbei-Redens ist die Wiederholung ein typisches, tragendes Strukturelement im Čechovschen Schaffen. So wie dieses sprachliche Verfahren im Zusammenhang mit dem pythischen Dialog analysiert werden konnte, konnte die Čechovsche Wiederholung analog aus der Perspektive der mythischen „variierenden Wiederholung“ (Fuhrmann) untersucht und in eine Verbindung zur mythischen Grundlage gebracht werden. Der Mythos erzählt immer wieder ein und dieselbe Geschichte mit ständiger Variation. Čechov seinerseits bildet lange Ketten der sich wiederholenden Ereignisse. In seinem Oeuvre insgesamt treffen wir oft auf Symbole, Gesichtszüge, Motive, die uns bekannt vorkommen. Doch nie findet man eine vollständige Kopie. Jede Version ist immer eine „variierende Wiederholung“ des schon Gesagten und Gesehenen. Zu einer farbenreichen Illustration dieses typischen, mythischen Strukturelements wurde für uns die Erzählung *Mitgift*, wo die gleichen Ereignisse dreimal hintereinander dargestellt werden, doch immer klingen sie als „variierende Wiederholung“ ein und desselben Themas.

In unserer mythischen Analyse haben wir stets darauf hingewiesen, dass bei Čechov nie die Rede von „reinen“ Strukturen bzw. „reinen“ Mythen sein kann. Neben der reinen Parodie haben wir versucht, auf die besonderen Modifikationsformen der Mythenparodie und der Mythentravestie, die schon aus der antiken Komödiendichtung bekannt sind, hinzuverweisen. Insbesondere haben wir aufmerksam gemacht auf Begriffe wie ‚Vermenschlichung‘, ‚Rationalisierung‘ und ‚Verbürgerlichung‘ des Mythos, sowie die ‚Verschmelzung vom Mythischen und Realen‘, die im Zusammenhang mit der Mythentravestie und mit dem Namen Epicharm stehen.

IV. Literaturverzeichnis

Verwendete Werkausgaben Čechovs

Čechov, Anton P.: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v vosemnadcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach*, Izd. Nauka, Moskva.

Sočinenija:

- ,1974: *Grešnik iz Toledo*, t. I, 1880-1882, S. 110-115.
- ,1974: *Krivoje zerkalo (Svjatočnyj rasskaz)*, t. I, 1880-1882, S. 478-480.
- ,1975: *Toržestvo pobeditel'ja (Rasskaz otstavnogo kolležskogo registratora)*, t. II, 1883-1884, S. 68-71.
- ,1975: *Pridanoe*, t. II, 1883-1884, S. 188-192.
- ,1975: *Drama na ochote (Istinoe proisšestvie)*, t. III, 1884-1885, S. 241-416.
- ,1975: *Chameleon*, t. III, 1884-1885, S.52-55.
- ,1975: *Maska*, t. III, 1884-1885, S. 84-89.
- ,1976: *Ved'ma*, t. IV, 1885-1886, S. 375-385.
- ,1976: *Kucharka ženitsja*, t. IV, 1885-1886, S. 135-139.
- ,1976: *Zerkalo*, t. IV, 1885-1886, S. 271-275.
- ,1976: *Kontrabas i flejta. Scenka*, t. IV, 1885-1886, S. 190-194.
- ,1976: *Lošadinaja familija*, t. IV, 1885-1886, S. 58-61.
- ,1976: *Bez mesta*, t. IV, 1885-1886, S. 217-221.
- ,1976: *Griša*, t. V, 1886, S. 83-85.
- ,1976: *Agaf'a*, t. V, 1886, S. 25-34.
- ,1976: *Tina*, t. V, 1886, S. 361-378.
- ,1976: *Na reke (Vesennie kartinki)*, t. V, 1886, S. 76-82.
- ,1986: *Černyj monach*, t. VIII, S. 226-257.
- ,1986: *Palata N° 6*, t. VIII, S. 72-126.
- ,1978: *Tat'jana Repina*, t. XII, P'esy, 1889-1891, S. 77-95.
- ,1978: *Lešij*, t. XII, P'esy, 1889-1891, S. 125-201.
- ,1978: *Čajka*, t. XIII, P'esy, 1895-1904, S. 3-60.
- ,1978: *Djadja Vanja*, t. XIII, P'esy, 1895-1904, S. 61-116.
- ,1978: *Tri sestry*, t. XIII, P'esy, 1895-1904, S. 117-188.
- ,1978: *Višnevij sad*, t. XIII, P'esy, 1895-1904, S. 195-254.

Pis'ma:

- ,1975: *A.N.Pleščeevu, 9. Februar 1888, Moskau*, t. II, S. 194-196.
- ,1977: *A.S.Suvorinu, 25. November 1892, Melichovo*, t. V, S. 132-134.
- ,1975: *A.S. Suvorinu*, t. IV, S. 174.
- ,1978: *A.S.Suvorinu, 25 Februar 1895, Melichovo*, t. VI, S. 28-29.
- ,1980: *M.O. Men'šikovu, 28 Januar 1900, Jalta*, t. IX, S. 29-31.

A. P. Čechov o literature i iskusstve, 1955, Hrsg. von Sacharova E. M., Moskva.

Übersetzungen

- Čechov, Anton, 1980: *Tat'jana Repina*, in: *Sämtliche Einakter*, übers. und hrsg. von Peter Urban, Diogenes Verlag, Zürich, S. 147-165.
- Čechov, Anton, 1985: *Das Drama auf der Jagd. Eine wahre Begebenheit*. Roman. Aus dem Russischen von Peter Urban, Diogenes, Zürich.
- Tschechow, Anton, 2003: „Die Hexe“, in: *In der Sommerfrische. Erzählungen 1880-1887*, übers. von Vera Bischitzky, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, S. 147-163.

