
Wolfgang Stephan Kissel

Spieler im kosmischen Spiel

*Tschechows Welttheater*¹

I. Die Dramen Anton Tschechows werden heute auf allen Bühnen der Welt aufgeführt, Tschechows Präsenz stellt nicht nur alle anderen russischen Dramatiker in den Schatten, er übertrifft an Einfluss und Wirkung viele westliche Dramatiker, die noch vor wenigen Jahrzehnten unsere Bühnen beherrschten. Nicht nur im deutschen, englischen, französischen, tschechischen oder polnischen Theater haben die Dramen sich durchgesetzt, auch außerhalb Europas, z.B. in China und Japan, lassen sich *Die Möwe*, *Onkel Wanja*, *Drei Schwestern* und *Der Kirschgarten* nicht mehr aus dem Repertoire fortdenken.² Im Laufe des 20. Jahrhunderts haben mehrere Generationen von Regisseuren versucht, sich die Ausdruckssprache dieser Dramen anzueignen, und ein großes Spektrum an sehr verschiedenartigen Interpretationen erarbeitet.³ Eine Richtung der Inszenierungen betont die Nähe zum Realismus oder Naturalismus, eine andere zum Symbolismus, ein dritte zur Groteske oder zum absurden Theater, wieder andere versuchen sich in einer radikalen Aktualisierung im Sinn von Postmoderne oder Popkultur.⁴ Nicht von ungefähr fällt eine besonders intensive Phase der Auseinandersetzung in die zweite Hälfte und mehr noch in das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts, eine Epoche, in der das Vertrauen auf technischen Fortschritt und unbegrenztes Wachstum der Sorge um den Erhalt der natürlichen Grundlagen der menschlichen Zivilisation gewichen ist. Die Präsenz auf nahezu allen Bühnen der Welt, die Vielfalt der Deutungen und deren Nähe zu den drängenden Fragen der Gegenwart ist die erste, sichtbarste Schicht von Tschechows Welttheater.⁵

Das schmale Textkorpus der vier Meisterdramen, der Monologe und Einakter täuscht jedoch leicht darüber hinweg, dass Tschechows Theater noch in einem anderen Sinn Welttheater ist. Das gesamte dramatische Werk Tschechows lässt sich mit Gewinn nach der *Theatrum-mundi*-Metaphorik lesen, die in der Antike entstanden ist, im christlichen Mittelalter in ihrer heutigen Gestalt geprägt und schließlich im Barocktheater zu einer umfassenden Weltdeutung erweitert wurde.⁶ Nach dieser Auffassung ist die ganze Welt ein einziges unablässiges Schauspiel, in dem jeder Mensch eine Rolle zu spielen hat, bis der Tod sein Spiel beendet.⁷ Das Spiel auf der Bühne lässt die Stellung des Menschen in einem großen Weltgefüge, einer kosmischen Ordnung sinnfällig werden.⁸ Da Mensch-

sein von seiner Anlage her auf das Agieren vor und mit anderen angewiesen ist, kann keine Kunst es so tief erfassen wie das Theater, das die Spieler und ihr Zusammenspiel in den Blick der Zuschauer bringt. Entscheidend ist also die Analogie zwischen Theater als Kunstform und Welt als Theaterspiel. In der Antike verwendeten vor allem Philosophen oder Philosophie treibende Schriftsteller die Schauspiel-Metaphorik.⁹

Das Barockzeitalter hat diese Formel zu einem Welttheater, zu einer großen Daseinsallegorie entfaltet. Das theozentrische Barocktheater war ausgerichtet auf den christlichen Gott als Autor und Regisseur des Dramas und als Schöpfer der Figuren. Welt und Bühne, Mensch und Schauspieler, Gott und Regisseur werden in Parallele gesetzt. Beispielhaft steht dafür Gott als Richter auf der Bühne, das Weltgericht lief als Drama vor den Augen der Zuschauer ab. In Spanien verfasste Calderón de la Barca um 1635 ein »auto sacramental alegórico«, ein allegorisches einaktiges Drama für die Fronleichnamsprozession mit dem Titel *Das Große Welttheater / El gran teatro del mundo*, das eine streng hierarchische Weltordnung inszeniert, unterteilt in Oben und Unten, Himmel und Erde, Schöpfer und Welt.¹⁰ Die *Theatrum-mundi*-Vorstellungen des Barockzeitalters blieben nicht auf die Bühne beschränkt, sondern prägten die gesamte Lebenswelt: An den Höfen Europas wurde das Welttheater inszeniert, vielbändige Weltgeschichten wurden unter dieser Bezeichnung veröffentlicht, auf Jahrmärkten waren Belustigungen sehr beliebt, bei denen das Weltgeschehen explizit als »*theatrum mundi*« auch dem einfachen Volk zur Unterhaltung und Belehrung dienen konnte.¹¹

Doch gibt es innerhalb der europäischen Literaturen auch einen anderen Strang, schon eine Generation vor Calderón durchbricht Shakespeares Theater um 1600 die Theozentrik des Barock; die Skepsis und Melancholie des Protagonisten Hamlet lassen eine Erosion christlicher Heilsgewissheit erahnen. Im *Hamlet* ist Schauspielerei als *ars dissimulationis*, als Kunst der Verstellung, auch eine höfische Überlebenstechnik, eine Distanzierungsstrategie, die es erlaubt, auf dem Theater der Welt zu bestehen, weil man das *theatrum internum*, die Bühne, auf der die inneren Konflikte ausgetragen werden, geschickt verbirgt. Das Theater im Theater, die Verdopplung der Theatralität stellt den Höhepunkt der Tragödie und ihrer Intrige dar und enthüllt zugleich eine tiefere Wahrheit über das menschliche Schauspiel. Damit hatte der Autor den Nerv seiner Epoche getroffen, denn das im Jahr 1599 errichtete *Globe Theatre*, Zentrum und Inbegriff der Theaterkultur der Elisabethanischen Epoche, zierte der Sinnspruch: »*Totus mundus agit histrionem.*« / »Jedermann handelt wie ein Schauspieler.«¹² Auf der Bühne des *Globe* der Melancholiker Jack aus der Komödie *As you like it* formuliert dieses Weltbild in einem längeren Reflexionsmonolog: »*All the world's a stage.*«¹³

Im Laufe des 18. Jahrhunderts erschüttern die europäischen Aufklärungs-

varianten und ihre Säkularisierungsschübe die christliche Weltordnung und demontieren Zug um Zug den Glauben an einen allmächtigen Gott, der über das einzelne Leben wacht und zum Schluss alles Leid und alle Ungerechtigkeit in einem Weltgericht ausgleichen kann. Das Fundament für ein theozentrisches Drama löst sich auf, doch die Metaphorik des Welttheaters verschwindet nicht einfach, sie erfährt vielmehr einen tiefgreifenden Wandel, der bis in die Moderne andauert.¹⁴ An die Stelle Gottes treten anonyme Mächte, diese Verschiebung öffnet der Metapher neue Bedeutungsfelder und -potentiale.¹⁵ Ohnehin gibt es keine geradlinige Entwicklung von einem theozentrischen Welttheater, das Gottes Wirken in den Mittelpunkt stellt, zu einem anthropozentrischen, das nur noch den Menschen in dieser Welt kennt. Schon in vielen antiken Texten blieb offen, ob ein Gott, Götter, die Zeit oder der Zufall als Autoren und Regisseure der Stücke fungieren, die von den Menschen aufgeführt werden.

Tschechows Biographie und sein literarisches Werk waren von einem sehr frühen Zeitpunkt an unauflöslich mit dem Theater verbunden.¹⁶ Er schrieb seine Dramen aus genauer Kenntnis des Theaters und seiner Techniken, aber auch des Theaterumfelds, der Schauspieler und ihrer Welt. Früh erzielte er mit Einaktern, Farcen und Vaudevilles außergewöhnliche Erfolge, rang allerdings über lange Jahre ohne befriedigende Ergebnisse mit der Form des mehraktigen Dramas. Erst nach fast zwei Jahrzehnten der Experimente gelang ihm doch noch der Durchbruch zum großen Drama, und spätestens seit der engen Zusammenarbeit mit dem Künstlertheater war sein Leben Teil der russischen Theatergeschichte, die russische Theatergeschichte Teil seines Lebens.

II. In Tschechows Welttheater bleibt Gottes Platz leer, das theozentrische Welttheater des Barock verwandelt sich aber nicht in ein anthropozentrisches, die Menschen nehmen nicht die Stelle der Götter oder Gottes ein, zu offensichtlich sind ihre Fehlbarkeit, Begrenztheit, Sterblichkeit, ihr ausnahmsloses Scheitern. Sein Welttheater steht in der skeptischen Tradition der Antike und vor allem der jüngeren Stoa Marc Aurels und entwickelt daraus Figuren und Verfahren einer modernen, einer skeptischen Skepsis, die keine letzte Wahrheit, keine endgültige Sicherheit zulässt.¹⁷ Die Skepsis gilt auch und gerade im Verhältnis zur Religion, deren Botschaften nicht aggressiv bekämpft, sondern vorsichtig befragt oder einfach in ihrem Kontext oder ihrer Funktion vorgestellt werden. Religiöse Prägungen werden im Verhalten und Sprechen der Figuren aufgedeckt und in ihrer Wirkung beobachtet, sie sind ein wichtiger Teil des Welttheaters, aber sie treiben es nicht notwendigerweise an oder stehen über ihm.

Schließlich gilt die skeptische Grundposition ebenso für das Verhältnis zur modernen Naturwissenschaft. Tschechow war Anhänger von sozialen Veränderungen durch Wissenschaft, Medizin und Technik, er hat an die Verbesserungsfähigkeit der menschlichen Verhältnisse geglaubt und sich selbst zeitlebens als

Arzt und Bürger engagiert. Der Medizinstudent machte sich nicht nur mit dem naturwissenschaftlichen Denken der Epoche vertraut, sondern er durchlief auch eine Schule des exakten Sehens, die nicht ohne Auswirkungen auf sein Menschenbild blieb.¹⁸ Tschechow wurde durch seine Ausbildung Teil einer modernen Institution, die in dieser Zeit gerade dabei war, ein Arsenal neuer kultureller Praktiken hervorzubringen. Die Klinik lieferte ihm reiches Anschauungsmaterial für die biologische und soziale Determiniertheit des Menschen, er setzte sich in der Folge intensiv mit der Philosophie des materialistischen Positivismus auseinander, die seinen Freiheitsdrang und sein Künstlertum aufs Äußerste herausfordern musste.¹⁹ Das Lehrprogramm des Medizinstudiums brachte ihn u.a. mit der Evolutionslehre Darwins in Berührung.²⁰ Diese Lektüre formte sein Welt- und Menschenbild und hinterließ viele Spuren in seiner Prosa und seinen Dramen, auf den »Vulgärdarwinismus« seiner Zeit jedoch, die zahlreichen vereinfachten und vergrößerten Rezeptionsvarianten reagierte er ablehnend.²¹

Doch die stoische Skepsis, die in seinem Welttheater weiter wirkt, richtet sich auch gegen eine Verabsolutierung der Naturwissenschaften und ihrer technischen Anwendung, insbesondere der Medizin. Sie korrigiert und kritisiert die Fortschritts- und Zivilisationsdiskurse, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt zirkulierten, ohne diese von vorneherein zu verdammen oder den Begriff der Zivilisation gänzlich zu verwerfen. Skepsis herrscht schließlich auch gegenüber der Sprache selbst. Die gesprochene Sprache, die im Drama die entscheidende Verständigungsfunktion erfüllt, kann immer nur einen geringen Teil der Potentiale eines Menschen realisieren. Was er sonst denkt, fühlt, wahrnimmt, bleibt unausgesprochen. Ein entscheidendes Element oder Phänomen ist das »Unausgesprochene« oder »Unsagbare«, die Momente des Schweigens, Verstummens, der Stille, der Pause.

