



Universität Potsdam

Norbert Franz

Who shot K.G.?

Akunin ermittelt

Universität Potsdam

Who shot K.G.? Akunin ermittelt. Pre-Print. Druckfassung erscheint in den Beiträgen zum 3. Internationalen Čechov-Symposium Badenweiler 2004.

Online veröffentlicht auf dem
Publikationsserver der Universität Potsdam:
URL <http://opus.kobv.de/ubp/volltexte/2010/4636/>
URN [urn:nbn:de:kobv:517-opus-46364](http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-46364)
<http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus-46364>

Norbert Franz

Who shot K.G.? Akunin ermittelt

Anfang des Jahres 2000 kam ein schmales Büchlein mit dem Titel *Čajka: Komediya i ee prodolženie* auf den Markt. Als Autoren wurden A. Čechov und B. Akunin genannt. Der Band enthält den bekannten Dramentext Čechovs, die *Komediya v četyrech dejstvijach*, und *Čajka: Komediya v dvuch dejstvijach* von dem heute weltweit, damals aber nur bei Krimiliebhabern bekannten B. Akunin. Akunins *Čajka* erschien im gleichen Jahr auch in der April-Nummer von *Novyj mir*, mittlerweile kann man sich den Text auch von Akunins Homepage herunterladen.

Dadurch, dass der seit 1998 unter dem Pseudonym „Akunin“ publizierende Grigorij Čchartišvili (*1956) hier das „B.“ als „Boris“ auflöste, relativierte er die bis dahin üblichen Assoziation zu dem berühmten Anarchisten Michail Bakunin (1814-1876). Nun zog der Nachname die Aufmerksamkeit auf sich, und kluge Köpfe fanden heraus, dass der studierte Japanologe Čchartišvili anscheinend das japanische Wort 悪人 [a-kū-nin] („Übeltäter“, „Bösewicht“) zur Grundlage seines Pseudonyms gewählt hat.

Bei seinem ersten Krimi, dem 1998 publizierten Roman *Azazel'*, hatte der Moskauer Zacharov-Verlag das Cover mit dem werbewirksamen Zusatz geschmückt: „Детектив для разборчивого читателя“ (Krimi für den anspruchsvollen Leser). Die



damit zur Schau getragene Selbsteinschätzung des Autors lässt es nur konsequent erscheinen, dass das erste Bühnenstück eine Fort- und damit Auseinandersetzung mit einem Text aus dem zentralen Kanon der klassischen Literatur ist. Das Cover der Buchausgabe (Abb.1) zeigt die bekannte



Photographie von der (zweiten, der erfolgreichen) Premiere der *Čajka* im Moskauer Künstlertheater (Abb. 2), auf der sich unter Zuhilfenahme der neuen Möglichkeiten der Bildbearbeitung der ansonsten eher photoscheue Akunin hat einfügen lassen.

Wie die Auseinandersetzung mit Čechov stattfindet, in welche literarischen und nichtliterarischen Reihen der Text sich stellt und was dies über seine Poetik aussagt, davon handeln die folgenden Beobachtungen.

1. Akunins *Čajka*

Akunins „Möwe“ besteht in ihrem ersten Akt zunächst fast ganz aus Dialogen, die dem vierten Akt Čechovs entnommen sind, Veränderungen am Text betreffen die Regieanweisungen. So hantiert Treplev die ganze Zeit mit einem Revolver herum. Der Akt setzt ein, als Treplev allein an seinem Schreibtisch sitzt, dann besucht ihn Nina und verlässt ihn wieder, und auch er geht aus dem Zimmer, das schließlich wie gewohnt von der Abendgesellschaft gefüllt wird. Während es dann aber bei Čechov hieß: „Направо за сценой выстрел; все вздрагивают“¹ (Čechov 1986a: 60), ist es bei Akunin „Громкий хлопок; все вздрагивают“, also nur ein „lauter Knall“ (Čechov/Akunin 2000:104). Die Original-*Čajka* ist an diesem Punkt fast an ihr Ende gekommen, bei Akunin aber geht es nun erst richtig los. Unter heftigen Gefühlsausbrüchen finden Diskussionen über den Tod Treplevs statt. Zuerst gehen alle davon aus, dass Treplev wieder einmal auf sich selbst geschossen hat – dieses Mal mit tödlichem Erfolg –, dann aber untersucht der Arzt Dorn die Leiche genauer und kommt zu dem Schluss: „Константин Гаврилович мертв. Только он не застрелился. Его убили.“² (Čechov/Akunin 2000:110) Todesursache sei ein Schuss aus einem Revolver mit einem relativ langen Lauf, das Projektil sei ins rechte Ohr eingedrungen und durch das linke Auge wieder ausgetreten (Čechov/Akunin

¹ „Rechts hinter der Bühne ein Schuss; alle fahren zusammen.“ Die Übersetzungen sind – wenn nicht anders angegeben – von mir. N.F.

² „Konstantin Gavrilovič ist tot. Nur hat er sich nicht erschossen. Er wurde ermordet.“

2000:110). Einen solchen Tod – trägt Dorn vor – habe Konstantin Gavrilovič Treplev nicht selbst herbeiführen können. Außerdem sei tatsächlich ein Fläschchen mit Äther geplatzt, so dass der letzte Knall wohl nicht der Todesschuss gewesen sei. Natürlich verdächtigen alle zuerst Medvedenko, der aber wehrt sich; alle außer Dorn betonen, wie sehr sie Konstantin (Kostja, Kosten'ka) geliebt hätten. Schließlich lädt der Arzt die versammelte Gesellschaft ein, Platz zu nehmen, um gemeinsam das Rätsel zu lösen. Damit endet der erste Akt.

Der zweite Akt besteht aus acht Teilen, die nacheinander gespielt werden sollen. Sie tragen die jeweils nummerierte Überschrift „dubl'“ (dubl' 1, dubl' 2, ...). Jede Variante fängt mit den gleichen Regieanweisungen und eröffnenden Worten Dorns an:

Часы бьют девять раз.