- : „Grischa“, in: *In der Sommerfrische. Erzählungen 1880-1887*, übers. von Barbara Schaefer, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, S. 202-206.
- : „Sumpf“, in: *In der Sommerfrische. Erzählungen 1880-1887*, übers. von Barbara Schaefer, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, S. 356-379
- : „Agafja“, in: *In der Sommerfrische. Erzählungen 1880-1887*, übers. von Kay Borowsky, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, S. 170-183.
- : „Ein Name mit Pferd“, in: *In der Sommerfrische. Erzählungen 1880-1887*, übers. von Marianne Wiebe, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, S. 71-75.
- Tschechow, Anton, 2006: „Der Kirschgarten. Komödie in vier Akten“, in: *Der Kirschgarten. Dramen*, übers. von Vera Bischoitzky, Patmos Verlag GmbH & Co.KG, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf, S. 453-522.
- Tschechow, Anton, 1988: „Onkel Wanja (Djadja Vanja). Vier Bilder aus dem Landleben“, in Schriftenreihe: *Henschel- Schauspiel*, übers. und bearbeitet von Thomas Brasch, Henschelverlag, Berlin, S. 199-241.

Weitere Werkausgaben

- Aischylos, 1987: *Die Orestie: Agamemnon, Die Totenspende, Die Eumeniden*, Reclam, Stuttgart.
- , 2001: *Die Perser. Stück und Materialien*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Aristoteles, 1984: *Poetik*, übers. u. hrsg. von M. Fuhrmann, Reclam, Stuttgart.
- Čechov, Michail P., 2005: „M.P. Čechov“, in: *Čechov v vospominanijach sovremennikov*, hrsg. von I.V.Zacharov, Zacharov, Moskva, S. 5-172.
- Dostoevskij, F.M., 1994: *Prestuplenie i nakazanie*, BMP „Borisfen“, Kiev.
- , 1994: *Idiot*, BMP „Borisfen“, Kiev.
- Euripides, 1968: *Die Bakchen*, Reclam, Stuttgart.
- Hesiod, 1991: *Theogonie*, Hrsg. und übers. v. Albert von Schirnding, Artemis und Winkler, München.
- Homer, 1980: *Ilias*. In: Ders.: *Ilias und Odyssee*, Deutsch v. Johann Heinrich Voss, bearbeitet v. Hans Rupé u. E.R.Weiß. Darmstadt, S. 1-472.
- Kramer, Heinrich (Institoris), 2011: *Der Hexenhammer, Malleus Maleficarum*. Kommentierte Neuübersetzung. Hrsg. u. eingel. v. Günter Jerouschek u. Wolfgang Behringer; Neu aus d. Latein. übertr. v. Wolfgang Behringer, Günter Jerouschek u. Werner Tschacher, dtv, München.
- Homer, 1970: *Homerische Hymnen*, Hrsg. von Anton Weiher, 3. Auflage, München.
- P.Ovidius Naso, 1994: *Metamorphosen*, übers. und hrsg. v. M. von Albrecht, Philipp Reclam jun., Stuttgart.
- Plato, 1997: *Platons Mythen*, ausgew. und eingel. von Bernhard Kytzler, 1. Ausg. Insel-Verlag, Frankfurt am Main.
- , 1988: *Der Staat*. Aus d. Griech. Übers. von Otto Apelt. Einl. von Hans-Martin Gerlach u. Günter Schenk. Anm. (gekürzt) von Otto Apelt, Reclam, Leipzig.
- Sartre, Jean-Paul, 1970: *Drei Stücke. Die Fliegen. Die ehrbare Dirne. Die Eingeschlossenen v. Altona*. Aus d. Franz. Nachw. v. Werner Mittenzwei, Reclam, Leipzig.
- Suvorin, Alexej S., 1887: *Tat'jana Repina (Ochota na ženščin)*, Izd. A.S. Suvorina, St. Petersburg.
- , 1911: *Tat'jana Repina*, 4. umgearb. Aufl., Izd. A.S. Suvorina, St. Petersburg.

Nachschlagewerke

- Brockhaus-Enzyklopädie*, 1986-1994, in 24 Bd., 19. völlig neubearb. Aufl., Brockhaus, Mannheim.
- Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, 1996-2003, in 16 Bd., Hrsg. v. Hubert Cancik und Helmuth Schneider, Verlag J.B.Metzler, Stuttgart, Weimar.
- Der Neue Pauly. Supplemente Band 5. Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart.*, 2008, Hrsg. v. Maria Moog-Grünwald, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar.
- dtv-Lexikon der Antike*, 1976: Teil II: Religion, Mythologie, Bd. 1, dtv, München.
- Hall, Manly P., 1994: *Ėnciklopedičeskoe izloženie Masonskoj, Germetičeskoj, Kabbalističeskoj i Rozenkrejcerovskoj Simvoličeskoj Filosofii. Interpretacija Sekretnych učenij, skrytych za ritualami, allegorijami i misterijami vseh vremen. Mënli Palmer Choll*, übersetz. aus dem Englischen ins Russische V.V.Celičev, Spiks, Sankt-Peterburg; orig. MCMXXVII: *An*

