

Geschlechterkonfigurationen und ihre Bewertungen im literarischen Text

Der Erzähler Anton P. Čechov

Eva Hausbacher

»А на этом свете необходимо быть равнодушным. Только равнодушные люди способны ясно смотреть на вещи, быть справедливыми и работать – конечно, это относится только к умным и благородным людям; эгоисты же и пустые люди и без того достаточно равнодушны.« (Čechov 1976: 202)

»Und man muss auf dieser Welt unbedingt gleichgültig sein. Nur die Gleichgültigen sind imstande, die Dinge klar zu sehen, gerecht zu sein und zu arbeiten – das bezieht sich natürlich nur auf die klugen und anständigen Menschen: Egoisten und Hohlköpfe sind ohnehin schon gleichgültig genug.« (Čechov im Brief an Suvorin, 4. Mai 1889; Čechov 1979: 21)

Gleichgültig-Sein als eine wesentliche Komponente im Weltbild Anton P. Čechovs ist wohl ein Gegenkonzept zu den Vorgängen des Wertens und Urteilens, dem Gegenstand des vorliegenden Sammelbandes. Gleichgültigkeit will Čechov als Fähigkeit zu ruhiger, sachlicher Betrachtung verstanden wissen, die – fern von Parteinahme – Gerechtigkeit ermöglicht, und verhindert, in Jammerei über die Zustände der Welt zu verharren, sondern zu arbeiten. »Nur der jammert nicht, der gleichgültig ist.¹« schreibt er an seinen Bruder (Čechov 1979: 30). Die Gleichgültigkeit als ein zentraler Aspekt in Čechovs Weltauffassung wird auch als Grundlage für seinen sogenannten »objektiven« Stil verstanden. *Ravnodušie* und *ob'ektivnost'* – diese beiden Begriffe

1 Vollständiges Zitat: »Не ноет только тот, кто равнодушен. Равнодушины же или философы, или мелкие, эгоистические натуры. К последним должно отнестись отрицательно, а к первым положительно.« (Čechov 1976a: 209)

bringt nicht nur Čechov selbst in seinen poetologischen Äußerungen in einen Zusammenhang (vgl. Hielscher 1984: 256); auch in der Literaturkritik wird der anti-ideologische Stil Čechovs, das Fehlen einer Wertung in seinen Texten immer wieder betont: Wurde sein Schreiben von den Zeitgenossen oftmals genau deshalb heftig kritisiert und die fehlende ideologische Richtung als »Kälte« des Erzählers bezeichnet (vgl. Čudakov 1971: 174), so wurde von der Tauwetterkritik, beispielsweise von Il'ja Ėrenburg (1959) oder Kornej Čukovskij (1967), genau dieses Kennzeichen der Texte Čechovs sehr positiv wahrgenommen. Und auch heutige Lektüren sehen in der Distanz, der Illusionslosigkeit, der Ambiguität die Modernität seiner Schreibweise. So meint Johanna Döring (2013), Čechov sei ein Autor der gedoppelten Wertsetzung, eines »nicht nur, doch auch« (Döring 2013: 129) – das eine, so könnte man sagen, sei bei Čechov gleich gültig wie das andere. Diese, für Čechovs Ästhetik typische koordinierende Konjunktion unterläuft einengende, normierende Festlegungen in ganz verschiedenen Modalitäten (vgl. ebd.). »In diesem Relativieren offenbart sich Tschechows nüchterne ästhetische Bescheidenheit. Abschließendes, meint er, sei nie zu sagen, solange ein Mensch lebt.« (ebd.: 143)

Vor diesem Hintergrund scheint es geradezu paradox, Čechov-Texte im Kontext von Fragen zur literarischen Axiologie in den Blick zu nehmen. Allerdings ist Čechovs Œuvre in Bezug auf die Frage von Geschlechterkonstruktion und der Wertung von Geschlechterrollen ergiebig, gleichzeitig aber die diesbezügliche Interpretation und Einschätzung der Literaturwissenschaft sehr kontrovers. Ein und dieselbe Frauenfigur wird einmal im Sinne einer Entlarvung des traditionell-patriarchalen Frauenbildes gelesen, ein andermal als gerade dieses bestätigend interpretiert. Zudem muss aus der Perspektive einer geschlechterkritischen Narratologie die vielbeschworene »Objektivität« Čechovs zumindest in Bezug auf die Geschlechterdarstellung tatsächlich ein Stück weit relativiert, ja geradezu in Frage gestellt werden. Um dem nachzugehen, wird im Folgenden am Beispiel der Analyse der Erzählung »Ariadna« (1895) zweierlei fokussiert: Zum einen wird aus der Perspektive der geschlechterkritischen Erzählforschung nachgezeichnet, dass Erzählverfahren wertende Komponenten haben. Zum anderen wird der Wertungsprozess auf Seiten der Rezeption betrachtet. Denn dorthin – zum Leser² – verlagert auch

² Mit der Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung sind in diesem Beitrag, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die anderen Geschlechter mitgemeint.

die Čechov-Forschung Vorgänge des Wertens und Bewertens: Wertungen seien bei Čechov eine Funktion der Aktivität des Lesens, meint Karla Hielscher (1984); die mit dem Objektivitätsanspruch einhergehende Inaktivität der Erzählerinstanz wirke geradezu wie ein Appell an die wertende Aktivität des Lesers:

»Čechov hält den Leser für klug und kompetent genug, den im Text implizierten Wertappell herauszulesen und sein eigenes Urteil zu bilden. Ja, allen aufgezeigten künstlerischen Verfahren ist eine Wertung inhärent, die nur eben nicht vom Autor expliziert, sondern vom Leser im Prozess der Rezeption konkretisiert wird.« (Hielscher 1984: 265)

Auch in Bezug auf die Lesestrategien hat die genderorientierte Erzählanalyse interessante Ansätze entwickelt. Insbesondere das Wiederlesen von Texten aus der Perspektive der feministischen Dekonstruktion kann zu interessanten Verschiebungen im Hinblick auf die Geschlechterkonfigurationen im Text führen.

