

Gudrun Heidemann

**PHYSIOGNOMISCHE FOKUSSIERUNGEN.
ZUM FOTOGRAFISCHEN BLICK IN IVAN TURGENEVS „ASJA“
UND ANTON ČECHOVS „DAMA S SOBAČKOJ“**

Für Janek, den *lodzermenschen*:
Ex navicula navis, z łódeczki łódź.

[...] Riksza na Bałutach. Rikszarz pedałuje, jadąc w górę Zgierskiej, na wyścielanej ławeczce para starszych ludzi.

Mężczyzna objął kobietę ramieniem
Stroheker 2005, 9 u. 89

Seltsam ist, mit welcher Selbstverständlichkeit er [d. i. Franz Kafka] von dem schriftstellerischen Unternehmen, anscheinend nachgerade der Aufgabe spricht, „die Erscheinung in die Details zu zerlegen“. So hat wohl noch nie ein Autor den Vorgang des sprachlichen Nachschaffens lebendiger Menschen benannt.

von Matt 2000, 46¹

I. Magische Auf- und Entladung von Vorstellungsbildern

In seinem Plädoyer *Für eine Philosophie der Fotografie* bezeichnet Vilém Flusser das Verhältnis zwischen Text und Bild als „Zentralfrage der Geschichte“ (Flusser 1983, 11). Er konstatiert hiebei einen ‚dialektischen Kampf‘ (vgl. ebd.) zwischen Texttreue und Bildanbetung, den er wie folgt erläutert:

¹ Vgl. zum Motiv des Zerlegens Michelangelo Antonionis „Blow Up“ (Antonioni 1966) – einem Film nach Julio Cortazars Erzählung „Las Babas del Diablo“ („Teufelsgeifer“). Das Zerlegen erfolgt hier über Vergrößerungen von Aufnahmen, die der Held, ein professioneller Fotograf, zufällig in einem Londoner Park machte. Beim Entwickeln stellt sich heraus, daß die Fotos möglicherweise einen Mord dokumentieren. Von *blowup* zu *blowup* werden Umrisse erkennbarer, jedoch durch die Vergrößerung einzelner Bildpunkte auch schemenhafter, geradezu pointillistisch, worauf eine Protagonistin durch ihren Vergleich zur Malerei hinweist. In *Understanding Media* stellt McLuhan einen ähnlichen Zusammenhang her: „Im Daguerreotyp-Verfahren gab es dasselbe Tüpfeln oder Gegenübersetzen von winzigen Pünktchen, wie es später im *Pointillismus* ein Echo fand und in jenem Maschennetz der Zeitungen noch wiederkehrt, das wir ‚Funkbild‘ nennen“ (McLuhan 1995, 291). In „Blow Up“ wird zudem in ähnlicher Weise wie von Matt zufolge bei Kafka der Schaffensprozeß des Fotografen und Künstlers samt seiner Vergrößerungstechnik, um Details erfassen zu können, vorgeführt.

Die Texte erklären zwar die Bilder, um sie wegzuerklären, aber die Bilder erklären auch die Texte, um sie vorstellbar zu machen. Das begriffliche Denken analysiert zwar das magische, um es aus dem Weg zu räumen, aber das magische Denken schiebt sich ins begriffliche, um ihm Bedeutung zu verleihen. Bei diesem dialektischen Prozeß verstärken begriffliches und imaginatives Denken einander gegenseitig – das heißt: Die Bilder werden immer begrifflicher, die Texte immer imaginativer. (Flusser 1983, 11)

Dem 19. Jahrhundert attestiert Flusser ein Höchstmaß an Texttreue, was er als „Textolatric“ (Flusser 1983, 12), als Textanbetung bezeichnet und womit seines Erachtens das ‚Ende von Geschichte‘ einhergeht, denn

Geschichte, im genauen Sinne, ist ein fortschreitendes Transcodieren von Bildern in Begriffe, eine fortschreitende Erklärung von Vorstellungen, ein fortschreitendes Entmagisieren, ein fortschreitendes Begreifen. Werden Texte jedoch unvorstellbar, dann gibt es nichts mehr zu erklären, und die Geschichte ist zu Ende.

In dieser Krise der Texte wurden die technischen Bilder erfunden: um die Texte wieder vorstellbar zu machen, sie magisch aufzuladen – um die Krise der Geschichte zu überwinden. (Flusser 1983, 12)

Gerade die russische Kulturgeschichte weist Besonderheiten in den Bild-Text-Beziehungen auf, was insbesondere aus der Ikonographie resultiert (vgl. Onasch 1995). Ihre Schriftzüge – oft nur Kürzel bekannter Textanfänge – erklären das bildlich Dargestellte, machen es verbal-textuell begreifbar. Umgekehrt trägt das Bildliche zur Vorstellung des Geschriebenen bei. Hinzu kommen magische Momente, die mit den kontemplativen Rahmenbedingungen der Ikonmalerei und Ikonenschreiberei („ikonopis“), den schriftlichen Kürzeln und deren vervollständigenden Artikulationen im Gebet oder Gottesdienst sowie der Zuweisung übernatürlicher Kräfte verbunden sind (vgl. Onasch 1981).² Wenn es im Folgenden um fotografische Einflüsse auf die russische Literatur des 19. Jahrhunderts geht, so spielt die ikonographische Tradition insofern eine Rolle, als sie auf eine tief verwurzelte Sensibilisierung für die von Flusser als ‚dialektische Krise‘ beschriebene Text-Bild-Problematik deutet.

Vor diesem Hintergrund und in grober Anlehnung an Flusser lautet meine These, daß angesichts der allmählichen Etablierung von Daguerreotypie respek-

² Hiervon handelt beispielsweise Nikolaj Leskovs Erzählung „Zapečatlenyj angel“ („Der versiegelte Engel“, 1873), in der einer Engelsikone wundersame Wirkungskräfte zugesprochen werden. Bestätigt werden diese etwa am Ende durch das unerklärliche Verschwinden eines Siegels auf einer Kopie, die die Engelsikone nach ihrer Entführung ersetzen sollte (vgl. N. S. Leskov 1989).

tive Fotografie³ literarische Schilderungen Vorstellungsbilder evozieren, die einerseits zu magischen Effekten führen oder magisch aufgeladen werden, andererseits magisch entladen werden, indem sie zu einer begreifenden oder erklärenden Ernüchterung führen. Der Grund liegt vor allem in der optischen Überlegenheit, die der Fotografie gegenüber dem menschlichen Auge attestiert wird und die nicht nur die von Hand gemalten oder gezeichneten Bilder, sondern auch die sprachlich evozierten Vorstellungsbilder der Literatur verblassen läßt.⁴ So tritt die Fotografie zum einen in Konkurrenz zur Literatur, denn die technisch perfektionierte Bildbetrachtung scheint die Beschreibung von Gegenständen, Landschaften, Personen usw. zu übertreffen.⁵ Hiervon grenzt sich die literarische Beschreibung durch die Magie der evozierten Bildeindrücke ab. Zum anderen erfolgt eine Aneignung fotografischer Techniken hinsichtlich eines genauen, detaillierten, fokussierenden und geschärften Blicks, der die Magie des betrachteten Objekts mindert und derart zur Ernüchterung führt. Mit anderen Worten erhöht das von verbal-sprachlichen Vermittlungen, also literarisch geprägte Vorstellungsbild seine magische Bedeutsamkeit, während die Anlehnung an einen fotografischen Fokus mit einer kameratechnischen Augenzeugenschaft und hierbei mit einem Erblicken der nüchternen und oft ernüchternden Realität einhergeht.