- Encyclopedic Outline Of Masonic, Gemetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy. Being an Interpretation of the Secret Teaching concealed within the Rituals, Allegories and Misteries of all Ages* by Manly P. Hall, H.S.Crocker Company, San Francisco.
- Impelluso, Lucia, 2005: *Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen*. Reihe: Bildlexikon der Kunst; Bd. 7, Hrsg. von Stefano Zuffi, Parthas Verlag, Berlin.
- Lexer, Matthias von, 1959: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, 29. Aufl., Hirzel, Stuttgart.
- Lexikon für Theologie und Kirche*, 1962: begr. von Michael Buchberger, Bd. 7, 2., völlig neu bearb. Aufl. / hrsg. von Josef Höfer, Herder, Freiburg i. Br., Herder.
- Lurker, Manfred, 1979: *Wörterbuch der Symbolik*, Kröner, Stuttgart.
- Malerei. Leben, Werk und ihre Zeit*, 1995: Heft 52, *Diego Velázquez*, S. 1631-1666, Marshall Cavendish Ltd., dt. Ausgabe, Hamburg.
- Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, 1926-1928: unter Mitw. zahlr. Fachgelehrter, hrsg. v. Paul Merker u. Wolfgang Stämmeler, Bd. II, de Gruyter, Berlin
- Trëbnik'*, 1979, Moskauer Patriarchat.
- Tripp, Edward, 1991: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, dt. Übersetzung von Rainer Rauthe, 5. Aufl., Philipp Reclam jun. Stuttgart; orig., 1970: *Crowell's Handbook of Classical Mythology*, Crowell, New York.
- Zerbst, Marion, Kafka, Werner, 2006: *Seemanns Lexikon der Symbole. Zeichen / Schriften / Marken / Signale*, hrsg. von Prof. Dr. Rainer Diekesmann, 2. Aufl., E.A.Seemann Verlag, Leipzig.

Sekundärliteratur

- Andreev, Nikolaj. P., 1929: *Ukazatel' skazočnych sjužetov po sisteme Aarne*, N° 2081, Izd. Gos. rus. geogr. Obsč., Leningrad.
- Assafjew-Glebow, Boris W., 1948: *Tschaikowskys „Eugen Onegin“*. Versuch einer Analyse des Stils und der musikalischen Dramaturgie, Übers. von Guido Waldmann. Athenaion, Potsdam.
- Averkina, Elena, 2006: „Das Zusammenspiel von Komik und Ernst in Čechovs *Tat'jana Repina*“, in: *Čechovs Einakter „Tat'jana Repina“*. Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks, Hrsg. von Jenny Stelleman und Herta Schmid, Die Welt der Slaven (Sammelbände. Sborniki. Herausgeber Peter Rehder und Igor Smirnov), Otto Sagner, München, S. 152-170.
- Auzinger, Helene, 1960: *Anton Tschechow. Russlands heiter-melancholischer Dichter*; ein Porträt aus seinen Briefen zum 100. Geburtstag, Hrsg. von der Dt. Gesellschaft für Osteuropakunde DVA, Stuttgart.
- Bachofen, Johann J., 1926: *Der Mythos von Orient und Occident: eine Metaphysik der Alten Welt, aus den Werken von J. J. Bachofen mit einer Einl. von Alfred Baeumler*, Hrsg. von Manfred Schröter, Beck, München.
- Bachtin, Michail M., 1963: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*, 2. überarb. Aufl., Sovetskij pisatel', Moskva.
- , 1971: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, aus dem Russ. von Adelheid Schramm, Hanser, München.
- , 1965: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa*, Izd. Chudož. Literatura, Moskva
- , 1987: *Rabelais und seine Welt : Volkskultur als Gegenkultur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Baur, Chrysostomus, 1929/1930: *Der heilige Johannes Chrysostomos und seine Zeit*, Bd. 1: *Antiochien*, Bd. 2: *Konstantinopel*, Hueber, München.
- Bäumler, Alfred, 1929: *Bachofen und Nietzsche*, Verlag der Neuen Schweizer Rundschau, Zürich.
- Belyj, Andrej, 1969: *Arabeski*, Wilhelm Fink Verlag, München; Nachdruck der Originalausgabe, 1911, Moskau.
- , 1904: „Višnevij sad“, in: *Vesy* N°2, Knigizdat „Scorpion“, Moskva, S. 45-48.
- , 1904: „Čechov“, in: *Vesy* N°8, Knigizdat „Scorpion“, Moskva, S. 1-9.
- , 1904: „Ivanov“ na scene Chudožestvennogo teatra“ in: *Vesy* N°11, Knigizdat „Scorpion“, Moskva, S. 29-30.
- , 1994: *Simvolizm kak miroponimane*, Izdat. Respublika, Moskva.
- Beraushtes Delphi-Orakel*, in: *PM Online-Ausgabe* v. 17.07.2001 unter http://www.pm-magazin.de/de/wissensnews/wn_id131.htm
- Bernhardt, Johanna, 2006: *Die griechische Tragödie*. Neue Akropolis. Freies philosophisches Zentrum e. V. – Schule der Philosophie im klassischen Sinne, unter www.neue-akropolis.de.

