

Jurij Striedter

Erwartung und Bildung in Cechovs »Drei Schwestern«

Die Dramen Cechovs gelten heute übereinstimmend als ein Wendepunkt in der Geschichte des europäischen Dramas. Diese Wende wird meist als >anti-aristotelisch< bezeichnet. Denn während Aristoteles die Tragödie als ›Mimesis‹ definierte, d. h. als *Nachahmung* menschlichen *Handelns* - und während in dieser Beziehung noch das realistische Drama des 19. Jahrhunderts >aristotelisch< war - sind Cechovs Dramen ausgesprochen handlungsarm und stellen insofern die Priorität dramatischer *Handlung* radikal in Frage. Hingegen setzt Cechov das >mimetische‹ Prinzip im Sinne lebenswahrer *Nachahmung* fort und führt es sogar mit seiner subtilen Zeichnung der Charaktere, des Milieus, der umgebenden Natur, zu einem Höhepunkt. Beides ist von den Cechov-Inszenierungen Stanislavskijs und Nemirovi-Dancenkos am Moskauer Künstlertheater betont und überbetont worden. Da aber diese Inszenierungen den Dramen Cechovs (und dem Künstlertheater selbst) zu weltweitem Ruhm verhelfen, wurden beide Aspekte - Handlungsreduktion und lebenswahre Nachahmung - entscheidend für die Rezeption des Cechovschen Dramas innerhalb und besonders außerhalb Rußlands.

Im Blick auf die realistisch >nachahmende‹ Darstellung ist bekanntlich die Entwicklung des modernen Dramas und Theaters sehr bald über Cechov hinausgegangen, wobei auch die Bindung an das Konzept der *dramatis personae* als individueller Charaktere überschritten wurde. Das machte eine neue theoretische Reflexion und Definition des Dramas erforderlich, die in zweierlei Weise erfolgte. Erstens als Theorie des *modernen* Dramas; zweitens als moderne Theorie des Dramas; d. h. einmal als Kennzeichnung und Rechtfertigung des spezifisch modernen Dramas, zum anderen als eine neue Gesamtheorie des Dramas, die der Vielfalt dramatischer Produktion und Rezeption - einschließlich des modernen Dramas und Theaters - gerecht zu werden versucht.

Für eine solche umfassende Dramentheorie reichen aber die beiden traditionellen Kategorien »dramatische Handlung« und »Charakter« als Grundlage offensichtlich nicht aus. Sucht man daher nach einer generellen Basis-Einheit, so bietet sich vom Dramen-Text her die einzelne >Äußerung‹ an, und - als charakteristisches Merkmal des dramatischen Dialogs - die Koppelung von >Äußerung‹ und >Replik‹. Dieser Ansatz kann dann auch

relativ leicht auf nicht-verbale Äußerungen und Reaktionen ausgeweitet werden, z. B. auf gestische und mimische. Werden solche Sprech- und Handlungsakte im Dialog auf bestimmte Positionen oder Akteure verteilt, dann können diese als Charaktere (im Sinne psychologisch motivierter Personen) gestaltet werden. Sie können aber auch anders besetzt werden, z. B. (schon zur Zeit des Aristoteles) als Chor, oder als Allegorisierungen (wie im mittelalterlichen, im barocken und im symbolistischen Drama) oder - im modernen Theater und in der Terminologie moderner Theater-Semiotik formuliert - als theatralische >Zeichen<, die durch >Montage< miteinander verknüpft werden.

Fragt man, ob und wie bei der Verknüpfung solcher Elemente Organisationsprinzipien wirksam werden, die sich auf mehreren Ebenen durchhalten, dann bietet sich als *ein* solches Prinzip >Erwartung< an, speziell auch als >re-flektierte Erwartung<. Dabei sind hier mit Re-flexion die unterschiedlichen Bedeutungsnuancen dieses Wortes gemeint: Brechung, Rückwendung, Bewußtseinsprozeß. Ein solches Erzeugen und Re-flektieren von Erwartungen kommt auf den verschiedenen Ebenen zur Geltung: als Erwartungen, Enttäuschungen und Reflexionen von Charakteren (wo man es am ehesten >erwartet< und daher bewußt wahrnimmt), aber auch bereits auf der Ebene der sprachlichen und theatralischen Zeichen. Und auf der Ebene des Lesers/Zuschauers: als *seine* Erwartungen an und Reflexionen über die Charaktere, ihr Verhalten, die von ihnen zur Sprache gebrachten Probleme, den Sinn dieses Dramas, Drama und Theater >überhaupt<, und auch Reflexionen über sein eigenes Verhalten zu alledem.