Diese vielschichtige »skeptische Skepsis« verhindert, dass die Befragung der Rationalität in Irrationalität, Obskurantismus oder Aberglauben umschlägt oder zurückfällt in unkritische Gläubigkeit jedweder Art, sie treibt den kritischen Impuls immer wieder an. Für diese Form der Skepsis ist das *theatrum mundi* zugleich Metapher und Instrument der Suche und des Fragens. Tschechows Welttheater unterscheidet sich damit grundlegend von anderen Versuchen im 19. und 20. Jahrhundert, Welttheater als Weltgericht zu erneuern.

Das neue Zentrum wird gebildet vom Kosmos selbst, der Raum und Zeit hervorbringt, die die eigentliche Bühne bilden für das Spiel der menschlichen Akteure. Aus dieser Perspektive betrachtet können Menschen nicht mehr als herausragende Einzelne, als Helden oder Protagonisten im klassischen Sinne auftreten, sondern nur so, wie die Gesetze des Kosmos es zulassen: als Menschengruppe, die einzig durch gemeinsame Arbeit überlebt. Tschechows Entwurf dieses Kosmos entsteht aus einem ständigen Dialog mit der literarischen

Tradition von Platon und Marc Aurel bis zu seinen russischen und französischen Zeitgenossen einerseits und der modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnis andererseits. Kosmische Katastrophen sind in diesem Entwurf nicht von Schöpfungsakten zu trennen. Galaxien und Gestirne gehen aus gewaltigen Explosionen hervor, die chemische Elemente erzeugen und damit die Voraussetzung für die Entstehung organischen Lebens schaffen, das sich nur in einzelnen, weit auseinander liegenden Nischen einnisten kann.

Ein Theater, in dem das Alltägliche, Gewöhnliche, Unauffällige im Mittelpunkt steht, kann die gewaltigen kosmischen Kräfte nur vermittelt wirken lassen. Dies geschieht über die Naturelemente Wasser und Feuer, die Leben hervorbringen und es wieder zerstören. Der See in der *Möwe* schlägt die Menschen in seinen Bann, verzaubert und betört sie, stürzt sie aber auch in lebensbedrohliche Verwirrung. In *Onkel Wanja* setzen Brände und Kahlschlag dem Wald schwer zu. Der Brand in der Provinzstadt, in der die *Drei Schwestern* leben, legt ganze Straßenzüge in Schutt und Asche und erinnert zumindest für Augenblicke an die conflagratio mundi, den Weltenbrand des Mythos. Im *Kirschgarten* hat Ljubow Ranewskaja ihren kleinen Sohn im Fluss verloren, ihr ganzes weiteres Leben wird von diesem Verlust geprägt. Die zerstörerische Macht von Wasser und Feuer ist in diesem Welttheater also allgegenwärtig, sie formt ebenso den gesamten Verlauf der Dramen wie das individuelle Leben (Treplew, Nina Saretschnaja, Astrow, Wanja, Olga, Mascha, Irina, Andrej, Ranewskaja).

Andererseits kann der Mensch als Spieler im kosmischen Spiel nicht anders, als selbst Träger der katastrophischen Kräfte zu sein. Die »von jenseits des Flusses« stammende Nina Saretschnaja reißt Treplew fort in den Untergang. In *Onkel Wanja* unterminiert der Mensch, um kurzfristig überleben zu können, auf längere Sicht die Voraussetzungen für eben dieses Überleben. Die Menschen selbst drohen die Wälder durch Brandrodung auf Dauer zu zerstören, das Dahinschwinden ganzer Ökosysteme wird vom Landarzt Astrow ausführlich dokumentiert. Auch in den *Drei Schwestern* ist der Mensch selbst Träger des katastrophischen Prinzips: Die Aufsteigerin Natascha lässt die hohen alten Tannen und Ahornbäume vor dem Haus fallen, um sie durch spießige Blumenbeete zu ersetzen, so wie gegen Ende des *Kirschgartens* gerade der zartfühlende Lopachin das Kindheits- und Menschheitsparadies abholzen lässt, um darauf Schrebergärten für Sommerfrischler errichten zu lassen. Der sogenannte Fortschritt, den die Menschen angeblich unter Kontrolle haben und steuern, erweist sich nur als Spielart der im Kosmos allgegenwärtigen Zerstörung.

Neben den Elementen Wasser und Feuer sind es die großen Naturrhythmen, die die begrenzte Theaterwelt mit dem unendlichen Kosmos und seinen Gesetzen verbinden. Diese Parallelisierung von Endlichkeit und Unendlichkeit erfolgt vor allem über den Tag-Nacht-Rhythmus und den Wechsel der Jahreszeiten, d.h. über Kontrasteffekte, die den Eindruck von Dauer im Wandel erzeu-

gen. In allen Dramen werden diese Rhythmen sehr sensibel registriert und semiotisch markiert. *Die Möwe* beginnt nach Sonnenuntergang und endet an einem Abend. In *Onkel Wanja* spielt der zweite Akt, der Schmerzfall des Professors, in tiefer Nacht, das Drama endet an einem Herbstabend. In den *Drei Schwestern* spielt der zweite Akt am Vorabend des Butterfestes, der dritte Akt mit der Brandkatastrophe in tiefer Nacht. Im *Kirschgarten* treffen die Heimkehrer im ersten Akt in der Morgendämmerung auf dem Landgut ein, im dritten Akt wird gegen Abend und in der Nacht ein Hausball veranstaltet. Alle übrigen Akte der vier Dramen spielen entweder morgens, mittags oder nachmittags, auf jeden Fall aber bei Tage, manchmal in hellem Sonnenlicht. Damit ergibt sich ein nahezu vollkommenes Gleichgewicht von Szenen, die in der Dämmerung oder bei nächtlicher Dunkelheit und von Szenen, die bei hellem Tageslicht spielen.

Wie der Tag-Nacht-Rhythmus, so stellt auch der Rhythmus der Jahreszeiten die Verbindung zum Kosmos mit seinen astronomischen Gesetzen her. In keinem der Dramen fehlt der Kontrast zwischen einer helleren, wärmeren Jahreszeit, fortgeschrittenes Frühjahr oder Sommer, und einer kälteren, dunkleren, meist Herbst mit einer Vorahnung von Winter: *Die Möwe* beginnt in der wärmeren Jahreszeit, wahrscheinlich Sommer an einem See und endet im Spätherbst. Auch *Onkel Wanja* beginnt in der sonnigen, warmen Jahreszeit, wird in einer stürmischen Augustnacht fortgesetzt und endet einen Monat später im beginnenden Herbst, die Schlusszene steht schon ganz im Vorzeichen einer langen Reihe von kalten, dunklen Tagen.

In den *Drei Schwestern* verdichtet Olgas Eingangsmonolog diesen Kontrast von Kälte und Wärme, Hell und Dunkel eindrucklich, was durch die Angabe eines konkreten Datums, 5. Mai, noch unterstrichen wird: vor genau einem Jahr wurde der Vater unter Schneetreiben zur letzten Ruhe gebettet, nun steht alles in voller Blüte, man spürt das Frühjahr und das Erwachen der Natur. Mit dem Butterfest im nächsten Akt wird das Ende des Winters im März und die Hoffnung auf das kommende Frühjahr gefeiert, also die Idee des jahreszeitlichen Zyklus aufgerufen. Noch liegt aber Schnee, Natascha macht sich am Ende des Aktes zu einer Schlittenfahrt auf. Als Mascha nach dem Sinn des Lebens fragt, verweist Tuzenbach auf den Schnee, der gerade falle und in dessen Fallen sein ganzer Sinn liege. Der dritte Akt findet über ein Jahr später statt, also wahrscheinlich in der wärmeren Jahreszeit. Da der Brand in tiefer Nacht stattfindet, entsteht ein scharfer Hell-Dunkel-Kontrast zwischen den Flammen und der nächtlichen Szene, erneut eine Verdichtung des großen Themas. Der Abzug des Regiments im vierten Akt findet an einem kalten, klaren Herbstmorgen statt. Mascha beobachtet die Zugvögel und bemerkt bitter, jeden Augenblick könne es in diesem Klima anfangen zu schneien. Es liegt also wieder eine Vorahnung von Winter in der Luft. Auch der *Kirschgarten* beginnt an einem Maitag, im frühen

Morgengrauen, wird im zweiten Akt an einem warmen Sommerabend im Juni oder Juli fortgesetzt, erreicht seinen Gipfel an jenem ominösen 22. August, der für die Versteigerung vorgesehen ist, und in der Nacht auf den 23. August, in der der Ball auf dem Landgut stattfindet, und endet an einem kalten Oktobermorgen, dem Morgen der Abreise.

Als eindeutige, konstante Tendenz der Dramen kristallisiert sich die Bewegung vom Hellen, Warmen hin zum Dunklen, Kalten heraus, vom Frühjahr zum Herbst und dem nahenden Winter, allenfalls ausbalanciert durch die Idee des sich immer wieder fortsetzenden Zyklus. Die Dramen werden durch die Jahreszeiten und den Tag-Nacht-Wechsel in eine umfassende kosmische Ordnung eingebettet. Die Konstanz dieser Vorgänge verweist darauf, dass sie nicht der menschlichen Beeinflussung unterliegen, sondern seit unvordenklichen Zeiten so verliefen und lange nach dem Verschwinden der Menschheit so ablaufen werden. In den unerschütterlichen Rhythmen zeigt sich die vollkommene Gleichgültigkeit der Natur und des Kosmos gegenüber dem Menschen, der nur innerhalb einer eng begrenzten, von den Naturgesetzen zufällig gewährten Spanne existieren kann. Die Einsicht in diese Naturgesetze bedeutet zugleich die Erkenntnis, dass der Mensch selbst kontingent, d.h. eine Hervorbringung komplexer, miteinander verketteter Zufälle ist und nur in einer raumzeitlichen Nische für eine kurze Frist geduldet wird – individuell wie auch als Gattung.