- Bettini, Maurizio, 2000: „ ‚Einander ins Gesicht sehen‘ im Antiken Rom. Begriffe der körperlichen Erscheinung in der lateinischen Literatur“, in: *Saeculum* 51, S. 1-23.
- Birkenmaier, Willy, 1971: *Die Darstellung des Christentums im Werke Čechovs*, Tübingen, Univ., Fachber. Neuphilologie, Diss.
- Bittel, Johannes, 2002: *Narziß, zwischen Traum und Rausch zerrissen. Ovid (Der Narziß Mythos), Nietzsche (Die Geburt der Tragödie...), Lacan (Das Spiegelstadium)*, verlag neue wissenschaft, Frankfurt am Main.
- Blok, Aleksander, 1960-63: *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Bd. 6/7*. Moskva-Leningrad.
- Blumenberg, Hans, 1971: „Wirklichkeitsbegriff und Wirklichkeitspotential“, in: *Terror und Spiel, Probleme der Mytheninterpretation*. Hrg. V. M. Fuhrmann, (= Poetik und Hermeneutik, 4), Wilhelm Fink Verlag, München, S. 11-66.
- , 1979: *Arbeit am Mythos*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Boer de, Jelle Z., Hale, J.R & Chanton, J. 2001: *New evidence of the geological origins of the ancient Delphic oracle (Greece)*, in: *Geology* 29, S. 707-710.
Die Online-Version des Artikels unter dem Titel *New evidence of the geological origins of the ancient Delphic oracle (Greece). Ancient prophesies made at Delphi may have been inspired by natural gas*. in: Online-Ausgabe von *Nature* v. 17. Juli 2001 unter <http://www.nature.com/news/2001/010717/full/news010719-10.html>.
- Bömer, Franz, 1990: *Untersuchungen über die Religion der Sklaven in Griechenland und Rom. Dritter Teil: Die wichtigsten Kulte der griechischen Welt*, 2. Aufl., Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- Breuer, Jos., 1916: *Studien über Hysterie*, Von Dr. Jos. Breuer u. Prof. Dr. Sigm. 3., unveränd. Aufl., Deuticke, Leipzig & Wien.
- Brunner, H., 1961: *Die dorische und altattische Mythos- und Götterkomödie*, Diss. Graz (mschr.)
- Buschan, G., 1936: *Epilepsie in völkerkundlicher Betrachtung*. Klin. Wschr. 15.
- Bulgakov, Sergej, 1996: *Die Orthodoxie. Die Lehre der orthodoxen Kirche*. Übers. und eingel. von Thomas Bremer, Paulinus-Verl., Trier.
- Bunin, Ivan A., 1960: „Vospominanija I.A.Bunina“, *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 68, Moskva.
- Burckhardt, Jacob, 1929: *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. I, S. 526, A. Kröners Taschenausgabe, Bd. 58, Leipzig.
- Burkert, Walter, 1977: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Kohlhammer, Stuttgart.
- , 1991: *Wilder Ursprung, Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Wagenbach, Berlin.
- Casolari, Federica, 2003: *Die Mythen travestie in der griechischen Komödie*, Aschendorf Verlag, Münster.
- Cassirer, Ernst, 1994: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, 8. unveränderte Aufl., „Philosophie der symbolischen Formen“, Sonderausg. Nachdruck, Darmstadt.
- Chuan-Sin, Lju, 2001: „Priroda ne terpit neravenstva... (tipy čečovskich geroin‘)“, in: *Molodye issledovateli Čechova, IV, Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii (Moskva 2001. 05. 14-18)*, Hrsg. von B. Kataev, Izdatel'stvo MGU, Moskva, S. 99-105.
- Clyman, Toby, 1990: „Chekhov's Mire (1986): An Archetypal Study“, in: *Anton P. Čechov – Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985, Teil I*, Wiesbaden, R.-D. Kluge, (Hrsg.), Otto Harrassowitz, Wiesbaden, S. 313-323.
- Dämpfe in Delphi. Das Orakel war high.* unter <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,145502,00.html>.
- Deleuze, Gilles, 1993: *Logik des Sinns*, übers. v. B. Dieckmann, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Dolinin, Arkadij S., 1925: „Parodija li ‚Tat'jana Repina‘ Čechova?“, in: *A. P. Čechov. Zaterjannye proizvedenija*, Izd. M.D. Beljaeva i A.S. Dolinina, Leningrad, S. 59-87.
- Dorn, Nico, 2003/2005/2006: *Das Apollinische und das Dionysische. Nietzsches Gegensatzpaar im antiken Mythos*, unter [ww.texttexturen.de/arbeiten/apollon_dionysos/](http://www.texttexturen.de/arbeiten/apollon_dionysos/)
- Eliade, Mircea, 1963: *Aspects du mythe*, Paris – Dt. Übers., 1988: *Mythos und Wirklichkeit*, Insel-Verlag, Frankfurt am Main.
- , 1985: *Geschichte der religiösen Ideen*, Teil 1: *Von der Steinzeit bis zu den Mysterien von Eleusis*, 5. Aufl., Herder, Freiburg im Br.