Als besonders geeignet für eine literarische Analyse, die diese fotografisch ausgelöste Dichotomie in der Grammatik des Blicks verdeutlicht, erweisen sich Liebesnovellen, denn hierin oszilliert der narrative Blick häufig zwischen magischer Anziehungskraft und bitterer Ernüchterung. Zumindest gilt dies für zwei prominente Beispiele des 19. Jahrhunderts, nämlich Ivan Turgenevs tagebuchartige Novelle „Asja“ („Asja“) von 1858 und Anton Čechovs „Dama s sobačkoj“ („Die Dame mit dem Hündchen“), eine späte Erzählung von 1899. Beide Texte beinhalten keine Fotomotive als konkrete Aufnahmen, sondern weisen unter anderem fotografisch geprägte Erzählverfahren auf, die sich in der vorgeschlagenen Lesart deuten lassen.⁶

³ Bernd Stiegler zufolge „[bestimmen die ...] drei Modelle – Wahrnehmung, Mimesis, neues Bildmodell – [...] die photographischen und ästhetischen Diskurse im 19. Jahrhundert“ (Stiegler 2003, 157; vgl. auch Stiegler 2001, 22-96).

⁴ Deziert weist hierauf McLuhan hin, wenn er etwa feststellt, daß „Joyce [...] über die Auswirkungen der Fotografie auf unsere Sinne, unsere Sprache und unsere Denkprozesse mehr als irgendein anderer [wußte]. Sein Urteil über die ‚automatische Schrift‘ der Fotografie lautete: *Abnihilisierung des Etymon*. Er sah in der Fotografie zumindest eine Rivalin und vielleicht eine Usurpatoren des geschriebenen wie des gesprochenen Wortes“ (McLuhan 1995, 295).

⁵ So konstatiert McLuhan pointiert: „[D]er Romanschriftsteller [konnte] nicht mehr Gegenstände und Ereignisse für den Leser beschreiben, der schon durch Fotos, Film, Presse und Radio wußte, was sich ereignet“ (McLuhan 1995, 297).

⁶ Bezeichnenderweise handelt es sich bei beiden Literaten mehr oder minder um Multitalente. So ist Čechov als Arzt geschult in mikroskopische Einblicke, Detailbetrachtungen und -analysen, verfügt als Forschungsreisender über Erfahrungen mit Beobachtungen und entsprechenden Aufzeichnungen und ist vor wie hinter der Kamera mit der Fotografie vertraut (vgl.

Buchstäblich augenfällig wird hierbei eine Fokussierung auf die Physiognomie der jeweils geliebten, zeitweilig auch nahezu verhaßten Frauen. Einen derartigen facialen Fokus begründet McLuhan mit folgender medialen Wende:

Tatsächlich haben Momentaufnahmen fixierter menschlicher Haltungen durch die Fotografie die Aufmerksamkeit stärker auf physische und psychische Haltungen gelenkt als je zuvor. Das Zeitalter der Fotografie ist zum Zeitalter der Gebärde [...] geworden. (McLuhan 1995, 296)

Der Autor versteht die Fotografie als „Aussage ohne Syntax“ (McLuhan 1995, 308), die als solche medienhistorisch „nichts anderes als Gesten, Mimik und Gestalt“ (McLuhan 1995, 308) gewesen sei. Zugleich und gleichsam als antagonistischer Effekt auf die gestische und mimische, d. h. physiognomische Detailansicht habe die Fotografie „auf die unterhalb des sichtbaren Bereichs liegende Welt aufmerksam gemacht“ (McLuhan 1995, 309), wie etwa Louis Pasteurs mikroskopische Entdeckungen zeigten. Inwiefern sich dieser Wechsel und die daraus resultierenden antagonistischen Effekte auch literarisch niederschlagen, sollen die folgenden Detailbeobachtungen zeigen, indem sie mit McLuhan davon ausgehen, daß das „Foto und die visuelle Welt [...] Sicherheitszonen der Gefühllosigkeit“ (McLuhan 1995, 309) sind. Auch in dieser Hinsicht erweist sich das Genre der Liebesnovelle als besonders aufschlußreich.

2. Das Fatum ernüchternder Fotodetails

In Turgenews Liebesnovelle „Asja“ berichtet ein alternder Junggeselle retrospektiv über seine schicksalhafte Begegnung mit der Titelfigur in einem romantischen deutschen Rheinstädtchen, was als mündliche Erzählung fingiert wird. Der namenlose Ich-Erzähler führt sich selbst als unbekümmerten Fünfundzwanzigjährigen ein, für den zu dieser Zeit Gesichter eine besondere Anziehungskraft besaßen: „[Л]ица, живые человеческие лица – речи людей, их движения, смех – вот без чего я обойтись не мог“ (Turgenew 1964, 71) („Gesichter der Menschen, ihre Reden, Bewegungen, ihr Lachen, das zog mich an“; Turgenjew 1977, 119). So beobachtete er mit Vorliebe heitere Menschengruppen (vgl. Turgenew 1964, 71f.). In dem Talstädtchen reizte ihn außerdem die nächtliche Stimmung beim Spaziergang durch die Dunkelheit:

Stütz 2004). Durch seine zahlreichen, teils langjährigen Aufenthalte im westlichen Ausland verfügt Turgenew über ausgeprägte Erfahrungen mit dem fremden Blick, was sich in seinen Schriften, die er nicht nur als Novellist, sondern auch als Essayist und Theoretiker verfaßte, niederschlägt (vgl. Siegel 2001). Dies soll keinen Kurzschluß zwischen Autor, Erzähler und Text herstellen, sondern auf den damaligen Zeitgeist samt entsprechend optischer Erfahrungen deuten.

[В]иноградные лозы таинственно высовывали свои завитые усики [...], что-то пробегало в тени [...], добродушная собака ворчала вполголоса, а воздух так и ластился к лицу, и липы пахли так сладко, что грудь поневоле все глубже и глубже дышала, и слово „Гретхен“ – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста. (Turgenev 1964, 73)

Geheimnisvoll streckten Weinreben ihre Fühler aus, eine Gestalt huschte im Schatten [...] vorüber, [...] ein gutmütiger Hund knurrte leise, die Luft kühlte wohlthuend das Gesicht, und die Linden dufteten so süß, daß man unwillkürlich tiefer atmete und das Wort „Gretchen“ sich halb als Ausruf, halb als Frage auf die Lippen drängte. (Turgenjew 1977, 120f.)