Inwiefern Drama sich als ein solches Spiel mit reflektierten Erwartungen vollzieht, kann an einzelnen Dramentexten, an ihrer Rezeption, aber auch im typologischen und historischen Vergleich unterschiedlicher Werke untersucht werden. Ich habe am Wissenschaftskolleg an einem solchen Vergleich gearbeitet, und zwar an drei repräsentativen russischen Beispielen aus drei Umbruch-Epochen: an Gogols »Der Revisor« aus der Übergangsperiode von der russischen Romantik zum russischen Realismus, an Cechovs »Drei Schwestern« aus der Wende vom realistischen Drama zum Drama der Moderne, und an Majakovskijs Komödien »Die Wanze« und »Das Schwitzbad« aus den Jahren des Übergangs vom revolutionären Rußland zum etablierten Sowjetstaat Stalinscher Prägung. Der Vortrag, den ich im Rahmen der >Mittwochs-Colloquien< und als Eröffnung des von unserer >Drama-Gruppe< am Wissenschaftskolleg durchgeführten Seminars über dramatische und theatralische Kommunikation hielt, versuchte, das komplizierte Zusammenspiel reflektierter Erwartungen in einer Analyse der »Drei Schwestern« aufzuzeigen. Der kürzere Beitrag zum Jahrbuch beschränkt sich - mit allen dabei unvermeidlichen Verkürzungen, Vereinfachungen und Lücken - auf einen einzigen Themenbereich: Erwartung und Bildung.

Gleich zu Beginn des Dramas, im ersten Gespräch der drei Schwestern, klingt das Thema Bildung zweimal an: einmal direkt und reflektiert in der Klage der Ältesten, Olga, über die Mühsal ihres Berufs als Gymnasiallehrerin; zum anderen, indirekt, durch ein poetisches Zitat als erster Äußerung der Mittleren, Masa. Genauer müßte man sagen: ihrer ersten *sprachlichen* Äußerung; denn Maga ist von Anfang an als Schweigende (ein Buch lesend) anwesend, und sie fängt dann, mitten in Olgas Rede, »leise ein Lied an zu pfeifen«. Erst später, während der Unterhaltung der anderen Schwestern mit den eingetretenen Offizieren, steht sie auf und sagt vor sich hin:

»Ein grüner Eichbaum steht am Buchtenmeer,
Von Gold dran eine Kette blinkt ...
Von Gold dran eine Kette blinkt ...«

ein Bruchstück, das, wie das Pfeifen, wiederholt wird.

Auf die literarische Herkunft dieses Zitats komme ich gleich zu sprechen. Zunächst geht es darum, daß es mit den Gesprächen der Schwestern und der Offiziere nichts zu tun hat und daher als >Nonsense(erscheint. Tatsächlich wirken hier drei »Verfahren« zusammen, die in der Cechov-Forschung einzeln oft erwähnt werden aber in ihrem Zusammenwirken nur unzulänglich untersucht worden sind: >Nonsense<, >Wiederholung< und >das Poetische< bei Cechov. Gerade weil das Poesie-Zitat Maltas auf der Kommunikationsebene der Personen sinnlos erscheint aber beständig wiederholt wird, trägt es zur Konstituierung jenes komplexen Musters aus vieldeutigen, ständig wiederholten, nicht-sprachlichen und sprachlichen >Signalen< bei, die den szenisch-dramatischen Text emotional färben, ihn rhythmisch gliedern, und dadurch die Einstimmung des Zuschauers bewirken, für die Cechovs Stücke als >poetische Stimmungsdramen< berühmt sind.

Zugleich suggerieren sie, gerade wegen ihrer vermeintlichen Sinnlosigkeit oder Vieldeutigkeit, Sinndeutungen durch den Zuschauer bzw. den Leser. Im Falle von Malas Zitat hängt die Deutung nicht zuletzt vom jeweiligen Bildungsstand des Rezipienten ab. So wird ein mit der russischen Dichtung *nicht vertrauter* Zuschauer sich vermutlich damit begnügen, diese Äußerung und ihre Funktion als einen relativ beliebigen Vers aufzufassen, der Masa im Kopf herumgeht. Demgegenüber weiß jeder gebildete Russe und jeder Kenner russischer Poesie sofort, daß es sich um die Anfangsverse von Puskins berühmtem Poem »Ruslan und Ljudmila« handelt. Zwischen beiden Arten von Zuschauern besteht also ein Informationsgefälle, das sich auch rezeptionsästhetisch auswirkt. Der Russe (bzw. der >Kenner() hat den zusätzlichen Genuß des Wiedererkennens; er fühlt sich in seiner eigenen

Bildung bestätigt; er ist dem diesbezüglich >Ungebildeten< eindeutig überlegen.

Aber ist das wirklich so eindeutig? Der Verweis des Textes auf einen älteren und bekannten literarischen Text (also das, was heutzutage in der Fachterminologie >Intertextualität< genannt wird), verführt dazu, aus der Identifikation Analogieschlüsse abzuleiten. Aber was *ist* der zitierte oder >angesprochene< Text - schon rein gattungsmäßig? Klassifiziert man z. B. Pu3kins »Ruslan und Ljudmila« als romantisches Liebespoem (wie es manche Kommentatoren der »Drei Schwestern« tun), dann wird das Zitat zum Vorverweis auf die Liebesaffäre Malas mit Versinn, wodurch an dieser Affäre der romantisch-leidenschaftliche Aspekt betont (und häufig überbetont) wird. Aber »Ruslan und Ljudmila« ist auch und in erster Linie ein Märchen-Poem, ein phantasievolles Spiel, das zugleich ironisch reflektiert wird. Sollte das die angemessenere Erwartungshaltung für das Liebesverhältnis oder gar das ganze »Drama« sein? Hinzu kommt - was sogar >Kenner< leicht übersehen, - daß Malas Zitat mit dem *Inhalt* des Liebespoems bzw. des Märchens nichts zu tun hat. Denn es ist der Beginn des » Vor-Märchens«, einer von Punkin aufgegriffenen Eigenart russischer Märchenerzähler, die das eigentliche Märchen durch eine Art >Vorspiel< einführen, das groteske Motive, Wort- und Lautspielereien usw. durcheinanderwirbelt, gleichsam um die Kunstfertigkeit des Erzählers unter Beweis zu stellen und zugleich das >wahre< Märchen von diesem absichtlichen >Non-sense< abzuheben.