- Erhart, Walter, 2002: „Wundervolle Augenblicke“ – Narziß um 1990“, in: *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hrsg. von Almut-Barbara Renger, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, SS. 99-116.
- Florenskijs, Pavel A., 1990: *Mysl' i jazyk. U vodorazdelov mysli*, Sbornie sočinenij v dvuch tomach, t. 2, Moskva; dt.: P. Florenskij, 1993: *Denken und Sprache*, Berlin)
- , 1990: *Imena. Metafizika imen v istoričeskom osveščeenii*, Sbornie sočinenij v dvuch tomach, t. 3(2), Moskva; dt.: P. Florenskij, 1994: *Namen*, Berlin)
- Foucault, Michael, 1990: „Die Hoffräulein“, in: *Die Ordnung der Dinge: eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 9. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1. Kap., S. 30-45.
- Frank, Manfred, 1982: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. I. Teil, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Franz, Norbert, 1990: „Drama na ochote (1884) – eine Parodie?“, in: *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985, Teil 1*, R.-D. Kluge, (Hrsg.), Otto Harrassowitz, Wiesbaden, SS. 3-16.
- Freud, Sigmund, 1972: *Die Traumdeutung*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main.
- , 1993: *L'homme Moïse et la religion monothéiste. Trois essais*. Traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, Paris; Orig.: -, 1939, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion. Drei Abhandlungen*, Verlag Allert de Lange, Amsterdam.
- Freytag, Gustav, 1984: *Die Technik des Dramas*, Reclam, Stuttgart.
- Fuhrmann, Manfred, 1971: „Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts“, in: *Terror und Spiel, Probleme der Mytheninterpretation*. Hrg. von M. Fuhrmann, Wilhelm Fink Verlag, München, SS. 121-144.
- Gadamer, Hans-Georg, 1993: „Ästhetik und Poetik“ in: *Gesammelte Werke*, Band 8, Bd. I. *Kunst als Aussage*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- Gaier, Ulrich, 1971: „Hölderlin und der Mythos“, in: *Terror und Spiel, Probleme der Mytheninterpretation*. Hrg. von M. Fuhrmann, Wilhelm Fink Verlag, München, SS. 295-340.
- Gehlen, Arnold, 1975: *Urmensch und Spätkultur, Philosophische Ergebnisse und Aussagen*, 3., verb. Aufl. Frankfurt am Main.
- Giebel, Marion, 1993: *Das Geheimnis der Mysterien. Antike Kulte in Griechenland, Rom und Ägypten*, 2. Aufl., dtv, München.
- , 2001: *Das Orakel von Delphi. Geschichte und Texte*, Reclam Verlag, Stuttgart.
- Głowiński, Michał, 2005: *Mythen in Verkleidung. Dionysos, Narziß, Prometheus, Marcholt, Labyrinth*. Übers. aus dem Polnischen Jan Conrad, 1. Auflage, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Gulian, Constantin I., (1971), 1981: *Mythos und Kultur. Zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, Autoris. Übertr. aus d. Rumän. von Friedrich Kollmann Europa-Verlag, Wien, Frankfurt am Main usw.
- Hanus, Ursula, 2006: „Tat'jana Repina und Der schwarze Mönch (Černyj monach): C.G.Jungs Archetypen bei Čechov (Exkurs)“, in: *Čechovs Einakter „Tat'jana Repina“*. Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks, Hrsg. von Jenny Stelleman und Herta Schmid, Die Welt der Slaven (Sammelbände. Sborniki. Herausgeber Peter Rehder und Igor Smirnov), Otto Sagner, München, S. 324-333.
- Hamburger, Käte, 1974: „Orest“, in: *Von Sophokles zu Sartre. Griechische Dramenfiguren antik und modern*, 5. Auflage (1. Auflage 1962), Kohlhammer, Stuttgart.
- Hämmerle, Eugen; Ohme, Heinz; Schwarz, Klaus, 1988: *Zugänge zur Orthodoxie*, Bensheimer Hefte 68, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen.
- Hempel, W., 1965: *Parodie, Travestie und Pastiche*, GRM N.F. 15, S. 150-176.
- Hoffrichter, Roswitha, 1990: *Natur- und Raumdarstellungen in A.P. Čechovs Erzählungen 1895-1902*, Beiträge zur Slavistik, hrsg. von Herbert Jelitte, Bd. XII, Peter Lang, Frankfurt/M., Bern, New York, Paris.
- Holzamer, Karl, 1961, 1963: *Philosophie. Einführung in die Welt des Denkens*, 6. Aufl., C. Beterlsmann Verlag, Gütersloh.
- Horn, Wilhelm, 1970: *Gebet und Gebetsparodie in den Komödien von Aristophanes*, Carl, Nürnberg.
- Hörath, Anna, 2012: „Anton Čechovs Tina und der Dionysos-Mythos“, in: *Slavisches Drama und Theater in Vergangenheit und Gegenwart*, Hrsg. von Birgit Krehl, Die Welt der Slaven

- (Sammelbände. Sborniki. Herausgeber Peter Rehder und Igor Smirnov), Otto Sagner, München-Berlin-Washington, D.C., S. 142-148.
- Ivanov, Vjačeslav, 1989: „Èllinskaja religija stradajuščego boga“, in: *Èschil. Tragedii* übersetzt von Vjačeslav Ivanov, Izd. Nauka, Moskva, SS. 307-350.
- , 1989: „Dionis i pradionisijstvo. Fragmenty knigi“, in: *Èschil. Tragedii* übersetzt von Vjačeslav Ivanov, Izd. Nauka, Moskva, SS. 351-450.
- Ivanova, Anna, 2006: „Dramatische Musikalität bei Petr Čajkovskij, musikalische Dramaturgie bei Anton Čechov? *Tat'jana Repina* und *Evgenij Onegin*.“, in: *Čechovs Einakter „Tat'jana Repina“*. *Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks*, Hrsg. von Jenny Stelleman und Herta Schmid, Die Welt der Slaven (Sammelbände. Sborniki. Herausgeber Peter Rehder und Igor Smirnov), Otto Sagner, München, S. 88-105.
- , 2006: „Messe – Antimesse: eine blasphemische Spiegelkonstruktion des Sakramentes der orthodoxen Trauung. Handlungsanalyse des Čechovschen Einakters unter besonderer Berücksichtigung des religiösen Aspektes“, in: *Čechovs Einakter „Tat'jana Repina“*. *Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks*, Hrsg. von Jenny Stelleman und Herta Schmid, Die Welt der Slaven (Sammelbände. Sborniki. Herausgeber Peter Rehder und Igor Smirnov), Otto Sagner, München, S. 106-136.
- Iwanowa (Ivanova), Anna, 2001: *Anton Čechov. Tat'jana Repina. Zwischen Drama, Liturgie und Musik*, Magisterarbeit vorgelegt an der Universität Potsdam, Januar.
- Izmajlov, Aleksandr A., 2003: *Čechov: biografija*, Zacharov, Moskva.
- Jamme, Christoph, 1991: „*Gott an hat ein Gewand*“. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorien der Gegenwart*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Jolles, André, 1974: *Einfache Formen. Legende-Sage-Mythe-Rätsel-Spruch-Kasus-Memorabile-Märchen-Witz*. Studienausgabe der 5., unveränd. Auflage, Max Niemeyer Verlag, Tübingen.
- Jung, Carl Gustav, 1976a: „Über die Archetypen des kollektiven Unbewußten“, in: ders., *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*, Olten, SS. 13-51.
- Karlinsky, Simon, 1975: *Anton Chekhov's Life and Thought. Selected Letters and Commentary*, trans. Michael H. Heim in collaboration with Simon Karlinsky, Berkeley, Los Angeles.
- Karpov, N.A., 2009: „Dva ‚kriminal'nych‘ romana: *Otčajanie Nabokova i Drama na ochote Čechova*“, in: *Homo universitatis. Pam'jati Askol'da Borisoviča Muratova (1937-2005)*. *Sbornik statej*. Red. A.A. Karpov, Fakultet filologii i iskusstv Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta, St.-Petersburg, S. 256-269.
- Kataev, Vadimir B., 1979: *Proza Čechova. Problemy interpretacii*, Izd. Moskovskogo universiteta, Moskva.
- , 1995: *Čechov und Deutschland (Zur Problemstellung) [rus.: Čechov i Gernanija: Postanovka problemy]*, Hrsg. von T. Berger, R.-D. Kluge, J. Raecke (Vorträge am Slavischen Seminar der Universität Tübingen, Nr. 2), Tübingen.
- (Hrsg.), 2001: *Molodye issledovateli Čechova, IV. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii. Moskva, 14-18 maja 2001g*, Izdatel'stvo MGU, Moskva.
- , 2004: *Čechov plus... Predšestvenniki, sovremenniki, preemniki*, Izd. Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva.
- Kein, Otto, 1935: *Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling*, Junker & Dünnhaupt, Berlin.
- Kerényi, Karl, 1956: „Die Herkunft der Dionysosreligion nach dem heutigen Stand der Forschung“, in: *Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften*, Heft 58, Westdeutscher Verlag, Köln und Opladen, SS. 5-22.
- Kluge, Rolf-Dieter, 2003: „Zur Rezeption von Nietzsches *Geburt der Tragödie* im russischen Symbolismus: Vjačeslav Ivanov und Aleksandr Blok.“, in: *Vladimir Solov'ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz*, hrsg. v. Urs Heftrich und Gerhard Ressel (*Trierer Abhandlungen zur Slavistik. Herausgegeben von Gerhard Ressel, Band 1*), Peter Lang, Frankfurt am Main, SS. 113-122.
- Kott, Jan, 1974: „The Eating of the Gods, or *The Bacchae*“ in: *The Eating of the Gods. An Interpretation of Greek Tragedy*, Eyre Methuen Ltd, London, SS. 186-230
- Kubacki, Waclaw, 1963: „Motyw Narcyza“, in: *Lata terminowania, Szkice literackie 1932-1962*, Wyd. lit., Kraków, SS. 321-333.

