

Lustrum

Sollemnia aedificii a. D. MCMXI inaugurati

Separatum



Lustrum



Ménesi út 11–13.
Sollemnia aedificii a.D. MCMXI inaugurati

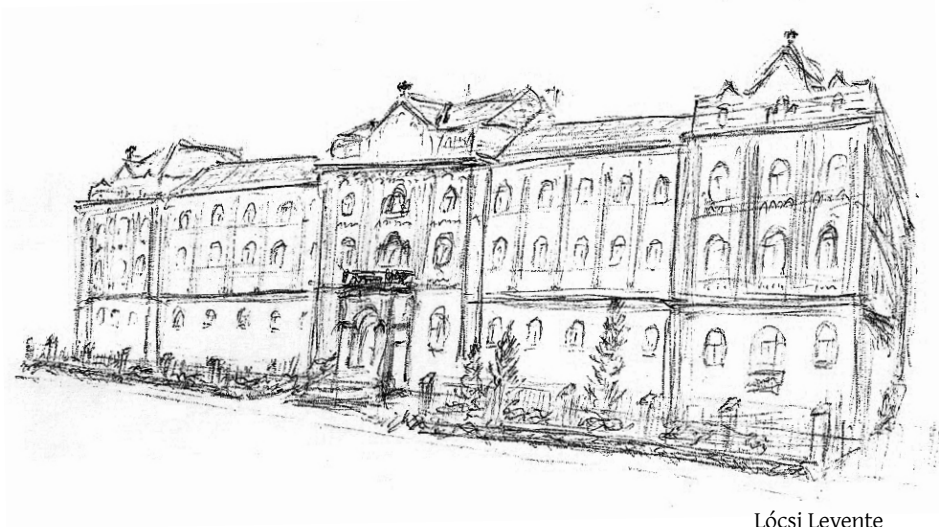
Ediderunt
László Horváth, Krisztina Laczkó, Károly Tóth,
et
András Péterffy (Appendix)

Typotex Kiadó–Eötvös Collegium
Budapest, 2011

Sumptibus NKA

nka
Nemzeti Kulturális Alap

© Auctores et compositores, 2011
ISBN 978 963 279 441 9



Lócsi Levente

Bettina Kaibach

Raum für Nostalgie: Steppe und Prärie in Anton Čechovs *Step'* und Willa Cather's *My Ántonia*¹

Für Dieter Schulz

*That love of great space, of rolling open country like the sea –
it's the grand passion of my life.*
Willa Cather

Die Steppe als unberührtes „Brachland der Schönheit“, wo der russische Künstler noch Platz hat – dieser Gedanke bildet den poetologischen Kern der „kleine[n] Novelle“ („povestuška“), die Čechov 1888 unter dem Titel *Step'. Istorija odnoj poezdki* veröffentlichte.² Čechov selbst bot die Steppe den Raum, um eine neue Poetik zu erproben. Die Erzählung *Step'* bildet bekanntlich einen Meilenstein in seinem Schaffen, der in vielem bereits auf das Spätwerk vorausweist.³ Was für Čechov die südrussische Steppe, ist für Willa Cather die nordamerikanische Prärie. Die Prärie ist die eigentliche Heldin in Cather's 1918 erschienenem

¹ Der vorliegende Beitrag wurde zuerst im Frühjahr 2010 als Vortrag auf einer Tagung zu Werk und Rezeption Anton Čechovs in der Trierer Slavistik gehalten. Er wird in den Trierer Abhandlungen zur Slavistik abgedruckt (H. STAHL – K. THAIDIGSMANN [Hgg.]: *Zwischen den Zeiten. Einblicke in Werk und Rezeption Anton Čechovs*). Den Herausgeberinnen sei für die Genehmigung einer Doppelpublikation herzlich gedankt. Die Idee zu dem Beitrag stammt aus dem Seminar „Space and Wilderness in Russian and American Literature“, das ich im Wintersemester 2008/9 gemeinsam mit Prof. Dieter Schulz am Anglistischen Seminar und am Slavischen Institut der Universität Heidelberg gehalten habe.

² Brief vom 12.1.1888 an D. V. GRIGORVIČ (A. P. ČECHOV: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 20-i tomach*. Moskva, 1944–1951, Bd. 14, 14).

³ So sieht es Selge (G. SELGE: *Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie*. München, 1970, 13). Zu den formalen Experimenten in *Step'* s. ausführlich N. Å. NILSSON: *Studies in Čechov's Narrative Technique. 'The Steppe' and 'The Bishop'*, Stockholm, 1968.

Roman *My Ántonia*. Und auch sie rückt in den Mittelpunkt einer literarischen Selbstsuche: als künstlerisches Neuland, das – ähnlich wie Čechovs Steppe – mit herkömmlichen Ausdrucksformen nicht zu bestellen ist und nach einer eigenen Poetik verlangt.

Im folgenden wird der Frage nachgegangen, wie das Verhältnis von Mensch und Raum (Steppe, Prärie) in Čechovs *Step'* und Cathers *My Ántonia* jeweils gestaltet ist. In beiden Texten konkurriert eine 'teleologische' mit einer 'ungerichteten' Raumvorstellung, an die sich jeweils des Konzept einer zyklischen Wiederkehr knüpft. Der Mensch beherrscht den Raum, unterwirft ihn seinen Zielen, oder er wird beherrscht von einem Raum, dessen Offenheit jedes Ziel zunichte macht. Während bei Čechov die zyklische Sicht überwiegt, dominiert in *My Ántonia* auf den ersten Blick die teleologische Perspektive – ganz im Sinne der amerikanischen „ideology of space“ (Leo Marx).⁴ Bei näherem Hinsehen erweist sich Cathers Roman jedoch als deutlich verwandter mit Čechov, als es zunächst scheinen mag. Das expansionistische Raummodell wird in *My Ántonia* fortwährend untergraben und in Frage gestellt.