Zunächst muss aber der Frage nachgegangen werden, was genau den objektiven Erzählgestus Čechovs ausmacht, um dies für alle weiteren Fragen nach Wertungsstrategien in Bezug auf die Geschlechterkonfigurationen in seiner Schreibweise einerseits und in unserem Lektüreprozess andererseits zu nutzen.

1. Čechovs objektiver Erzählgestus

In der Čechov-Forschung sind es in erster Linie die Ebenen der Gattung, des Themas, der Fabel und der Erzählhaltung, an denen das poetische Prinzip der Objektivität diskutiert wird. Zunächst korreliert das Objektivitätsprinzip mit Čechovs Favorisierung der narrativen Kurzform, gleichsam als Gegenmodell zu Georg Lukács Romankonzept als »epische Bewältigung der Totalität des Lebens« (Lukács 1969: 68): Die erzählerische Langform, der traditionell gebaute Roman, erfordere eine interpretierende Stellungnahme zu den gesellschaftlichen Problemen seiner Zeit, und damit fordere er eine Ideologie (vgl. Lukács 1971: 229).

In thematischer Hinsicht sind es in erster Linie die Beliebigkeit bei der Wahl der Themen, deren Alltäglichkeit, sowie das Fehlen einer allgemeinen Idee – Aspekte, die vor allem von der russischen Literaturkritik mit ihrer typischen Forderung an Literatur, Lebensfragen zu stellen und zu lösen und klare

Werthaltungen einzunehmen, eingemahnt werden (vgl. Hielscher 1984: 247). Objektivität in Čechovs Themenwahl bedeute aber auch, dass beispielsweise keine Bevorzugung bestimmter sozialer Schichten in der Wahl der Helden einschränken sollte, dass keine Person zu nichtig, kein Ereignis zu unbedeutend ist, um den Stoff für eine künstlerische Bearbeitung abzugeben. Dies wird beispielsweise von Leonid Grossman (1926) als Naturalismus Čechovs bezeichnet.

Objektivität auf der Ebene der Fabel meint die Ereignislosigkeit der Geschichten, in denen wenig passiert, die Ereignisse nichts verändern und eigentlich immer alles beim Alten bleibt. Signifikant unterstreicht dies auch das Verfahren des offenen Endes als Komponente der *besfabul'nost'* seiner Texte. Oft ist der Schluss einer Erzählung ein Auslaufen, ein Abbrechen, ein Versanden von Gesprächen, Gedanken oder inneren Monologen. Ein weiteres, wesentliches Charakteristikum der Prosa Čechovs auf der Ebene der Fabel ist die Dehierarchisierung der geschilderten Ereignisse, sodass nicht unterschieden wird zwischen bedeutsamen, großen Ereignissen und unbedeutenden, nebensächlichen, was mitunter einen Effekt der Zufälligkeit des Erzählten ergibt und die Gewichtung und Wertung der Ereignisse offenlässt.

Was die Erzählhaltung angeht, so wissen wir, dass ein auktorial-autoritativer Stil Čechov fremd ist. Objektivität bedeutet hier die Zurücknahme des Autors als Person, das weitgehende Fehlen von Erzähler einschüben, die das Geschehen erklären oder interpretieren bzw. moralisierend oder wertend kommentieren sowie das Fehlen direkter Personencharakterisierungen (vgl. Hielscher 1984: 258).

Als wesentliches Verfahren der objektiven Erzählweise wird auch die Darstellung des Geschehens aus der Perspektive eines konkreten Bewusstseins angeführt. Objektivität meint hier die Markiertheit der Wertung als subjektive Meinung, sodass die Einseitigkeit der Sicht auf die Dinge verdeutlicht wird. Das bedeutet, dass es auf der Ideenebene keinen Standpunkt außerhalb oder über dem der Personen gibt. Wenn es zu ideologischen Aussagen kommt, dann sind diese an die Bedingungen ihres räumlich und zeitlich genau bestimmten Auftretens, an konkrete Personen gebunden und sie erheben nie den Anspruch auf absolute Gültigkeit oder »Wahrheit«. Wenn es eine ausgearbeitete fiktive Erzählergestalt gibt, die in der Form der homodiegetischen Erzählung berichtet, dann ist diese Ich-Erzählung häufig in eine Rahmenhandlung eingebunden. Dadurch wird das Erzählte gleichsam doppelt gebrochen und auf einer zweiten Ebene zwar selten explizit reflektiert, aber durch die Herstellung von Distanz zum Erzählten relativiert (vgl. ebd.: 259).

In den zahlenmäßig überwiegenden heterodiegetischen Erzählungen ist im Verhältnis zwischen Erzählerrede und Personenrede vielfach, zumindest mit der zweiten Schaffensphase des Autors, die mit den 1890er Jahren beginnt, eine Dominanz der Personenrede zu beobachten. Wobei diese Argumentation, Objektivität entstehe aus der konsequenten Personalisierung, durch das von Wolf Schmid entwickelte Konzept der Textinterferenz, also der Überlagerung von Erzähler- und Personenstandpunkt, zumindest relativiert wird (Schmid 1995). Erzählerfrei ist nämlich ausschließlich jene Zone, in der direkte Figurenrede herrscht, alle anderen Bereiche sind in irgendeiner Weise von Erzählinstanzen kontaminiert. Das Fehlen von reinen Erzähleräußerungen heißt noch lange nicht, dass es keinen Erzähler gäbe. Čechov entwickelt hier innovative Hybridformen, bei denen Erzähler- und Personentext interferieren, und die dabei – wie Erika Greber meint – zu einer »gewollten Verunklarung der Äußerungen und Verschleierung der Redeinstanz« führen (Greber 2004: 525).³ Genau hier könnte durch ein akribisches Aufdröseln von interferierendem Erzähler- und Personentext eine genderkritische Analyse der wertenden Erzählerrede ansetzen. Beispielsweise an jenen Stellen im Text, wo der Fluss des Personenbewusstseins mittels der für Čechov-Erzählungen typischen Einleitungswörter wie »er/sie dachte«, »er/sie fühlte«, »er/sie erinnerte sich« usw. durchbrochen wird; oder dort, wo indirekte Rede eingeleitet wird mit »emu/ej kazalos« (»ihm/ihr schien«). Ähnlich relativierend wirkt der häufige Gebrauch von Wendungen wie »počemu-to« (»aus irgendeinem Grund«) oder »kak-nibud« (»irgendwie«) (vgl. Hielscher 1984: 261-262). Exemplarisch für das Verschwimmen der Rede-Instanzen kann folgender Abschnitt – es handelt sich um die Schlusspassage des Textes – aus der Erzählung »Student« (1894) gelten:

»И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, – думал он, – связано с настоящим непрерывно цепью событий, вытекавших одно из другого. И эму казалось, что он только что видел оба конца этой цепи. [...] А когда он пере-

3 Vgl. Erika Grebers brillante Analyse der kurzen Humoreske »Novogodnjaja pytka« (Greber 2004). Greber widmet sich in dieser Studie einem seltenen Sonderfall literarischen Erzählens, der Du-Erzählung. Beim Erzählen in der zweiten Person bleibt die Frage danach, welcher Erzähler bzw. welche Erzählerin spricht, uneindeutig. Das Geschlecht der Erzählinstanz kann hier erst anhand des Konzepts der Textinterferenz – das den Erzähler nicht essentialistisch, sondern funktional zur adressierten Person bestimmt – freigelegt werden.

правлялся на пароме через реку [...], то думал о том, что правда и красота, [...], продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни [...]; и чувство молодости, здоровья, силы [...] и невыразимо сладкое ожидание счастья, овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла.« (Čechov 1962: 378)

»[...] Und plötzlich erbebte seine Seele vor Freude, und er blieb sogar einige Augenblicke stehen, um Atem zu schöpfen. Die Vergangenheit, dachte er, ist mit der Gegenwart durch eine ununterbrochene Kette von Ereignissen verbunden, die sich eins aus dem anderen ergeben. Und ihm war, als habe er soeben beide Enden dieser Kette gesehen. [...] Als er dann mit der Fähre über den Fluß setzte, [...], da dachte er, daß die Wahrheit und Schönheit, [...], ununterbrochen bis auf den heutigen Tag bestehen und wohl auch immer das Wesentliche im Menschenleben und überhaupt auf der Welt bedeuten werde. Und das Gefühl von Jugend, Gesundheit und Kraft [...] und eine unsagbar süße Erwartung des Glücks bemächtigte sich seiner, und das Leben erschien ihm schön, wunderbar und voll hoher Bedeutung.« (Tschechow 2004a: 15)

Auch der prominente Schlussatz aus »Dama s sobačkoj« (1899, »Die Dame mit dem Hündchen«) ist ein markantes Beispiel für diese Textstrategie: »И казалось, что еще немоного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; [...].« (Tschechow 1996: 54; »Und es schien, es brauche nur noch ein wenig, und die Lösung wäre gefunden, und dann beginne ein neues, herrliches Leben; [...].«, Tschechow 1996: 55)

Čechov bringt das Fehlen einer Wertung in seinem Schreiben in dem bekannten Brief aus dem Jahr 1890 an seinen Verleger Suvorin auch selbst mit der Technik des Erzählens in Zusammenhang:

»Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кражи лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. [...] Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я всё время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплываются и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем

коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подавит сам.« (Čechov 1975: 54)

»Sie schelten mich für meine Objektivität und nennen sie Gleichgültigkeit gegenüber Gut und Böse, Mangel an Idealen und dergleichen. Sie wollen, daß ich, wenn ich Pferdediebe darstelle, sage: Pferdediebstahl ist etwas Böses. Aber das ist doch sowieso schon längst bekannt, auch ohne mich. Über sie zu Gericht sitzen sollen die Geschworenen, meine Sache ist es zu zeigen, was für Leute das sind. [...] Natürlich wäre es angenehm, die Kunst mit der Predigt zu verbinden, aber mir persönlich fällt dies überaus schwer und ist aus Gründen der Technik beinahe unmöglich. Um Pferdediebe auf 700 Zeilen darzustellen, muß ich ja die ganze Zeit in ihrem Ton sprechen und denken und in ihrem Geist empfinden. Andernfalls, wenn ich Subjektives hinzufüge, verschwimmen die Gestalten, und die Erzählung wird nicht so kompakt, wie es allen kurzen Erzählungen ansteht. Wenn ich schreibe, verlasse ich mich ganz auf den Leser und gehe davon aus, daß er die in der Erzählung fehlenden subjektiven Elemente selbst hinzufügt.« (Čechov 1979: 129)

Mit diesem Hinweis auf den Widerstand der literarischen Technik hebt Čechov hervor, dass explizite Wertungen bei der Darstellung der Wirklichkeit aus der Sicht der beteiligten Personen schon rein technisch nicht machbar sind, da sie die Einheitlichkeit und Dichte der Erzählung zerstören würden.

2. Feministische Narratologie

Ob in Bezug auf die textuell hergestellten Geschlechterkonfigurationen diese Objektivitätskriterien auch gültig sind, muss aber noch einmal hinterfragt werden. Dazu liefert die geschlechterkritische Narratologie Ansätze, die zeigen, dass Kategorien der Erzähltechnik in hohem Maße geschlechtsspezifisch semantisiert sein können, Geschlechterkonfigurationen also nicht nur thematisch Eingang in literarische Texte finden, sondern auch über die Ebenen der Erzählstruktur und der erzählerischen Vermittlung. Die feministische Narratologie – Vera und Ansgar Nünning haben hierzu den grundlegenden Band *Erzähltextanalyse und Gender Studies* (2004) herausgegeben – versucht demnach, die erzähltechnischen Verfahren der Raum- und Zeitstrukturierung, die *Plot*-Gestaltung und Gattungsmuster in Bezug auf eine geschlecht-