- Lausberg, Heinrich, 1969: *Romanische Sprachwissenschaft*, 3. Aufl., Walter de Gruyter & Co, Berlin, Bd. 1: *Einleitung und Vokalismus*.
- Lehmann, Paul, (1922), 1963: *Die Parodie im Mittelalter*, 2. Auflage, Hiersemann, Stuttgart.
- Lévi-Strauss, Claude, 1958: *Anthropologie structurale*, Paris, - Dt. Übers., (1967) 1977: *Strukturelle Anthropologie I*, Frankfurt am Main.
- , 1962: *La pensée sauvage*, Paris.- Dt. Übers., 1973: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main.
- , 1964-1971: *Mythologiques I-IV*, Paris. – Dt. Übers., 1980: *Mythologica I- IV*, 5 Bde, 2. Aufl., Frankfurt am Main.
- Lotman, Jurij M., 1974: *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Forschungen Literaturwissenschaft 1, hrsg. von K. Eimermacher, Scriptor Verlag, Kronberg Taunus.
- Losev, Aleksej, 1994: *Die Dialektik des Mythos*, Felix Meiner Verlag, Hamburg.
- Maaß, Michael, 1997: *Das antike Delphi. Orakel, Schätze und Monumente*. Theiss Verlag, Stuttgart.
- Macho, Thomas, 2002: „Narziß und der Spiegel. Selbstrepräsentation in der Geschichte der Optik“, in: *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hrsg. von Almut-Barbara Renger, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, SS. 13-26.
- Mejerhol'd, V.Ě., 1976: „Brief an A.P.Ěechov vom 8.Mai 1904“, in: *V.Ě. Mejerhol'd, Perepiska. 1896-1939*, Iskustvo, Moskva.
- Meyer-Drawe, Käte, 1986: „Zähmung eines wilden Denkens? Piaget und Merleau-Ponty zur Entwicklung von Rationalität“, in: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken*. Hrsg. von Alexandre Métraux und Bernhard Wolfenfels, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 258-275.
- Meyer-Drawe, Käte; Waldenfels, Bernhard, 1988: „Das Kind als Fremder“, in: *Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik 64* (1988), H. 3, S. 271-287.
- Most, Glenn W., 2002: „Freuds Narziß: Reflexionen über einen Selbstbezug“, in: *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hrsg. von Almut-Barbara Renger, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, SS. S. 117-132.
- Möbner, Otto, 1907: *Die Mythologie in der dorischen und attischen Komödie*, E. Th. Jacob, Erlangen.
- Muth, Robert, 1998: *Einführung in die griechische und römische Religion*, Wiss. Buchges., Darmstadt.
- Nabokov, Vladimir, 1996: „Anton Ěechov. 1860-1904.“, in: *Lekcii po russkoj literature. Ěechov, Dostoevskij, Gogol', Gor'kij, Tolstoj, Turgenev*, Nezavisimaja gazeta, Moskva, S. 317-370.
- Neumann, Erich, 1955: *The Great Mother. An Analysis of the Archetype by Erich Neumann*, Pantheon Books, New York.
- Nietzsche, Friedrich, 1972: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“, in: Ders.: *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen I-III (1872-1874). Nietzsches Werke: Kritische Gesamtausgabe*, 3. Abt., Bd. 1., Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, de Gruyter, Berlin / New York, S. 4-152.
- Ničiporov, I., 2001: „A. P. Ěechov v ocenke russkich simvolistov“, in: *Molodye issledovateli Ěechova, IV, Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii (Moskva 2001. 05. 14-18)*. Hrsg. von V.B. Kataev, Izd. MGU, Moskva, S. 40-54.
- Nilsson, Martin P., 1955: *Geschichte der griechischen Religion, 1. Bd. Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft*, Beck, München.
- Nitsch, Hermann, 1995: *Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters, Zweiter Versuch*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien.
- Odesskaya, Margarita, 1999: „Chekhov's Tatyana Repina: From Melodrama to Mystery Play“, in: *Modern Drama*, vol. XLII, nr. 4, Toronto, S. 475-490.
- Oppitz, Michael, 1975: *Notwendige Beziehungen: Abriß der strukturalen Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Otto, Walter F., 1975: *Theophania: Der Geist der altgriechischen Religion*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.
- Penzkofer, Gerhard, 1984: *Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Ěechovs, „offenes“ und „geschlossenes“ Erzählen*, Slavistische Beiträge 182, Sagner, München.