1. Diagonale vs. Horizontale: zur „Ideologie des Raums“ in der nordamerikanischen und russischen Kultur

Für den Historiker Walter Prescott Webb stand die Prärie im Zentrum der nordamerikanischen Raumerfahrung.⁵ Webbs 1931 veröffentlichte, in jüngerer Zeit vielfach kritisierte These brachte auf eine griffige Formel, was über lange Zeit zum amerikanischen Selbstverständnis gehörte. Der gewaltige, kontur- und grenzenlose Raum, den die europäischen Siedler im Innern des Kontinents vorfanden, wurde zum sinnfälligen Symbol für die Konfrontation mit einer neuen Welt, wo weder Herkunft noch Tradition den Entwurzelten einen Anhaltspunkt boten.⁶

Ähnliches lässt sich von der russischen Steppe sagen: mit der gewaltigen baumlosen Ebene im Süden und Osten des Landes verbindet sich die Vorstellung

⁴ S. L. MARX: The American Ideology of Space. http://web.mit.edu/sts/pubs/pdfs/MIT_STS_WorkingPaper_8_Marx.pdf (Abruf am 20. September 2010).

⁵ „The historical truth that becomes apparent in the end is that the Great Plains have bent and molded Anglo-American life, have destroyed traditions, and have influenced institutions in a most singular manner“ (W. P. WEBB: *The Great Plains*. Waltham, MA. et al. 1959, 8).

⁶ Webb weist darauf hin, dass die *Great Plains* für die Siedler zu einer „institutionellen Bruchlinie“ („institutional fault“) wurden, die sie gewissermaßen dazu zwang, das Pulver neu zu erfinden: „At this *fault* the ways of life and of living changed. Practically every institution that was carried across it was either broken or remade or else greatly altered“ (WEBB [n. 5], 8).

einer genuin russischen Erfahrung.⁷ Der Mythos vom offenen, unermesslichen Raum rückt in beiden Kulturen, der nordamerikanischen wie der russischen, ins Zentrum des nationalen Selbstverständnisses. Hier wie dort ist die Begegnung mit der Prärie bzw. Steppe in Literatur und Kunst vielfach reflektiert worden.

Dabei wird die Prärie oder Steppe häufig zum Inbegriff des Raumes schlechthin und der Weise, wie sich der Mensch in ihm positioniert. Und es ist frappierend, wie sehr die künstlerische Wahrnehmung dieses Raumes mitunter bis ins Detail übereinstimmt. Der Vergleich von Prärie bzw. Steppe mit dem Ozean, der grenzenlose, offene Raum als Ort der Transzendenzerfahrung oder als Garten Eden vor dem Sündenfall – solche Topoi finden sich gleichermaßen in der amerikanischen wie der russischen Literatur.

Bei der Frage, welches Menschenbild sich jeweils mit Prärie oder Steppe verbindet, zeigen sich freilich gegensätzliche Tendenzen. In der amerikanischen Literatur und Kunst erscheint der Mensch in der Konfrontation mit dem offenen, leeren Raum traditionell als Kolonisator. Die Prärie wird erobert, unterworfen. Sie steht im Zeichen der Expansion, des ständigen Hinausschiebens der *frontier* nach Westen.⁸ Die „Great American Desert“ – wie man die Prärie im 19. Jahrhundert bezeichnenderweise nannte – wird in diesem Zusammenhang entweder als Hindernis begriffen, das es auf der Suche nach einer besseren Welt im Westen möglichst rasch zu überwinden gilt, oder als Raum zur Entwicklung, Material für den schöpferischen Geist, der die Wüste in blühende Zivilisation verwandelt. Einen Eigenwert besitzt sie in beiden Fällen nicht. Literarische Reisen durch die Prärie sind von der Idee des Fortschritts geprägt und stets auf ein Telos hin orientiert, über dem die Prärie selbst buchstäblich auf der Strecke bleibt. So kann etwa Walt Whitman die überwältigende Schönheit der Prärie preisen, um dann im gleichen Atemzug deren Ende zu prophezeien, mit gewaltigem Zukunftspathos und ohne jedes Bedauern: „[T]he child is already born who

⁷ So sieht es der englische Anthropologe Geoffrey Gorrer: „[The] steppe is, for [...] many Great Russians, the 'typical' Russian landscape, no matter what sort of country or town they may actually have been reared in; and it is often used, both by them and by non-Russians, as an illustration and explanation of Russian character“ (G. GORRER: *The Psychology of Great Russians*. In: M. MEAD [ed.]: *Russian Culture. The Study of Contemporary Western Cultures*. Vol. 3, New York–Oxford, 2001, 71–131, hier: 125).