liche Semantisierung zu hinterfragen. Dominant ist in diesen Untersuchungen häufig die Perspektivenstruktur und der Aspekt der erzählerischen Vermittlung, verkürzt gesagt: die Frage nach dem Geschlecht von Erzählerstimme und Fokalisierungsinstanzen, denn – so die Annahme – es handelt sich bei den meisten Erzählinstanzen nicht um »geschlechtslose Stimmen«. Die Kategorie des Geschlechts ist daher nicht nur für die Analyse der Figuren und ihrer Entwicklung in Raum und Zeit relevant, sondern auch für alle Erzählpositionen und Reflektorfiguren. Diese Schnittstelle zwischen Narratologie und feministischer Forschung ist nicht evident, im Gegenteil. Die unterschiedlichen Erkenntnisinteressen und damit die methodischen Verfahren – der an Gender-Konstruktionen orientierten feministischen Forschung und der die vorgeblich »neutralen« Erzählstrukturen analysierenden Erzählforschung – standen zunächst in einem geradezu konfigrierenden Verhältnis, das erst in den letzten Jahren durch die Weiterentwicklungen innerhalb beider Forschungsbereiche gelöst wurde. Als grundlegend für die Einsicht in die auch geschlechtercodierte Semantisierung literarischer Formen erwies sich Fredric Jamesons Theorem einer als sedimentierter Inhalt verstandenen *ideology of form* (Jameson 1981). Wie diese Semantisierung wirksam wird, zeigen bislang lediglich die differenzierten Lektüren einzelner Texte in Bänden wie *Narration und Geschlecht* (Nieberle/Ströwick 2006) auf, eine Typologie einer geschlechtercodierten Formensprache gibt es bislang meines Wissens nicht.

3. Strategien der Objektivierung in der Erzählung »Ariadna«

Im Folgenden soll die Erzählung »Ariadna« in den Blick genommen werden, die laut Aleksandr Čudakov am Beginn der dritten Phase der Čechovschen Erzähltextentwicklung steht (vgl. Čudakov 1971). Čudakov hat dieses Drei-Phasenmodell in Bezug auf den Personalismus bei Čechov erstellt, wobei die Entwicklung beschrieben wird vom dominant subjektiv-auktorialen Stil in der ersten, einer Zunahme der personalen Technik in der zweiten, hin zu einem Subjektivitätsausgleich zwischen Erzähler- und Personentext in der dritten Phase. Die Erzählung »Ariadna«, erschienen 1895,⁴ ist eine Beziehungs-geschichte, in der sämtliche Beziehungen scheitern. Der Text verbirgt seinen

4 1895 ist auch das Jahr, in dem es zur ersten Begegnung Čechovs mit L.N. Tolstoj gekommen ist.

programmatischen Charakter nicht, denn die Einleitung im Rahmentext deutet bereits an, dass in ihr grundsätzliche Probleme der Mann-Frau-Beziehung angesprochen werden. So äußert dort der männliche Protagonist Šamochin Folgendes:

»О женщинах же мы говорим так часто потому, мне кажется, что мы не удовлетворены. Мы слишком идеально смотрим на женщин и предъявляем требования, несоизмеримые с тем, что может дать действительность, мы получаем далеко не то, что хотим, и в результате неудовлетворенность, разбитые надежды, душевная боль.[...] Мы не удовлетворены, потому что мы идеалисты. Мы хотим, чтобы существа, которые рожают нас и наших детей, были выше нас, выше всего на свете. Когда мы молоды, то поэтизуем и боготворим тех, в кого влюбляемся; любовь и счастье у нас – синонимы. У нас в России брак не по любви презирается, чувственность смешна и внушиает отвращение, и наибольшим успехом пользуются те романы и повести, в которых женщины красивы, поэтичны и возвышенны.« (Čechov 1962: 61)

»Von den Frauen reden wir wohl deshalb so oft, weil wir unzufrieden sind. Wir idealisieren sie allzu sehr und erheben Forderungen, die in keinem Verhältnis dazu stehen, was die Realität zu leisten vermag, und erhalten bei weitem nicht das, was wir möchten, was dann unweigerlich zu Unzufriedenheit, zerstörten Hoffnungen und Seelenschmerz führt. [...] Wir sind unzufrieden, weil wir Idealisten sind. Wir möchten, daß jene Wesen, die uns und unsere Kinder zur Welt bringen, höher stehen als wir, höher als alles auf der Welt. Wenn wir jung sind, idealisieren und vergöttern wir jene, in die wir uns verlieben. Liebe und Glück sind Synonyme für uns. In Russland verachtet man Ehen, die nicht aus Liebe geschlossen wurden, Sinnlichkeit erscheint uns lächerlich und flößt uns Widerwillen ein, und größten Erfolg haben jene Romane und Erzählungen, in denen die Frauen schön, poetisch und erhaben sind.« (Tschechow 2004: 493)

Auch am Ende der Erzählung finden sich in der Figurenrede programmatische Überlegungen zur Erziehung von Mann und Frau und zur Gleichberechtigung der Frau, beispielsweise die Forderung nach Koedukation von Mädchen und Jungen (vgl. 84 bzw. 522), oder die Infragestellung von Konventionen im alltäglichen Umgang der Geschlechter:

»Затем должно быть полнейшее равноправие в обыденной жизни. Если мужчина подает dame стул или поднимает оброненный платок, то пусть и она платит ему тем же. Я ничего не буду иметь против, если девушка из хорошего семейства поможет мне надеть пальто или подаст мне стакан воды...« (Čechov 1962: 84-85)

»Dafür muss es im Alltag eine völlige Gleichberechtigung geben. Bietet ein Mann einer Dame einen Stuhl an oder hebt ihr heruntergefallenes Taschen-tuch auf, soll sie es ihm doch gleich tun. Ich hätte nichts dagegen, wenn mir ein Mädchen aus guter Familie in den Mantel helfen oder ein Glas Wasser reichen würde...« (Tschechow 2004: 523)

Die Entwicklung der konkreten Liebesbeziehungen zwischen Ariadna und Šamochin bzw. zwischen Ariadna und Lubkov in der Binnenerzählung und deren offenes Ende konterkarieren aber diese »Postulate« zur Frauenfrage – insofern kann man die Strukturierung in Rahmen- und Binnentext im Sinne der oben behaupteten Objektivierung deuten.