Diese Nische wird in den Dramen vom primären Chronotopos »Haus mit Garten« ausgefüllt, in dem sich das gewöhnliche Leben der Menschen abspielt. In der *Möwe* bewegt sich die Handlung von außen nach innen, vom Park ins Haus, der erste Akt spielt im Park, der zweite am Haus, die beiden letzten im Haus (Gästezimmer bzw. Arbeitszimmer). Dieser Raum wird in jedem der drei folgenden Dramen neu besetzt und mit eigenen Akzenten versehen: In *Onkel Wanja* spielt der erste Akt im Garten, nicht weit entfernt vom Haus, die folgenden drei Akte im Haus (Esszimmer, Gästezimmer, Wanjas Zimmer). In den *Drei Schwestern* spielen die ersten drei Akte in einem Stadthaus (Speisesaal, Salon, Olgas Zimmer), der vierte Akt im Garten. Nur in den *Drei Schwestern* wird eine Provinzstadt als Ort gewählt, aber auch hier wird die Zweiteilung Garten versus Haus nicht aufgegeben, so dass kein wesentlicher Unterschied zu den Landhaus-Dramen besteht. Im *Kirschgarten* spielt der erste Akt im Haus (Kinderzimmer), der zweite Akt auf freiem Feld, die beiden folgenden im Haus (Gästezimmer/Salon, Kinderzimmer). Es ergibt sich also eine grundsätzliche Zweiteilung Garten/Natur versus Haus/Kultur, mit einem deutlichen Übergewicht für das Haus. Tschechow siedelt seine Dramen in einem archetypischen Chronotopos an der Grenze von Natur und Kultur an: ein Landgut am See mit Park, ein anderes Landgut in der Nähe von Wäldern und Feldern, ein Stadthaus mit parkähnlichem Garten und Blick auf einen Fluss und auf Wälder, ein Gut mit einem großen Kirschgarten. Die vom Menschen bewohnte und kultivierte Natur

und die Behausung des Menschen in dieser Natur schaffen eine Schutzhülle, die die Gruppe, bestehend aus Verwandten und Freunden, umgibt.

Scheint die urban-industrielle Zivilisation um 1900 auch weit entfernt von den Landgütern, so ist der primäre Chronotopos doch keine zeitlose Idylle außerhalb der historischen Welt. In keinem Drama fehlt das damals modernste Transportmittel, die Eisenbahn. Dieses Transportmittel öffnet den scheinbar geschlossenen Raum der russischen Provinz, die ländlich-bäuerliche Sphäre der *Möwe*, *Onkel Wanjas* und des *Kirschgartens*, aber auch die Provinzstadt der *Drei Schwestern* hin zur Metropole Moskau, zum übrigen Russland und schließlich auch zur Welt außerhalb Russlands, vertreten etwa durch Paris und Frankreich im *Kirschgarten*. Vom näher oder ferner gelegenen Bahnhof treffen ein oder zum Bahnhof fahren ab die Arkadina, Trigorin und Nina Saretschnaja in der *Möwe*, Trigorin kündigt seine Weiterreise per Bahn nach Moskau noch für den nächsten Morgen an, Nina Saretschnaja reist mit dem Zug nach Elec, um dort ihr Theaterglück zu suchen. Professor Serebrjakow und seine Frau Elena in *Onkel Wanja* flüchten mit der Eisenbahn aus dem unwirtlichen Landgut nach Charkow. In den *Drei Schwestern* erwähnt Werschinin während des ersten Gesprächs den Bahnhof, der merkwürdigerweise 20 Werst von der Stadt entfernt sei. In der ersten Szene des *Kirschgartens* erwartet Lopachin die Ankunft von Ljubow Ranewskaja mit ihrem Gefolge, die vom Bahnhof eintreffen sollen, im gesamten vierten Akt bereiten sich die Bewohner des Gutes auf die Abfahrt mit der Eisenbahn vor.

Schon in der *Möwe* wird das entfernte Moskau zum Schauplatz der flüchtigen Liebesaffäre zwischen Trigorin und Nina. Obwohl niemals Ort der Handlung, besitzt es doch eine wirksame Gegenwart, eine greifbare Realität im Drama. Es taucht in den Szenen des dritten Aktes als Zukunftshoffnung, als Erwartung und Verlockung auf, im vierten Akt wird es in den Retrospektiven Treplews und Nina Saretschnajas zu einem Ort der Vergangenheit und Erinnerung. In den *Drei Schwestern* wird Moskau zum Zentrum einer Obsession, die Vergangenheit und Zukunft absorbiert und die Gegenwart schwächt und abwertet. Irinas Denken und Wünschen dreht sich um diese Stadt, die sie als Stadt ihrer Kindheit und als Stadt der Erfüllung aller Wünsche und Träume gleichermaßen verklärt. Im *Kirschgarten* bleiben Paris und Frankreich ständige Bezugspunkte für Ljubow Ranewskaja, von dort kommt sie, dort hat sie die tiefe Enttäuschung und Demütigung durch ihren untreuen Geliebten erlitten, dorthin wird sie wieder fahren, nachdem Landgut und Kirschgarten endgültig verloren sind.

Die beiden Räume, der primäre Chronotopos des Landguts und der sekundäre Chronotopos ferner Städte wie Moskau reproduzieren in gewissem Maße die charakteristische russische Dichotomie zwischen Stadt und Land, zwischen Petersburg und Moskau und Europa und Asien. Die Provinz im kulturellen Zeichensystem Russlands im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert steht

für Rückständigkeit wie auch Ursprünglichkeit, für eine potentielle Rückkehr zu althergebrachter russischer Lebensweise wie auch für die Erstarrung in einem isolierten patriarchalischen Verwandtschaftssystem, in Armut und Gewalt. Die Rückständigkeit weiter Provinzen, der gesamten ländlichen Sphäre kontrastierte aufs Schärfste mit urbaner Schnellebigkeit, Technik, den Lebensexperimenten der Avantgarden. Schließlich spielt die konstante Wahl des Chronotopos Landgut mit Garten auch mit dessen theatralischen Qualitäten: die lange Tradition von Theaterspiel auf Landgütern trägt ebenso zu der besonderen Eignung des Ortes bei wie seine insulare Lage, sein Charakter einer Welt in der Welt, der das Theater im Theater vorwegnimmt und steigert.²²

III. Der primäre, eng begrenzte Raum von Haus und Garten, in dem die überschaubare Menschengruppe lebt, wird geöffnet und durchlässig durch den zweiten Raum, der ihn mit Russland und einer Welt jenseits seiner Grenzen verbindet, aber mehr noch durch die Verwandlung des Raumes in Raumzeit, die Verschränkung der Topographie mit einer differenzierten Zeitphänomenologie. Die bereits vorgestellte, allen Zeitphänomenen zugrunde liegende kosmische Zeit spaltet sich in der konkreten dramatischen Ausgestaltung noch einmal auf in eine chronometrische Zeit und in eine subjektive Zeit. Die chronometrische Zeit wird symbolisiert durch die Uhr, das wichtigste Instrument der modernen Zeitmessung. Sie ist das Ergebnis eines langen zivilisatorischen Prozesses: Die Zeit wird seit dem hohen Mittelalter allmählich mathematisch domestiziert, Messinstrumente werden immer weiter vervollkommen und gewährleisten schließlich, dass für alle Menschen in einer Zeitzone eine Zeit gilt und jeder Zeit nahezu exakt gemessen werden kann.²³

Uhren steuern in Tschechows Theater das Verhalten und die Erwartungen der Akteure in entscheidenden Momenten, der besorgte oder nervöse Blick auf die Uhr fehlt in keinem Drama. Besonders abhängig von der Uhrzeit sind offensichtlich Männer, die um eine Frau (wie Treplew und Trigorin, wie Astrow und Wanja) oder um die Kunst (wie Treplew und Trigorin) konkurrieren, die wie der Landarzt Astrow Patienten versorgen müssen oder wie der Unternehmer Lopachin viel Geld verdienen wollen. Auf die Uhr schauen z. B. in der *Möwe* Treplew und Trigorin, in *Onkel Wanja* Astrow und Wanja, Professor Serebrjakow zu Beginn des dritten Aktes, Werschinin in *Drei Schwestern* allein viermal während der Abschiedsszene, im *Kirschgarten* Lopachin im ersten und vierten Akt. Njuchin wirft im Verlauf seines abirrenden Vortrags nervös einen Blick auf die Uhr und konstatiert am Ende seiner Lebensbeichte ebenfalls mit Blick auf die Uhr: »Die Zeit ist abgelaufen.« Das bezieht sich konkret auf die Zeit seines Vortrags, aber es gewinnt eine unheimliche Tiefe, wenn man unterstellt, er könne vom Zifferblatt seine vorgerückte Lebenszeit ablesen.

Die zweite Subkategorie von Zeit und Zeitwahrnehmung bildet das Gegenge-

wicht zur mathematisch gemessenen Zeit. Es handelt sich um die subjektive Zeit(wahrnehmung), die sich einer exakten Chronometrie entzieht, d.h. nicht mathematisierbar ist. Diese subjektive Zeit ist aufs Engste mit der menschlichen Vorstellungskraft, der Imagination als einer Quelle von Freiheit verbunden.²⁴ Die chronometrische Zeit und die subjektive Zeit verkörpern entgegengesetzte Pole der Zeitwahrnehmung. Die physikalische Zeit ist in diskrete Einheiten unterteilt, kennt keinen Übergang, sondern zerfällt in völlig gleichartige Einzelmomente, die immer genauer definiert und gemessen werden können. Die subjektive Zeit, die aus der Alltagserfahrung, der empirischen Realität der Individuen hervorgeht, bestätigt uns in jedem Augenblick, dass sie gerichtet ist, für biologische Wesen unaufhaltsam verstreicht und für das Einzelwesen immer auf den Tod zielt, das Erscheinen der Individuen ist gekoppelt an das Verschwinden.