⁸ Zu Entstehung und Bedeutung der „frontier thesis“ s. M. DAVIDSON: *Willa Cather and F. J. Turner: A Contextualization*. Heidelberg, 1999. Laut Nye beginnt sich diese Haltung gegenüber dem Raum seit etwa 1780 durchzusetzen, um dann im 19. Jahrhundert zur dominanten Einstellung zu werden: „Through narrative, nineteenth century Americans understood the creation of their landscape as a dynamic technological process“ (D. NYE: *Foundational Space, Technological Narrative*. In: K. BENESCH – K. SCHMIDT [eds.]: *Space in America. Theory, History, Culture*. Amsterdam–New York, 119–137, hier: 129).

will see a hundred millions of people, the most prosperous and advanc'd of the worlds, inhabiting these Prairies [...]."⁹

Ganz anders verhält sich die russische Kultur traditionell zur Steppe. Hier prägt nicht Aufbruchsgestalt das Verhältnis von Mensch und Raum, sondern Resignation. Die Einstellung zum Raum ist nicht aktiv, dynamisch, aggressiv, sondern passiv. Oder, wie Felix Philipp Ingold in vereinfachender Zuspitzung formuliert: „[d]er Russe fühlt sich nicht als Organisator des Raums, er lässt sich eher vom Raum konditionieren – am Ort zu treten oder sich treiben zu lassen, hat deshalb Vorrang vor Eigeninitiative, Risikobereitschaft, Aggressivität“.¹⁰

Gerade die Steppe verkörpert, was Robert L. Jackson den „negative myth of Russian space“ genannt hat, wie er sich im 19. Jahrhundert herausprägt. Sie wird zur Metapher für das Formlose, Ungestaltete, Leere, die *tabula rasa* als Sinnbild für Russland und seine stagnierende Geschichte.¹¹ Zu Recht weist jedoch Jackson darauf hin, dass dieser Mythos in Russland immer wieder ins Positive gewendet wurde. Die Steppe, wo sich Himmel und Erde unmittelbar zu berühren scheinen, wo nichts den Blick ablenkt, wird in der russischen Kultur häufig zum Ort der Transzendenzerfahrung. Für Fedor Stepun etwa entspricht die Konturlosigkeit der Steppe der russischen „Formfeindlichkeit“; ja sie bringt diese überhaupt erst hervor und begründet damit eine „religiöse Einstellung zur Welt.“¹²

Diese Haltung schwingt auch im Begriff der *volja* mit, der häufig mit der Weite der Steppe assoziiert wird: *volja* meint hier eine Freiheit, die eben nicht ziel- und zweckgebunden ist. Der gewaltige, leere Raum wird nicht dem menschlichen Willen unterworfen, sondern macht es überhaupt erst möglich, diesen Willen zu erfahren und auszuüben. Auch hier geht es also um eine Form von Expansion, die freilich nicht linear verläuft und keinem Telos untersteht: eine freie Entfaltung der eigenen Kräfte nach allen Seiten hin, wie es die im Kontext der Steppe häufig begegnenden und mit dem Konzept der *volja* verwandten Begriffe *stichijnost*, *razdol'e* andeuten.¹³

⁹ WALT WHITMAN: *Specimen Days: „The Prairies and Great Plains in Poetry (After traveling Illinois, Missouri, Kansas and Colorado)“*, W. WHITMAN: *Complete Poetry and Collected Prose*. New York, 1982, 863.

¹⁰ F. PH. INGOLD: *Russische Wege. Geschichte, Kultur, Weltbild*. München, 2007, 59.

¹¹ R. L. JACKSON: *Space and the Journey. A Metaphor for All Times*. *Russian Literature* 29 (1991) 427–438, hier: 427–428.

¹² „[A] religious attitude toward the world“; zit. nach JACKSON (n. 11), 434. Vgl. hierzu auch INGOLD (n. 10), 47.

¹³ Vgl. hierzu INGOLD (n. 10), 26–27. Zum Begriff *volja* im Kontext der russischen Raumerfahrung s. Dmitrij Lichačevs Ausführungen in „Zametki o russkom“, D. S. LICHAČEV: *Izbrannye raboty v trech tomach*, t. 2. Leningrad, 1987, 418–494.

Solche Zuschreibungen haben mit der realen Situation in der russischen Steppe des 19. Jahrhunderts natürlich überhaupt nichts zu tun, und sie spiegeln auch nicht die offizielle politisch-ökonomische Einstellung des russischen Imperiums zu den endlosen Ebenen im Süden. Im Gegenteil: das Fehlen einer kolonialistischen Perspektive im russischen Mythos der Steppe steht in einem merkwürdigen Kontrast zu der tatsächlichen Eroberungspolitik, die das Zarenreich betrieb. Denn faktisch verlief die Erschließung der Steppe bzw. Prärie in Nordamerika und Russland im 18. u. bis ins späte 19. Jahrhundert hinein erstaunlich parallel.¹⁴ Und zunächst wurde die Steppe auch in der russischen Hochkultur ganz unter dem Gesichtspunkt der zivilisatorischen Unterwerfung betrachtet: So preist etwa Aleksandr Sumarokov 1755 in einem Dithyrambus ganz im Sinne des petrinischen Gründungspathos prophetisch die künftige Verwandlung der Steppe in ein von zahllosen „Rossy“ besiedeltes und von blühenden Städten bedecktes Land.¹⁵ Im frühen 19. Jahrhundert zeigt sich in der nordamerikanischen wie der russischen Literatur unter dem Einfluss der Romantik zwar ein erstarktes Interesse an der Steppe bzw. Prärie und deren indigenen Völkern, die nun als „edle Wilde“ in den Blickpunkt rücken. Dieses Interesse geht aber nach wie vor einher mit dem Bewusstsein der eigenen Überlegenheit, das die imperialistische Bemächtigung des Raums rechtfertigt. Dabei koppelt sich jedoch in Russland, wie Sunderland bemerkt, die Bedeutung, die die Steppe für das nationale Bewusstsein gewinnt, immer stärker von der Realität der Steppe ab:¹⁶

the steppe's primary importance in Russian high culture had largely ceased to have anything to do with the steppe itself and was instead a function of the symbolic role it could play in what was rapidly becoming the Russian elite's most absorbing pastime: the [...] search for Russian nationality

Die Steppe als Raum, der den russischen Nationalcharakter prägt und symbolisch verkörpert: dieser Mythos lebt auch dann noch fort, als Ende des 19. Jahrhunderts bereits die ersten Konservationsbemühungen einsetzen und Naturschützer in Parks ein Stück der authentischen Steppe zu bewahren

¹⁴ Zur Erschließung der Steppe vgl. ausführlich M. KHODARKOVSKY: *Russia's Steppe Frontier. The Making of a Colonial Empire, 1500-1800*. Bloomington-Indianapolis, 2002; und W. SUNDERLAND: *Taming the Wild Field. Colonization and Empire on the Russian Steppe*. Ithaca-London, 2004.