Kurzum faszinierte ihn zu dieser Zeit die Lebendigkeit und Belebtheit von Mensch und Natur als geheimnisvolle und damit auch magische Atmosphäre, die zudem die Aufmerksamkeit auf das Unsichtbare lenkt. Dies kommt Flussers und McLuhans Thesen zur magischen Aufladung des sowie Hinwendung zum visuell Jenseitigen nahe.

Als besonders anziehendes Erlebnis schildert der Ich-Erzähler eine studentische Zusammenkunft, die er eines Abends freudig beobachtet habe:

Мне было весело смотреть на лица студентов; их объятия, восклицания, невинное кокетничанье молодости, горящие взгляды, смех без причины – лучший смех на свете – все это радостное кипение жизни юной, свежей, этот порыв вперед – куда бы то ни было, лишь бы вперед, – это добродушное раздолье меня трогало и поджигало. (Turgenev 1964, 74)

Es machte mir Spaß, die Gesichter der Studenten zu betrachten; ihre Umarmungen, Ausrufe, die unschuldige Koketterie der Jugend, die feurigen Blicke, das grundlose Lachen – dieses schönste Lachen der Welt –, die schäumende Lebensfreude, der Drang in die Ferne – wohin es auch gehen möge, nur vorwärts –, all dieser gutmütige Übermut rührte und reizte mich. (Turgenjew 1977, 123)

Inmitten dieses erquickenden Tumults hörte er plötzlich seine Muttersprache und erblickte einen jungen Mann Arm in Arm mit einem großen Mädchen – „в соломенной шляпе, закрывавшей всю верхнюю часть ее лица“ (Turgenev 1964, 74) („d[as] Gesicht zur Hälfte von einem Strohhut beschattet“; Turgenjew 1977, 123). Ihr Antlitz im Halbschatten birgt etwas Geheimnisvolles, womit gleichfalls für das auf den Auftritt der Titelfigur Asja wartende Leserauge eine Anziehungskraft beginnt, die auch sogleich artikuliert wird, wenn es heißt, daß das Mädchen, das von ihrem Begleiter ‚Schwester‘ genannt wurde,

с первого взгляда показалась [...] очень милостивой. Было что-то свое, особенное, в складе ее смугловатого, круглого лица, с небольшим тонким носом, почти детскими щечками и черными, светлыми глазами. Она была грациозно сложена, но как будто не вполне еще развита. (Turgenev 1964, 75)

auf den ersten Blick sehr reizend [schien]. [Sie hatte etwas Eigenes, Besonderes, an ihrer Statur, ein bräunliches, rundes Gesicht mit einer kleinen zarten Nase, fast kindlichen Wangen und schwarzen, klaren Augen; übers. v. G.H.] Sie war von graziösem Wuchs, wohl aber noch nicht voll entwickelt. (Turgenjew 1977, 123)

Das Faszinosum der unvollendeten körperlichen Reife setzt sich fort, wenn wenig später der Schattenschleier fällt: „[E]е черные волосы, остриженные и причесанные, как у мальчика, падали крупными завитками на шею и уши“ (Turgenev 1964, 77) („[I]hr schwarzes, nach Knabenart gestutztes und gekämmtes Haar fiel in großen Locken auf Hals und Schultern“; Turgenjew 1977, 125). Auf diese körperlich begehrenden Männerblicke folgt die Beobachtung von Asjas Geschäftigkeit und selbstvergessener Heiterkeit, was sich schließlich in ihren Blicken verdichtet:

Ее большие глаза глядели прямо, светло, смело, но иногда веки ее слегка щурились, и тогда взор ее внезапно становился глубок и нежен. (Turgenev 1964, 77)

Ihre großen Augen blickten frei, hell und kühn, nur bisweilen kniff sie die Lider leicht zusammen, und dann wurde ihr Blick plötzlich tief und zärtlich. (Turgenjew 1977, 125)

Wir haben es zwar mit einer genauen Beobachtung zu tun, jedoch ohne daß detaillierte Schilderungen – etwa der Gesichtszüge – erfolgen. Vielmehr handelt es sich um eine magische Anziehungskraft, die sich fortsetzt, wenn Asja statt zu schlafen „не зажигая свечи, долго стояла за нераскрытым окном“ (Turgenev 1964, 78) („lange ohne Licht vor dem geschlossenen Fenster stand“; Turgenjew 1977, 126). Diese Magie bestätigt sich in der späten Nacht, wenn beim Zusammensitzen mit dem Landsmann „даже вино в [...] граненых стаканах заблестело таинственным блеском“ (Turgenev 1964, 78) („[s]ogar der Wein in [...] den geschliffenen; übers. v. G.H.] Gläsern geheimnisvoll [schimmerte]“; Turgenjew 1977, 126) und Asja beim Gang zur letzten Fähre plötzlich wieder auftaucht.

Erst beim Spaziergang am darauffolgenden Tag vollzieht sich eine Wende, die den verliebten Blick des Ich-Erzählers trübt, indem gleichsam ein fotografisches Augenblicksdetail, eine Momentaufnahme von Asjas Gesicht eingefangen wird:

Она вдруг как будто застыдилась, опустила свои длинные ресницы и скромно подседа к нам, как виноватая. Я тут в первый раз хорошенько рассмотрел ее лицо, самое изменчивое лицо, какое я только видел. Несколько мгновений спустя оно уже все побледнело и приняло сосредоточенное, почти печальное выражение; самые черты ее мне показались больше, строже, проще. (Turgenev 1964, 82)

Sie schien sich plötzlich zu schämen, senkte die langen Wimpern und setzte sich bescheiden, mit schuldbewußter Miene zu uns. Jetzt konnte ich ihr Gesicht zum erstenmal genau betrachten. Es war das veränderlichste Gesicht, das ich je gesehen: nur wenig später war es blaß und blickte ernst, fast traurig; ihre Züge erschienen mir größer, strenger, schlichter. (Turgenjew 1977, 130)