Д о р н (*сверяет по своим*). Отстают. Сейчас семь минут десятого... Итак дамы и господа, все участники драмы на месте. Один – или одна из нас убийца. Давайте разбираться.³

Jedes Mal aber entpuppt sich dann (mindestens) eine andere Person als Mörder. Alle Varianten (bis auf die letzte) enden damit, dass die Figuren erstarren und das Licht verlöscht. Es geht wieder an, wenn die neue Variante mit den neun Schlägen der Uhr eingeleitet wird. Nur nach der letzten Variante wird die ausgestopfte Möwe angestrahlt, ihre Augen leuchten, Mówengeschrei erfüllt den Raum.

Alle zentralen Figuren des Dramas geben zumindest indirekt zu, den Mord begangen zu haben. In der ersten Variante entpuppt sich Nina Zarečnaja als Mörderin, die durch den Schuss auf Treplev Trigorin schützen wollte, den sie durch den eifersüchtigen Treplev gefährdet sah. In der zweiten Variante erklärt sich Medvedenko als schuldig: Er habe den Mann gehasst, der ihm die Frau weggenommen hat. In der dritten Variante gibt Maša an, sie sei durchgedreht, als sie die Zarečnaja wieder bei Treplev gesehen habe. Die vierte Variante war-

³ „Die Uhr schlägt neunmal. D o r n (*vergleicht mit seiner Uhr*). Sie geht nach. Es ist jetzt sieben nach neun... Nun denn, meine Damen und Herren, alle Teilnehmer des Dramas sind am Ort. Einer – oder eine – von uns ist der Mörder. Fangen wir an, Ordnung in die Dinge zu bringen.“

tet mit Selbstbeschuldigungen von Polina Andreevna und Šamraev auf: Beide trachten danach, das Schuldgeständnis des jeweils anderen zu entwerten, indem sie sich selbst zum Mörder erklären. Beide geben an, Treplev um Mašas willen erschossen zu haben. In Variante fünf gibt Sorin implizit zu, er habe den an einer Psychose leidenden Konstantin erschossen, um ihn vor den Qualen einer psychiatrischen Behandlung zu bewahren. Diese stellt er sich nämlich vor wie in Gogol's *Zapiski sumasšedšego* beschrieben: mit Schlägen und kaltem Wasser. In Variante sechs entpuppt sich die Arkadina als Mörderin, die ihren Geliebten vor ihrem Sohn schützen möchte. Konstantin habe Trigorin schon einmal den Tod angedroht, als dieser ihm seine homoerotische Zuneigung gestanden hatte. In Variante sieben ist Trigorin der Mörder, der – um eine Kriminalgeschichte formvollendet abschließen zu können – einen Mord ausprobieren muss. In der letzten Variante gibt der Arzt Dorn zu, dass er Treplev erschossen hat: Er sei überzeugter Tierschützer und habe die Möwe rächen wollen. So endet der zweite Akt und mit ihm auch die ganze Komödie.

Ob es wirklich ein Mord war, und wenn, wer ihn tatsächlich begangen hat, bleibt letztlich offen. Akunins Kriminalkomödie *Čajka* endet also ohne die genretypische Sicherheit einer letzten (im Sinne von „richtigen“) Version. Vermittelte sie diese, wäre Akunins Komödie tatsächlich nur die Umarbeitung einer vorgefundenen Figurenkonstellation in einen Krimi. So aber geht es um mehr: um eine Interpretation Čechovs und um eine Metakomödie zum Genre des Krimis unter den Bedingungen der entfalteten Moderne, der Postmoderne.

1.1 Die Figuren

Akunins Zeichnung der Figuren viel eindeutiger als es die Čechovschen Figuren sind. Das betrifft nicht nur die Charakterisierung, auch die soziale Profilierung ist schärfer. Schon im Personenverzeichnis heißt es bei Trigorin, er sei ein hauptstädtischer Belletrist (столичный беллетрист), Medvedenko wird als „Dorflehrer“ (сельский учитель) aufgeführt. Diese Präzisierungen sind nicht

ohne Funktion für die Handlung: Trigorin muss sich in Variante 6 als dekadenter Großstädter profilieren, der zu seinem Zeitvertreib jungen Damen ebenso nachstellt wie jungen Herren, und Medvedenko darf in Variante 8 nicht zu gute Chemie-Kenntnisse haben, weil er sonst tatsächlich in Frage käme, die Ablenkung mit dem zerborstenen Ätherfläschchen inszeniert zu haben. Als Lehrer, der an einer Zemstvo-Schule nur russische Sprache, Arithmetik, Geographie und Geschichte unterrichtet und kein Latein kann, hat er ein soziologisch klareres Profil als der Čechovsche Medvedenko⁴, der bevorzugt über sein geringes Einkommen spricht. Stärker als bei Čechov lassen die anderen den Lehrer die soziale Differenz spüren, schon in solchen Kleinigkeiten, dass sie seinen Vatersnamen vergessen. Sorin dagegen ist viel deutlicher als Landedelmann gezeichnet, der es sich leisten kann, sich eine Krankheit einzubilden – dafür fehlt der Aspekt des „L’homme qui a voulu“ bei Akunin.

Šamraev, bei Čechov einfach ein Leutnant a.D., der zwar Latein kann, in Sachen Kultur nicht auf dem neuesten Stand ist, legt bei Akunin großen Wert darauf, dass er als – wenn auch nicht reicher – Adelige ein humanistisches Gymnasium besucht hat, wo man die Chemie für eine „Handwerkerdisziplin“ hielt.

Čechovs Text lässt den Regisseuren viel Spielraum. Durch eher leise Signale in einzelnen Szenen wird zwar angedeutet, dass z.B. die Arkadina wahrscheinlich schauspielert, wenn sie etwa Trigorin umgarnt, in Akunins Varianten wird dies unübersehbar herausgestellt. Als die Gesellschaft hört, Treplev sei tot, fängt Maša an zu schreien:

Секунду спустя к ней присоединяется Аркадина – более мелодично. Поняв, что Машу ей не перекричать, грациозно и медленно падает.⁵ (Čechov/Akunin 2000:105)

Sie rezitiert auch in allen acht Varianten immer wieder ein und die selbe Selbstanklage, welch eine schlechte Mutter sie doch gewesen sei, und jedes Mal neh-

⁴ Bei Čechov nennt nur Maša ihn „nicht sehr gescheit“ (мой учитель не очень-то умен – Čechov 1986a: 34).