- Pfandl, Ludwig, 1969: „Der Narzißbegriff, Versuch einer neuen Deutung“, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* / hrsg. von Sigm. Freud Psychoanalyse XXI.
- Polakiewicz, Leonard A., 1990: „Color in the Works of Anton Chekhov“, in: *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*, Teil 1, R.-D. Kluge, (Hrsg.), Otto Harrassowitz, Wiesbaden, SS. 147-181.
- Polockaja, Ě., 2000: *O poëtike Čechova*, Izd. Nasledie, Moskva.
- Poser, Hans, 1990: „Mythologie als Logomythie. Von der Verwissenschaftlichung des Außerwissenschaftlichen“, in: *Einheit und Vielheit. XIV. Deutscher Kongreß für Philosophie, Gießen, 21.-26. September, 1987*. Hrsg. von Odo Marquard unter Mitwirkung von Peter Probst u. Franz Josef Wetz, Felix Meiner Verlag, Hamburg, S. 153-169.
- Rau, Peter, 1967: *Paratragodia. Untersuchung einer komischen Form bei Aristophanes (Zetemata 45)*, Beck, München.
- Rommel, Bettina, 2002: „Narziß als Androgyn: Die Modellierung des jungen Mannes in Rousseaus Komödie *Narcisse* (1752/53)“, in: *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hrsg. v. Almut-Barbara Renger, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, SS. 63-78.
- Renger, Almut-Barbara, 2002: „Vorwort: Narcissus- „Selbsterkenntnis“ und „Liebe als Passion“ Gedankengänge zu einem Mythos“, in: *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hrsg. v. Almut-Barbara Renger, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, SS. 1-11.
- Rilke, Rainer Maria, 1955-1966: *Sämtliche Werke*, Bd. I-VI. Hrsg. vom Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke. Besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag, Frankfurt.
- Ruffini, Roland, 1989: *Das Apollinische und das Dionysische bei Rainer Maria Rilke: Konstituenten einer polaren Grundstruktur im lyrischen Werk und im Denken des Dichters*, Haag + Herchen, Frankfurt am Main.
- Saussure, Ferdinand de, 1955: *Cours de linguistique générale*, 5. Aufl., Payot, Paris; dt. 1967, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 2. Aufl. mit neuem Reg. und einem Nachw., de Gruyter, Berlin.
- Scheffer von, Thassilo, 1948: *Hellenische Mysterien und Orakel*, W. Spemann Verlag, Stuttgart.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 1856-61: *Sämtliche Werke*, Hrsg. v. K.F.A. Schelling. I. Abt: 10 Bde, 2. Abt: 4. Bde, Stuttgart / Augsburg.
- Schlegel, August Wilhelm, 1960: „Fragmente“, in: *Athenaeum, Ersten Bandes Zweytes Stück*, Nachdruck von Berlin 1798, Berlin, S. 179-322.
- Schlegel, Friedrich von, 1970: *Schriften zur Literatur*, München.
- Schneble, Hansjörg, 1987: *Krankheit der ungezählten Namen. Ein Beitrag zur Sozial-, Kultur- und Medizingeschichte der Epilepsie anhand ihrer Benennungen vom Altertum bis zur Gegenwart*, Verlag Hans Huber, Bern-Stuttgart-Toronto.
- Schmid, Herta, 2002: „*Tat'jana Repina* – Reden, Töne, Geräusche und Musik in Čechovs vergessenem Einakter“, in: *Stimmen. Klänge. Töne. Synergien im szenischen Spiel*, Hrsg. von H.-P. Bayerdörfer, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 2002, S. 265-278.
- Schmidt, Volker, 2006: *Der heilsame Wahnsinn. Über den Ursprung des Theaters in den dionysischen Mysterien*, aus: Abenteuer Philosophie Heft Nr. 81, 2006 Neue Akropolis Freies philosophisches Zentrum e.V.- Schule der Philosophie in klassischen Sinn, unter www.neue-akropolis.de.
- Schulz, Monika, 2000: *Magie oder Die Wiederherstellung der Ordnung*, Peter Lang, Frankfurt Main.
- Simon, Erika 1985: *Die Götter der Griechen*, 3. Aufl., Hirmer, München.
- Smirnova-Čikina, Ekaterina S., 1974: „*Tat'jana Repina*‘ Antona Čechova“, in: *V tvorčeskoj laboratorii Antona Pavloviča Čechova*, Izd. Nauka, Moskva, S. 108-117.
- Smola, Klavdia, 2004: *Formen und Funktionen der Intertextualität im Prosawerk von Anton Čechov*. (Slavistische Beiträge, Band 428. Herausgeber Peter Rehder), Otto Sagner, München.
- Stanislavskij, Konstantin S., 1928: *A.P. Čechov i Chudožestvennyj teatr*, Moskva.
- , 1948: *Moja žisn' v iskusstve*, Izd. Iskusstvo, Moskva.
- Stelleman, Jenny, 2006: „Chekhov's *Tat'jana Repina* and *Tri sestry* (*The Three Sisters*) (the ritual and the myth)“, in: *Čechovs Einakter „Tat'jana Repina“*. Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks, Hrsg. von Jenny Stelleman und Herta Schmid, Die Welt der Slaven