Als >Nonsense(aber fungiert, wie schon erläutert, auch Malas Zitat, das sie beständig wiederholt und verstümmelt, um am Schluß (nach ihrem Abschied von Versinn) selber festzustellen:

»Ein grüner Eichbaum steht am Buchtenmeer, von Gold dran eine Kette blinkt ... ein grüner Kater ... ein grüner Eichbaum ... Ich bringe alles durcheinander (...) Ist doch alles egal ... Was bedeutet >am Buchtenmeer<? Warum geht mir dauernd dieses Wort durch den Kopf? Die Gedanken verwirren sich.«

Wie »egal« hier tatsächlich die jeweiligen »Wörter« sind, bestätigt ein Blick in die erhaltenen Varianten des Dramentextes. In einer frühen Fassung (die Cechov aus Jalta an das Moskauer Künstlertheater schickte, und die erst 1953 im Archiv des Theaters wiederentdeckt wurde) zitiert Masa statt der Punkin-Verse an allen entsprechenden Stellen eine irgendwo aufgeschnappte Kriegsnachricht:

»Turtukaj ist gefallen, und wir sitzen drin. Die Engländer haben angegriffen ... die Türken ... Hols der Teufel, ich bringe alles durcheinander ...« usw. usw.

Die Nonsense-Funktion ist unverkennbar. Diese Funktion aber hatte jener Zuschauer, der Malas Puskin-Zitat aus >Bildungsmangel< nicht identifizieren konnte, von vornherein zutreffend erfaßt. Das sichert diesem Passus auch vor nicht-russischen Zuschauern seine Wirkung. Zugleich aber provoziert es die Frage, ob dann nicht der ganze Bildungs-Aufwand >überflüssig< sei - falls man bereit ist, das Aktualisieren und Problematisieren vorhandener Bildung, das Herauslocken des Gebildeten aus seiner vermeintlichen Überlegenheit und das Sensibilisieren für die Feinheiten von Kunstwerken und von menschlichen Äußerungen überhaupt für überflüssig zu halten.

Das Stichwort >überflüssig< leitet über zu Bildung und Erwartung als direktem Gesprächsthema der handelnden Personen. Bildung ist - als Ziel und Resultat von Erziehung - ein weitgehend durch Erwartungen und Reflexionen geprägtes Phänomen: Reflexionen und Erwartungen der Erzieher über und an die Zukunft der >Zöglinge, Erwartungen der Sich-Bildenden und Gebildeten an sich selbst und ihre gegenwärtige oder künftige Umwelt; Reflexionen aller Beteiligten über Erfolge oder Mißerfolge dieses Prozesses, über den Sinn von Bildung usw. Das festzustellen mag trivial sein - aber genau in dieser >trivialen< Perspektive führt der Autor der »Drei Schwestern« das Thema Bildung ein: als Rückbesinnung auf einstige Erwartungen und jetzige Fragwürdigkeit. Die Schwestern erzählen Versinin, ihr Bruder sei »auf Wunsch von Papa« auf eine »wissenschaftliche Laufbahn« hin erzogen und gebildet worden. »Er wird sicher einmal Professor« - eine Erwartung, deren klägliches Scheitern seine ganze weitere Entwicklung, die kritischen Reflexionen darüber und auch die Dramen-Handlung weitgehend prägt. Aber auch die Schwestern sind vom Vater gebildet für ein künftiges Leben (in Moskau) bzw. in einer >gebildeten< Gesellschaft, in der Geschmack und Sprachkenntnisse erwartet werden, während diese Bildung nach der Versetzung in die Provinz sich als überflüssig erwiesen hat.

Mata: In dieser Stadt drei Sprachen zu können, ist ein überflüssiger Luxus. Nicht einmal Luxus, sondern ein unnötiges Anhängsel, wie ein sechster Finger. Wir wissen sehr viel Überflüssiges.

Das hier von Mala zweimal verwendete »überflüssig« ist selbst ein >Bildungs-Signal<. In der russischen Literatur- und Gesellschafts-Diskussion des 19. Jahrhunderts war der am häufigsten dargestellte und diskutierte Menschentypus der sogenannte »überflüssige Mensch« - d. h. jene dem absteigenden Adel oder der Intelligentsija angehörenden, mehr oder weniger gebildeten und kritisch denkenden Individuen, die aufgrund der gegebenen gesellschaftspolitischen Bedingungen oder auch aus eigener

Schwäche weder ihre hochgesteckten Erwartungen realisieren, noch eine sinnvolle praktische Arbeit finden konnten und die daher aus eigener und fremder Sicht als »Überflüssige« dahinlebten. Dieser von Maas Bemerkung evozierte Bildungs-Hintergrund prägt die anschließenden Gespräche über Bildung einschließlich der Plädoyers *für* Bildung. Dabei zeichnen sich drei Rechtfertigungs-Richtungen ab.