An der Grenze der mathematisch domestizierten Zeit und der »freien« subjektiven Zeit steht die Lebenszeit der Akteure. Als biologische Wesen sind sie der Zeit unterworfen, in der Zeit entstehen und vergehen sie. Wenn einzelne Spieler sich Rechenschaft ablegen wollen, was sie erreicht oder eher nicht erreicht haben, nennen sie oft Zahlen, ihr Alter, die Dauer ihrer Ehe, die Zeit, die sie in ein Landgut investiert oder Schüler unterrichtet haben. Am Beginn der Reihe steht der Komiker Swetlowidow in *Schwanengesang*, der aus dem Suff erwacht und mit einem Mal erkennt, dass er mit 68 Jahren nun am Ende seiner Schauspielerlaufbahn angelangt ist, aber die besten, die eigentlichen Rollen nicht gespielt hat. Lomow im *Heiratsantrag* hat verstanden, dass es mit 35 Jahren höchste Zeit ist zu heiraten, will er sein Leben noch in geordnete Bahnen lenken. Iwan Wojnizkij in *Onkel Wanja* summiert sein Lebensgefühl und seine Lebenserwartung in Zahlen, er rechnet noch mit einer bestimmten Anzahl, genau genommen mit 13 Jahren, die ihm unerträglich lang erscheinen. Njuchin beschwört die 33 Jahre, die er mit seiner Frau verbracht hat, als wolle er sein Leben damit rechtfertigen, doch kurz darauf scheint ihn diese gewaltige Zahl zu erdrücken. Wanja oder Njuchin zeigen die Hilflosigkeit von Menschen, die sich ganz den Zahlen anvertrauen und darüber die Wirklichkeit ihres Lebens verfehlen. Der moderne demographische Diskurs, die Statistik und Versicherungsmathematik betrachten die Lebenszeit als eine mathematisierbare Größe. Daher erscheinen die Zahlenangaben auch wie ein fernes Echo der Statistik in Naturwissenschaft und Medizin.

Schließlich gibt es am äußersten Rand die Ahnung des Todes oder die Wahrnehmung des nahenden Endes, die jedem Menschen ständig gegenwärtig ist, auch wenn er nicht ausdrücklich davon spricht oder selbst wenn sie nicht im Horizont seiner Gedanken auftaucht. Diese äußerste Grenze wird in Tschechows Welttheater nur angedeutet, die Zuschauer erleben mit der einzigen potentiellen Ausnahme von Firs keinen Sterbenden auf der Bühne, doch führen die

Dramen mehrfach an die Grenze des menschlichen Lebens. Die Zuschauer erleben Treplew und Tuzenbach wenige Minuten vor deren Ende, der eine stirbt von eigener Hand, der andere im Duell. Wanjas Schüsse verfehlen zwar ihr Ziel, aber für wenige Augenblicke besteht für den Professor Todesgefahr. Am weitesten dürfte die finale Szene des *Kirschgartens* gehen, in der sich der längst »überfällige« Firs auf den Diwan niederlegt, um auszuruhen. Für den alten Diener mag in dieser Szene die Lebenserwartung auf wenige Augenblicke schrumpfen, das »Jetzt« in der menschlichen Zeit, das immer nur einen Augenblick währt, würde den Zuschauern in einem solchen Fall ein letztes Mal vor Augen geführt. Andererseits gibt es keine Gewissheit, ob Firs wirklich stirbt, das Ende bleibt offen. Ein alter Mann wurde von aufgeregten, mit sich selbst beschäftigten Reisenden vergessen, im Haus, das für den Abriss bereitsteht, eingeschlossen, es ist eine Situation der Farce, von abgründiger Komik.

Somit wird das Verhalten aller Figuren von der Dauer ihres Lebens und dem Bewusstsein, eine begrenzte Zahl von Jahren zur Verfügung zu haben, bestimmt. Die drei Grundkategorien Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft leiten sich aus dieser Begrenztheit, dieser Endlichkeit ab, nur aus der Gegenwart kann der Rückblick ebenso wie die Zukunftserwartung erfolgen. Die Akteure besitzen offensichtlich immer eine wenn auch nur ungefähre Vorstellung von der gesamten Ausdehnung ihres Lebens in der Zeit, erst diese Vorstellung verleiht ihnen die Fähigkeit, sich in der Zeit zu orientieren, nur als begrenzte sterbliche Wesen können sie in der Unendlichkeit von Zeitpunkten Grenzen erkennen und diese in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einteilen.

Die Dramen zeigen dieses spannungsvolle Zeitbewusstsein in Aktion. Während die mathematisierte Zeit homogen scheint, immer gleichartig in eine Richtung verlaufend, herrscht im Feld der subjektiven Zeit Vielfalt und Heterogenität vor, vom Gegenwartspunkt aus kann die Vorstellungskraft sowohl in die Vergangenheit als auch in die Zukunft eilen, sie kann den gerichteten Zeitpfeil imaginär umkehren. Zwar stellt auch sie niemals die Vergangenheit wieder so her, wie sie war, aber sie kann doch ein wenn auch wandelbares Bild dieser Vergangenheit entwerfen und sie sich so »vergegenwärtigen«. Ebenso kann sie niemals die Zukunft vorwegnehmen, aber sie kann Bilder von Zukunft, eine bestimmte Erwartung, eine Haltung zu zukünftigem Geschehen erzeugen.

Der Pluralismus der subjektiven Zeit wird repräsentiert von einer Vielzahl von »contingentiae«, von Zufallsereignissen, die unvorhersehbar im Jetzt auftreten, auf die ein oder andere Weise verlaufen können und nur eine kurze Weile oder sogar nur einen Augenblick dauern, aber die Richtung des Dramas entscheidend beeinflussen können.²⁵ Schon in den Farcen finden sich solche plötzlichen Einfälle und Ausfälle, abrupte Bewegungen, Worte, Gesten. Im *Kirschgarten* treten solche Augenblicksereignisse in besonderer Dichte auf und werden zu komischen Effekten genutzt. Häufig handelt es sich um Missgeschicke, die den

Akteuren widerfahren.²⁶ In ihrer Momenthaftigkeit und Plötzlichkeit lassen sie den Zuschauer den partikularen, distinkten Augenblick als kleinsten wahrnehmbaren Zeitabschnitt erfahren. Die gemeinsame Anwesenheit von Zuschauern und Schauspielern, die in verschiedenen und doch auch in gleichen Zeiten weilen, richtet die Aufmerksamkeit in besonderem Maße auf das Problem der Zeitlichkeit.

Das Monodrama der Weltseele in einem leeren Kosmos zu Beginn der *Möwe* vollzieht den extremsten Zeitsprung der Dramen und weitet im Modus der Imagination den Kreis der Erkenntnis aus. Quälend intensiv wird die Imagination der Zukunft, wenn der Sprechende nach seiner Aussicht fragt, im Gedächtnis einer fernen Menschheit fortzuleben. So versuchen Astrow oder Werschinin, mit den Augen der Bewohner einer Epoche in 200–300 Jahren auf die eigene Gegenwart zurückzuschauen. Sie werfen die Frage auf: Wird es uns für die Nachwelt je gegeben haben? Die Figur der Antizipation, der Vorwegnahme von zukünftigen Ereignissen oder Gedanken, wird in ihren Monologen gesteigert zum Vergessen im Futurum exactum Passiv: »Wir werden vergessen worden sein.« Von dieser ein oder zwei Jahrhunderte entfernten Zukunft fällt ein Schatten sogar auf die Wirklichkeit der Gegenwart, die doch bald einem nahezu vollkommenen Vergessen anheim fallen muss, einem Vergessen, das nichts und niemanden übrig lässt, wenn man ihm nur genug Zeit gibt. Hat es die Toten je gegeben? Diese Gewissheit ist allerdings keine vollständige, in ihr verbirgt sich die Hoffnung, dass auch ferne Geschlechter an die Vorfahren denken werden und außerdem bringt sie eine erstaunliche neue Zeitfigur hervor: das Denken kann das Vergessenwerden des denkenden Subjekts denken und sich auf diesem Niveau erneut einrichten und angesichts des sicheren Vergessenwerdens weiterdenken.

Der Vorgriff auf eine ferne Zeit wird am deutlichsten in den Spekulationen über eine Welt in 200–300 Jahren. In den Streitgesprächen Tuzenbachs und Werschinins stehen Zeitkreis und Zeitpfeil nebeneinander, ohne dass eine Entscheidung herbeigeführt würde. Einer der stärksten Diskurse der europäischen Moderne, der Fortschritt, wird in den Dramen mit der älteren Vorstellung von zyklischer Wiederkehr, von ewigem Kreislauf kontrastiert, ohne dass eine Entscheidung herbeigeführt würde. Gerade darin beweist sich eine großartige Intuition, denn die Dichotomie von Kreis und Pfeil ist nur in der Theoriebildung sinnvoll, sie lässt sich nicht durchhalten.²⁷

Die Zeit wird aber auch explizit Thema der Gespräche, sie erscheint in der Sprache der Akteure und in ihren Ideen, Vorstellungen, Wünschen. Ideen wie Fortschritt, Wandel, Glück, Dauer, Unveränderbarkeit nehmen letztlich einen Platz ein neben den Menschen und den Dingen, sind Phänomene, die kommen und vergehen. Wir neigen nur dazu, sie für außerordentliche, höhere menschliche Hervorbringungen zu halten, doch sie sind einfach Teil der Welt und ihres

Theaters. Zeitfeil und Zeitkreis, die sich für ein logisch-rationales Denken ausschließen, stehen so nebeneinander.²⁸

Auf der kleinen Guckkastenbühne, auf der die Dramen spielen, sind also drei Zeitkategorien zu erkennen: Die fundamentale kosmische Zeit und ihre Gesetze, die das Leben auf der Erde hervorbringen und bestimmen. Sie manifestiert sich im Tag-Nacht-Rhythmus und in den Jahreszeiten. Einzig in der *Möwe* wird sie auf direktem Weg berührt, wenn das Monodrama im Drama die Weltseele und die potentielle Leere des Kosmos in einer weit entfernten Zukunft beschwört. Die zweite Kategorie ist die mathematisierte Zeit, die von Uhren gemessen wird und u.a. zur Organisation des Lebens und der Arbeit, zur Produktion von Gütern und zum Gelderwerb dient. Die dritte Kategorie schließlich umfasst die subjektive Zeit und Zeitwahrnehmung, die aus dem Augenblick oder aus der Lebensrückschau erwächst und eine je individuelle Vergangenheit und Zukunft hervorbringt.²⁹

IV. Mit Raum und Zeit sind zwei Grundkategorien des dramatischen Textes vorgestellt worden, die in Tschechows Welttheater aus der Sicht eines offenen Universums neu entworfen werden. Als dritte dramatische Grundkategorie sind die Figuren und ihre sprachlichen und außersprachlichen Aktivitäten zu betrachten.³⁰ Tschechows Figuren unterscheiden sich grundlegend von den früheren russischen und europäischen Auffassungen fiktiver Personen im Drama. Sie werden zwar oft als Vereinzelte, d.h. als isolierte, missverstandene, verzweifelte menschliche Wesen gezeichnet, aber nicht als große Einzelne, sondern immer in Beziehung zu einer Gruppe, der Überlebensgemeinschaft, die ihre materiellen Grundlagen selbst erarbeiten muss.