Dieser ernüchternde Eindruck setzt sich nach einer bezeichnenderweise nächtlichen Vision, in der Asja eine magische Ähnlichkeit mit der Raffaelschen Galatea – „как маленькая рафаэлевская Галатея в Фарнезине“ (Turgenev 1964, 85) („[wie die; G.H.] kleine[] Raffaelsche[] Galatea in der Farnesina“; Turgenjew 1977, 134) – attestiert wird,⁷ fort. So erweckt die zuvor noch Angebetete am nächsten Tag beim untrügerischen Tageslicht den Eindruck eines „совершенно русской девушкой, простою девушкой, чуть не горничной“ (Turgenev 1964, 85) („einfachen russischen Mädchens, fast wie aus der Gesindestube“; Turgenjew 1977, 134). Erneut sind es die Gesichtszüge, die in den Fokus geraten, denn sie hatten „такое незначительное, будничное выражение, что мне невольно вспомнились наши доморощенные Кати и Маши“ (Turgenev 1964, 86) („einen so unbedeutenden, alltäglichen Ausdruck, daß ich unwillkürlich an unsere heimischen Katjas und Maschas denken mußte“; Turgenjew 1977, 134). Genauer wird die Beobachtung schließlich durch die Entdeckung von Asjas „желтоватое, угасшее личико“ (Turgenev 1964, 86) („gelbliche[m], matte[m] Gesichtchen“; Turgenjew 1977, 135), das dem Ich-Erzähler angesichts der vorangegangenen Träume ein Verlustgefühl vermittelt – „и жаль мне было чего-то“ (Turgenev 1964, 86) („und mir tat es irgendwie leid“; übers. v. G.H.). Eben durch diese Momentaufnahme, einem Schnappschuß gleichend, kommt es zu einer Verlusterfahrung, die über das Gelb galliger Kränklichkeit in physi-

⁷ Galatea ist in einigen Überlieferungen ihrem Namen gemäß milchweiß (vgl. Grant/Hazel 1980, 157), d. h. metaphorisch betrachtet ein unbeschriebenes Blatt. Als solches tritt Asja bis zum genannten Traum gleichfalls auf, ihr Gesicht gewinnt jedoch, wie sich noch zeigen wird, eine trübe und entsprechend unklare Farbe. Zugleich deutet Galatea auf Goethes „Faust II“, worin der gläsern-leiblich gewordene Homunculus am Wagen dieser Göttin zerschellt – zumal in Turgenews Novelle im Kontext der geheimnisvollen Sommerabende, an denen auch deutsche Mädchen durch die Dunkelheit spazieren, von Gretchen die Rede ist – „и слово ‚Гретхен‘ – не то восклицание, не то вопрос – так и просилось на уста“ (Turgenev 1964, 73 u. vgl. 426) („und das Wort ‚Gretchen‘ sich halb als Ausruf, halb als Frage auf die Lippen drängte“; Turgenjew 1977, 120f.). Gemeint ist hier vor allem die explizit genannte Ähnlichkeit mit der Galatea-Figur in der Renaissance-Villa namens Farnesina in Rom.

scher wie psychischer Hinsicht mit entschwendener Vitalität verknüpft ist.⁸ Wegen dieser verlorenen Lust am Anblick resümiert der enttäuschte Beobachter abends: „[Э]тот день прошел в трезвых ощущениях“ (Turgenev 1964, 87) („[D]ieser Tag war von nüchternen Empfindungen beherrscht“; Turgenjew 1977, 136). Schlimmer noch lautet die die fotografische Augenblickshaftigkeit erfassende Erkenntnis „Что за хамелеон эта девушка!“ (Turgenev 1964, 87) („Dieses Mädchen ist das reine Chamäleon“; Turgenjew 1977, 136), was mit der bereits zuvor geäußerten Vermutung einhergeht, daß es sich bei der russischen Bekanntschaft im deutschen Städtchen keineswegs um ein Geschwisterpaar handelt. Im Sinne McLuhans deutet hier die kränkliche Physiognomie, die beim Tagelicht augenfällig wird, auf etwas darunter Liegendes, das einzig in seiner chamäleonhaften Veränderung sichtbar ist.

Die detektivischen Ermittlungen des Ich-Erzählers, die insbesondere aus seinen physiognomischen Studien resultieren, behindern letztlich ein glückliches Ende seiner Begegnung mit Asja in der Rheinidylle. So folgt zwar nach einem dramatischen Mißverständnis durch das Belauschen eines Gesprächs zwischen den vermeintlichen Geschwistern eine kurzweilige Bestätigung des Verdachts, daß sie eigentlich ein Liebespaar sind, der allerdings durch ein klärendes Gespräch mit dem sich als Halbbruder Asjas entpuppenden Gagin ausgeräumt wird. Erneut geht eine magisch anmutende Anziehungskraft von der Titelfigur aus, wenn Gagin über ihre leidenschaftliche Liebe zum Ich-Erzähler berichtet, Asja sich selbst brieflich über einen Armor-Boten an diesen wendet und es bei der letzten Zusammenkunft der Liebenden heißt:

О, взгляд женщины, которая полюбила, – кто тебя опишет? Они молили, эти глаза, они доверялись, вопрошали, отдавались... Я не мог противиться их обаянию. Тонкий огонь пробежал по мне жгучими иглами, я нагнулся и приник к ее руке... (Turgenev 1964, 112)

Oh, dieser Blick einer liebenden Frau, wer könnte ihn je beschreiben! Die Augen flehten mich an, vertrauten, fragten und verrieten eine grenzenlose Hingabe... Ich konnte ihrem Zauber nicht widerstehen. Eine Flamme schien mein Blut aufzupeitschen. Ich beugte mich herab und drückte meine Lippen auf ihre Hand. (Turgenjew 1977, 162f.)

Trotz dieser Entdeckung werden dem Ich-Erzähler allerdings die chamäleonartigen Gefühlsausbrüche seiner Angebeteten zum Verhängnis. Denn aufgrund dieser emotionalen Schwankungen, die er erst später als Ausdruck ihrer Liebe versteht, vermag er selbiges Gefühl seinerseits in ihrer Gegenwart nicht auszuspren-

⁸ In Rußland kündigen etwa gelbe Blumen gemeinhin eine bevorstehende Trennung an. Außerdem weist die Farbe eine enge Verknüpfung zu Krankheit und Wahnsinn auf. Gelb gilt zudem seit dem Mittelalter als „Kennfarbe der Geächteten“ (Heller 1989, 137f.), in Deutschland wie Rußland bspw. der Prostituierten (vgl. ebd.).

chen. Vertrackt verpaßte, zu späte Gelegenheiten für dieses Bekenntnis erweisen sich, nachdem Asja auf Nimmerwiedersehen abgereist ist, schließlich retrospektiv als Fatum einer endgültigen, im fortgeschrittenen Alter allzusehr bedauerten Trennung. Diese Ernüchterung findet in der Novelle ihren Ausdruck darin, daß sich der Ich-Erzähler zwar einbildet,