Die erste, am deutlichsten von Erwartung geprägt, könnte man den >utopisch antizipierten Bildungs-Fortschritt< nennen. Zwar sei, wie Versinn Masa entgegnet, das Leben der gebildeten drei Schwestern in der Provinz bedrückend, aber später würden es 6, 12, ja eine Mehrheit Gebildeter sein, und »in zweihundert, dreihundert Jahren« die »Mehrzahl«. Die zweite Linie kann - mit Schiller - »die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts« genannt werden. Sie teilt mit der ersten den Glauben an eine künftige *schöne* Welt, betont aber stärker, wie sehr Bildung als Geschmacksbildung schon das jetzige Leben verschönen könne. So wie es die schönen Schwestern in ihrem schönen Haus mit den schönen Blumen jetzt tun. Tatsächlich werten auch die Schwestern Bildung primär als Geschmacksbildung, wobei - ihrer idealistischen Bildungstradition entsprechend - Geschmacks- und Herzensbildung natürlich zusammengehören (das negative Gegenbild, die »rohe« Natasa, ist geschmacks- und herzlos). Der dritte, am stärksten von >Reflexionen< geprägte Aspekt betrifft Bildung als Denkfähigkeit. Während reines Lern Wissen (wie das des Lateinlehrers Kulygin) nicht viel gilt, ist Denken durchaus gefragt, wenn auch fast ausschließlich als jenes »Philosophieren« in Dauer-Gesprächen, das nicht grundlos als »typisch russisch« apostrophiert wird. Es findet eine poetisch-treffende Kennzeichnung im Bild Vergleich der »philosophierenden Kraniche«, die, wenn sie auch an der ewig gleichen Bahn der Zugvögel nichts ändern können, wenigstens darüber »philosophieren«.

Bezeichnenderweise bleibt Maas Frage, welchen »Sinn« das habe, ob wir nicht fragen müßten, »wozu die Kraniche fliegen«, »wozu wir leben« (und denken?), unbeantwortet. Für das Sprachbild der »philosophierenden Kraniche« genügt es, daß auch die nachdenklichen unter den Zugvögeln »fliegen können«. Aber in der Lebensrealität der dramatis personae stellt sich sehr konkret die Frage, wer *besser* fliegen, wer sich im Leben eher durchsetzen kann - der >philosophierende< und ästhetisch sensibilisierte Gebildete oder der primitive Geschmacks- und Bildungslose. Dieser Konflikt wird besonders deutlich am Verhältnis der Geschwister Prozorov zu Andrejs Frau, Natasa, und an der verheerenden Entwicklung dieses Spannungsverhältnisses im Verlauf der Dramen-Handlung. Zugleich ist die Einführung Andrejs und Natasas ein anschauliches Beispiel für die Kopplung von Bildung und Erwartung auf der Ebene der Figuren-Konstellation und der Handlungs-Führung.

Im ersten Akt, bei der Antrittsvisite des neuen Batteriekommandeurs, Oberstleutnant Versinn, stellen die Schwestern ihren Bruder Andrej als den »verliebten Professor« vor. Das knüpft an den direkt vorher diskutierten früheren Spitznamen Versinns, »der verliebte Major«, an. Da Versinn damals in Moskau nur Oberleutnant war, implizierte der höhere Rang eine Karriere-Erwartung, die inzwischen sogar überschritten wurde. Hingegen ist das Attribut »der verliebte« inzwischen in sein Gegenteil umgeschlagen, denn nun ist Versinn mit einer Hysterikerin verheiratet und klagt öffentlich über seine unglückliche Ehe. Was ihn nicht daran hindert, anschließend Malas Liebhaber und damit ein »verliebter Oberstleutnant« zu werden.

Im Gegensatz dazu verweist die Titulierung Andrejs als »Professor« auf eine Laufbahn-Erwartung, die weder den erhofften »Rang« erreicht noch als Laufbahn-Richtung in Erfüllung geht. Das wird allerdings erst aus dem langfristigen Verlauf der Handlung ersichtlich. Im Moment der Einführung kann diese auf Bildung gestützte, einen Bildungs-Beruf anstrebende Erwartung noch von allen geteilt werden. Und die Kennzeichnung »der verliebte« scheint sogar kurzfristig erfüllt zu werden, denn noch vor Schluß des ersten Aktes macht Andrej seiner geliebten Natasa einen Heiratsantrag, der angenommen wird und zur Heirat führt.

Aber diese »Erfüllung« ist von vornherein durch kontroverse Vorankündigungen über Natasa und dadurch erzeugte Erwartungen belastet. Noch vor ihrem ersten Auftritt wird Natasa von Masa als provinziell und »geschmacklos« abgelehnt. Vor allem ihre Art sich zu kleiden sei »grell« und »erbärmlich«. Tatsächlich erscheint sie zur Namenstagfeier in einem geschmacklosen rosa Kleid mit grünem Gürtel, den sogar die tolerantere Olga als unpassend kritisiert. Immerhin meinen Olga und Irina, Andrej sei in sie verliebt, während Masa das leidenschaftlich bestreitet, weil ein so gebildeter Mensch wie ihr Bruder sich nicht in eine so vulgäre Person verlieben könne. Auch stehe, wie man höre, ihre Heirat mit Protopopov, dem Vorsitzenden der Bezirksverwaltung, bevor.