- (Sammelbände. Sborniki. Herausgeber Peter Rehder und Igor Smirnov), Otto Sagner, München, S. 216-226.
- , 2006: „The ritual dramatic action in *Tat'jana Repina*“, in: *Čechovs Einakter „Tat'jana Repina“*. *Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks*, Hrsg. von Jenny Stelleman und Herta Schmid, Die Welt der Slaven (Sammelbände. Sborniki. Herausgeber Peter Rehder und Igor Smirnov), Otto Sagner, München, S. 137-151.
- Soboleva, Maja, 2006: „Philosophie der „symbolischen Formen“ in Russland: Pavel Juškevič und Pavel Florenskij“, in: *Name und Person. Beiträge zur russischen Philosophie des Namens*, Hrsg. v. Holger Kuße, Otto Sagner, München, S. 125-155.
- Šaljugin, Gennadij A., 2005: *Čechov: „žisn‘, kotoroj my ne znaem...“*. *Stat'i, očerki, publikacii*. 2. verarb. Aufl., Izd. Tavrija, Simferopol'.
- Süß, Annette, 2006: „Evlalija Pavlovna Kadmina (Exkurs)“, in: *Čechovs Einakter „Tat'jana Repina“*. *Analyse und Umfeld eines verkannten Meisterwerks*, Hrsg. von Jenny Stelleman und Herta Schmid, Die Welt der Slaven (Sammelbände. Sborniki. Herausgeber Peter Rehder und Igor Smirnov), Otto Sagner, München, S. 39-44.
- Taubes, Jacob, 1971: „Der dogmatische Mythos der Gnosis“, in: *Terror und Spiel, Probleme der Mytheninterpretation*. Hrsg. v. M. Fuhrmann, Wilhelm Fink Verlag, München, S. 145-156.
- Terra X: Das Delphi-Syndikat. Das Orakel von Delphi. Antike Überlieferung*, v. 15.08.2004, unter <http://terra-x.zdf.de/ZDFde/inhalt/17/0,1872,2079537,00.html>;
- Theocharidis, Georgios J., 1940: *Beiträge zur Geschichte des byzantinischen Profantheaters im IV. und V. Jahrhundert, hauptsächlich auf Grund der Predigten des Johannes Chrysostomos, Patriarchen von Konstantinopel*, Triantaphyllou, Thessaloniki.
- Turbin, V. N., 1973: „K fenomenologii literaturnych i ritoričeskich žanrov v tvorčestve A. P. Čechova“, in: *Problemy poëtiki i istorii literatury, (Sbornik statej)*, Mordovskij Gosudarstvennyj universitet imeni N. P. Ogareva, Saransk, S. 204-216.
- Usener, Hermann, 1948: *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, 3. Unveränd. Aufl., Schulte-Bulmke, Frankfurt am Main.
- Uspenskij, B. A., 1975: *Poetik der Komposition, Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform*, hrsg. und nach einer revidierten Fassung des Originals bearbeitet von K. Eimermacher, Aus d. Russ. übers. von Georg Mayer, 1. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Vogt-Spira, Gregor, 2002: „Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie“, in: *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hrsg. von Almut-Barbara Renger, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, SS. 27-40.
- Volynskij, Akim, 1896: „Literaturnye zametki: Apollon i Dionis“. In: *Severnyj vestnik* 11, S. 232-255.
- Waldenfels, Bernhard, 1999: *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden*, I., 2. Aufl., Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- Wegmann, Thomas, 2002: „Erkennen als Verkennen. Der mythische Narziß in der medialen Endlosschleife“, in: *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, hrsg. v. Almut-Barbara Renger, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar, SS. 167-180.
- Wenzler, Ludwig, 2006: „Der Name als „sozialer Leib“ der Persönlichkeit“, in: *Name und Person. Beiträge zur russischen Philosophie des Namens*. Hrsg. v. Holger Kuße, Otto Sagner, München, S. 157-172.
- Wieseler, Friedrich, 1856: *Narkissos. Eine kunstmythologische Abhandlung nebst einem Anhang über die Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythos und Cultus der Griechen*, Dieterich, Göttingen.
- Winner, Th., 1977: „Syncretism in Chekhov's Art: A Study of Polystrutured Texts“, in: *Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays* / (eds.) P. Debreczeny, Th. Eekman. Columbus, Ohio, S. 153-166.
- Wolffheim, Elsbeth, 1982: *Anton Čechov in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbek.
- Wörn, Dietrich, 1990: „Čechovs Černyj monach (1894) und die Archetypenlehre C.G.Jungs“, in: Kluge, Rolf-Dieter (Hrsg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985*, Teil 1, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, SS. 353-394.
- Zingerman, B. I., 1979: *Očerki istorii dramy 20 veka. Čechov, Strindberg, Ibsen, Meterlink, Pirandello, Brecht, Gaupman, Lorka, Anuj*, Izd. Nauka, Moskva.

Zürcher, Hanspeter, 1975: *Stilles Wasser. Narziss und Ophelia in der Dichtung und Malerei um 1900*,
(Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Band 184), Bouvier Verlag
Herbert Grundmann, Bonn.