за границей, в вагоне железной дороги, женщину, лицо которой живо напомнило мне незабвенные черты... (Turgenev 1964, 120)

auf einer Auslandsreise in einem Eisenbahnwagen flüchtig eine Frau, deren Gesicht mich lebhaft an die teuren Züge erinnerten..., (Turgenjew 1977, 170)

gesehen zu haben. Anstelle des facialen Eindrucks erinnern letztendlich jedoch ein faktografisches und faktisches Dokument, d. h. ein Zettelchen Asjas samt einer noch duftenden Geranienblüte, die wie ein Heiligtum behandelt werden, an die einstige Geliebte. Auch wenn sich der Ich-Erzähler ihrer einzig als junges Mädchen zu erinnern vermag, erwägt er zugleich, wie ihre Hand, die er einst an seine Lippen führte, möglicherweise bereits in der Erde modert: „[P]ука [...], быть может, давно уже тлеет в могиле...“ (Turgenev 1964, 121) („[D]ie Hand [...] modert vielleicht schon längst unter der Erde“; Turgenjew 1977, 136). Aufgrund dieses – zwar kurzen, hier dennoch schreckhaft überraschenden – Gedankens an den Tod, die menschliche Vergänglichkeit und den körperlichen Zerfall bleibt Asja dem gealterten Junggesellen letztlich doch nicht in fotografisch fixierter Erinnerung eines lebendigen Schnappschusses, d. h. jung, weiblich noch ungeraft, wie er sie als Fünfundzwanzigjähriger erstmals erblickte. Vielmehr wird diese quasi-fotografische Momentaufnahme zugunsten oder – je nach Perspektive – auch zu Ungunsten des aufgehobenen Augenblicks in einer Dialektik von gleichzeitiger Erhöhung, Bewahrung und Auflösung überwunden.

3. Trügerisches Sein und wahrhafter Schein

In Čechovs „Dama s sobačkoj“ („Dame mit dem Hündchen“) berichtet ein Erzähler über die Affäre eines Ehebruchs, die im Kurbad von Jalta beginnt und in Moskau fortgesetzt wird. Die Perspektive richtet sich vorwiegend auf den von seiner Ehe müden Beamten Gurov, der bereits seit Jahren ab und an diversen amourösen Abenteuern nachgeht. Ein solches verspricht er sich auch von der gleichfalls verheirateten Titelfigur namens Anna Sergeevna, die nach zwei Wochen im Kurort auftaucht. Wenige Tage Beobachtung wecken den Eindruck, daß sie erstmals alleine reist und sich vor Ort ebenfalls langweilt:

Ее выражение, походка, платье, прическа говорили ему, что она из порядочного общества, замужем. (Čechov 1971, 358)

Der Ausdruck ihres Gesichts, der Gang, das Kleid, die Frisur sagten ihm, daß sie zur guten Gesellschaft gehörte, verheiratet [ist]“ (Čechov 1968, 251)

Mit Leichtigkeit gelingt es Gurov in einem Restaurant, die Dame anzusprechen und sie während eines anschließenden Spaziergangs in ein lockeres Gespräch zu verwickeln, in dem er seinen Werdegang und sie den ihren umreißt.

Für den vorliegenden Kontext erweist sich das Ende des prologartigen ersten Teils als aufschlußreich, wenn Gurov abends an seine Flirtbegegnung denkt, an „ее тонкую, слабую шею, красивые серые глаза“ (Čechov 1971, 360) („ihren schlanken, zarten Hals, an die schönen grauen Augen“; Čechov 1968, 253). Dieser erinnerte Ausschnitt des weiblichen Körpers erfolgt wie eine fotografische Fokussierung, die einerseits mit einem nahezu pädophilen Begehren einhergeht, denn Gurov überlegt hier, daß Anna Sergeevna noch vor kurzer Zeit wie seine zwölfjährige Tochter Schülerin war. Andererseits erregt diese Detailbeobachtung sein Mitleid, das von ihrer Unerfahrenheit als amourös begehrtes Objekt herrührt, da sie sich erstmals allein auf Reisen befindet –

в такой обстановке, когда за ней ходят, и на нее смотрят, и говорят с ней только с одной тайною целью, о которой она не может не догадываться. (Čechov 1971, 359f.)

in einem Milieu, wo man ihr nachging, sie anschaute und sie anredete, aus einer geheimen Absicht, die sie sehr wohl erraten musste. (Čechov 1968, 253)

Der Reiz und das Geheimnisvolle liegen hier ähnlich wie in Turgenevs „Asja“ in der weiblichen Unreife begründet, deren fokussierte körperliche Attribute bei Gurov allerdings auch zu einer ernüchternden Bemitleidung dieses nahezu hilflosen Geschöpfes führen. Ein solches Oszillieren zwischen fokussierender Beobachtung und träumerischen Blicken kommt Anna Sergeevna Tage später unter anderen Vorzeichen zu, wenn sie an der Mole durch ihre Lorgnette einen Passagierdampfer beobachtet, „и когда обращалась к Гурову, то глаза у нее блестели“ (Čechov 1971, 360) („und wenn sie sich Gurov zuwandte, glänzten ihre Augen“; Čechov 1968, 254). Hier verleitet das Fokussieren mit einem optischen Hilfsmittel zu empfindsamen Träumereien, die mit Ernüchterung allenfalls marginal verbunden sind.⁹

Einen ernüchternden Rückblick auf seine vergangenen Liebschaften mit hierzu sehr unterschiedlich eingestellten Frauen nimmt Gurov durch einen vom Erzähler vermittelten inneren Monolog während des ersten Beischlafs vor. Er re-

⁹ Zur Blendungssymbolik, die durch Sehhilfen zustande kommt, vgl. Peter Bextes Studie *Blinde Seher* (1999, 65ff.).

sümiert, daß es sich um Frauen handelte, die ihre erste Jugend bereits hinter sich hatten, und erinnert im Kontext seines jeweils erloschenen Gefühls einen aufkommenden Haß angesichts der Schönheit dieser Frauen, so daß „кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую“ (Čechov 1971, 361) („[ihm] die Spitzen an ihrer Wäsche wie Schuppen vorkamen“; Čechov 1968, 255). Dieser fotografische Detailblick, der als Stoffspitze ein wiederkehrendes Motiv früher fotogenerierter Aufzeichnungen etwa von William Henry Fox Talbot darstellt (vgl. Stiegler 2001, 47), führt zu einer ernüchternden, nahezu mit Ekel empfundenen Verfremdung, die mit Anna Sergeevnas reizvoller Unerfahrenheit in Affären – „несмелость, угловатость неопытной молодости, неловкое чувство“ (Čechov 1971, 361) („Zaghaftigkeit, [...] Unbeholfenheit unerfahrener Jugend, [...] Verlegenheit“; Čechov 1968, 251) – kontrastiert wird.