⁵ „Eine Sekunde später fällt die Arkadina ein, aber melodischer. Als sie merkt, dass Maša sie nicht überschreien kann, fällt sie graziös und langsam hin.“

men die anderen dies als Schauspielerei wahr. Das erste Mal trägt sie ihren Text vor, als die Zarečnaja dabei ist. Danach heißt es in den Regieanweisungen:

Н и н а (схватившись за сердце, пронзительно вскрикивает, как раненая птица – она актриса явно не хуже Аркадиной).⁶ (Čechov/Akunin 2000:119)

Als die Arkadina ihre Selbstbeschuldigung das zweite Mal vorgetragen hat, machen die anderen noch – wie es heißt – eine „ehrfurchtsvolle Pause“ (Čechov/Akunin 2000:127), in den späteren Varianten gehen sie direkt wieder zu ihren früheren Gesprächsthemen über. In der achten Variante schließlich bemerkt Šamraev zu Trigorin:

Знакомый текст, где-то я его уже слышал. Это из какой-то пьесы?⁷ (Čechov/Akunin 2000: 154)

Die Wiederholungen und deren Kommentierung, der Wettstreit der beiden Schauspielerinnen um die bessere *performance*, all das charakterisiert die Figuren sehr eindeutig, unterstreicht aber gleichzeitig den komödiantischen Charakter des Stückes. Dazu gehören auch die Slapstick-Elemente von der Art, dass z.B. Šamraev und Dorn mit den Köpfen zusammenstoßen, als sie die in Ohnmacht fallende Arkadina auffangen⁸.

Auch dass die Figuren sich vom Geschehen innerlich distanzieren trägt zum Komödien-Charakter bei. Die Arkadina kommentiert das Verhalten der anderen in ihrer beruflichen Perspektive: Als nach Mašas Schuldgeständnis Šamraev seinen väterlichen Kummer laut beklagt, meint sie, heutzutage gebe man selbst in der Provinz den „Edlen Vater“ nicht mehr auf diese Weise (Čechov/Akunin 2000: 134). Trigorin lässt es längst nicht dabei bewenden, nur nach Anregungen für eine kleine Erzählung zu suchen, er wird als Autor in einer Schaffenskrise gezeigt, die er nur durch den Mord überwinden zu können glaubt.

Dass Akunins *Čajka* eine viel komödiantischere Komödie ist als Čechovs Stück, liegt v.a. an den Regieanweisungen. Überspitzt könnte man sagen, Akunin macht aus *Čajka* überhaupt erst eine Komödie, wobei der Zuschauer/Leser

⁶ „N i n а (die sich ans Herz gefasst hat, schreit durchdringend wie ein verwundeter Vogel – sie ist als Schauspielerin offensichtlich nicht schlechter als die Arkadina).“

⁷ „Ein bekannter Text, irgendwo habe ich ihn schon einmal gehört. Ist er aus irgendeinem Stück?“

den Čechovschen Text kennen muss, und zwar ziemlich gut. Es ist nur schwer vorstellbar, wie ein Zuschauer/Leser mit dem Text Akunins umgehen kann, der den Čechovschen nicht kennt.

Die Sprache der „Möwe“ Akunins ist in der Tonlage weitgehend der Čechovschen angeglichen, aber: Akunin präzisiert und konkretisiert. Trigorin z.B. ist stärker als eifersüchtiger und letztlich unsicherer Schriftsteller charakterisiert. Wie im ersten Akt Treplev sein eigenes Schreiben mit dem Trigorins vergleicht – hier folgt Akunin noch ganz dem Text Čechovs –, vergleicht Trigorin in Variante sieben seinen Stil mit dem Treplevs:

Как красиво, как мощно звучала его фраза. Там было и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе. Так и видишь летнюю ночь, вдыхаешь ее аромат, ощущаешь прохладу. А я напишу про какое-нибудь пошлое бутылочное горлышко, блестящее под луной – и всё, воображение иссякает. (Čechov/Akunin 2000:150/151).⁹

Ein schönes intertextuelles Zitat, das die Čechovschen Verhältnisse zur Symmetrie hin spiegelt, denn Trigorin zitiert Treplev aus dem ersten Akt Akunins, der den Čechovschen Treplev zitiert.

Bei Dorn lässt Akunin die naturwissenschaftliche Bildung¹⁰ und die Abgebrühtheit des langgedienten Provinzarztes auch in der Sprechweise stärker zum Tragen kommen. So erwähnt der Arzt drei Mal, dass Konstantin Gavrilovič wirklich tot sei, denn sein Hirn sei an die Wand gespritzt, beim letzten Mal fügt er sogar hinzu, langsam rutsche es dort herunter (Čechov/Akunin 2000: 106, 110, 140). Die Stilisierung Dorns zu einem eher illiteraten Intelligenzler ist für die Handlung funktional, denn der Arzt nimmt Treplevs künstlerischen Text ernst, so ernst, dass er ihn für ein Programm hält. Er behauptet:

⁸ Шамраев и Дорн подхватывают ее на руки, стукнувшись при этом лбами. (Akunin 2000: 105). „Šamraev und Dorn fangen sie an den Armen auf, wobei sie mit den Stirnen aneinanderstoßen.“

⁹ „Wie schön, wie kräftig klang sein Satz. Darin lag das stille Flackern der Sterne ebenso wie die feinen Töne eines Konzertflügels, die in der stillen, mit Düften gesättigten Luft verklingen. So sieht eine Sommernacht aus, du atmest ihre Düfte, du fühlst ihre Frische. Und ich schreibe etwas über einen banalen Flaschenhals, der im Mondlicht glänzt – und das ist alles, die Phantasie ist erschöpft.“

¹⁰ Gerade gegenüber Šamraev trumpft er auf: Для того, любезный Илья Афанасьевич, человеку и дана лобная часть коры головного мозга, где, согласно новейшим научным гипотезам, сосредоточена вся мыслительная деятельность. (Čechov/Akunin 2000: 123) – „Dazu, lieber Il'ja Afanas'evič, ist dem Menschen der Vorderteil der Hirnrinde gegeben, wo – den neuesten wissenschaftlichen Hypothesen gemäß – die ganze Denktätigkeit angesiedelt ist.“