Insofern besteht hier für die Charaktere ein offener, in sich widersprüchlicher Erwartungshorizont, den der Zuschauer zu teilen scheint. Ich sage »scheint«, weil in Wirklichkeit schon das Personenverzeichnis (das ja auch bei Theaterbesuchen vorher ausgehändigt wird) Natasa als Andrejs »Braut, dann seine Frau« ausweist - während z. B. der Beruf Andrejs offen bleibt. Der auf diese Weise über die Heirat vorinformierte Leser hat hier also einen Informationsvorsprung gegenüber allen Charakteren und befindet sich ihnen gegenüber auf einer »höheren«, mit dem Autor geteilten Ebene. Nur ist eine solche Überlegenheit bei Cechov häufig eine bewußt angelegte Täuschung, durch die der Autor seinen Leser/Zuschauer früher oder später zu kritischer Selbstreflexion veranlaßt. Z. B. erweist sich Malas »falsche« Annahme über Natasa und Protopopov hinterher als »richtiger«,

wenn auch indirekter Vorverweis auf Protopopovs Verhältnis mit Nataga nach deren Heirat mit Andrej. Und zu Protopopov bietet der Autor dem Leser keinerlei zusätzliche Vorinformationen, schon gar nicht im Personenverzeichnis, in dem Protopopov nicht erscheint, weil er im Stück nie auftritt, obwohl ihn der Autor *indirekt* zu einer der Hauptpersonen der Handlung macht, indem seine szenische Abwesenheit seine zunehmende Anwesenheit im Hause der Geschwister um so bedrückender spürbar macht.

Aber während sich Masa insofern nicht täuscht (bzw. den Zuschauer mit >täuscht(), täuscht sie sich in einem generelleren Sinne, wenn sie annimmt, Bildung und Geschmack schützen vor törichter Verliebtheit und unglücklichen Ehen. Dabei hat sie selbst, als eine gebildete Tochter aus gutem Hause, einst den vermeintlich hochgebildeten Lateinlehrer Kulygin bewundert und geheiratet, dessen Trivialität sie jetzt durchschaut und daran leidet. Nicht zuletzt deshalb zieht sie nun die anregend »philosophierenden«, zum Teil großstädtisch gebildeten Offiziere vor:

»In unserer Stadt sind die anständigsten, die vornehmsten und gebildetsten Leute – die Offiziere«. »Unter den Zivilisten allgemein gibt es so viele rohe, unfreundliche, ungebildete Menschen.«

(Laut Aussagen Stanislavskijs und anderer sprach auch Cechov selbst dem in der Provinz stationierten Militär eine »Bildungsmission« zu).

Umgekehrt ist die Provinzlerin Natasa nicht - wie man erwarten könnte - daran interessiert, die »wissenschaftliche Laufbahn« ihres Ehemannes zu fördern und so >Frau Professon zu werden. Ihr ist es sehr recht, daß er nur Sekretär der lokalen Selbstverwaltung wird, und das ausgerechnet unter Protopopov, ihrem Liebhaber. Der >verliebte Professor« ist zum von der ganzen Stadt »ausgelachten« gehörnten Ehemann geworden; und nicht nur der Traum vom »Lehrstuhl« in Moskau, sondern sogar die einst erworbene Bildung verkümmert in Banalität, während sich gleichzeitig die vulgäre Natasa mit ihren Kindern und ihrem Liebhaber im Hause breitmacht und die Schwestern erst aus ihren Zimmern, dann aus dem Hause verdrängt. Insofern hat Robert Brustein (in seiner Einführung zu »Chekhov: The Major Plays«, New York 1964) recht, wenn er sagt:

»The gradual dispossession of the Prozorovs by Natasa is the buried action, while their gradual deterioration in their surroundings proceeds above. In each case, the conflict between culture and vulgarity provides the basic theme.«

Nur läuft eine solche Konzentration auf die Figuren-Konstellation > Gebildete versus Ungebildete« Gefahr, andere wichtige Momente der Handlungs-Ebene und vor allem die Ebene des Lesers oder Zuschauers aus dem

Blick zu verlieren. Deshalb sei wenigstens ein Beispiel besprochen, das diese beiden Ebenen verbindet und zugleich den Problem-Bereich ›Erwartung und Bildung‹ betrifft. Es ist das Duell zwischen Solenyj und Tuzenbach, in dem Tuzenbach getötet wird.

Wie schon erwähnt, produziert der Stabshauptmann Solenyj mit seinen deplacierten Bemerkungen, ›Neckereien‹ und Zitaten dauernd ›Nonsense‹; dennoch ergibt sein häufiges Zitieren Puskins und vor allem Lermontovs einen leicht einsehbaren Sinn, da er ein ›Held à la Lermontov‹ sein möchte, worauf er selbst und andere ausdrücklich verweisen. Insofern ist hier auch jener Zuschauer im Bilde, der die einschlägige russische Literatur nicht kennt. Aber nur wer zusätzlich weiß, daß Lermontov (wie Puskin) im Duell getötet wurde, daß beide Dichter in ihren berühmten Romanen - Puskin im »Evgenij Onegin« und Lermontov im »Ein Held unserer Zeit« - tödliche Duelle beschreiben, wird von vornherein hellhörig sein für alle Äußerungen Solenyjs, die in diese Richtung weisen. Aber das Mehr-Wissen vermehrt die Alternativen. Denn Lermontovs *Leben* endete mit *seinem* Tod im Duell - und Solenyj ahmt *ihn* nach. Umgekehrt ist es in Lermontovs *Roman der Rivale* des ›byronesken‹ Helden, der von ihm getötet wird (was auf Solenyjs ›Rivalen‹ Tuzenbach deuten würde). Nur ist gerade dieser Rivale im Roman ein ausgesprochener Poseur und Imitator des byronesken ›Helden‹ - wie Solenyj. Wieder erweist sich, daß ein bloßes ›Mehr‹ an Wissen nicht unbedingt verlässlichere Erwartungen garantiert.