Das Agieren dieser Überlebensgemeinschaft ruft eine weitere Zeitkategorie auf, die Kategorie der Geschichte, d.h. die von Menschen mit anderen Menschen für Menschen durchlebte Zeit. Uhren und Besitzstreben markieren die Akteure als Zeitgenossen des Autors und führen zur historischen Epoche der industriellen Revolution, die zu Tschechows Lebenszeit 1860 bis 1904 auch Russland erfasste. Während der Gründerjahre Russlands, in den achtziger und neunziger Jahren erlebte das späzaristische Russland eine tiefgreifende soziale Mutation, so etablierte sich parallel zur Ausweitung der Infrastruktur z.B. ein neues Unternehmertum, auf der Suche nach raschem Gewinn, von Erwerbs- und Besitzstreben angetrieben. Die Klassenschranken bestanden zwar bis zum Ende des Zarenreichs weiter, wurden aber zunehmend fragwürdig. Eine wachsende Zahl von Menschen löste sich in den russischen Metropolen wie Sankt Petersburg und Moskau von den natürlichen Rhythmen, die das Leben in einer agrarischen Gesellschaft bestimmten. Die exakte Zeitmessung griff in immer weitere Bereiche des Arbeits- und Alltagslebens bestimmend ein und gab die Arbeitsrhythmen vor, die den Menschen ein Leben und vor allem Arbeiten nach

der Uhr abverlangten.³¹ Die Spannung zwischen dem Ancien régime, einer Ordnung, deren Grundlagen weit in die vorpetrinische Zeit zurückreichten, und einer modernen Gesellschaft und Wirtschaft, die auf Mobilität und Expansion angewiesen waren, verschärfte sich und strebte auf einen Höhepunkt zu.³²

In den Dramen finden sich sehr deutliche Spuren dieser Lage. Die Akteure der Dramen leben zwar auf dem Land oder in der tiefen Provinz, aber eindeutig in einer kapitalistischen Wirtschaftsform, in der chronometrische Zeit und Geld über die Entlohnung der Arbeitsleistung pro Zeiteinheit, d.h. pro Stunde, Woche oder Monat aneinander gekoppelt sind, in der Immobilienbesitz flüssig gemacht oder in Aktien angelegt werden kann, in der Kapital akkumuliert und auf Zins und Zinseszins spekuliert wird. Auch im Russland der Dramen sind die Folgen der naturwissenschaftlich-technischen Zivilisation im Alltag spürbar: die Zeit wird ihrer emotionalen Füllung entkleidet und instrumentalisiert zur Gewinn bringenden Zeit, zur Zeiteinheit, in der eine bestimmte Menge von Arbeit erfolgen, eine messbare »Leistung« erbracht, ein Vortrag gehalten, ein Patient behandelt, ein Auftrag erteilt und entlohnt werden kann. Daher tauchen in allen Dramen Zahlen auf, die das Leben der Akteure an die Ökonomie binden. Die Zahlen übersetzen Natur und ihre mythologischen »Gaben« in verwertbare Ressourcen, Apparate, Instrumente, die den Wohlstand der Menschen mehren, schließlich eine umfassende Ökonomie aufbauen. Geld zirkuliert ständig im Verwandtschafts- und Familiensystem, es beeinflusst alle sozialen und menschlichen Beziehungen, die immer auch eine ökonomische oder finanzielle Seite haben. Der Kreislauf der Schulden hält eine Ökonomie aufrecht, in der jeder bei jedem versucht zu leihen. Nicht nur Lopachin, auch die Arkadina, Trigorin, Treplew, Astrow, Wanja, Serebrjakow, Olga, Irina und Werschinin leben und arbeiten für Geld, sie verschwenden oder sparen Geld, leihen oder borgen es. Wer sich bewusst außerhalb stellt wie z.B. Trofimow, muss bereit sein, eine Elendsexistenz zu fristen.

Das Verhältnis zum Geld, Geiz oder Verschwendungssucht, überängstliche Sparsamkeit oder Sorglosigkeit, prägt daher den Habitus der meisten Akteure. Dabei ist eine Ambivalenz konstitutiv für alle Dramen: Geld und Geldwirtschaft repräsentieren durch ihren Zahlencharakter einen bestimmten Typus von Rationalität, dem Geld wird zugeschrieben, Wohlstand und Entwicklung zu befördern und damit ein Instrument des Fortschritts zu sein. Die Erfolge des sozialen Wandels schienen auch im späzaristischen Russland unabweisbar. Doch gibt es eine andere Seite des Geldes, die gleichermaßen bedeutend ist: Das Geld zehrt auch von irrationalen Kräften, von Verdrängungen und Ängsten, Süchten und Phantasmen. Einerseits verweist die Zahl auf die Mathematik und die exakten Naturwissenschaften, die Grundlage der technischen Zivilisation, der rationalen Organisation und Planung, andererseits besitzt sie für viele Figuren eine magische oder irrationale Qualität, die sich häufig in Aberglauben oder Angst

vor bestimmten Zahlen, Zahlenfetischismus oder Wiederholungszwang niederschlägt.

Die Ambivalenz des Geldes, seine produktiven wie zerstörerischen Potentiale machen sich besonders in der ökonomischen Zerrüttung der alten Landgüter bemerkbar, auf allen Gütern lastet die Drohung des Konkurses, der Versteigerung, der freiwilligen oder erzwungenen Aufgabe von Seiten der alten Besitzer. In der *Möwe* scheint noch nicht das Gut selbst bedroht, aber das Verhältnis des Besitzers Sorin und seiner Schwester Arkadina zum Verwalter Schamraew ist brüchig, offensichtlich sind die Besitzer nicht in der Lage, sich gegen die Untergebenen wirklich durchzusetzen. In *Onkel Wanja* kann der Anschlag des Professors auf das Landgut, das Wanja verwaltet und gepflegt hat, von Iwan Woinizkij nur mit letzter Kraft und um den Preis eines Beinahe-Verbrechens abgewendet werden. Das Haus der drei Schwestern geht durch Andrejs Haltlosigkeit und Nataschas Gier Zimmer um Zimmer verloren. Der Kirschgarten ist von Anfang in höchster Gefahr und seine Besitzer unternehmen kaum etwas, um ihn zu retten. Dieser Erosionsprozess bleibt nicht auf die Häuser beschränkt, er greift über auf Gärten und Parks, auf Wälder und Felder, auf die gesamte vom Menschen kultivierte Natur. Eine aggressive Art des Wirtschaftens, die Ressourcen rücksichtslos verbraucht und zerstört, greift um sich und unterminiert die Symbiose von Mensch und Natur.

Uhrzeit und Geld stehen im Zeichen der Zahl, sie greifen tief in das Verhalten und Leben der Akteure ein, auch in ihr Zeitempfinden und machen sie unfrei. In dieser modernen Unfreiheit zeigt sich ein grundlegendes Paradoxon. Uhr und Geld wurden erfunden, um den Menschen zu dienen, ihren Lebensvollzug zu organisieren und zu verbessern. In Tschechows Dramen nehmen Geld und Uhr die Akteure hingegen mehr und mehr in ihren Dienst, lassen sie im schlimmsten Fall zu Marionetten werden und unterwerfen sie einem Regime banaler Zwecke und Ziele, eine Variation der Trivialität, die in Gogols *Revisor* vorherrscht. Kulygin z.B. hat sein Leben vollkommen einer pedantischen Zeitplanung unterworfen, sein Körper und Geist stecken in einem Futteral. Der Landarzt Astrow wirkt immerzu gehetzt, weil der nächste Patient schon auf ihn wartet. Der Unternehmer Lopachin musste sich einem strengen Zeitdiktat unterwerfen, um Erfolg haben zu können. Er fleht die aus der Zeit gefallenen Gutsbesitzer Ljubow Ranewskaja und Gaew an, den herannahenden Zeitpunkt der Versteigerung im Blick zu haben.

Die Akteure sind aber nicht nur durch ihre ökonomische Position Teil von Gruppenbeziehungen, sondern auch durch ihre Position im Verwandtschaftssystem. Dieses System ist eng verbunden mit der »Autorität des Geschlechts«, einem Thema, das Tschechow von früh an beschäftigte.³⁴ In der Tat bewegen sich die Spieler in allen Dramen ausnahmslos nach einer Choreographie, die der Macht erotischer Anziehung folgt. Diese Anziehung stiftet allerdings mehr

Unheil und Unglück als Glück. Sie ist nicht zuletzt die Ursache für Gewalt und gewaltsamen Tod – sei es durch Selbstmord wie bei Treplew, versuchten Totschlag wie im *Wanja*, Duelltod wie in den *Drei Schwestern*, in der Vorgeschichte von Ljubow Ranewskaja gibt es einen Selbstmordversuch.

Folgerichtig bewegt sich das Verwandtschaftssystem der Dramen im Vergleich zum Vorgängertheater fort von der männlichen Dominanz: Die männlichen Figuren, die für eine Vaterrolle in Frage kämen, sind sämtlich problembehaftet. In der *Möwe* fehlt Treplews Vater; ein von Anfang an kränkelder, am Ende todkranker Onkel kann diesen abwesenden Vater nicht ersetzen. Die Bedrohung des Sohnes wird gesteigert durch dessen älteren Rivalen Trigorin, der als Literat und als Liebhaber erfolgreicher und immer schon da ist, wohin Treplew erst gelangen will. Er besitzt bzw. erobert beide Frauen, die Mutter und die ersehnte Geliebte, und nimmt Treplew buchstäblich die Aussicht auf Vaterschaft und den Platz zum Leben. Doch auch Trigorin bleibt dauerhafte Vaterschaft versagt: seine Geliebte, die Schauspielerin Arkadina, ist trotz aller zur Schau gestellten Jugendlichkeit zu alt, um noch einmal Mutter zu werden, und das Kind, das er mit Nina Saretschnaja zeugt, stirbt bald nach der Geburt.

In *Onkel Wanja* ist der Platz des Vaters von Professor Serebrjakow besetzt, dessen Alter zu einem wichtigen Thema und Problem des Dramas wird. Der hypochondrische Greis hat die junge schöne Elena geheiratet, die Astrow und Wanja umwerben, beide Männer mittleren Alters, die noch auf Liebeserfüllung hoffen. Die Blockade wird bis zuletzt nicht aufgehoben, im Gegenteil, sie erweist sich für zwei Männer fast als tödlich: für den Professor selbst, der beinahe Opfer eines Totschlags durch Wanja wird, und für Wanja, der glaubt, seinen Selbstvorwürfen und seiner Reue nur durch Selbstmord entkommen zu können. Damit ist auch in diesem Drama das väterliche Prinzip eingeschränkt und gehemmt.