Die Handlung von »Ariadna« ist schnell nacherzählt: Auf der Dampferfahrt von Odessa nach Sevastopol eröffnet der Moskauer Gutsbesitzer Šamochin dem Ich-Erzähler, einem Schriftsteller, wie er sich und seinen Vater während der Liaison mit Ariadna finanziell ruiniert hat. Nachdem der junge Šamochin, der einzige Sohn eines Professors, die Universität absolviert hat, lebt er auf dem, nördlich von Moskau gelegenen Gut seines Vaters und beschäftigt sich mit Landwirtschaft. Währenddessen verliebt er sich in die 22-jährige hübsche und sehr attraktive Senatorstochter Ariadna. Sie ist die Schwester seines heruntergekommenen Gutsnachbarn Kotlovič. Die adlige Ariadna hat nicht einmal Geld für einen neuen Hut, dem reichen Fürsten Maktuev hatte sie aber einen Korb gegeben. Der feinfühlige 28-jährige Šamochin erkennt bereits beim ersten Tête-à-Tête, dass Ariadna Zärtlichkeit ohne Liebe schenkt: »Но любить по-настоящему, как я, она не могла, так как была холодна и уже достаточно испорчена. В ней уже сидел бес [...].« (Čechov 1962: 65; »Aber wirklich zu lieben, wie ich es tat, das konnte sie nicht, denn sie war kalt und schon ziemlich verdorben. In ihr saß bereits der Teufel [...].«, Tschechow 2004: 498)

Dieser Eindruck bestätigt sich für ihn, als ein ehemaliger Studienfreund des Bruders, der 36-jährige Lubkov, anreist. Der schon verheiratete und ständig geldknappe Lebemann Lubkov geht – im Unterschied zu Šamochin – auf Ariadnas Bedürfnisse nach Zärtlichkeit und Luxus ein. Bald wird den beiden

das provinzielle Leben zu langweilig und sie verreisen mit dem Geld einer reichen Moskauer Tante nach Italien.

Der gekränkten und eifersüchtige Šamochin flüchtet zunächst in den Kaukasus, auf das Bitten von Ariadna, ihr doch nach Abbazia zu folgen, tut er dies schließlich auch. Mit Erfolg gibt sich Ariadna unter den russischen Kurgästen als reiche Gutsbesitzerin aus. Das ausschweifende Leben Ariadnas und Lubkovs stößt Šamochin ab, dennoch hilft er immer wieder mit Geld aus, und belastet dadurch das väterliche Gut mit Hypotheken. Als sich seine Befürchtungen bestätigen, dass Ariadna und Lubkov miteinander schlafen, reist er erzürnt ab. In Einsamkeit und quälender Sehnsucht verbringt er den langen russischen Winter auf dem Hof des Vaters. Als Ariadna Monate später von Lubkov verlassen wird, bittet sie Šamochin, zu kommen. Wieder in Italien verbringen sie nun einige Wochen als Liebespaar. Aber die Leidenschaft kühlt rasch ab, während sich Ariadna als Malerin feiern lässt, »obwohl sie nicht die Spur von Talent besaß« (Tschechow 2004: 517; [...] хотя таланта не было ни малейшего«, Čechov 1962: 80). Das Geld wird knapp und so begieben sich die beiden auf die Rückreise nach Russland. Šamochin fühlt sich verpflichtet, Ariadna, die Frau, die er nicht mehr liebt, zu heiraten, sobald sie in Russland sind. Gleichzeitig unterstellt er ihr, dass sie bereits wieder einen anderen Plan hegt und den reichen Fürsten Maktuev für ihr finanzielles Auskommen missbrauchen will. Insgeheim wünscht er sich das auch, um sie loszuwerden und seiner Berufung folgen zu können, auf dem Land zu arbeiten und eine einfache, dafür aber »reine« Frau zu lieben. Auf der eingangs erwähnten Dampferfahrt, in der die Rahmenhandlung verortet ist, wird der Ich-Erzähler kurz Ariadna vorgestellt. Sie gibt sich als Verehrerin des Schriftstellers aus. Šamochin weiß es besser, die Heuchlerin habe bisher nichts von dem Autor gelesen (vgl. Tschechow 2004: 524).⁵

Inwiefern sind die oben eingeführten Objektivitätskriterien nun für »Ariadna« zutreffend? Zunächst zur Gattung: Die ca. 35-seitige Erzählung ist in der Relation zu Čechovs gesamten Erzählœuvre von mittlerer Länge. So kann Čechov, – wie ein Zeitgenosse meint – nur Zeichner und kein Denker sein:

»Ein Schriftsteller, der den Unterschied zwischen einem Roman und einer Povest', Skizze oder Erzählung wirklich verstanden hat, der hat auch begriffen, daß er bei den drei letzten Formen nur Zeichner zu sein braucht mit einem bestimmten Vorrat an Geschmack, Fähigkeit und Wissen. Wenn er aber

5 Vgl. Čechov 1962: 85.

das Gewebe eines Romans spinnen will, muss er auch Denker sein, muss er lebendige Geschöpfe seiner Phantasie in ihrem Verhältnis zur gegebenen Zeit, zum Milieu und zur Situation von Wissenschaft, Kunst und vor allem zur Politik zeigen.« (N.N. cit. nach Vidućkaja 1977: 104)

Gemäß den Anforderungen an den Roman, der sich positionieren muss, ist für Prosa dieser Länge eine solche Festlegung nicht notwendig. Die Erzählung kann also die »Zeichnung« beibehalten.

Abweichend verhält sich dieser Erzähltext hinsichtlich der thematischen Objektivität, denn diese »schwierige Liebesgeschichte« ist weder alltäglich, noch banal und stellt sehr wohl eine zentrale Lebensfrage, nämlich wo und wie gelungene Partnerschaft möglich ist. Aber im konträren Entwurf von Šamochins und Ariadnas Idealen ergibt sich auch hier wiederum ein Ausgleich.