Он ненавидел жизнь и все живое. Ему нужно было, чтоб на Земле (sic) не осталось ни львов, ни орлов, ни куропаток, ни рогатых оленей, ни пауков, ни молчаливых рыб – одна только «общая миповая душа». Чтобы природа сделалась похожа на его безжизненную, удушающую прозу! Я должен был положить конец этой кровавой вакханалии. Невинные жертвы требовали возмездия. (Показывает на чучела.) А начиналось всё вот с этой птицы – она пала первой. (Čechov/Akunin 2000:158).¹¹

Dorn wird durch dieses Zitat einerseits als Literaturbanause und militanter Tier- schützer vorgeführt (die Möwe ist im Kampf „gefallen“ – пала), andererseits ist dieses Zitat ein schöner Beleg dafür, dass Akunins *Čajka* nur dann wirklich „funktioniert“, wenn man die Čechovsche kennt. Die zitierte Passage des Akuninschen Textes verweist nämlich auf einen Teil von Čechovs *Čajka*, der nicht in den ersten Akt Akunins Eingang gefunden hat. Die Unsinnigkeit der Anklage ist zwar auch ohne die Kenntnis dieses Hintergrunds offensichtlich, der Reiz für den Leser/Zuschauer liegt aber gerade im Wiedererkennen des Zitats.

1.2 Die Poetik

James Thurber hat 1942 in seiner Kurzgeschichte *The Macbeth Murder Mystery* m.W. zum ersten Mal das Verfahren beschrieben, das Akunin hier anwendet. Bei Thurber kauft eine ältere Dame, die eigentlich immer nur Krimis liest, am Buchstand einer Hotelhalle Shakespeares Drama *Macbeth* und liest es nachts. Sie liest es (natürlich) als Krimi, d.h. sie stellt die erstaunlichsten Hypothesen auf, wer denn welche Motive für welche Bluttat gehabt habe.¹² Akunin tut im Prinzip dasselbe: Aus einem Theaterstück, das das Thema «Kunst und Leben» auf die Bühne bringt (und einige weitere Themen mit dem zentralen Problem verknüpft), macht er einen Kriminalfall.

In der Čechovschen *Möwe* stellen sich für den Zuschauer eine Menge Fragen, die mit e c h t e n Problemen verbunden sind. Da sind die Mutter-Sohn-Problematik, die Konflikte zwischen Schriftsteller und Schauspieler, zwischen

¹¹ „Er hasste das Leben und alles Lebendige. Für ihn war es wichtig, dass es auf der Erden keine Löwen mehr geben sollte, keine Adler, keine Rebhühner, keine geweihtragenden Hirsche, keine Spinnen, keine schweigenden Fische – nur allein die „allgemeine Weltseele“. Um die Natur seiner leblosen, erstickenden Prosa anzugleichen! Ich musste diesen blutigen Bacchanalien ein Ende setzen. Die unschuldigen Opfer bedurften der Rache (zeigt auf die ausgestopften Tiere). Und angefangen hat all das mit diesem Vogel – er ist als erster gefallen.“

Geburtseliten (Adel) und Funktionseliten (z.B. Lehrer, Arzt), und viele andere mehr. In Akunins Komödie werden die Fragen zunächst auf die üblichen kriminalistischen reduziert: Wer war es? Wie geschah es?

Gerade diese eingefahrene Rezeptionsweise wird in Akunins *Čajka* aber nur aufgerufen, um gleich wieder unterlaufen zu werden: Durch die Aufteilung des 2. Aktes in acht Varianten wird nämlich – wie oben schon angedeutet – die gen-rekonstitutive „richtige Antwort am Ende“ verweigert. Anstelle des e i n e n Mörders hat der Zuschauer acht Personen, die sich selbst beschuldigen. Hat man aber acht Mörder, dann liegt entweder – wie in Agatha Christie's *Mord im Orientexpress* – ein Kollektivmord vor (und er muss als solcher aufgeklärt werden), oder man hat eben keinen Mörder: den Fall also nicht geklärt.

Das Verfahren, acht gleichberechtigte Varianten vorzustellen, ist eigentlich seriell, logischerweise müssten die Varianten auch parallel zu einander gespielt werden. Als Elemente eines Aktes auf der Theaterbühne ist das Verfahren in der Performanz jedoch notwendigerweise konsekutiv, und in der Perspektive der *consecutio* ist es auch logisch, dass sich Elemente aus den Varianten auf einander beziehen. So etwa der schon erwähnte in jeder Variante auftauchende Monolog der Arkadina, in dem sie sich eine schlechte und egoistische Mutter nennt und ihren Sohn bedauert. Wenn Šamraev zum Schluss den Monolog damit kommentiert, er habe das doch schon einmal gehört, dann muss die achte Variante auch als achte gespielt werden.

Wenn aber die Reihenfolge zwingend ist, dann kommt Dorns Geständnis eine besondere Rolle zu.¹³ Betrachtet man die Varianten unter dem Gesichtspunkt der Glaubwürdigkeit, so stellt die Reihe eins bis acht eine absteigende Linie dar – die Motive werden immer absurder. Unter diesem Gesichtspunkt ist Dorns Geständnis zweifellos ein Höhepunkt, nicht aber die Lösung des Falls. Schließlich

¹² Ulrich Suerbaum hat die Erzählung zum Ausgangspunkt für seine rezeptionszentrierte Gattungsanalyse gemacht (Suerbaum 1984).

¹³ In den übrigen Varianten hatte stets Dorn die Ermittlungen geführt, auch unter diesem Aspekt ist die achte Variante eine Besonderheit. Wollte man sie aber als die endgültige betrachten, müsste ein Erklärung her, warum die anderen sich alle des Mordes bezichtigen. Für eine psychoanalytische Deutung („sie haben es gewollt und fühlen sich deshalb schuldig“) fehlt der Kontext, auch andere bieten sich nicht an.

beginnt jede Variante mit der formelhaften Feststellung der jeweils selben Uhrzeit, was wieder den Eindruck des Seriellen und der Gleichwertigkeit der Varianten stärkt. Es gibt genügend Indikatoren sowohl für eine Serialität als für eine Konsekution. Dieses Sowohl-als-auch schafft eine groteske Grundstruktur, denn ein Verfahren kann nicht gleichzeitig seriell und konsekutiv sein.