In den *Drei Schwestern* gibt es zwar einen jungen Mann, der zweifach Vater wird, den Bruder Andrej Prosorow, aber seine Frau Natascha ist eindeutig die aggressivere und selbstbewusstere Person. Am Ende des ersten Akts noch eine sozial deklassierte, lächerliche, verschüchterte Randfigur, ergreift sie Zug um Zug Besitz vom Haus und betrügt ihren Mann ohne Skrupel. Zumindest im Fall der jüngeren Tochter scheint Andrejs Vaterschaft fragwürdig. Natascha drängt Andrej derartig an den Rand, dass er in seinem eigenen Elternhause nur noch vor ihren und den Gnaden ihres Geliebten, seines Vorgesetzten Protopopow, lebt. Der alte, zynische Militärarzt Tschebutykin hat Vaterschaft nicht erleben können, weil er sich an die verheiratete Mutter der Prosorov-Familie gebunden fühlte. Schließlich scheitern auch die Aussichten jüngerer Männer auf Heirat und Vaterschaft, die Jüngste der Schwestern, Irina, weist das Werben des Offiziers Solenyj zurück, der aus Eifersucht ihren Verlobten Baron Tuzenbach im Duell erschießt. So liegt von Anfang an der Schatten eines erfolgreichen Vaters auf der Familie: Es ist der General Prosorow, dessen Tod den Niedergang des

Hauses eingeleitet hat. Die drei Schwestern und der Bruder sind Vaterlose, die über den Verlust des Vaters nicht hinwegkommen, nicht nur kein eigenes Heim bauen, sondern nicht einmal das Elternhaus, den Status quo bewahren können. So erscheint das Drama auch als Symbol des niedergehenden Patriarchats, das sich aus eigenen Kräften nicht mehr regenerieren kann, dem im wörtlichen Sinn der Nachwuchs fehlt.

Im *Kirschgarten* bleiben die jungen Rivalen Trofimow und Lopachin unverheiratet, Trofimow ist im Dienst an der Wissenschaft und für eine bessere Zukunft zu einer männlichen Jungfer geworden, Lopachins Heiratswilligkeit und immer wieder verkündete Heiratsabsichten produzieren eher komische Effekte. Zu guter Letzt erklärt Trofimow auch noch Lopachin seine Liebe. Wieder ist es ein sehr alter Mann, Firs, der als Einziger eine Vaterrolle spielt, aber sein hohes Alter und sein fünfzigjähriges »Kind« Gaew lassen die Konstellation nur komisch erscheinen. In der Schlusszene sprechen sich die Geschwister, die ihres Sohnes beraubte Ljubow Ranewskaja und ihr Bruder Gaew, der kinderlose skurrile Junggeselle, Trost zu und stützen einander, ein bewegendes Bild inniger Geschwisterliebe. Die Schwäche oder der Zerfall der klassischen Familie in den Dramen schafft Raum für diese Verbindungen oder Allianzen, die nicht erotischer oder sexueller Natur sind, sondern auf wechselseitiger Solidarität basieren, so zwischen Onkel und Nefte in der *Möwe*, zwischen Onkel und Nichte in *Onkel Wanja*, zwischen den Schwestern und zwischen ältester Schwester und Njanja in *Drei Schwestern*, zwischen Bruder und Schwester im *Kirschgarten*.

Das Fazit ist eindeutig: Wir haben es ausnahmslos mit defizitären Familien zu tun und deren Schwäche ist vor allem eine des männlichen Geschlechts und väterlichen Prinzips. Die patriarchalische Hierarchie zerfällt, die einst allmächtige Vaterfigur ist abgesetzt oder steht kurz vor der Absetzung.³³ Das Bild wird ergänzt durch eine grundsätzliche Lockerung verwandtschaftlicher Bande, die Erschütterung althergebrachter Autoritäten, die Beschleunigung sozialen Aufstiegs, aber auch Abstiegs und die damit verbundene Erosion einstmaliger stabiler oder stabil geglaubter Besitzverhältnisse. Dieses Theater erkundet das (auto)destruktive Potential der Familienbildung und Vergesellschaftung: Verwandtschaft und im weiteren Sinne menschliche Nähe sind riskant, konfliktreich, potentiell zerstörerisch und im Extremfall tödlich. Treplew zerbricht auch an der mangelnden Zuwendung der Mutter und begeht Selbstmord, Wanja versucht seinen Schwager Serebrjakow zu erschießen, die Schwägerin Natalja nimmt den kultivierten Schwestern, von denen sie zu Beginn des Dramas subtil gedemütigt wird, das Elternhaus und verdrängt sie schließlich, Tuzenbach wird kurz vor der Heirat mit der jüngsten Schwester Irina im Duell erschossen, Ranewskaja, die an einer vermeintlichen oder tatsächlichen Mitschuld am Tod ihres Sohnes leidet, und Gaew, Bruder und Schwester blockieren sich in ihrer Vergangenheitsbezogenheit, ihrer Kindheitsnostalgie wechselseitig und verhindern so entschlos-

senes Handeln, das den Kirschgarten einzig vielleicht noch retten könnte. Auch Mutterschaft erweist sich als problematisch und tödlich: Mütter wie Nina Saretschnaja oder Ljubow Ranewskaja, die ihre Kinder verlieren, sind in scharfem Kontrast gezeichnet.

Die Akteure im kosmischen Theater sind Vaterlose im mehrfachen Wortsinn. Die Neuzeit und ihr unbedingtes Streben nach Erkenntnis ziehen eine Krise der symbolischen Hierarchien nach sich, die auch eine Krise der patriarchalischen Gesellschaft einschließt. Auf das Verschwinden von Schöpfergott und Familienoberhaupt folgt nicht die unbegrenzte Selbstermächtigung qua Wissen und Fortschritt, die vaterlosen Akteure müssen vielmehr auf eine endgültige Wahrheit verzichten, ihnen bleibt nur die unabschließbare Suche nach Wahrheit. Tschechows Welttheater ist Teil dieser Suche. Die Akteure in Tschechows Welttheater müssen ihre Ziele, ihren Lebenssinn für kurze Zeit selbst erschaffen, sie werden ihnen nicht von höheren Wesen eingegeben und haben keine Dauer über sie hinaus, sondern sie entstehen und vergehen mit ihnen. Dabei bildet auch in Tschechows Welttheater die antike Mahnung des »meden agan«, der »aurea mediocritas«, des mittleren Weges und der Mäßigung, die in der stoischen Lehre immer wieder diskutiert wird, einen wichtigen Bezugspunkt.

Die Erschütterung der männlichen Vormachtstellung durch die Frau bedeutet nicht, dass Familie und Verwandtschaft unbedeutend werden, im Gegenteil, sie sind absolut zentral, aber einer grundlegenden Wandlung unterworfen. Diese Wandlung öffnet die starre Familienstruktur für andere Konstellationen. Affinitäten und Allianzen wie die zwischen dem Onkel Sorin und seinem Neffen Treplew, der Nichte Sonja und ihrem Onkel Wanja, der ältesten Schwester Olga und ihrer alten Njanja Anfisa formieren sich und zeugen von Überlebenswillen und Überlebensfähigkeit außerhalb der patriarchalischen Großfamilie. Die Offiziere Rode und Fedotik treten als verspielt-infantiles Männerpaar auf, eine der wenigen unbeschwerten Verbindungen in dem an Unglück reichen Drama. Schließlich rettet in *Kirschgarten* die Geschwisterliebe Ljubow Ranewskaja und Gaew über den Verlust des Elternhauses, der Kindheit und Geborgenheit hinweg und hilft ihnen weiterzuleben.

V. In Tschechows Welttheater wirkt die »Autorität des Geschlechts« innerhalb des sozialen Verbandes der Familie und der um ökonomisch Abhängige erweiterten Menschengruppe, sie manifestiert sich in den emotionalen Verwicklungen und im Verwandtschaftssystem, das die animalische Reproduktion in einen elaborierten kulturellen Code verwandelt und jedem Mitglied eine Rolle im Familienverband zuschreibt. Aber diese Versuchsanordnung mit ihrer Verbindung zur Evolutionstheorie Darwins bedeutet in Tschechows literarischer Übersetzung nicht, dass wir es mit Wesen zu tun hätten, die bis ins letzte Detail vorherbestimmt, nur Resultat von Nervenreizen sind. Theater nach Darwin be-

deutet nicht »darwinistisches Theater«. Tschechow lotet vielmehr die Freiräume aus, die nach den Erkenntniszäsuren des 19. Jahrhunderts bleiben.

Tschechow stellt in seinen Dramen die Frage nach den Bedingungen des Menschseins und den Möglichkeiten menschlicher Freiheit: Menschen werden zu Menschen nur durch das Zusammenleben mit anderen Menschen, dem immer auch Elemente eines Spiels eignen. Der Mensch kann zu sich selbst in ein betrachtendes und analysierendes Verhältnis treten und damit zu seinem eigenen Beobachter und Zuschauer werden. Die Rollenhaftigkeit seines Agierens vor anderen bedeutet aus dieser Perspektive nicht Entfremdung von einem festen, angeblich authentischen Kern seiner Persönlichkeit, sondern die einzige Möglichkeit, in der sozialen Rolle und im Spiel mit anderen ganz zu sich zu gelangen. Der Mensch ist notwendigerweise auch und gerade im alltäglichen Umgang mit anderen Menschen »Schauspieler« seiner selbst. Der rollenlose Mensch existiert nicht, es gibt kein von allen Masken und Rollen freies Selbst. Nur über Rollen können Menschen sozial miteinander und ökonomisch voneinander leben.³⁵

Die Theatralität des Theaters gewährleistet jenes »Abstandnehmenkönnen«, das jeder Person ihren unentbehrlichen Spielraum einräumt.³⁶ Der vielfältig bedingte und abhängige Mensch ist in einem offenen Universum nicht voraus bestimmt. Er besitzt eine »Maskenidentität«, die im Agieren mit der Umwelt bzw. mit der Außenwelt entsteht, nur in Grundzügen festgelegt ist und immer wieder in der Performanz realisiert werden muss. Die lateinische Schauspiel-Metapher »persona«, die zunächst die Maske des Schauspielers und dann den Schauspieler selbst meinte, machte eine tiefgreifende Wandlung durch und stieg zu einem zentralen Begriff neuzeitlichen Selbstverständnisses auf.³⁷ Nicht von ungefähr hat sich der zentrale Begriff der Person erst nach der Aufwertung der Maske entwickeln können. Frei wird der Mensch »nur als Person im Zusammenhang mit anderen Personen«. ³⁸ »Persona« bezeichnete schließlich eine unveräußerliche Qualität, die Eigenschaften eines freien, moralischen Wesens.