Zugleich im Gegensatz hierzu und im Einklang hiermit steht die plötzliche Veränderung ihres Äußeren nach dem Beischlaf: „У нее опустились, завяли черты и по сторонам лица печально висели длинные волосы“ (Čechov 1971, 361) („Ihre Züge wurden schlaff und welk, und zu beiden Seiten ihres Gesichts hing traurig das lange Haar herunter“; Čechov 1968, 255). Die derart zum Ausdruck kommenden ehebercherischen Gewissensbisse werden zwar formal vom Erzähler, letztlich jedoch von Gurov mit dem Anblick einer „Sünderin“ – „грешница“ (Čechov 1971, 361) – auf einem alten Gemälde verglichen. Anders als in Turgenevs Novelle gerät der in den veränderten Gesichtszügen erkennbare Spiegel der Seele nicht als fotografische Momentaufnahme in den Blick, sondern wird als malerisches Motiv verklärt. Eine derartige Motivik aus der bildenden Kunst setzt sich schließlich fort, wenn Gurov nach dem vollzogenen Akt genüßlich – als Fortsetzung der vorangegangenen Lustbefriedigung – ein Stück der Wassermelone isst, die wie ein Stilleben auf dem Tisch liegt.¹⁰ Anna Sergeevnas Gesicht dagegen wird malerisch von einer Kerze beleuchtet, wodurch sie den Erzählerworten zufolge rührend aussah: „[O]т нее веяло чистотой порядочной, наивной, мало жившей женщины“ (Čechov 1971, 361) („[S]ie strahlte die ganze Reinheit einer anständigen, naiven, in diesen Dingen unerfahrenen Frau aus“; Čechov 1968, 256). Wirkt dieser Ausdruck von Unreife angesichts des begangenen Sündenfalls noch in malerisch vorgeführter Art herzerweichend, ärgern Gurov schließlich die wiederholten Selbstbeschuldigungen Anna Sergeevnas als Gefallene, was in folgende fotografische Erstarrung mündet: „Он смотрел ей в неподвижные, испуганные глаза“ (Čechov 1971, 362) („Er

¹⁰ In seinem unter anderem an vorliegende Erzählung Čechovs angelehnten Film „Oči černye“ (*Schwarze Augen*, 1987) greift Nikita Michalkov diese Szene auf. Gezeigt wird zunächst, wie der italienische Schürzenjäger Romano die schöne Russin Anna zu verführen beginnt. Daß es anschließend zum Geschlechtsakt kommt, demonstriert die lange, gleichfalls malerische Einblendung von Annas nackten Schultern und Rücken im Bett. Diese werden von kurzen Einblendungen des genüßlich eine Melone essenden Romano unterbrochen. Die verführte Ehefrau malt mit ihrem Finger zudem langsam einen Strich an die Wand und weint schweigend, wie sich kurz darauf herausstellt.

blickte in ihre starren, erschrockenen Augen“; Čechov 1968, 257). Dieses Wechseln zwischen fotografischer Erstarrung des Augenblicks, der negativ belegt ist, und malerisch anrührender Magie verdichtet sich im nächtlichen Meeresblick, den beide von Oreanda aus auf das in Nebel gehüllte Jalta werfen. Aus dieser Perspektive kommentiert nun der Erzähler die Szenerie erblickter Unbeweglichkeit von Wolken, Blättern usw., die samt des eintönigen Meeresrauschens nicht nur von Ruhe, sondern sogar „о вечном сне“ (Čechov 1971, 363) („vom ewigen Schlaf“; Čechov 1968, 257) zeuge. Die hier fokussierte Reglosigkeit als Todes- und Vergänglichkeitsattribut steht in der frühen Fotografiegeschichte mit der neuen Seherfahrung erstarrter Moment- oder Augenblicksaufnahmen in Verbindung,¹¹ was hier im Erzählerwort zwar mitklingt, fast unmerklich jedoch durch den folgenden Blickwinkel von Gurov aus impressionistisch verklärt wird:

Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки – моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете. (Čechov 1971, 363)

Neben der jungen Frau sitzend, die ihm im Morgenrot so schön erschien, beruhigt und bezaubert angesichts dieser märchenhaften Umgebung – des Meeres, der Wolken, des weiten Himmels –, dachte Gurov daran, daß, wenn man es recht überlegte, im Grunde genommen alles wunderschön war auf dieser Welt. (Čechov 1968, 258)

Als ebenso schön wie geheimnisvoll erweisen sich das kurzweilige Auftauchen eines Wächters und weitere abendliche Ausflüge in die Umgebung, wo die Eindrücke stets „прекрасны, величавы“ (Čechov 1971, 364) („unverändert schön und großartig“; Čechov 1968, 259) waren.

Beendet wird dieses Urlaubsabenteuer vorläufig durch die Abreise Anna Sergeevnas – und zwar bezeichnenderweise wegen eines Augenleidens ihres Gatten, das sich nach Wiederaufnahme der Affäre als seherische Blindheit im übertragenen Sinne fortsetzt.¹² Vorerst wird jedoch der männliche Blick Gurovs eingenommen, für den die Abreise seiner Geliebten einem Erwachen gleichkommt, dem wie üblich Erinnerungen folgen würden. Eine Art Reue überkommt ihn zwar angesichts des Altersunterschieds von etwa zwanzig Jahren, aus dem er seinerseits einen Betrug ableitet, der daraus resultiere, daß „он казался ей не тем, чем был на самом деле“ (Čechov 1971, 364) („er ihr nicht als der, der er in Wirklichkeit war, [erschien]“; Čechov 1968, 260). Diese Überlegungen zum eige-

¹¹ Zur fotografisch ausgelösten Totenstarre des Visuellen vgl. Gerhard Plumpes *Der tote Blick* (1990, 48).

¹² Die Korrelation von Blindheit und seherischen Fähigkeiten unterstreicht auch Bexte in seiner Studie (vgl. 1999, 40).

nen Sein und Schein deuten bereits auf eine spätere Erkenntnis des Schürzenjägers, der zunächst jedoch das übliche Verblässen der Erinnerungen erwartet, die allerdings nach Monaten im Gegenteil erstarken. So sieht er plötzlich ganze Urlaubsszenen vor seinem geistigen Auge, die in Träumereien übergehen und Zukunftspantasien in Gang setzen, bis Anna Sergeevna schließlich halluzinatorisch omnipräsent ist: „[Она] шла за ним всюду, как тень, и следила за ним“ (Čechov 1971, 365) („[S]ie folgte ihm überallhin wie ein Schatten und beobachtete ihn“; Čechov 1968, 261). Seine Imaginationen lassen sie sogar lebendig werden, „и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была“ (Čechov 1971, 365) („sie erschien ihm schöner, jünger, zarter, als sie war“; Čechov 1968, 262). Angesichts dieser mnemonisch-halluzinatorischen Überhöhung reist Gurov Hals über Kopf in ihre Heimatstadt – mit der geheimnisvoll-ironischen Initiale S. angegeben, wo im Hotelzimmer gleichsam demonstrativ mahnend „чернильница, серая от пыли, со всадником на лошади, у которого была поднята рука со шляпой, а голова отбита“ (Čechov 1971, 367) („ein verstaubtes Tintenfaß, mit einem Pferd, auf dem ein Reiter ohne Kopf saß, der die Hand mit dem Hut erhoben hatte“; Čechov 1968, 263) stand. Dieses Schreibutensil deutet nicht nur auf seine kopflose Entscheidung, sondern auch auf eine zwar provozierte, eigentlich jedoch zufällige Wiederbegegnung mit der Geliebten, die wohl nicht grundlos während einer Theaterpremiere des Stücks „Gejša“ erfolgt. Das Wiedersehen in der Atmosphäre des Provinztheaters, begleitet von der Angst, entdeckt zu werden, geht beiderseits mit stürmischen Bekenntnissen der unauslöschbaren Erinnerung einher:

Она глядела на него со страхом, с мольбой, с любовью, глядела пристально, чтобы покрепче задержать в памяти его черты.