Die groteske Grundstruktur nicht schlüssiger Abläufe legt die Poetik des Krimis offen, genauer: den Bedarf an bestimmten Regeln, ohne die ein Krimi nicht funktionieren kann. Zu diesen Regeln gehört die Auflösung, wer denn w i r k l i c h der Schuldige ist. Diese Art, die Literaturtheorie – und sei es im Modus des Verletzens – einzubeziehen, hat Akunins Text mit vielen anderen Artefakten, die der Ästhetik der Postmoderne verpflichtet sind, gemeinsam. Die Einbeziehung der Theorie und die intensiven intertextuellen Bezüge wurden nicht von allen Literatur- und Theaterkritikern gewürdigt, die sich mit Akunins Čechov-Interpretation befassten.

1.3 Die Kritik und die Aufführungen

Kurz nach der Veröffentlichung in *Novyj mir* äußerte der Literaturkritiker Pavel Basinskij (Basinskij 2000) sein generelles Missfallen an dem Stück. Er dankt „Bakunin-Čchartišvili“ dafür, dass er ihn veranlasst habe, wieder einmal die *Originalmöwe* zu lesen, und der Vergleich fällt nicht gut aus: die Einfachheit und Menschlichkeit Čechovs sei auf der Strecke geblieben, und

это своего рода железный закон всякой постмодернисткой игры: прежде чем с чужим произведением «работать», надо убить в нем «душу», вытравить его сокровенный смысл, разложить на «элементы» [...] ¹⁴ (Basinskij 2000)

Viel stärker als der Autor es wohl geplant habe, sei die ins Zentrum gestellte ausgestopfte Möwe zum Symbol des Stückes selbst geworden: eine Parodie auf das Lebendige.

¹⁴ „das ist auf seine Art das eiserne Gesetz eines jeden postmodernistischen Spiels: bevor man mit fremden Stücken 'arbeiten' kann, muss man ihre 'Seele' töten, den tiefen Sinn herausreißen, es in seine 'Elemente' zerlegen [...]“

Auch der Kritiker des in Vjatka erscheinenden *Binokl'* heißt das postmoderne Spiel nicht gut, so seien z.B. die „Figuren und die Motive für die Morde auf das Niveau von Witzen und Filmserien primitivisiert“¹⁵, er verweist allerdings auch auf Akutagawa als möglichen Prätext und überlegt, ob nicht die Zuschauer neuen Typs – „die Computer-Generation“, die die Klassiker nicht mehr kennt – über solche Bearbeitungen an die Originale herangeführt werden können.

Akunins *Čajka* wurde am 27. April 2001 in Moskau an der *Škola sovremennoj p'esy* uraufgeführt. Deren Regisseur Iosif Leonidovič Rajchel'gauz gab kurz vor der Premiere der *Nezavisimaja gazeta* ein Interview. Er wies darauf hin, dass er Akunins *Čajka* in ganz engem Zusammenhang mit Čechov sehe, als „экзерсис по поводу чеховской“¹⁶ (Rybkina 2001). Deshalb spiele sein Theater die Stücke auch abwechselnd, benutze aber unterschiedliche Säle und Bühnenbilder.

Wie schon die Erstveröffentlichung erhielt auch die Erstaufführung bei der Kritik nicht viel Lob, bisweilen nicht einmal Verständnis: Gleb Sitkovskij von *Večernyj klub* meint zum Schluss seiner Rezension ironisch, der Regisseur solle doch in der nächsten Saison ein Stück auf die Bühne bringen, das die genauen Umstände des Todes der Möwe untersuche. Der „weise Vogel“ („вещая птица“) habe Selbstmord begangen, weil er vorausgesehen habe, was die Herren Akunin und Rajchel'gauz aus ihm machen würden.

Marina Belova ging in der *Izvestija* stärker auf die Veränderungen im Theater ein: Akunin habe einen Bestseller geplant und geschrieben, und das Publikum gehe genau auf das Spiel ein: „Je absurder die Motive für das Verbrechen werden, um so lauter lacht und applaudiert der Saal.“¹⁷ Folgerichtig schlägt sie vor, Rajchel'gauz solle doch aus dem Spiel und der Wahl der Varianten ein Prinzip machen, zumindest den Schauspielern die Möglichkeit geben, mit ihren Rollen zu experimentieren und neue Varianten zu erkunden. Auch Aleksej Filippov von

¹⁵ Персонажи и мотивовки убийст примитивизируются до уповня анекдота и мультфильма. (Kokovichin 2000)

¹⁶ „eine Fingerübung aus Anlass der Čechovschen“.

¹⁷ И чем абсурднее становится мотивы преступлений, тем громче хохочет и аплодирует зал (Belova 2001).

Vremja Moskovskie Novosti will die Theater nicht dafür tadeln, dass sie auf die Nachfrage und die durch Fernsehen und Massensliteratur veränderten ästhetischen Prägungen bei einem nicht geringen Teil ihres Publikums reagieren: „Das Publikum wollte einen Krimi und hat ihn bekommen.“¹⁸

Folgt man dem Gedanken der Kritiker, dass das Stück zumindest die Möglichkeit in sich birgt, den zitierten Prätext ins Bewusstsein einer größeren Zuschauerzahl zurückzurufen, zeigt sich, dass es nicht nur *ein* Text ist, mit dem Akunins Komödie in einem intertextuellen Dialog steht.

2. Akunin und die literarischen Traditionen

Was einige der Kritiker Akunin als Eitelkeit vorhalten, ist der Bezug zu seinen eigenen Texten. Auf den Vorwurf Šamraevs, Theorien über den Mord an Treplev aufzustellen, sei nicht russisch, sondern deutsch wie Dorn selbst, antwortet dieser:

[...] Мои предки, фон Дорны, переехали в Россию еще при Алексее Михайловиче, очень быстро обрусели и ужасно расплодились. Одни превратились в Фондорновых, другие в Фандориных, наша же ветвь усеклась просто до Дорнов.¹⁹ (Čechov/Akunin 2000:133)

Damit ist die Verbindung zu Akunins Krimireihe um den Helden Ėrast Petrovič Fandorin²⁰ hergestellt, und der Weitergang der Handlung als kriminalistische Ermittlung schon implizit vorgegeben. Dieses Zitat ist sicher für die meisten Zuschauer erkennbar. Anders verhält es sich mit den eher versteckten Bezügen zu Čechov.

¹⁸ Публика хотела получить детектив – и она его получила. (Filipov 2001).