Menschen können als selbsterkennende Subjekte in Distanz zur Natur und damit zum Evolutionsprozess treten: »Freiheit heißt Abstandnehmenkönnen.«³⁹ So kann der Zuschauer aus seiner Beobachterposition Einsicht in die Unfreiheit der Akteure auf der Bühne gewinnen, die Einsicht in die Unfreiheit kann bei den Zuschauern, wenn schon nicht zur Freiheit, so doch zu einem Erlebnis der Befreiung führen. Angesichts der nachlassenden Autorität mythischer und religiöser Erzählungen wird der denkende Mensch zum distanzierten Beobachter seiner selbst, zum entzauberten Entzauberer. Seine biologische und soziale Bedingtheit, die sich aus einer jahrmillionenlangen Evolution mit einer Kette von Kontingenzen erklärt, erscheint dem distanzierten Blick als »komisch«. ⁴⁰ Durch alle Dramen und Farcen hindurch ist es das histrionische oder theatrale Verhalten vieler Akteure, das exponiert und bloßgestellt wird. Lange hat

man den Komiker Tschechow hinter den melancholischen oder tragischen Dramatiker zurückgesetzt. Aber die Dramen speisen sich gerade aus der komischen Lage des Menschengeschlechts bzw. jedes Menschen nach dem Ende der metaphysischen Erzählungen. Das Rollenspiel gehört zur Ausstattung der Spezies, deren Kulturfähigkeit wesentlich in dem Überschuss an Phantasie, an Spiellust liegt, der nötig ist, um sich in fremde Menschen hineinzudenken, sie zu imitieren, schließlich Schauspieler seiner selbst zu sein.⁴¹ Auf einer höheren Erkenntnis-ebene kann sich das kontingente Subjekt nach Einsicht in seine Kontingenz als moralisches Subjekt re-konstituieren. Damit werden Theater und Theatralität zur Einheit stiftenden Metapher, in der ein offener Typus von Rationalität angelegt ist.⁴²

Tschechows Welttheater nimmt teil an einer Aufklärung über die Aufklärung, die niemals abgeschlossen sein wird. Die Zuschauer werden angeregt, zu innerer Freiheit, zu Unabhängigkeit, zu Gleichmut zu finden. Obwohl Skeptiker, vielleicht Agnostiker, bleibt Tschechow religiös musikalisch: der Klang der russisch-orthodoxen Liturgie, der Chorgesänge, des Kirchenslawischen wird als Grundton der russischen Kultur erkannt und bewahrt. Die Einsicht, dass alles nur Farce ist, nur Farce sein kann, wird nicht nur von Melancholie, sondern auch von Mitleiden begleitet, erzeugt kein höhnisches Gelächter, sondern ein verständnisvolles Lächeln.

Nur in Kategorien von Milliarden Jahren ist die Entstehung von Galaxien, von Sonnensystemen und Planeten, schließlich von organischem Leben zu denken. Angesichts dieser nicht empirisch erfahrbaren Quantität wird selbst die physikalische Zeit, d.h. die messbare Zeit, die Zeit, die mit Hilfe exakter Messinstrumente in kleinste Einheiten eingeteilt werden kann, unwirklich. Die Naturwissenschaft übernimmt damit in gewissem Sinn das Erbe der Mythologie, der Erzählungen über Anfang und Ende des Kosmos. In kosmischen Maßstäben gemessen ist das intelligente Leben auf der Erde gerade zu dem »Zeitpunkt« erschienen, in dem der Blick auf das gesamte Universum als dynamisches Geschehen, als »theatrum mundi« möglich ist. In sehr ferner Zukunft könnte es keine Zuschauer und kein Schauspiel im Kosmos mehr geben, die Ausdehnung des Universums wird nach diesem Modell zum Zerfall der Materie führen. Auch und gerade moderne Naturwissenschaften wie die Astrophysik bestätigen die Intuition des Dramas, dass der Mensch im Kosmos zum Schauen und Spielen berufen sei.

Tschechows Welttheater besitzt über eine fein differenzierte Phänomenologie der Raumzeit eine kosmische Dimension und lässt uns dieses »Schauen« neu erfahren. Die Tag-Nacht- und jahreszeitlichen Rhythmen schließen sich mit der archetypischen Einfachheit des Chronotopos »Haus mit Garten« zu einem kosmischen Theater zusammen, das die fundamentalen Bedingungen für Leben beiläufig inszeniert. Scheinbar unvereinbare Größen – der begrenzte menschl-

che Alltag und das alle Grenzen sprengende Universum – werden durch dieses Theater in ein Neben- und Miteinander, in einen erlebbaren und ästhetisch wahrnehmbaren Bezug gebracht. Bei aller Spielbarkeit sind die Dramen auch philosophische Meditationen, Übungen in stoischer Skepsis und Ataraxie, Reflexionen über menschliche Erkenntnis und ihre Grenzen. Mehr als im Zeichen des Seins stehen sie im Zeichen des Werdens und entsprechen damit vollkommen dem Wesen des Theaters, das in seinen besten Momenten immer nur wird.

Anmerkungen

- 1 Bei dem Beitrag handelt es sich um einen gekürzten und bearbeiteten Auszug aus der Monographie des Autors *Tschechows Kosmos. Theater, Raum und Zeit*, die im Böhlau Verlag erscheinen wird.
- 2 Vgl. J. Douglas Clayton (Hg.), *Chekhov Then and Now. The Reception of Chekhov in World Culture*, New York 1997.
- 3 Vgl. Laurence Senelick, *The Chekhov Theatre. A century of the plays in performance*, Cambridge 1997; Senelick, *Chekhov and the bubble reputation*, in: Clayton, *Chekhov Then and Now*, 5–18.
- 4 Die Tschechow-Rezeption und -aufführungspraxis der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist mit führenden Regisseuren verbunden und markiert bis heute in den verschiedenen nationalen Theaterkulturen eine Zäsur. Man denke für Italien an Giorgio Strehler, für Frankreich an Jean-Louis Barrault, Peter Brook (als englischer Regisseur, der in Frankreich bzw. Paris gearbeitet hat), Alain Françon oder Stéphane Braunschweig, für das tschechische Theater und besonders für Prag an Otomar Krejča (der eine europäische, wenn nicht weltweite Ausstrahlung erreichte), für das deutsche Theater an die Inszenierungen von Rudolf Noelte, Peter Stein, Peter Zadek, Jürgen Gosch. In Japan hat Tadashi Suzuki eine eigene Tschechow-Interpretation begründet.
- 5 Vgl. Boris Zingerman, *Teatr Čechova i ego mirovoe značenie. Izdanie vtoroe, dopolnennoe*, Moskau 2001.
- 6 Für eine diachrone Übersicht vgl. den Eintrag von Joseph M. González García und Ralph Konersmann, *Theatrum mundi*, in: Joachim Ritter, Gottfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. X, Basel 1998, 1051–1054.
- 7 Vgl. Franz Link, *Götter, Gott und Spielleiter*, in: Franz Link, Günter Niggel (Hg.), *Theatrum Mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 1981, 1–49.
- 8 Hans Urs von Balthasar, *Theodramatik*. Erster Band: *Prolegomena*, Einsiedeln 1973, vgl. insbesondere »Der Topos Welttheater«, 121–238.
- 9 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 9. Aufl., Bern 1978, 148–154 stellt eine Übersicht über »Schauspielmetaphern« in Antike, Mittelalter, Barock und Neuzeit zusammen. Dabei führt er u. a. Belege aus Platon, Seneca, Epiktet, Plotin, Boethius und Augustinus an. Zur neueren Aufarbeitung von Ideengeschichte und Tradition des Topos vgl. Lynda G. Christian, *Theatrum Mundi. The History of an Idea*, New York 1989.
- 10 Vgl. Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo. Das Große Welttheater*. Übersetzt und herausgegeben von Gerhard Poppenberg, Stuttgart 2009, darin das

- Nachwort des Herausgebers: *Rolle und Freiheit - die Zeit des Spiels im Welttheater*, 147–167.
- 11 Zur Omnipräsenz der Welttheater-Vorstellung in Alltagskultur und Lebenswelt des Barockzeitalters vgl. auch Richard Alewyn, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, München 1985.
 - 12 Vgl. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 150–151.
 - 13 *As you like it*, Act II, Scene VII: »All the world's a stage/ And all the men and women merely players/ They have their exits and their entrances; and one man in his time plays many parts/ His acts being seven ages.«
 - 14 Vgl. vor allem Irene Pieper, *Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler*, Berlin 2000.
 - 15 Zur Übertragung des Modells auf verschiedene Kontexte vgl. Joseph M. González García, *Zwischen Literatur, Philosophie und Soziologie: Die Metapher des ›Theatrum mundi‹*, in: Christiane Schildknecht, Dieter Teichert (Hg.), *Philosophie in Literatur*, Frankfurt/Main 1996.
 - 16 Vgl. z. B. die neueren Biographien von A. P. Kuzičeva, *Čechov. Žizn' »otdel'nogo človeka«*, Moskau 2010 und Donald Rayfield, *Anton Chekhov. A Life*, London 1997.
 - 17 Vgl. Markus Gabriel, *Antike und moderne Skepsis*, Hamburg 2008, 161: »Die Begegnung mit unserer epistemischen Endlichkeit klärt uns darüber auf, dass unsere grundlegende Einstellung zur Welt nicht die des objektiven Wissens sein kann, das restlos transparent und abgesichert ist.« Zu Marc Aurels Bedeutung vgl. Peter Urban, »Wie soll man leben« - *Čechov und die Selbstbetrachtungen des Marc Aurel*, in: Vladimir B. Kataev, Rolf-Dieter Kluge, Regine Nohejl, *Anton P. Čechov. Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk*, München 1997, 3–17 und Peter Urban, *Wie soll man leben? Anton Čechov liest Marc Aurel*, Zürich 1997.
 - 18 Der amerikanische Slawist Michael Finke sieht einen grundlegenden Konflikt zwischen der ärztlichen Aktivität des genauen Beobachtens und der Furcht, selbst zum Objekt eines solchen Blickes zu werden. Vgl. Michael Finke, *Seeing Chekhov: Life and Art*, Ithaca–London 2005, 4: »... a central concern for Chekhov himself, [..] and deeply problematic, were precisely the issues of seeing and being seen.«
 - 19 Die prägende Wirkung medizinischer Untersuchungsmethoden auf die literarischen Verfahren der Prosa hat nachgewiesen: Vladimir B. Kataev, *Proza Čechova: problemy interpretacii*, Moskau 1979.
 - 20 Vgl. die wichtigste neuere Untersuchung zu diesem Thema: Petr Dolženkov, *Čechov i pozitivizm. Izdanie vtoroe, ispravlennoe i dopolnennoe*, Moskau 2003. Zum Konflikt von Positivismus bzw. Materialismus und Willensfreiheit und möglichen Formen der Vermittlung vgl. Kataev, *Proza Čechova* sowie ders., *Ėvoljucija i čudo v mire Čechova*, in: Kataev, Kluge, Nohejl (Hg.), *Anton P. Čechov, Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und Werk*, 351–356.
 - 21 Zur russischen Darwin-Rezeption vgl. Alexander Vucinich, *Darwin in Russian Thought*, Berkeley–Los Angeles 1988; einige Überlegungen zu Tschschchows Darwin-Rezeption stellt Jacqueline de Proyart an (*Tschschchov et Darwin. Limites et portée d'une influence*, in: *Silex*, Bd. 16, Grenoble 1980, 101–105).
 - 22 Vgl. Priscilla Roosevelt, *Emerald Thrones and Living Statues: Theater and Theatricality on the Russian Estate*, in: *The Russian Review* 50(1991)1, 1–23.
 - 23 Vgl. dazu Gerhard Dohrn-van Rossum, *Schlaguhr und Zeitorganisation. Zur frühen Geschichte der öffentlichen Uhren und den sozialen Folgen der modernen Stunden-*
-