Der auf diese Weise früh angelegte aber lange offen bleibende Konflikt zwischen Solenyj und Tuzenbach kulminiert im Schlußakt im Duell. Bezeichnenderweise stellt Cechov die Forderung zum Duell und das Duell selbst - also die beiden Momente, die ›dramatische‹ Handlungshöhepunkte hergeben könnten - *nicht* mit dar. Beides wird nur als Erwartung und Reflexion der Personen ›dramatisiert‹: Erst in ihren Fragen, *ob* etwas passiert sei und ein Duell bevorstehe; dann in ihren Reaktionen auf den fernen Schuß und die überbrachte Nachricht vom Tode Tuzenbachs. Dabei ist der Zuschauer über das Duell ebenso vorinformiert wie die Personen - mit der einen Ausnahme Irina, der (als Anlaß zum Duell) die erheischte vorherige Auskunft verweigert wird, die aber gerade deshalb um so intensiver das bevorstehende Unheil ahnt. (Irina, bei Erhalt der Nachricht vom Tode Tuzenbachs: »Ich habe es gewußt! Ich habe es gewußt!«)

Da der Zuschauer den Informationsvorsprung mit den anderen Charakteren teilt und sieht, wie sie zwar das Duell ablehnen aber nichts zu seiner Verhinderung unternehmen, kann er sich gleich oder später fragen, warum das geschieht. Stellt man diese Frage, bieten sich zwei Antwortrichtungen an: eine sozialgeschichtliche und eine ästhetische. Die erste könnte lauten: Diese Personen verhalten sich so, weil im damaligen Rußland Personen in solchen sozialen Positionen unter solchen Umständen unter einem derar-

tigen gesellschaftlichen Erwartungsdruck standen, daß sie gar nicht anders konnten. Die zweite hieße, grob vereinfacht: Sie verhalten sich so, weil das künstlerische System dieses Dramas es so >braucht<. Oder, um beides auf einen terminologischen Nenner zu bringen: Weil der >Code< es so fordert – sei es als gesellschaftlicher >Codec, mit seinen jeweiligen Normen, seinem Erwartungsdruck, und seiner Satisfaktion im Duell; sei es als ästhetischer Code des Dramas mit seinen eigenen Normen und seinem Erwartungsdruck, einschließlich der Erwartungen auf ästhetische Satisfaktion.

Die erste Annahme erweist sich bei genauerer Prüfung als unzureichend. Sozialgeschichtlich ist das Rußland Cechovs und der »Drei Schwestern« nicht mehr das Rußland Pugkins und Lermontovs. Das Duell, *damals* für Adlige und Offiziere fast unvermeidlich, ist inzwischen (selbst in *diesen* Kreisen) nicht mehr allgemeinverpflichtend. Hinzu kommt, daß Cechov nicht zufällig die Forderung zum Duell erst in die Zeit *nach* Tuzenbachs Abschied vom Militärdienst und vom müßigen Adels-Leben ansetzt. Die sozialgeschichtliche Begründung reicht also nicht aus und setzt allenfalls sozialkritische Überlegungen, psychologische Erklärungsversuche und moralistische Reflexionen in Gang. Oder – da es sich um Charaktere in einer künstlerischen Fiktion handelt – ästhetische Reflexion im eben genannten Sinn, d. h. die Begründung: weil dieses Drama als Drama es so braucht.

Aber wie gerade Cechov, seine Dramen und ihre Rezeptionsgeschichte bewiesen haben, sind Antworten auf die Frage, was das Drama als Drama unerlässlich >brauche<, ihrerseits bedingt durch historische und gesellschaftliche >Erwartungen<, >Erwartungen< an das Drama und das Theater in der jeweiligen Entstehungssituation, die vom Autor aufgenommen, durchgespielt, problematisiert und überholt werden können, und die dann neue, andersartige Erwartungen ermöglichen, die ihrerseits von späteren Lesern, Kritikern, Regisseuren und Zuschauern an diese älteren Texte und ihre neuen Inszenierungen herangetragen, in ihnen und an ihnen reflektiert werden.

Die Rezeptionsgeschichte der Dramen Cechovs ist ein Musterbeispiel eines solchen Prozesses. Auf sie näher einzugehen ist hier nicht möglich. Bemerkenswert ist, daß hinsichtlich des Spezialthemas >Erwartung und Bildung< lange eine bestimmte Interpretations-Richtung dominierte, die sogar der sowjetischen und der amerikanischen Rezeption gemeinsam war, wenn auch mit entgegengesetzten Wertungen. Sie geht auf die in beiden Ländern erfolgte Kanonisierung Stanislavskijs und seines >Systems< als eines Vorbildes für Schauspieler-Training, Dramaturgie und insbesondere für Cechov-Inszenierungen zurück. Dem entsprach eine Konzentration auf die Psychologie der Charaktere, ihr Verhalten und ihre Abhängigkeit vom sozialen, historisch bedingten Milieu. Damit aber stellte sich die Frage, was

das triviale Alltagsleben verkümmender Adliger oder Intelligenzler aus der russischen Provinz zu Ende des 19. Jahrhunderts uns heute noch zu sagen habe.