¹⁹ „Meine Vorfahren, die von Dorn, kamen schon zu Zeiten des Zaren Aleksej Michajlovič nach Russland, sie haben sich schnell russifiziert und fürchterlich vermehrt. Die einen veränderten sich zu „Fondorn“s, die anderen zu „Fandorin“s, unser Zweig wurde einfach zu „Dorn“s.“

²⁰ In dem Roman *Azazel* findet sich eine Parallelstelle: Im 8. Kapitel will Graf Surov den jungen Fandorin ärgern: Да что за фамилия такая! [...] Фандорн! Из греков, что ли? Фандораки? Фандоруполо? („Was ist denn das für ein Nachname! [...] („Fandorin! Griechisch etwa? Fandoraki? Fandorupolos?“). Das ärgert Fandorin tatsächlich, denn in der Schule hatte man ihn mit die Phantasieprägung „Funduk“ als Spitznamen gegeben, und er antwortet: Наш род, граф, такой же русский как и ваш. Фандорины еще Алексею Михайловичу служили. („Unser Geschlecht, Graf, ist genauso russisch wie Ihres. Die Fandorins haben schon Zar Aleksej Michajlovič gedient.“) (Akunin 1998, 110). Als Fandorin sich dann *incognito* in England bewegt, benutzt er bei der Angabe der Personalien auf dem Anmeldeformular im Hotel den Familiennamen фон Дорн („von Dorn“)

2.1 Das fortgeschriebene Drama: Čechovs *Tatjana Repina*

Unter den Dramen, die Anton Čechov geschrieben hat, gehört der Einakter *Tat'jana Repina* zu den weniger bekannten. Es wurde 1889 zum ersten Mal gedruckt und trägt seitdem den Zusatz unter dem Titel: „Посвящается А. С. Суворину“. Diese Widmung an Suvorin ist mehr als nur die übliche Dedikation, denn Čechov griff darin einen gleichnamigen Vierakter seines Freundes Suvorin auf, den dieser im Dezember 1888 zur Erstaufführung gebracht hatte: Eine in Liebesdingen unglückliche Schauspielerin nimmt Gift und sorgt mit und nach ihrem Tod für einige Verwirrung unter ihren früheren Bekannten.

Čechov war mit dem Stück anscheinend nicht ganz zufrieden, weshalb er das Ende um- bzw. weiterschrieb, ein eigenes Theaterstück daraus machte und es Suvorin mit der Bitte um Vertraulichkeit zuschickte. Čechovs *Tat'jana Repina* spielt in einer Kirche, in der gerade eine Trauung gefeiert wird. Nicht unwesentliche Bestandteile des Textes sind direkt aus dem kirchlichen Formular entnommen. Suvorin merkte sofort, dass der Text deshalb die Zensur nicht würde passieren können, weshalb er ihn ohne Čechovs Wissen in ganz wenigen Exemplaren drucken und Leipzig als Verlagsort einsetzen ließ. (Čechov 1986: 365).

Die Analogie der Situation fällt sofort ins Auge: Auch Akunin will ein bereits vorliegendes Drama fortschreiben und dem Bedarf des Publikums anpassen. Dabei bediente er sich umfangreicher Zitate aus einem allgemein bekannten Text. Die Ausgabe wirbt auf der Rückseite mit den Fragen:

Неужто у Вас никогда не возникало ощущения, что главное произведение русской драматургии обрывается на самом интересном месте? Неужто Вам не казалось странным, что автор назвал печальную историю о муке творчества и несчастной любви «комедией»?²¹

Wie Čechovs Fortschreibung des Suvorinschen Dramas eine Interpretation in eine bestimmte, im Ursprungsdrama schon angelegte Richtung darstellt, so ist auch Akunins *Čajka* eine Möglichkeit, Čechov zu verstehen, indem man ver-

²¹ „Hatten Sie nicht schon einmal das Gefühl, dass das Hauptwerk der russischen Dramatik an dem interessantesten Punkt abbricht? Erschien es Ihnen nicht merkwürdig, dass der Autor seine traurige Geschichte von der Qual der künstlerischen Arbeit und von unglücklicher Liebe eine ‚Komödie‘ genannt hat?“

steht, dass man ihn missversteht, wenn man ihn als Krimi zu verstehen sucht.²² Dass die acht Varianten immer absurder werden, und keine Variante sich als „letzte“ präsentiert, macht deutlich, dass die Lesart „*Čajka* als Krimi“ eigentlich keine gültige Lesart sein kann. Es ist ein Spiel auf unterschiedlichen Ebenen und mit literarischen Konventionen, ein Spiel, das kein „positives“ Ergebnis anstrebt, sondern das Nicht-Funktionieren der Rezeptionsstrategien bereits als Erkenntnis verbucht. Als Erkenntnis, dass es so nicht geht.

2.2 Der fortgeschriebene Čechov: Tennessee Williams' *The Notebook of Trigorin*

Was die russische Kritik übersah: Akunin war nicht der einzige und nicht der erste, der Čechovs *Čajka* weitergeschrieben hat. Am 5. September 1997 war in Cincinnati (Ohio) am dortigen „Playhouse in the Park“ unter der Regie von Stephen Hollis Tennessee Williams' *The Notebook of Trigorin* posthum uraufgeführt worden.²³

Williams hatte schon 1935 – damals gerade 24 Jahre alt – Čechov für sich entdeckt und war begeistert. In einem Essay nannte er *Die Möwe* „the first and greatest modern play“ (Hale 1997: IX). Auch später, als er selbst schon ein erfolgreicher Schriftsteller war, antwortete er auf die Frage, wer die drei größten Schriftsteller seien, die ihn beeinflusst hätten: „Chekhov! Chekhov! Chekhov!“ (Hale 1997: XI). Seit dem Anfang der 1980er Jahre hatte er die Idee, ein Stück zu schreiben, in dem all die Themen der Moderne, die bei Čechov mehr angedeutet als angesprochen waren, ausführlicher behandelt sein sollten. So entstand *The Notebook of Trigorin*, das in verschiedenen Bearbeitungsvarianten vorlag, als Williams am 24. Februar 1983 starb. Nach Streitigkeiten unter den Erben kam es in überarbeiteter Fassung 1996 an die Öffentlichkeit – pünktlich zum

²² So wie die alte Dame in Thurbers Geschichte etwas von den Rezeptionsgrundlagen für *Macbeth* versteht, sobald sie versucht ihn als Krimi zu verstehen.