¹⁵ A. SUMAROKOV: Dithyramb; A. P. SUMAROKOV: *Izbrannye proizvedenija*. Leningrad, 1957, 96-98.

¹⁶ SUNDERLAND (n. 14), 104-105.

versuchen.¹⁷ Und im Zentrum dieses Mythos steht eben gerade nicht der Akt der Eroberung und Urbarmachung der Steppe, sondern die Konfrontation mit dem grenzenlosen, leeren Raum: von den „nackten, stummen Steppen“ („Stepi golye, nemye“) als Inbegriff des „Mütterchen Russland“ in Petr Vjazemskijs Gedicht „Step’ju“ bis hin zum endlosen „Weg der Steppe“ („put – stepnoj“) als Bild für Russlands Schicksal in Aleksandr Bloks Zyklus *Na pole kulikovom*.¹⁸

Zugleich gibt es natürlich auch in Amerika Strömungen, die der dominanten Einstellung zum Raum zuwiderlaufen. Leo Marx verweist auf einen „primitivistischen“ sowie einen „pastoralen“ Gegenmythos, der von Anfang an parallel zur herrschenden Ideologie des Raums im Nordamerika besteht, ohne freilich jemals dessen Wirksamkeit zu erreichen.¹⁹ Und gerade im zwanzigsten Jahrhundert stellen Kunst und Literatur in den USA ebenso wie in Russland die dominanten Raumkonzepte zunehmend in Frage. Auch dann bilden diese Konzepte jedoch noch die Folie, vor deren Hintergrund alternative Vorstellungen entwickelt werden. Wie sehr sich diese Folie in Russland und Nordamerika unterscheidet, sei abschließend an zwei Beispielen aus der bildenden Kunst verdeutlicht.

Selten dürfte die „progressive Ideologie des Raums“ (Leo Marx) deutlicher ins Bild gesetzt worden sein als in Fanny Palmers berühmter Lithographie „Across the Continent. Westward the Course of Empire Takes its Way“ (1868).²⁰ In Palmers Darstellung, die im 19. Jahrhundert zahlreiche amerikanische

¹⁷ In den 1870-80er Jahren zeigt sich in Russland ein wachsendes Bewusstsein für das Verschwinden der ursprünglichen Steppe – analog zum Verlust der *frontier* in Amerika; s. hierzu ausführlich das Kapitel „The Dwindling Prairie and the Growing Borderland“ in SUNDERLAND (n. 14), 196–220.

¹⁸ P. A. VJAZEMSKIJ: *Stichotvorenija*. Leningrad, 1986, 292–293; A. A. BLOK: *Sobranie sočinenij v vos’mi tomach*. Moskva–Leningrad, Bd. 3, 249. Besonders interessant ist in diesem Kontext Maksimilian Vološins 1920 entstandenes Gedicht „Dikoe pole“: Hier wird zwar die Eroberung und Inbesitznahme der Steppe durch das russische Reich thematisiert. Dann aber mündet das Gedicht in ein zyklisches Geschichtsbild ein. Die Zukunft, so die düstere Prophezeiung der Schlusszeilen, gehört nicht der besiedelten, in fruchtbares Ackerland verwandelten Steppe, sondern der endlosen, „skythischen“ Einöde: „Rus’! [...] / Vse, što bylo, povtoritsja nyne... / [...] / I ostanutsja dvoje v pustyne – / V nebe – Bog, na zemle bogatyr’ / Èch, ne vypit’ do dna našej voli, / [...] / Široko naše Dikoe Pole, / Gluboka naša Skifskaja step’!“ (M. VOLOŠIN: *Rossija raspjatataj*. Moskva, 1992, 161–162). Im „Eurasianismus“ der 20er Jahre wird die grenzenlose, von asiatischen Nomaden bewohnte Steppe mit dem russischen Wesen assoziiert; s. INGOLD (n. 10), 179, 206; zu den Raumkonzeptionen der „Eurasier“ s. auch S. FRANK: Eurasianismus: Projekt eines russischen ‚dritten‘ Weges 1921 und heute. In: K. KASER – D. GRAMSHAMMER – HOHL – R. PICHLER (Hgg.): *Europa und die Grenzen im Kopf*. Klagenfurt, 2003, 197–226. Und auch in der russischen Geschichtsschreibung begegnet die Vorstellung von der Steppe als prägendem Raum für den russischen Nationalcharakter, so z.B. in V. KLJUČEVSKIJS *Kurs russkoj istorii*.

¹⁹ MARX (n. 4), 8.

²⁰ Hier und im folgenden s. MARX (n. 4), 11. Zu Palmers Lithographie s. auch NYE (n. 8), 128.