Ähnlich verhält es sich mit dem Kennzeichen der Ereignislosigkeit bzw. der *besfabul'nost'*: Zwar enthält der Text insbesondere durch die Reisen nach Italien oder in den Kaukasus und zurück nach Russland eine Dynamisierung des Handlungsverlaufs, gleichzeitig erleben die Figuren aber den Alltag als langweilig und wenig abwechslungsreich. Letztlich führen die Ereignisse zu keiner Veränderung der Figuren und der Schluss bleibt offen. Keiner der beiden Lebensentwürfe siegt, weder jener Šamochins, der ein ruhiges, arbeitsreiches und sittlich-asketisches Landleben favorisiert, noch der Ariadnas, die Florenz, Rom und Neapel der russischen Provinz vorzieht, die Welt der Kunst jener der Landwirtschaft und sinnlichen Genuss und Luxus der Askese. Allerdings ist die Perspektive Šamochins in der Erzählung und sein abwertender Blick auf Ariadna vorherrschend.

Besonders spannend ist die Frage nach Objektivierung oder Wertung aufgrund der Perspektivenstruktur: Hier wurde bereits angedeutet, dass die Perspektive Šamochins eindeutig dominiert, den großen Teil des Erzähltextes nimmt die Schilderung des Geschehens durch ihn und vermittels seiner direkten Rede ein, in der nur an ganz wenigen Stellen die Stimmen der anderen Figuren, also Ariadnas oder Lubkovs, zu vernehmen sind. In der Binnengeschichte ist der Personentext also maximal subjektiviert, Interferenzen fehlen fast vollständig, es gibt keine erzählerische Wertung von außen. Eine Distanz dazu erzeugt die Einbettung der Geschichte in die Rahmenhandlung: Hier tritt ein Schriftsteller als Erzähler und Gesprächspartner von Šamochin auf, der dessen Perspektive ausgleicht und die Subjektivierung von Šamochins extremer Position relativiert. Beispielsweise durch folgende Replik:

»Я спросил: зачем обобщать, зачем по одной Ариадне судить обо всех женщинах? Уже одно стремление женщин к образованию и равноправию полов, которое я понимаю как стремление к справедливости, само по себе исключает всякое предположение о регрессивном движении.« (Čechov 1962: 83)

»Ich fragte: Weshalb verallgemeinern, weshalb von einer einzigen Ariadna auf sämtliche Frauen schließen? Allein das Streben der Frauen nach Bildung und Gleichberechtigung der Geschlechter, das ich für ein Streben nach Gerechtigkeit halte, schließt jede Annahme einer regressiven Bewegung aus.« (Tschechow 2004: 522)

Gleichzeitig sind diese relativierenden Einwände des Ich-Erzählers aber in der Relation sehr knapp, zentral bleibt die persönliche und individuelle Lebensgeschichte Šamochins. Čechov vermeidet es damit – ganz im Sinne der Wertfreiheit –, die Erörterungen seines Protagonisten mit einer Gegenposition zu konfrontieren und letztlich eine bestimmte Position zur Frauenfrage obsiegen zu lassen. Die persönliche, private Erfahrung Šamochins als Individuum und nicht als Repräsentant einer philosophischen Richtung steht im Mittelpunkt der Erzählung. Dadurch gibt es in Ariadna auch keine Sieger, am Ende scheitern alle Personen in ihren persönlichen Beziehungen.

Was aber aus der Perspektive der geschlechterkritischen Analyse die Wertneutralität bzw. Objektivität in Frage stellt, ist die Tatsache, dass die weibliche Figur Ariadna weitgehend ohne Stimme bleibt. Alles, was wir über ihr Äußeres, ihr Verhalten und ihr Lebenskonzept erfahren, erfahren wir ausnahmslos von Šamochin. Es gibt lediglich einige wenige Stellen, wo er sie in seiner Geschichte quasi direkt zu Wort kommen lässt. Darin charakterisiert sie ihren Freund Šamochin kurz und lapidar als kauzigen, vernünftigen Waschlappen: »Какой вы... чудак!« (Čechov 1962: 66; »Was für ein... Kauz Sie doch sind.« Tschechow 2004: 499) »В самом деле, вы не мужчина, а какая-то, прости господи, размазня.« (Čechov 1962: 68; »Sie sind wirklich kein Mann, sondern, Gott möge mir verzeihen, ein Waschlappen.« Tschechow 2004: 503) »Вы рассудительны, как старая баба.« (Čechov 1962: 69; »Sie sind vernünftig wie ein altes Weib.«, Tschechow 2004: 503)

Der monologische Erzählgestus, der durch die Zuordnung der Autor-schaft an den männlichen Ich-Erzähler als Schriftsteller und den sarkastischen Hinweis auf das Talent jeder Frau zur Schriftstellerei (vgl. Tschechow

2004: 506)⁶ noch verstkt wird, und die sehr einseitig-abwertende Darstellung von Ariadnas Charakter durch amochin provozieren geradezu eine Relektüre der Erzählung aus der weiblichen Perspektive. Dekonstruktiv-feministische Textlektren, wie die bekannten Balzac-Analysen von Shoshana Felman aus den 1980er Jahren (hier Felman 1981), offerieren einen solchen Relektüre-Weg. Sie lehnen die vom Text inaugurierte Leserposition zugunsten einer verschobenen, weiblichen Lesehaltung ab, die die Geschlechterhierarchie sichtbar machen und verschieben kann. Dabei ist »weibliches Lesen« bzw. »als Frau lesen« (vgl. Liebrand 1999) als Metapher zu verstehen für eine Lesestrategie, welche die den Texten selbst eingeschriebene Subversion der festgeschriebenen Geschlechterbilder aufspürt und damit den Blick für die oft komplexe, keinem Schwarz-Weiß-Schema gehorchende Textstruktur schürt. Im Unterschied zum ideologiekritischen Feminismus, dessen höchster axiologischer Wert eine Aufklärung über die Herrschaft des Patriarchats und die Aufwertung der Frau darstellt, geht es demnach dem dekonstruktiven Feminismus darum, Fixierungen von Geschlechterbildern aufzulösen und als rhetorisch konstruiert zu erkennen (vgl. von Heydebrand/Winko 1994 und 1996). Dekonstruktive Lektüren – meistens sind es kanonische Texte, die hier in den Blick genommen werden – zielen darauf ab, die lektreleitenden binären Oppositionen männlich-weiblich zu unterlaufen und rekonstruieren jene Operationen und Figurationen, mittels derer der Text Objekt- und Subjektpositionen, Natur und Kultur sowie Weiblichkeit und Männlichkeit instituiert. Dabei gibt es in den Analysen oft Anlehnungen an psychoanalytische Modelle. Das Aufspüren einer latent gegebenen Gegengeschichte setzt zumeist dort ein, wo in den Texten Brüche und ungewöhnliche Formulierungen vorhanden sind, an jenen Stellen, über die der Lesefluss »stolpert«. Derartige überraschende Formulierungen kommen in »Ariadna« des fteren vor, man neigt dazu, sie zu berlesen. Beispielsweise als Ariadna die Liebe amochins ebenso leidenschaftlich beantworten will, er das zunächst auch als »sehr poetisch« empfndet (vgl. Tschechow 2004: 493),⁷ aber schon im nächsten Satz unbegründet feststellt: »Но любить по-настоящему, как я, она не могла.« (echov 1962: 65; »Aber wirklich zu lieben, wie ich es tat, das konnte sie nicht.«, Tschechow 2004: 493) Einen