²³ Für den Hinweis auf Williams danke ich Horst-Jürgen Gerigk.

Jubiläum der *Čajka*, die genau 100 Jahre zuvor (17. Oktober 1896) zum ersten Mal gespielt worden war.

Williams hatte dem Titel gemäß Trigorin und sein Schreiben ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt. Die Čechovsche Ausgewogenheit der *dramatis personae* (im Kern zwei Männer, zwei Frauen, zwei Schriftsteller, zwei Schauspielerinnen, jeweils aber einer anderen Generation angehörend) – struktural gedacht: ein abgezirkeltes System von Äquivalenzen und Oppositionen – wird bei Williams zu einer deutlichen Asymmetrie. Dadurch wird auch die Gender-Konstellation berührt. Dorn erhält viel stärker die Züge eines etwas in die Jahre gekommenen Provinz-Casanovas, der mit allen Frauen flirtet. Trigorin wird zum eigentlichen Künstler-Helden. Er ist bisexuell, und gerade darin ist seine außerordentliche ästhetische Produktivität begründet. Sie beruht auf der Fähigkeit, Männliches und Weibliches, Intellekt und Gefühl, Kopf und Herz, in seiner Person zu verschmelzen. An Trigorin spielt Williams sein Konzept von Kunst und Gender durch, das der umfassenden Kunst auch eine möglichst weitumfassende Sexualität zuordnet.

Williams schreibt den Čechovschen Text im Sinn seiner eigenen (nach anthropologischen Begründungen suchenden) Poetologie fort. Akunin „borgt sich“ entweder klammheimlich den bisexuellen Trigorin bei Williams aus, ohne dessen Poetologie zu übernehmen, oder er kommt bei unterschiedlicher Problemstellung zu einer analogen sexuellen Orientierung in der Konstruktion der Figur Trigorins.

2.3 Jedem seine Wahrheit: *Rashōmon* und *Yabu no naka*

Im Jahr 1915 hatte der japanische Prosaiker Akutagawa Ryūnosuke eine Novelle veröffentlicht, die er nach dem Ort der Handlung, dem Südtor der Stadt Kioto, *Rashōmon* betitelte. Sieben Jahre später schrieb er die Novelle *Yabu no naka* („Im Dickicht“), in der verschiedene Versionen eines Todesfalles durchgespielt werden. Akira Kurosawa hat daraus 1950 einen Film gemacht, diesem allerdings

den Titel *Rashōmon* gegeben. Vor der Kamera legen verschiedene Personen jeweils ihre Version dar, was es mit einem toten Samurai und seiner vergewaltigten Frau auf sich hat. Zunächst berichtet ein Holzfäller, er habe nur die Spuren von Ereignissen gefunden: den Toten, einen Frauenhut und Stücke von einem Strick. Sogleich habe er den Fund angezeigt. Daraufhin sagt ein Räuber aus, dass er einen Samurai und dessen Frau gefangen genommen habe. Die Frau habe Gefallen an ihm gefunden und ihn angefleht, den ungeliebten Ehemann umzubringen, er aber habe diesen ehrlich im Zweikampf besiegt. Dann erklärt die Frau, sie habe sich zwar dem Räuber hingeeben, ihre Leidenschaft aber nur vorgetäuscht. Dann erzählt der Samurai durch einen Schamanen, er habe sich wegen des offensichtlichen Einverständnisses seiner Frau mit dem Räuber selbst getötet. Schließlich äußert sich der Waldarbeiter noch einmal vor einem Mönch zu dem Vorfall: Der Räuber habe den Samurai und dessen Frau gefangengenommen und um die Frau geworben. Diese habe darauf bestanden, dass die Männer um sie kämpfen sollten, was die beiden aber nicht wirklich wollten, so dass es zu einem lustlosen Schlagabtausch kam, bei dem der Samurai eher zufällig starb. Angewidert sei die Frau weggelaufen.

Vier Versionen – vier unterschiedliche Rekonstruktionen *e i n e s* Vorgangs, dessen erzählte Versionen einander radikal widersprechen. Der Mönch stellt die Frage nach der Wahrheit, der Film aber gibt keine Antwort, denn keine Rekonstruktion wird in den Rang einer „endgültigen Version“ der Ereignisse erhoben.

Zumindest der Film ist zum Klassiker geworden: was er (und auch schon die Novelle von 1922) thematisieren, ist die jeweils eigene Logik der Erzählung. Die Logik einer jeden Binnenerzählung enthält die jeweiligen individuellen und sozialen Besonderheiten des oder der Erzählenden und des Publikums, für das erzählt wird. Ein Samurai *k a n n* nicht erzählen, dass er sich unehrenhaft verhalten habe, und ein Räuber *m u s s* erklären, er habe seinen Ehrenkodex als Kämpfer nicht verletzt. Akunin aktiviert stattdessen die Suche nach der Logik einer zu erzählenden *fabula*, d.h. der Stimmigkeit dessen, was sich als Gesche-

hen aus den Personenreden rekonstruieren lässt. Im Krimi bedarf die Vielzahl individueller in sich logischer Erzählungen nämlich einer einheitlichen Erzähllogik auf der Ebene der *fabula*. Der Dialog der Texte verweist so auf die Unterschiede von Moderne und Postmoderne.

2.4 Die Suche nach Schuldigen als Gesellschaftsspiel: *Dallas*, 349ste Folge

In den 80er Jahren führte die Fernsehserie *Dallas*, die in mehr als 70 Ländern der Erde mit großem Erfolg ausgestrahlt wurde, vor, wie das traditionelle Fernsehen sich einerseits in ein (latent) interaktives Medium verwandelte und sich andererseits als Teil eines ganzen Medienverbundes bemerkbar machte: Die Macher der Serie lancierten die Meldung in den Printmedien, dass in einer der nächsten Sendungen eine der Hauptfiguren, nämlich J. R. Ewing jr. erschossen würde. Tatsächlich endete die 13. Staffel der Serie, genauer die 349ste Folge mit dem Schuss auf J. R.