Wohnzimmer schmückte, durchschneidet eine Eisenbahnlinie als von Ost nach West aufstrebende Diagonale den amerikanischen Kontinent. Westlich der Diagonalen liegt die offene Weite der Prärie, eine wüste Ödnis, menschenleer bis auf ein Grüppchen von Eingeborenen. Östlich davon hat die Zivilisation vom Raum Besitz ergriffen. Die grenzenlose, monotone Weite der Prärie weicht einer kleinteilig parzellierten, dicht bevölkerten Siedlungslandschaft. Die Botschaft könnte kaum klarer sein: „progress, as represented by this powerful new technology, will overwhelm the natives and help to establish a new white European – an American – empire.”²¹

Ganz anders Archip Kuindžis Gemälde *Stado v stepi* (1890–1895). Hier herrscht statt der *Diagonalen* die *Horizontale*. Sie teilt den Bildraum in zwei Hälften. Die oberen drei Viertel nimmt der Himmel ein, das untere Viertel die Steppe: zwei weitgehend leere Räume, die nur durch eine Wolke oder ein paar Grasbüschel Kontur erhalten. Dazwischen – an der Schnittstelle zwischen Himmel und Erde – ein Hirte mit seiner Herde. Kuindžis Bild zeigt eine Szenerie von vollkommener Statik. Die historische Dimension fehlt: dafür verleiht die blaugoldene Farbgebung dem Raum eine nahezu sakrale Aura. In Kuindžis Steppe ist jede Initiative erloschen: der Mensch kann sich in den Raum versenken, erobern kann er ihn nicht.²²

Horizontale vs. *Diagonale*: mit dieser Opposition lässt sich die im 19. Jahrhundert vorherrschende „Ideologie des Raums“ in der russischen und nordamerikanischen Kultur veranschaulichen. Und auf den ersten Blick scheint es, als würde dieses Muster auch in Čechovs *Step'* und Cathers *My Antonía* fortgeschrieben, als befänden sich beide Autoren also im Einklang mit der jeweils dominanten Einstellung zum Raum. Die folgende Analyse wird jedoch zeigen: sowohl in Čechovs *Step'* wie auch Cathers *My Antonía* wird eine solch eindeutige Festschreibung unterlaufen. Gerade Cathers Roman ist 'russischer', als es zunächst den Anschein hat. Und es spricht manches dafür, dass Čechovs russische Steppe gewissermaßen die Grundierung bildet, auf der Cather ihr eigenes Bild der Prärie von Nebraska entwirft.

²¹ MARX (n. 4), 12. Auch in Alfred Jacob Millers Aquarell *Mirage on the Prairie* (um 1840) wird die Expansion nach Westen mit einer diagonalen Komposition dargestellt. Die Prärie erscheint hier als leerer, einförmiger Raum, der von einem Siedlertreck diagonal durchschnitten wird. Die Verwandlung der *great plains* in eine Siedlungslandschaft, wie sie bei Palmer dargestellt ist, fehlt hier; die Prärie ist nicht mehr als ein Durchgangsraum.

²² Ingold weist darauf hin, dass im Gegensatz zur westeuropäischen Landschaftsmalerei der Horizont „im russischen Landschaftsbild eine dominierende Präsenz“ hat; s. INGOLD (n. 10), 334.

2. Vanitas in Nebraska: Anton Čechovs Erzählung *Step'* und Willa Cathers Roman *My Ántonia*

Čechovs Erzählung *Step'* (1888) und Willa Cathers Roman *My Ántonia* (1918) schildern die Begegnung eines Jungen – Egoruška bei Čechov, Jim Burden bei Cather – mit der südrussischen Steppe bzw. der Prärie von Nebraska. Beide Protagonisten erleben die Konfrontation mit dem monotonen, grenzenlosen Raum zunächst als Schock. Die Weise, wie sie auf diesen Schock reagieren, entspricht bei oberflächlicher Betrachtung ganz der oben skizzierten Polarität von passiver vs. aktiver Einstellung gegenüber dem Raum. Am Ende von *Step'* steht zwar die Rückkehr Egoruškas in den geschützten, überschaubaren Bezirk der Stadt. Die Steppe bleibt aber als beunruhigende Gegenwelt weiterhin bestehen, auch im Bewusstsein des Helden. Er ist für immer affiziert von der Begegnung mit ihr; seine Fähigkeit, sich den Raum anzueignen und gemäß den eigenen Zielvorstellungen zu nutzen, bleibt angekränkt. In *My Ántonia* gehört die Prärie hingegen gleich zu Beginn des Romans der Vergangenheit an, ist bloße Erinnerung. Schon in der Rahmenerzählung wird deutlich: die Prärie, in der Jim Burden seine Kindheit verbrachte, hat sich in eine Kornkammer mit urbanen Gegenden verwandelt. Mehr noch: der Protagonist ist unmittelbar für diese Entwicklung mitverantwortlich: Er arbeitet für eine Eisenbahngesellschaft und steht somit im Dienst jenes Vehikels, das wie kein anderes mit der Erschließung des Kontinents assoziiert wird.²³ Und doch rückt die Kolonisation der Prärie bei Cather in ein merkwürdiges Zwielficht. Die Prärie mag es zwar nicht mehr geben, aber auch Cathers Held ist von der kindlichen Begegnung mit ihr geprägt in einer Weise, die, wie im folgenden gezeigt wird, an Čechovs Egoruška erinnert.²⁴

1915 erschien in New York der Band *Anton Tchekov: The Steppe and Other Stories* in der Übersetzung von Adeline Lister Kaye. Drei Jahre später veröffentlichte Willa Cather *My Ántonia*, die autobiographisch gefärbte Geschichte des Jim Burden, der als Kind aus den Bergen von Virginia in die Prärie von Nebraska verpflanzt wird. Dort begegnet er der böhmischen Einwandererfamilie Shimerda. Mit deren Tochter Ántonia verbindet ihn eine lebenslange platonische Liebesbeziehung.

²³ Zur Rolle der Eisenbahn für das amerikanische Selbstverständnis im 19. Jahrhundert s. NYE (n. 8).