– Я так страдаю! – продолжала она, не слушая его. – Я всё время думала только о вас, я жила мыслями о вас. И мне хотелось забыть, забыть, но зачем, зачем вы приехали?

Повыше, на площадке, два гимназиста курили и смотрели вниз, но Гурову было все равно, он привлек к себе Анну Сергеевну и стал целовать ее лицо, щеки, руки. (Čechov 1971, 369)

Sie sah ihn flehentlich an, voller Angst, voller Liebe, unverwandt sah sie ihn an, um sich seine Züge noch fester einzuprägen.

„Ich leide so!“ fuhr sie fort, ohne auf ihn zu hören. „Die ganze Zeit habe ich nur an Sie gedacht, ich lebte nur in dem Gedanken an Sie. Und ich wollte vergessen, vergessen, aber warum sind Sie hergekommen, warum?“

Über ihnen, auf dem Treppenabsatz, rauchten zwei Gymnasiasten und schauten herunter, aber Gurov war alles gleich, er zog Anna Sergeevna an sich und küßte ihr Gesicht, ihre Wange, ihre Hände. (Čechov 1968, 267)

An einem sichereren Ort, nämlich in der Anonymität eines Moskauer Hotels, kommt es schließlich zur Wiederaufnahme der Affäre.

Die dortigen Zusammenkünfte erfolgen dann alle zwei, drei Monate und werden von beiden in ihr Alltagsleben integriert. Mit diesem Status-Quo endet die Erzählung offen, d. h., es bleibt ungeklärt, wie lange diese Affäre andauern wird. Als bedeutsam für die hier anvisierte Dichotomie in der Grammatik des Blicks erweisen sich jedoch die vom Erzähler übermittelten Reflexionen über dieses Doppelleben, die Gurov anstellt:

У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая – протекавшая тайно. (Čechov 1971, 370)

Er führte ein Doppelleben: ein offizielles, allen sichtbares, das alle kennen, die es anging, das erfüllt war von bedingter Wahrheit und bedingter Täuschung, ein Leben, das dem seiner Bekannten und Freunde vollkommen glich, und ein anderes, heimliches. (Čechov 1968, 268)

In der bereits angekündigten Differenz zwischen Sein, das gemeinhin und seit Aufkommen der Fotografie verstärkt mit einer sichtbaren Evidenz einhergeht,¹³ und Schein, der traditionell vor allem durch verbal-textuell evozierte Bilder vermittelt wird, werden die Vorzeichen nämlich verkehrt. So konstatiert Gurov eine Sichtbarkeit im öffentlichen, d. h. im offiziellen, gesellschaftlich konformen Raum, der er eine nur bedingte Wahrheit und bedingte Täuschung zuweist und die er als seine Lüge und Hülle bezeichnet,

в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его „низшая раса“, хождение с женой на юбилей, – всё это было явно. (Čechov 1971, 370f.)

unter der er sich versteckte, um die Wahrheit zu verbergen, wie zum Beispiel seine Stellung in der Bank, die Streitgespräche im Klub, sein „minderwertiges Geschlecht“, der Besuch von Jubiläumsfeiern gemeinsam mit seiner Frau – all das war offiziell. (Čechov 1968, 268f.)

Kurzum, „[он] не верил тому, что видел“ (Čechov 1971, 371) („er glaubte nicht, was er sah“; Čechov 1968, 269), er negiert die Evidenz des Sichtbaren und unterstellt nunmehr allen Menschen ein derartiges Deckmäntelchen. Das Sichtbare, das eigentlich mit Realitätstreue, bekundeter Augenzeugenschaft und dem Faktischen verbunden wird, was das fotografische Kameraauge bestärkt, bestätigt und zu verifizieren vermag, wird hier als inszeniertes Sein, als optische Täuschung abgewertet. Letztgenannte spielt in der frühen Fotografiegeschichte zwar insofern eine Rolle, als etwa Eadweard Muybridges Aufnahmen galoppie-

¹³ Zur Evidenz des fotografisch Sichtbaren vgl. Herta Wolfs „Das, was ich sehe, ist gewesen“ (2002, 89-107).

render Pferde von 1872 (vgl. Stiegler 2003, 160 u. Ruchatz 2003, 263) beweisen, daß die Tiere hierbei für einen Moment tatsächlich keinen Bodenkontakt haben,¹⁴ jedoch handelte es sich hierbei um das Verifizieren eines Irrtums. Bei Gurov erfährt das unsichtbar Heimliche im Gegensatz zum Sichtbaren eine moralisch-existentielle Aufwertung, denn alles,

что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя (Čechov 1971, 370)

was für ihn von Wert, was interessant und notwendig war, worin er aufrichtig dachte und sich nicht betrog (Čechov 1968, 268)

vollzog sich geheim, verborgen und unsichtbar. Waren es zuvor noch unsichtbare Erinnerungsbilder, die ihn angesichts seiner Geliebten zu angenehmen Träumereien und Phantasien verleiteten, so ist diese geliebte Mnemosyne zwischenzeitlich zur aufrichtigen, wahrhaften Realität geworden, auch wenn sie nur monatlich im Verborgenen präsent ist.

Während der heimlichen Treffen gilt gewissermaßen wieder die alte Ordnung in der Zuweisung realer und imaginärer Blicke. So entdeckt Gurov im Spiegel des Hotelzimmers, daß sein Haar zwischenzeitlich zu ergrauen begonnen hat – „он так постарел за последние годы, так подурнел“ (Čechov 1971, 371) („er [war] in den letzten Jahren so gealtert und so häßlich geworden“; Čechov 1968, 270)¹⁵ – und die von ihm erfaßten weiblichen Schultern zwar noch von jugendlicher Wärme zeugen, sich jedoch auch dem Altern nähern. Dieser faktische Blick führt allerdings nicht zu einer negativ gefärbten Ernüchterung, wie dies zuvor für die fotografisch geprägten Momentaufnahmen geltend gemacht werden konnte, sondern zu der Lebenserkenntnis, daß er nunmehr,

когда у него голова стала седой, он полюбил как следует, по-настоящему – первый раз в жизни. (Čechov 1971, 372)

da sein Kopf grau geworden war, [...] liebte, wie es sich gehörte, liebte er tatsächlich – zum erstenmal in seinem Leben. (Čechov 1968, 270)

¹⁴ Dies entspricht der von McLuhan konstatierten fotografischen Sichtbarmachung des mit bloßem Auge Unsichtbaren (vgl. McLuhan 1995, 308).