6 »Я того мнения, что каждая женщина может быть писательницей.« (echov 1962: 71)

7 »Моя любовь, мое поклонение трогали Ариадну, умиляли ее, и ей страшно хотелось быть тоже очарованною, как я, и отвечать мне тоже любовью. Ведь это так поэтично!« (echov 1962: 65)

ähnlich unmotivierten Bruch finden wir dort, wo Šamochin sein kurzes Glück als Ariadnas Geliebter beschreibt: »Я стал ее любовником.« (Čechov 1962: 80; »So wurde ich ihr Liebhaber.«, Tschechow 2004: 517) Im nächsten Moment behauptet er aber, – ganz im Gegenteil zu Ariadnas Wunsch, die ihre Liebe zu Šamochin beteuert [»Мой чистый, мой святой, мой милый, я вас так люблю!« (Čechov 1962: 80; »Mein Reiner, mein Einziger, mein Lieber, wie sehr ich Sie liebe.«, Tschechow 2004: 517)], – dass sie ihn nicht liebt, ohne dies weiter zu begründen: »Прежде всего я понял, что Ариадна, как и прежде, не любила меня.« (Čechov 1962: 80; »Vor allem begriff ich, dass mich Ariadna nach wie vor nicht liebte.«, Tschechow 2004: 517)

Ariadna ist für Šamochin Projektionsfläche seiner Ideale, gleichzeitig stößt sie ihn ab, nämlich genau dort, wo ihm ihre Sinnlichkeit und Vitalität Angst machen, weil er durch sie die Kontrolle über sich und die Welt verliert. Deshalb assoziiert er Körperlichkeit – Berührungen, Küsse, die Vorstellung von einer schwangeren Frau – mit Ekel und Abscheu und schämt sich seines triebhaften Begehrens: »Мне стало стыдно своего волнения, своей дрожки.« (Čechov 1962: 77; »Ich schämte mich meiner Erregung und meines Zitterns.«, Tschechow 2004: 513)

Šamochins ungestillte Sehnsucht nach einer Versöhnung mit der Natur, nach einem nicht entfremdeten Dasein – ausgedrückt durch den Wunsch, mit einer einfachen Frau ein harmonisches Leben auf dem Gut seines Vaters zu führen – wird, so ließe sich argumentieren, ideologisch verzerrt verschoben oder übertragen in das extrem negative Bild von Ariadna. In psychoanalytischen Kategorien gesprochen wird die Frau zur Verkörperung des männlichen Unbewussten, ihr wird der aus der männlichen Selbstdefinition ausgeklammerte Bereich zugewiesen. Als Resultat haben wir die Geschichte der Entzauberung eines traditionellen männlichen Wunschbildes von Weiblichkeit (der *Femme fatale*), geschildert aus der Perspektive eines ernüchterten Verehrers. In der Umkehrung des Verehrungswahns wird die Frau degradiert und abgewertet. Eine weiblich-dekonstruktive Lektüre würde den Text demnach nicht als Darlegung einer gescheiterten Beziehung aufgrund der Desillusionierung des liebenden Mannes durch die »schlechte« Frau verstehen, sondern als *Psychopathia sexualis*, die hier jedoch nicht die Frau, Ariadna, trifft, sondern den Mann, der aus Angst vor der Körperlichkeit der Frau scheitert.

4. Abschließende Bemerkungen

So lässt sich folgendes Fazit ziehen: In »Ariadna«, aber auch in anderen Čechov-Erzählungen, gelangen die Frauenfiguren nicht zur Sprache. Es sind die männlichen Protagonisten, die als Erzählinstanzen auftreten und aus deren Perspektive die weiblichen Figuren wertend – und im Falle Ariadnas stark negativ abwertend – charakterisiert werden. Ein Identifikationsangebot macht damit der Text wohl in erster Linie an die männliche Leserschaft, die weibliche Leserin bleibt weitgehend aus der Kommunikation ausgeschlossen. Wird in »Dama s sobačkou« die Verwandlung des männlichen Protagonisten vom zynischen Frauenverachter zum aufrecht liebenden Mann geschildert,⁸ so erzählt »Ariadna« die Gegengeschichte: der zunächst so liebenswürdige und großzügige Šamochin wird zum verbissenen Frauenhasser. Die weiblichen Protagonistinnen der beiden Erzählungen, Anna und Ariadna, bleiben ohne Veränderung oder Entwicklung – wohl auch, weil sie beide als erzählte Frauen Projektionsfläche und Hypostasierung eines männlichen Frauenbildes darstellen: Anna eine *Femme fragile*, die sich ihres Ehebruchs wegen schämt und als gefallene Frau sieht, Ariadna als *Femme fatale*, die eigentlich gerne von Šamochin geliebt werden würde.