²⁴ Zur Entstehungszeit von Čechovs *Step'* formierte sich, wie Sunderland zeigt, in Russland eine Bewegung zur Rettung der ursprünglichen Steppenlandschaft, die als Folge von Kolonisierung und extensiver ökonomischer Nutzung zu verschwinden drohte; s. SUNDERLAND (n. 14), 196-220. Interessanterweise kommt dieser Aspekt in Čechovs Erzählung kaum zum Tragen. Die Verwandlung der Steppe in eine Kornkammer, ihre Erschließung durch Eisenbahn und Telegraphenmasten – all dies klingt am Rande an. Letztlich bleibt jedoch der Eindruck, dass die offene, leere Steppe ewig fortbestehen wird.

Am Ende wird *Ántonia*, die Pionierin, Bäurin und Mutter zahlreicher Kinder, zum Inbegriff des Landes erhoben, in dem sie mit Jim ihre Kindheit verlebte.

Es kann vorausgesetzt werden, dass Cather Čechovs *Step'* kannte. Willa Cather war eine ausgesprochene Bewunderin der russischen Literatur und gerade auch Čechovs. Dessen *Kirschgarten* las sie während der Arbeit an dem thematisch eng mit *My Ántonia* verbundenen Roman *O Pioneers* (1913), und auch in *My Ántonia* finden sich Spuren dieser Lektüre.²⁵ Um so erstaunlicher mutet es an, dass die Bezüge, die *My Ántonia* mit Čechovs *Step'* verknüpfen, weitgehend unbeachtet geblieben sind. Dabei stand gerade die Verwandtschaft von nordamerikanischer Prärie und russischer Steppe, wie David Stouck bemerkt, im Zentrum von Cathers künstlerischer Affinität zu den Russen.²⁶ Und tatsächlich sind die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten frappierend:

1. Sowohl Čechov als auch Cather schildern die Reise eines Jungen (Egoruška ist neun Jahre alt, Jim Burden zehn) in die Prärie bzw. Steppe, wobei der Raum zum eigentlichen Thema wird. Beide Protagonisten verlassen einen geborgenen, klar begrenzten Raum (eine südrussische Kleinstadt, ein Tal in Virginia) und finden sich in einer fremden, eintönigen Welt wieder, die sie aus allen gewohnten Bezügen herauslöst. Ihr Verhältnis zur Zeit ändert sich. Das Fehlen jeglichen Anhaltspunktes im monotonen Raum der Steppe bzw. Prärie scheint die Linearität der Zeit aufzuheben. Begriffe wie Zukunft, Vergangenheit, Herkunft und Ziel werden brüchig.

2. Beide Texte tragen Züge eines Bildungsromans. Egoruška reist um zu lernen: er durchquert die Steppe auf dem Weg zu einer neuen Schule und wird von einem Mitreisenden scherzhaft „Lomonosov“ genannt. Cathers Roman schildert die Entwicklung des Helden von der Schule bis zum College. Für beide Helden ist die Erfahrung der Steppe bzw. Prärie mit einer Infragestellung formaler Bildung verbunden.²⁷

²⁵ D. STOUCK: Perspective as Structure and Theme in *My Ántonia*. In: H. BLOOM (ed.): *Willa Cather's My Ántonia*. New York-Philadelphia, 1987, 67–77, hier: 10.

²⁶ „The Russian steppe and the American prairie are of course central to the imaginative kinship Cather felt for the Russian writers“; STOUCK (n. 25), 8. Zu Willa Cather und der russischen Literatur s. außerdem R. HARRIS: Willa Cather, Turgenev, and the Novel of Character. *Cather Studies* 1 (1990) 172–179.

²⁷ Auf die Frage, wohin er fahre, gibt Čechovs Held Egoruška die stereotype Auskunft „učit'sja“. Diese bestimmte Antwort wird jedoch durch die leitmotivische Frage „kuda i začem on edet“ immer wieder im Zweifel gezogen. Und auch die Bemerkungen seiner Reisegefährten zu Sinn und Zweck der Schulbildung tragen zu diesen Zweifeln bei (s.u.). Vgl. KATSELL: „[T]he journey and the nature of the steppe is an experience in the face of which traditional school learning inevitably pales“ (J. H. KATSELL: Čexov's The Steppe Revisited. *SEEJ* 22/3 [1978] 313–323, hier: 322). Jim Burden

3. Sowohl in *Step'* als auch in *My Ántonia* tritt der grenzenlose Raum der Steppe bzw. Prärie in eine Art Wechselwirkung mit der literarischen Form. Beide Texte zeugen vom Ringen der Autoren um eine neue Poetik, die diesem Raum angemessen ist und zugleich eine nationale Komponente hat. Čechov verspürte bekanntlich Unbehagen angesichts der losen Struktur der *Steppe*, wies aber selbst darauf hin, dass anstelle des fehlenden *plots* ein „gemeinsamer Geruch, gemeinsamer Ton“ die einzelnen Episoden verbinde. Im übrigen zeige sich angesichts der Steppe, „wieviel Platz noch für den russischen Künstler ist.“²⁸ Ähnlich ambivalent äußerte sich Cather über *My Ántonia*. So beklagte sie selbst die „strukturellen Schwächen“ ihres Romans, setzte aber selbstbewusst hinzu, dass das „übliche fiktionale Muster“ ihr Material unweigerlich ruiniert hätte.²⁹ Und wie für Čechov die Steppe wird für Cather die Prärie zu einem Raum, der nach einer neuen, originären Poetik verlangt.³⁰

empfindet während seines Studiums in einem Prärie-College eine immense Kluft zwischen der klassischen Bildung und seinen persönlichen Erfahrungen in der Prärie und kommt darüber zum Schluss: „I should never be a scholar“ (W. CATHER: *My Ántonia*. New York, 2003, 158).