- rechnung, in: Rudolf Wendorff (Hg.), *Im Netz der Zeit. Menschliches Zeiterleben interdisziplinär*, Stuttgart 1989, 49–60 sowie Peter Gendolla, *Die Einrichtung der Zeit. Gedanken über ein Prinzip der Räderuhr*, in: Christian W. Thomsen, Hans Holländer (Hg.), *Augenblick und Zeitpunkt. Studien zur Zeitstruktur und Zeitmetaphorik in Kunst und Wissenschaften*, Darmstadt 1984, 47–58.
- 24 Henri Bergson, Zeitgenosse Tschechows, hat die subjektive Zeit und Zeitwahrnehmung in zwei grundlegenden Studien untersucht, auf die an einzelnen Stellen schon verwiesen wurde: *Essai sur les données immédiates de la conscience* von 1889 und *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* von 1896. Obwohl Tschechow Bergson mit großer Wahrscheinlichkeit nicht gekannt hat und ein »Einfluss« auszuschließen ist, sind die Parallelen in der Differenzierung von chronometrischer und subjektiver Zeit sehr aufschlussreich. Der Dramatiker wie der Philosoph verteidigen letztlich die subjektive, »psychologische« Zeit gegen die normierte, mathematisierte Zeit, die mit der Industrialisierung überall dominant wurde.
- 25 Zur langen Deutungsgeschichte des »Jetzt« in der Philosophie vgl. Niko Strobach, »Jetzt« - Stationen einer Geschichte, in: Thomas Müller (Hg.), *Philosophie der Zeit. Neue analytische Ansätze*, Frankfurt/Main 2007, 45–71.
- 26 Zur Kontingenzerfahrung in Sprache und Bewusstsein vgl. Richard Rorty, *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/Main 1991, 21ff.
- 27 Vgl. Stephen Jay Gould, *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil und Zeitzyklus in der Geschichte der Erde*, München–Wien 1990.
- 28 Die Ergebnisse der neueren (Astro)Physik, die gerade die Irreversibilität des Zeitpfeils in der wirklichen Welt betonen, unterstreichen noch einmal die Spezifik des Imaginären und die besondere Leistung, die die Kunst mit einer Inversion des Zeitpfeils vollbringt. Zur Irreversibilität vgl. Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *Das Paradox der Zeit. Zeit, Chaos und Quanten*, München–Zürich 1993, 309: »Heute erkennt die Physik den Pfeil der Zeit als einen wesentlichen Bestandteil der Realität an. Die unerwarteten Entwicklungen, welche die Physik in den letzten Jahrzehnten genommen hat, laufen alle darauf hinaus, der Idee, dass wir in einer zeitlichen Welt leben, eine konstruktive Bedeutung zu geben.«
- 29 So verweisen Michael C. Frank und Kirsten Mahlke in ihrem Nachwort zu Bachtins Chronotopos-Essay darauf, dass »die Raumzeit eher Agens als bloße Kulisse ist.« Vgl. Michail M. Bachtin, *Chronotopos*; Mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke, Frankfurt/Main 2008, 215.
- 30 Vgl. z. B. Manfred Pfister, *Das Drama*, München 2001, 327ff.
- 31 Vgl. zum Gesamtkomplex Arno Borst, *Computus. Zeit und Zahl in der Geschichte Europas*, Berlin 1990.
- 32 Vgl. folgenden erhellenden Passus zum Wechselverhältnis von Zeitmessung und Geldwirtschaft bei Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, 8. Aufl., Berlin 1987, 500: »Durch das rechnerische Wesen des Geldes ist in das Verhältnis der Lebenselemente eine Präzision, eine Sicherheit in der Bestimmung von Gleichheiten und Ungleichheiten, eine Unzweideutigkeit in Verabredungen und Ausmachungen gekommen – wie sie auf äußerlichem Gebiet durch die allgemeine Verbreitung der Taschenuhren bewirkt wird. Die Bestimmung der abstrakten Zeit durch die Uhren wie die des abstrakten Wertes durch das Geld geben ein Schema feinsten und sicherster Einteilungen und Messungen, das, die Inhalte des Lebens in sich aufnehmend, diesen wenigstens für die praktisch-äußerliche Behandlung eine sonst unerreichbare Durchsichtigkeit und Berechenbarkeit verleiht.«
- 33 Der Titel des frühen Dramenversuchs *Bezotcovšćina / Vaterlosigkeit* ist in diesem

Sinn wegweisend. Allerdings handelt es sich dabei um eine spätere Zuschreibung der Herausgeber.

- 34 Während seines Medizinstudiums entwickelte Tschchow in einem Brief von 1883 an den Bruder Alexander das Vorhaben einer »Geschichte der Autorität des Geschlechts«, ein Projekt, das als wissenschaftlicher Traktat unausgeführt blieb, dessen Substanz jedoch in die Dramen eingegangen ist. Vgl. Anton P. Čechov, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem A. P. Čechova*, 30 Bde., *Pis'ma*, T. I. 1875-1886, Moskau 1974, 63ff.
- 35 Die Theorie der Rolle ist zentral in der philosophischen Anthropologie Helmuth Plessners, der mehrfach auf Schauspieler- und Theatermetaphorik zurückgreift, um aus der Fähigkeit des Menschen zur Selbstdistanzierung und Selbstbeobachtung das Konzept einer »exzentrischen Positionalität« abzuleiten. Damit ist die Besonderheit des »nicht festgestellten Tieres« Mensch gemeint, das nicht mehr ausschließlich instinktleitet ist, sondern über seine Fähigkeit zur Sprach- und Symbolbildung eine eigene, die Natur überschreitende Welt schafft. Vgl. Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch, Einleitung in die philosophische Anthropologie* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 4), Frankfurt/Main 1981, 360–365.
- 36 Vgl. Plessner, *Anthropologie des Schauspielers*, in: Plessner, *Ausdruck und menschliche Natur* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), Frankfurt/Main 1982, 407f.: »In der normalen Hingegebenheit an irgendeine Beschäftigung kann der Mensch, ja muss er sich vergessen. Nur das Stück seiner selbst, das für die Durchführung seiner Absichten als Mittel besonderer Beherrschung und Pflege bedarf, macht er sich bewusst, spaltet er von sich ab. Beim Schauspieler umfasst dieses Stück ihn selbst, als Leib und Seele. Er selbst ist sein eigenes Mittel, d.h. er spaltet sich selbst in sich selbst, bleibt aber, um im Bilde zu bleiben, diesseits des Spaltes, hinter der Figur, die er verkörpert, stehen. Er darf der Aufspaltung nicht verfallen, wie etwa der Hysteriker oder der Schizophrene, sondern er muss die Kontrolle über die bildhafte Verkörperung, den Abstand zu ihr wahren. Nur in solchem Abstand spielt er.«
- 37 Vgl. Ralf Konersmann, *Person. Ein bedeutungsgeschichtliches Panorama*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2/1993, 199–227.
- 38 Vgl. Theo Kobusch, *Die Entdeckung der Person. Metaphysik der Freiheit und modernes Menschenbild*, 2. Aufl., Darmstadt 1997, 274: »Aus der Theatermetapher der Maske wird, vermittelt über den stoischen Rollenbegriff, das christliche Trinitäts- und Amtsverständnis, Boethius und anderes mehr, schließlich ein ethischer Fundamentalbegriff. Was ursprünglich das Äußere, das Verdeckende, das Wechselnde bezeichnet, ist in der Neuzeit der Inbegriff des für den einzelnen Menschen Wesentlichen. I. . . Die hier berücksichtigte Tradition hat innerhalb der Christologie des 13. Jhdts. mit einer neuen Deutung des Begriffs Person begonnen. Person [. . .] ist der Mensch, insofern er ein Wesen der Freiheit ist und als solches ein moralisches Sein hat. Das moralische Sein [. . .] macht die Identität der Person als solcher aus.«
- 39 Vgl. Kobusch, *Person*, 249.
- 40 Vgl. Ralf Konersmann, *Komödien des Geistes. Historische Semantik als philosophische Bedeutungsgeschichte*, Frankfurt/Main 1999, 182: »Speziell neuzeitlich gehört das Komische zur Signatur eines Denkens, das sich nach den Durchläufen der Metaphysikkritik auf die Orientierungsbedürfnisse eines Wesens verwiesen sieht, welches hat einsehen müssen, dass es mit den Ansprüchen der Tradition, mit den Träumen und Hoffnungen, mit den Projekten und Plänen von ehemals nun allein dasteht: »Der Mensch«, wie Nietzsche die Lage lakonisch kommentiert, »der Komödiant der Welt.«
- 41 Vgl. ebd., 161f.: »Die existentiellen Projekte, die wir jeweils verfolgen, realisieren

historisch gewordene Möglichkeiten des Menschen, sich als ein Subjekt unter anderen zu verstehen und diese Position zum Ausdruck zu bringen. Dabei stellt die gelebte Alltäglichkeit einen Katalog von Rollen zur Verfügung, die jeweils endliche Möglichkeiten darstellen, sich als ein Subjekt zu verstehen.«

- 42 Vgl. Gary Saul Morson, »*Uncle Vanja*« as *Prosaic Metadrama*, in: Robert Louis Jackson, (Hg.), *Reading Chekhov's Text*, Northwestern University Press 1993, 214–227, hier 214: »It might be said that the fundamental theme of Chekhov's plays is theatricality itself, our tendency to live our lives ›dramatically‹«.