¹⁵ Im Sinne Michel Foucaults läßt sich der Spiegel als Heterotop lesen (vgl. Foucault 1990, 39), worauf sich auch Nohr in seiner Analyse zum Fotofix-Automaten bezieht (vgl. Nohr 2004, 172f.). Als Heterotop fungiere zum einen die zwischen öffentlichem und privatem Raum oszillierende Apparatur zur Selbstfotografie als Ausweis-, Juxtbild usw., zum anderen der darin befindliche Spiegel, der „das Gegenüber [...bildet], das Spiegelbild des eigenen Gesichts in der Situation des Fotografiert-werdens naturalisiert die entfremdende Technik des verborgenen Apparatsystems“ (Nohr 2004, 172). Diese spiegelbildliche Naturalisierung kann für das frühe Zeitalter der Fotografie weniger geltend gemacht werden, denn wie bei Čechovs Figur weist der Blick in den Spiegel im 19. Jahrhundert vielmehr Analogien zum fotografisch eingefangenen Augenblick auf, auch wenn er ohne okulare Instrumente und in dieser Hinsicht naturalisiert erfolgt.

Das folgende Erzählerwort nimmt diese bittersüße Einsicht auf, indem es die wechselseitige Liebe der Ehebrechenden bekundet. Auch wenn die letzten Absätze in wörtlicher wie narrativer Rede ein mögliches Ende des Versteckspiels in Betracht ziehen, bleibt der Ausgang, das Wie und vor allem Wie lange noch offen.

Je nach Lesart haben wir es hier mit einem Triumph oder einer Niederlage der Liebe zu tun, wobei sich diese Unentschiedenheit mit einer entsprechenden Bewertung des Sicht- oder Unsichtbaren deckt. Dies zeugt von einer Verunsicherung in der visuellen Wahrnehmung angesichts einer faktischen Evidenz, wie sie seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch materiell beweiskräftige Fotodokumente verstärkt wird. So ist für die Fotografie laut Grivel symptomatisch, daß sie

zu ihrem Beginn gerade wegen ihrer Fähigkeit zur Simulation mit Enthusiasmus begrüßt worden [ist]; durch sie sei es endlich möglich, die ungreifbare, unveränderliche Doppexistenz der Dinge, das Ding selbst, in den wahrhaftesten seiner Aspekte, zu fassen, aber sie ist aus diesem Grund auch abgelehnt worden: Was nur Schein ist, um Schein zu sein, ist keine Kunst. (Grivel 2003, 171)

Vorwiegend negativ belegt ist in Čechovs Erzählung ähnlich wie bei Turgenj die Entdeckung von Details, deren ernüchternde Erkenntnisse in „Dama s sobačkoj“ jedoch von malerischen Impressionen als geheimnisvolle, magische Reize abgemildert werden. Als Lebensgeheimnis gewinnt das für die Allgemeinheit Unsichtbare schließlich sogar einen wahrhaften Daseinswert. Ausgelöst wird das Eingeständnis erstmals erlebter Liebe allerdings durch ein untrügerisch sichtbares Faktum, durch die spiegelbildliche Entdeckung der fortgeschrittenen Alterung, was zu dieser Zeit einzig ein weiteres Medium, nämlich die beweiskräftige Fotografie als Sicherheitszone der Gefühllosigkeit zu leisten vermag.

Literatur

Antonioni, M. 1966. *Blow Up*, England.

Bexte, P. 1999. *Blinde Seher. Zur Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts*, Dresden.

Čechov, A. 1968. „Die Dame mit dem Hündchen“, übers. v. Hertha von Schulz, *Die Dame mit dem Hündchen. Erzählungen 1897-1903*, München, 250-271.

— 1971. „Dama s sobačkoj“, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, t. IX, M., 357-372.

- Flusser, V. 1983. *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen.
- Foucault, M. 1990. „Andere Räume“, Karlheinz Barck u. a. (Hrg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, übers. v. W. Seitter, Leipzig, 34-46.
- Grant, M., Hazel, J. 1980. *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, übers. v. H. Fließbach, München.
- Grivel, Ch. 2003. „Das fotografische Symptom“, Ch. Grivel, A. Gunthert und B. Stiegler (Hg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie und Presse (1816-1914)*, München, 170-199.
- Heller, E. 1989. *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, kreative Farbgestaltung*, Reinbek bei Hamburg.
- Leskov, N. 1989. „Zapečatlennyj angel“, *Sobranie sočinenij v 12-i tomach.* t. 1, M., 397-456.
- McLuhan, M. 1995. „Bordell ohne Wände“, *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, übers. v. M. Amann, Dresden, Basel, 1995, 288-309.
- Matt von, P. 2000. *...fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts*, München.
- Michalkov, N. 1987. *Oči černye, Italien*.
- Nohr, R. 2004. „A Dime – A Moment – A Picture. Polaroid & Fotofix“, P. Löffler und L. Scholz (Hg.), *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln, 160-180.
- Onasch, K. 1981. *Kunst und Liturgie der Ostkirche in Stichworten, unter Berücksichtigung der Alten Kirche*, Wien u.a.
- 1995. *Ikonen: Faszination und Wirklichkeit*, Freiburg im Breisgau.
- Plumpe, G. 1990. *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München.
- Ruchatz, J. 2003. *Licht und Wahrheit. Eine Mediengeschichte der fotografischen Projektion*, München.
- Siegel, H. 2001. *Aleksandr Ivanovič Turgenev (1784-1845) – ein russischer Aufklärer*, Köln u. a.
- Stiegler, B. 2001. *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München.

- 2003. „Paradoxien des ästhetischen Diskurses: P.H. Emerson, die Photographie zwischen Kunst und technischer Reproduktion“, Ch. Grivel, A. Gunthert und B. Stiegler (Hrg.), *Die Eroberung der Bilder. Photographie und Presse (1816-1914)*, München, 156-169.
- Stroheker, T. 2005. *Lodzer Wörterbuch. Słownik łódzki. Miniaturen, miniatury*. Łódź.
- Stütz, C. 2004. „Anton Čechov. Chronik von Leben und Werk“, *Anton Čechov. Dramen des Alltags. Zum 100. Geburtstag, Du – Zeitschrift für Kultur*, 4. Mai, Zürich, 70-74.
- Turgenev, I. 1964. „Asja“, *Polnoe sobranie sočinenij v 28-i tomach*, t. 7, M., 71-121.
- 1977. „Asja“, *Erste Liebe*, übers. v. E. von Baer, E. Jäkel, Frankfurt a. M., Leipzig, 119-171.
- Wolf, H. 2002. „Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes ‚Die helle Kammer‘“, H. Wolf (Hrg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt a. M., 98-107.