Insgesamt – so sollte die Analyse zeigen – lotet die Erzählung »Ariadna« den männlichen Diskurs zur Frauenfrage aus. Mittels einer Erzähltechnik, die die Positionen relativiert und Wertung weitgehend vermeidet, entsteht dabei ein Text, der als performative Bewusstmachung des Rollenspiels zwischen den Geschlechtern aufgefasst werden und insofern als eine kulturelle Destabilisierung der tradierten Rollenbilder seiner Zeit wirksam werden kann.

Literatur

Čechov, Anton P. (1962): »Student«, in: ders., *Sobranie sočinenij. Tom sed'moj. Povesti i rasszaky 1892-1895*, Moskva, S. 375-378.

8 Dabei wäre zu fragen, inwiefern die Perspektivierung des Geschehens, der Entwicklung der Liebesbeziehung, durch den männlichen Protagonisten stärker figurale oder narratroriale Merkmale aufweist und inwiefern dies die »erzählte Frau«, die Charakterisierung der weiblichen Protagonistin Anna, prägt.

- Čechov, Anton P. (1962): »Ariadna«, in: ders., *Sobranie sočinenij. Tom vos'moj. Povesti i rasskazy 1895-1903*, Moskva, S. 60-85.
- Čechov, Anton P. (1975): »Pis'mo Suvorinu A.S., 1. aprrelja 1890 g. Moskva«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. V 30 t. Pis'ma: v 12. t. Moskva, S. 53-54.*
- Čechov, Anton P. (1976): »Pis'mo Suvorinu A.S., 4 maja 1889 g. Sumy«, in: ders., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. V 30 t. Pis'ma: v 12. t. Moskva, S. 202-205.*
- Čechov, Anton P. (1976a): »Pis'mo Čechovu Al. P., 8 maja 1889 g. Sumy«, in: ders.: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem. V 30 t. Pis'ma: v 12. t. Moskva, S. 209-211.*
- Čechov, Anton (1979): *Briefe. 5 Bd.*, hg. und übers. von Peter Urban, Bd. 2, Zürich.
- Čudakov, Aleksandr P. (1971): *Poétika Čechova*, Moskva.
- Čukovskij, Kornej I. (1967): *O Čechove*, Moskva.
- Döring, Johanna Renate (2013): »Anton Tschechow (1860-1904). Arzt, Schriftsteller, Aphorist«, in: dies., *Von Puschkin bis Sorokin*, Wien/Köln/Weimar, S. 129-143.
- Ērenburg, Il'ja (1959): »Perečityvaja Čechova«, in: *Novyj mir* 5, 193-208 und 6, S. 174-196.
- Felman, Shoshana (1981): »Rereading Femininity«, in: *Yale French Studies* 62, S. 19-44.
- Felman, Shoshana (1992): »Weiblichkeit wiederlesen«, in: Barbara Vinken (Hg.), *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, Frankfurt a.M., S. 33-61.
- Flath, Carol (1999): »Writing about Nothing: Chekhov's 'Ariadna' and the Narratistic Narrator«, in: *The Slavonic and East European Review* 77/2, S. 223-239.
- Greber, Erika (2004): »Narration als Inquisition. Čechovs Kurzgeschichte 'Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicij'«, in: Lazar Fleischman/Christine Gölz/Aage A. Hansen-Löve (Hg.), *Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag*, Hamburg, S. 513-539.
- Grossman, Leonid P. (1926): »Naturalizm Čechova«, in: ders., *Ot Puškina do Bloka*. Moskva, S. 281-372.
- Hausbacher, Eva (1998): »...Každaja ženština možet byt' pisatel'nicej. Eine dekonstruktive Lektüre der Erzählung 'Ariadna' von Anton Čechov«, in: Christine Gölz/Anja Otto/Reinhold Vogt (Hg.), *Romantik – Moderne – Postmoderne*, Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft: Hamburg 1996, Frankfurt a.M., S. 103-124.

- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone (1994): »Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen«, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19/2, S. 96-172.
- Heydebrand, Renate von/Winko, Simone (1996): *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn/München/Wien.
- Hielscher, Karla (1984): »Weltsicht und antiideologische Textstruktur in A. P. Čechovs Erzählungen«, in: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 44/2, S. 236-268.
- Jameson, Fredric (1981): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca.
- Lanser, Susan (1986): »Toward a Feminist Narratology«, in: *Style* 20/3, S. 341-363.
- Liebrand, Claudia (1999): »Als Frau lesen?«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel*, Freiburg i.Br., S. 385-400.
- Lukášc, Georg (1969): *Russische Revolution. Russische Literatur. Ausgewählte Schriften*, Neuwied/Berlin.
- Lukášc, Georg (1971): »Erzählen oder Beschreiben«, in: ders.: *Probleme des Realismus*, Bd. 4, Neuwied/Berlin, S. 197-242.
- Nieberle, Siegrid/Strowick, Elisabeth (Hg.) (2006): *Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme*, Köln/Weimar/Wien.
- Nünning, Vera und Ansgar (Hg.) (2004): *Erzähltextranalyse und Gender Studies*, Stuttgart/Weimar.
- Schmid, Wolf (1995): »Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Anton Čechovs. Mit Rücksicht auf das Problem des Übersetzens«, in: Dorothea Kullmann (Hg.), *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen, S. 221-238.
- Swift, Mark Stanley (2008): »Chekov's 'Ariadna': A Portrait of Psychopathy and Sin«, in: *The Slavonic and East European Review* 86/1, S. 26-57.
- Tschechow, Anton (1996): *Die Dame mit dem Hündchen*, Stuttgart.
- Tschechow, Anton (2004): *Ariadna. Erzählungen 1892-1895*, Düsseldorf/Zürich, S. 492-524.
- Tschechow, Anton P. (2004a): »Der Student«, in: Ulf Diederichs (Hg.), *Ostern. Ein Spaziergang rund um die Welt*, München, S. 11-15.
- Vidućkaja, Irma P. (1977): »Čechov i Leskov«, in: Lidija D. Opul'skaja et al. (Hg.), *Čechov i ego vremja*. Moskva, S. 101-116.