Da nicht gleich in der nächsten oder übernächsten Woche gezeigt wurde, wer der Attentäter war und ob es überhaupt einen solchen gab, wartete eine riesige Zuschauerschaft nicht nur in den USA sondern auch in vielen anderen Ländern fieberhaft auf die neue Staffel. Man stellte Vermutungen an, zu welchem Ergebnis die Untersuchungsbehörden wohl kämen: In Leserbriefen, auf Diskussionsforen, in Interviews rätselte man mit, wer die Schüsse abgegeben haben könnte. Zigtausende von Amerikanern outeten sich als *Dallas*-Zuschauer und Teilnehmer an der Suche, indem sie sich z.B. die Frage aufs Auto klebten: „Who shot J. R.“ (Wer hat J. R. erschossen?).

„In den USA und Großbritannien nahmen clevere Buchmacher sogar Wetten über den Täter an. Als Larry Hagman (der die Rolle J.R. Ewings jr. spielte – N.F.) in England urlaubte, wurden ihm 100.000 Pfund für die Preisgabe des Geheimnisses geboten. Doch auch Hagman war nicht in der Lage zu sagen, wer der Täter war, denn Produzent Leonard Katzman hatte vorgesorgt: Die Szenen von der Festnahme des Täters wurden in *Dallas* gleich mehrfach gedreht. Mit verschiedenen Mitgliedern des Familienclans, von denen jeder ein Motiv hatte. Die ‚Schlüsselszenen‘ aus den Drehbüchern wurden entfernt, so dass nur wenige Leute den Überblick hatten.“ (Dallas Fan Club 1991)

Die Beziehung der *Čajka* zu *Dallas* ist nur auf den ersten Blick ungewöhnlich, schließlich gibt es doch die – schon früh von der Kritik bemerkte – Affinität der Akuninschen *Čajka* zu den Themen und Gestaltungsweisen von Fernsehunterhaltung und Massenkultur. Überzeugender aber ist das terminologische Argument: Bei dem Wort *dubl'*, das Akunin zur Kennzeichnung der Varianten des Zweiten Aktes benutzt, handelt es sich um einen *terminus technicus* aus dem Film. Man bezeichnet damit Varianten einer Szene, die gedreht werden, weil sich der Regisseur die Auswahl der einzelnen *takes* bis zum Schnitt offenhalten möchte.

3. Schluss – wenn es ihn denn überhaupt geben kann

Wenn im Titel des Beitrags die Frage gestellt wird „Who shot K.G.“ („Wer schoss auf Konstantin Gavrilovič“?), dann zitiert die Fragestellung die ein gutes Vierteljahrhundert alte Kampagne in den USA. Sie tut dies, um deutlich zu machen, dass die klassische Krimifrage „Wer war's?“ auch bei anscheinend völlig eingefahrenen Rezeptionsstrukturen ungewohnte Aspekte sichtbar machen kann. Selbst noch im Jahr 2004:

Glauben nicht gerade die Čechov-Forscher schon alles über *Die Möwe* zu wissen? Ist nicht schon alles erforscht? Klingelt nicht der Name „Stanislavskij“, wenn man die Regieanweisungen zum Schlussbild von Akunins *Čajka* liest? Fällt einem nicht anlässlich des zweimal zitierten „Flaschenhalses im Mondschein“ die berühmte Realismus-Definition Čechovs ein? Seit Akunin wissen die Čechov-Exegeten, dass sie eine zentrale Frage nicht werden beantworten können: Wer hat Konstantin Gavrilovič wirklich erschossen?

Diese Frage überhaupt zu stellen, bedeutet eine Aktualisierung zuzulassen, die die ganze moderne Unterhaltungskultur prägt: die Schwerpunktverlagerung von den Charakteren hin zum Sujet. So wie eine gute Regie auf der performativen Ebene Čechovs *Čajka* in aktuelle Kontexte ajourniert, so interpretiert Akunins Fortschreibung Čechov unter den Rezeptionsbedingungen der nachklassisch ge-

bildeten Fernseh-Generation, in deren Horizont Čechovs Komödie zur Farce wird. Aber: zu einer zugegebenermaßen höchst reizvollen.

Literaturangaben:

- Akunin 1998: Akunin, B.: *Azazel': Pervoe delo syščika Ėrasta Petroviča Fandorina*, Moskva: Zacharov 1998. (Detektiv dlja razborčivogo čitatelja)
- Akutagawa, Ryunosuke (1985): *Rashomon*: Ausgewählte Kurzprosa, übs. v. Jürgen Berndt. Berlin: Volk & Welt ³1985 (Orientalische Bibliothek).
- Dallas Fan Club (1991): <http://www.dallas-online.de/main/d-clubx.htm>
- Basinskij, Pavel (2000): „Čučelo čajki“, in: <http://www.pereplet.ru/text/svoy1.html>.
- Čechov, Anton P. (1986): „Tatjana Repina. Kommentarii“, in: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v 30ch tomach*, Moskva: Nauka 1983-1987, Tom 12 (1986), S. 364-372.
- Čechov, Anton P. (1986a): „Čajka: Komedija v 4ch dejstvijach“, in: Ders.: *Polnoe sobranie sočinenij v 30ch tomach*, Moskva: Nauka 1983-1987, Tom 13 (1986), S. 4-60.
- Čechov, A. /Akunin. B. (2000): *Čajka: komedija i ee prodolženie*, Moskva: Mosty kul'tury / Ierusalim: Gešarim 2000/5760. Auch: <http://www.akunin.ru/knigi/prochee/chaika/> und http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2000/4/akunin.html.
- Hale, Allean (1997): „Introduction: two masters, one play“, in: Williams (1977), S. IX-XXII.
- Kokovichin, Michail (2000): „Čajka menjaet kožu“, in: *Binokl'. Vjatskij kul'tur'nyj žurnal*, <http://www.binokl-vyatka.ru/B12/chaika.htm>.
- Rybkina, Tat'jana (2001): „Kto ubil Trepleva“, in: *Nezavisimaja gazeta* vom 23.03.2001. (http://ng.ru//culture/2001-03-23/7_akunin.html).
- Sitkovskij, Gleb (2001): „Počemu ne ljubjat Kostju Trepleva?“, in: *Večernyj klub* vom 18. Mai 2001.
- Suerbaum, Ulrich (1984): *Krimi: eine Analyse der Gattung*, Stuttgart: Reclam 1984.
- Williams, Tennessee (1997): *The notebook of Trigorin: a free adaption of Anton Chekhov's the sea gull*, ed. by Allean Hale, New York: New Directions 1997.

Potsdam, Oktober 2004