In der Sowjetunion der Stalinzeit, im Zeichen des Sozialistischen Realismus, lag es nahe, Cechovs Dramen am ehesten noch als eine Art historischer Bildungs- und Lehrstücke über den verdienten Untergang der >Überflüssigen< zu rechtfertigen und zu inszenieren. Dazu aber waren Stücke anderer Dramatiker besser geeignet, die entweder diese Gesellschaftsschicht und ihre typischen Repräsentanten eindeutig verurteilten und satirisch geißelten, oder ihnen eindeutig positive, aktive Helden entgegensetzten. Stattdessen bot Cechov eine komplizierte, nie eindeutige Kombination aus unbestechlicher, allseitiger Skepsis, facettenreicher Ironie und menschlicher Sympathie, die gerade durch ihre Verhaltenheit um so bewegender wirkte. Und seine Charaktere >philosophierten<, statt ihre Umwelt aktiv zu verändern, oder sie scheiterten in ihren Aktionen eher kläglich als heldisch-tragisch. Daher schien am angemessensten die Möglichkeit, aus ihren *Reden* jene Passagen als die eigentliche Botschaft des Autors herauszugreifen, in denen wenigstens die Gesellschaft der Zukunft als eine bessere, glücklichere, gebildete erwartet und verkündet wurde - also aus den »Drei Schwestern« vor allem entsprechende Äußerungen Verginins, besonders seine Replik während der Antrittsvisite im ersten Akt.

»Was Sie nicht sagen! Sie wissen sehr viel Überflüssiges! Mir scheint, es gibt und kann eine so langweilige und düstere Stadt nicht geben, in der ein kluger, gebildeter Mensch nicht gebraucht würde ... Im Laufe Ihres Lebens werden Sie nach und nach zurückstecken müssen, das Leben wird Sie ersticken aber ... Menschen wie Sie wird es nach Ihnen vielleicht schon sechs geben, dann zwölf und so weiter, bis endlich Menschen wie Sie in der Mehrzahl sind. In zweihundert, dreihundert Jahren wird das Leben auf der Erde unvorstellbar schön, wunderbar sein. Der Mensch braucht ein solches Leben, und wenn er es bis jetzt nicht hat, so muß er es vorausahnen, erwarten, erträumen ... Und Sie beklagen sich, Sie wüßten sehr viel Überflüssiges.«

Die Bedeutung dieser Passage zu bestreiten, wäre sicher falsch. Sie ist mehr als nur ein charakteristischer Gesprächs-Beitrag des »nicht dumm« aber »zu viel« redenden Verginin. Sie dient - aus der Sicht der >Überflüssigen< selbst, aber auch darüber hinaus - als Rechtfertigung ihrer Bildung und ihrer Existenz; sie verknüpft das Problem Bildung mit dem Problem Erwartung; und sie ist einer der wichtigsten Hinweise darauf, wie sehr Cechov Erwartung und Imagination als unerläßliche Triebkräfte des individuellen und des gesellschaftlichen Lebens ansieht. Nur ist es ebenso verfehlt, solche Äußerungen zu isolieren, zu generalisieren, und sie zur eindeutigen, zentralen Idee des Dramas zu deklarieren. Dabei spielt natürlich eine ent-

scheidende Rolle, daß diese Zukunftsvision aus dem vorrevolutionären Rußland indirekt auf die unbestreitbare Ausbreitung von Bildung im nachrevolutionären Rußland verweist - und das nicht erst >in zweihundert, dreihundert Jahren<. Allerdings kann das bei der Vieldeutigkeit Cechovscher Dialoge auch die Frage provozieren, ob im neuen Gesellschaftssystem Provinzialität, spießbürgerliche Borniertheit und erstickende Banalität wirklich verdrängt worden seien, ob das neue »Leben auf der Erde« tatsächlich »unvorstellbar schön« geworden sei. Vor allem aber verfehlt ein solcher Zugang die Eigenart und künstlerische Bedeutung der Dramen Cechovs. Denn wie alle Äußerungen von Charakteren dieser Dramen bleibt auch die zitierte nur *eine* Äußerung *einer* Stimme in einem vielstimmig-widersprüchlichen Dialog. Schon von Versinn selbst als Antwort (an Masa) formuliert und durch ein »mir scheint« relativierend eingeleitet, wird sie sogleich von anderen Gesprächspartnern abgelehnt oder in Frage gestellt. Und eben dieses komplexe, sich wechselseitig brechende Zusammenspiel unterschiedlicher Äußerungen und reflektierter Erwartungen auf den verschiedenen Ebenen (einschließlich seiner stimulierenden und irritierenden Wirkung auf den Rezipienten) gilt es zu erkennen, will man die eigentliche Bedeutung solcher Einzelpassagen, des jeweiligen Dramas und Cechovs als Dramatiker angemessen erfassen. Das hat, nach Stalins Tod und dem sogenannten Tauwetter, inzwischen auch die Sovjet-Kritik erkannt und zugegeben. Und neuere sovjetische Arbeiten zur Rezeptionsgeschichte sehen nicht zuletzt in der lange vorherrschenden Einseitigkeit den Grund dafür, daß Cechovs bahnbrechende Bedeutung für die Geschichte des Dramas in der Sowjetunion bisher nur unzureichend gewürdigt worden ist, gerade auch verglichen mit der Cechov-Rezeption im >Westen<. Diese selbstkritische Einsicht hat erfreulicherweise auch in neuen, offeneren Interpretationen und Inszenierungen ihren Ausdruck gefunden.