²⁸ „Ja starajus', čtoby u nich byl obščij zapach i obščij ton [...]“. „Byt' možet, ona raskroet glaza moim sverstnikam i pokažet im, [...] kak ešče ne tesno russkomu chudožniku“; Brief vom 12.1.1888 an D. V. GRIGOROVIČ: Čechov (n. 2), 14.

²⁹ „[*My Ántonia*] is just the other side of the rug, the pattern that is supposed not to count in a story. In it there is no love affair, no courtship, no marriage, no broken heart, no struggle for success. I knew I'd ruin my material if I put it in the usual fictional pattern“; zit. nach B. L. BOHLKE (ed.): *Willa Cather in Person*. Interviews, Speeches, and Letters. Lincoln, 1986, 77.

³⁰ Bei Čechov ruft die Steppe buchstäblich selbst nach einem „Sänger“, der ihrem Wesen gerecht wird: „kak budto step' soznaet, čto [...] bogatstvo ee i vdohnovenie gibnut darom dlja mira [...], i [...] slyšiš' ee tosklivyj, beznadežnyj prizyv: ‚pevca! pevca!‘“; A. P. ČECHOV: *Step'*, Čechov (n. 2), Bd. 7, 18–111, hier: 52. In *My Ántonia* reflektiert Jim Burden während seiner Studienzeit am *Latin Department* seines College über die Notwendigkeit einer Prärie-Poetik. So wie Vergil nicht die Hauptstadt Rom, sondern „his own little 'country'“ besungen habe, wendet Burden selbst sein Augenmerk von den kulturellen Zentren der klassischen Antike auf die Prärie seiner eigenen Kindheit („my own naked land and the figures scattered upon it“; CATHER [n. 27], 158). Vergils Satz aus den *Georgica* – „*Primus ego in patriam mecum [...] deducam Musas*“ – bezieht er implizit auf sich selbst: Jim Burden als originäre Stimme der Prärie, eine Stimme, die, wie er in der Rahmenerzählung betont, ohne den Regelballast der Tradition spricht und sich einzig vom Namen Ántonias, dieser Inkarnation des Landes, inspirieren lässt: „I didn't arrange or rearrange. I simply wrote down what of herself and myself and other people Ántonia's name recalls to me. I suppose it hasn't any form“; CATHER (n. 27), 6. Paradoxerweise wird Jim Burdens Wille zur Originalität also genau von jener Klassik inspiriert, von der er sich emanzipieren will. Die vordergründige ‚Formlosigkeit‘ von *My Ántonia* ist lange als Ausdruck künstlerischen Unvermögens gedeutet worden (für David Daiches etwa ist *My Ántonia* „a flawed novel“, s. D. DAICHES: *The Decline of the West*. Bloom [n. 25], 7–19, hier: 19). Dass der Roman – ganz ähnlich wie Čechovs *Step'* – anstelle des *plots* eine tiefere, durch das Bewusstsein des Helden vermittelte Einheit aufweist („a unified emotional impact mediated by Jim“), ist erst in jüngerer Zeit bemerkt worden; s. DAVIDSON (n. 8), 233–234.

4. Schließlich weisen die beiden Texte eine Reihe von Detailübereinstimmungen auf. So findet sich in *Step'* wie auch in *My Antonia* an zentraler Stelle das Motiv der Schlangentötung. Beide Protagonisten werden mit Robinson Crusoe in Verbindung gebracht. Die ethnische Vielfalt der Steppen- bzw. Präriebewohner wird problematisiert.³¹ Musikalische Motive verleihen beiden Texten eine erst auf den zweiten Blick erkennbare Tiefenstruktur.

Für Čechovs Egoruška wie für Cathers Jim Burden wird die Konfrontation mit dem offenen Raum der Steppe bzw. Prärie zur Erschütterung, die in beiden Kindern eine existentielle Krise auslöst. Angesichts der unüberschaubaren, einförmigen Weite scheint jede Gewissheit ausgelöscht, auch das eigene Selbst droht sich aufzulösen. Dabei trägt diese Erfahrung durchaus ambivalente Züge. Auf der einen Seite wird sie als bedrückend wahrgenommen, als eine Art nihilistischer Anfechtung. Čechovs Egoruška befällt beim Blick in den Steppenhimmel ein Gefühl existentieller Fremdheit und Verlassenheit. Der Tod, den er sich zuvor kindlich verklärt hat, enthüllt sich ihm nun in seiner ganzen unerbittlichen Finalität:³²

Kogda dolgo, ne otryvaja glaz, smotriš' na glubokoe nebo, to počemu-to mysli i duša slivajutsja v soznanie odinočestva. Načinaeš' čuvstvovat' sebja nepopravimo odinokim, i vse to, čto sčital ran'she blizkim i rodnym, stanovitsja beskonečno dalekim i ne imejuščim ceny. Zvezdy, gljadjaščie s neba uže tysjači let, samo neponjatnoe nebo i mgla, ravnodušnye k korotkoj žizni človeka, kogda ostaeš'sja s nimi s glazu na glaz i staraeš'sja postignut' ich smysl, gnetut dušu svoim molčaniem; prichodit na mysl' to odinočestvo, kotoroe ždet každygo iz nas v mogile i suščnost' žizni predstavljaetsja otčajannoju, užasnoj...