Aber auch die >westliche< Cechov-Rezeption ist keineswegs frei von solcher Einseitigkeit, wenn auch unter umgekehrtem Vorzeichen. Sogar eine in vielem so treffende Interpretation der »Drei Schwestern« wie die vorhin zitierte von Brustein konzentriert sich ganz auf die psychologischen und sozialen Voraussetzungen der Personen und das Scheitern der Gebildeten an ihrer Umwelt. Nur wird jetzt die Gegenwart des Interpreten nicht als die zutreffend vorausgeahnte bessere Zukunft beurteilt, sondern als kontinuierter Zustand bzw. als trotz aller Unterschiede immer noch gültiges Abbild für die generelle, beklagenswerte Misere der gebildeten Eliten angesichts der ungebildeten, vulgären Masse.

»In *The Three Sisters*, Chekhov depicts the prostration of the cultured elite before the forces of darkness.«

»Chekhov's revolt may change in emphasis and attack, but it is always fixed on the

fate of the cultured classes in the modern world.«

Und:

»It is this conflict between the cultured upper classes and their stupefying environment - between the forces of light and the forces of darkness - that provides the basic substance of most of Chekhov's plays.«

Zwar fehlt in diesem Falle der Glaube an den historischen Bildungsfortschritt und der ungebrochene Optimismus im Blick auf die eigene Gegenwart, aber die Selbstgefälligkeit des >richtig< Gebildeten ist kaum geringer - nur jetzt nostalgisch eingefärbt. Das aber widerspricht Cechovs Sichtweise ebenso, wie die eindeutige Trennung (und Verurteilung) in >Schwarz(und >Weiß< die Intention und Konstruktion seiner Dramen verfehlt, die für ihre Nuanciertheit und Vieldeutigkeit berühmt sind. Der Kritiker identifiziert sich als wahrhaft Gebildeter mit den Gebildeten unter den dramatis personae, fühlt sich mit Ihnen als der >Elitäre< und eigentlich Überlegene bestätigt, aber auch wegen seiner Lage bemitleidenswert, statt gerade diese Selbstbemitleidung, Selbstgefälligkeit und vermeintliche Überlegenheit als falsche Erwartung und ungerechtfertigte Präntention zu durchschauen, wie es das Stück auf seinen verschiedenen Ebenen (einschließlich der intendierten Rezeption) nahelegt.

Das wirkt sich auch in Bezug auf die ästhetische Einstellung aus, denn es suggeriert als die angemessene Rezeptions-Haltung die des gebildeten, ästhetisch-feinsinnigen aber passiven >zuschauenden< Betrachters, der den Ablauf des Geschehens als gegeben und daher unvermeidlich hinnimmt, um es allenfalls mehr oder weniger geistreich zu kommentieren, wie die Gebildeten unter den dramatis personae ihre Austreibung oder das Duell als unvermeidlich hinnehmen und bereden, bzw. wie die >philosophierenden Kraniche<, die laut Tuzenbach am ewig gleichen Lauf der Dinge ohnehin nichts ändern können und wollen. Das aber verstellt den Blick für die ästhetisch und dramengeschichtlich entscheidende Eigenart und Leistung der Dramen Cechovs. Zwar stimulieren sie gezielt diese Art ästhetischer Erfahrung, und da sie sie an psychologisch und soziologisch >realistisch< konzipierten, menschlich verständlichen und sympathischen Personen vorführen, suggerieren sie eine Identifikation des Zuschauers mit solchen Personen. Aber gerade dadurch wird jedes In-Frage-Stellen der Personen und ihrer Erwartungen auch zu einer kritischen Herausforderung an den Zuschauer oder Leser. Das veranlaßt Teilnahme und Kritik nicht nur an den Problemen und Widersprüchen auf der Ebene der dramatis personae, sondern auch auf der sprachlichen und szenischen >Äußerungen<, deren komplexes Ineinanderspiel der Zuschauer zu reflektieren, ja aktiv zu entdecken hat. Und beides zwingt ihn dann zur kritischen Reflexion über die eigenen Erwartungen an diese Personen, an dieses Drama, an Drama und

Theater überhaupt und an sich selbst. Damit aber werden auch Bildung und die an sie geknüpften Erwartungen aktualisiert, durchgespielt und kritisch reflektiert, als Gefahr von Illusionen und Präntentionen ebenso wie als berechnete und sogar unerläßliche Voraussetzung für ein besseres Verstehen und Wissen, das sich aber seiner eigenen Fragwürdigkeit immer wieder neu stellt. Nicht umsonst schließt Cechov seine »Drei Schwestern« mit der Äußerung:

»Wenn wir doch nur wüßten! Wenn wir doch nur wüßten!«