Auch Jim Burden erfährt die Monotonie seiner neuen Umgebung als Schock, der alles Vertraute, für selbstverständlich Genommene radikal in Frage stellt.³³

³¹ Prchal liest Cathers Roman als implizite Stellungnahme zur amerikanischen Einwandererdebatte des beginnenden 20. Jahrhunderts (T. PRCHAL: The Bohemian Paradox: My *Antonia* and Popular Images of Czech Immigrants, *Melus* 29 [2004] 3–26). Zur Darstellung ethnischer und religiöser Differenz in *Step'* s. D. CLAYTON: Evrei i vykresty: Religija i etnos u Čechova („Tina“, „Perekati-pole“, „Step“). In: V .B. KATAEV – R.-D. KLUGE – ROLF-DIETER – R. NOHEJL (Hgg.): *Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk*. Vorträge des Zweiten Internationalen Čechov-Symposiums Badenweiler, 20–24. Oktober 1994, München, 1997, 507–514.

³² ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 72.

³³ CATHER (n. 27), 11.

There seemed to be nothing to see; no fences, no creeks or trees, no hills or fields. If there was a road, I could not make it out in the faint starlight. There was nothing but land: not a country at all, but the material out of which countries are made. [...] I had the feeling that the world was left behind, that we had got over the edge of it, and were outside man's jurisdiction. I had never before looked up at the sky when there was not a familiar mountain ridge against it. But this was the complete dome of heaven, all there was of it. I did not believe that my dead father and mother were watching me from up there [...]. I had left even their spirits behind me. The wagon jolted on, carrying me I knew not whither. I don't think I was homesick. If we never arrived anywhere, it did not matter. Between that earth and that sky I felt erased, blotted out. I did not say my prayers that night: here, I felt, what would be would be.

Die Prärie erscheint Jim Burden als ungeformter Raum, in dem kein Weg auf eine Richtung oder ein Ziel verweist. Der Mensch ist marginalisiert, bedeutungslos. Der Blick in den nackten Himmel, ohne vertrauten Rahmen, wird zum Blick in die Transzendenz (wie der Wechsel von „sky“ zu „heaven“ unterstreicht). Diese Transzendenz spendet jedoch keine Geborgenheit. Wie Egoruška muss auch Jim Burden seine kindliche Vorstellung vom Tod als Fortleben im Himmel revidieren: der Himmel über der Prärie ist leer. Was bleibt, ist ein Fatalismus, vor dem Vergangenheit und Zukunft, Herkunft und Bestimmung jede Bedeutung verlieren.

Auf der anderen Seite erleben beide Helden den drohenden Selbstverlust und das Fehlen jeglicher Orientierung als beglückend. Auf Egoruška wirkt die Monotonie der Steppe bisweilen wie ein Wiegenlied, das ihm ein Gefühl universaler Aufgehobenheit vermittelt. Auch in Jim Burden löst die Prärie solche Anwandlungen aus. Im Präriegärtchen seiner Großmutter erlebt er schließlich einen Augenblick mystischer Verschmelzung mit dem Kosmos:³⁴

I wanted to walk straight on through the red grass and over the edge of the world, which could not be very far away. The light air about me told me that the world ended here: only the ground and sun and sky were left, and if one went a little farther there would be only sun and sky, and one would float off into them, like the tawny hawks which sailed over our heads making slow shadows on the grass.

³⁴ CATHER (n. 27), 16-17.

[...] Nothing happened. I did not expect anything to happen. I was something that lay under the sun and felt it, like the pumpkins, and I did not want to be anything more. I was entirely happy. Perhaps we feel like that when we die and become part of something entire, whether it is sun and air, or goodness and knowledge. At any rate, that is happiness; to be dissolved into something complete and great. When it comes to one, it comes as naturally as sleep.

Bezeichnenderweise findet dieser Augenblick im geschützten Raum des Gärtchens statt: hier kann sich der Protagonist in die Grenzenlosigkeit der Prärie versenken, ohne sich dauerhaft in ihr zu verlieren. Kommt es hingegen zu einer direkten, 'ungeschützten' Konfrontation mit dem offenen Raum, überwiegt sowohl bei Čechov als auch bei Cather der bedrohliche Aspekt. Die Begriffe „skuka“ und „toska“ kennzeichnen die beherrschende Stimmung in Čechovs Steppenlandschaft, die in den ihr Ausgelieferten bisweilen jede Lebenslust erlöschen lässt. In einem Brief an Dmitrij Grigorovič anlässlich des Abschlusses von *Step'* bringt Čechov die Weite des russischen Raumes – sprich die Steppe – unmittelbar in Verbindung mit einer unter jungen Russen verbreiteten Neigung zum Suizid:³⁵

V Z[apadnoj] Evrope ljudi pogibajut ottogo, što žit' tesno i dušno, u nas že ottogo, što žit' prostorno... Prostora tak mnogo, što malen'komu čelovečku net sil orientirovat'sja... Vot što ja dumaju o russkich samoubijcach...

In Cathers *My Ántonia* wird die durch die Prärie ausgelöste existentielle Verunsicherung zur kollektiven Erfahrung aller Neuankömmlinge – eine Art Feuerprobe, die die Einwanderer bestehen müssen, ehe sie in der Neuen Welt Fuß fassen. Nicht allen gelingt dies: den Vater der Titelheldin treibt die Entwurzelung in den Selbstmord. Dass er die Waffe, mit der er sich aus der Welt schafft, zuvor Jim Burden versprochen hat, deutet symbolisch darauf hin, dass auch dieser den Keim einer potentiell tödlichen Verzweiflung in sich trägt.

Sowohl in Čechovs *Step'* wie auch in Cathers *My Ántonia* ist der Raum zunächst von der Natur beherrscht. Der Mensch ist ihr wehrlos ausgeliefert, ihren Zyklen unterworfen (bei Čechov sind es die Tageszeiten, bei Cather die Jahreszeiten, deren Kreislauf sich alles unterordnet). Später rückt der ökonomische Aspekt in den

³⁵ Brief vom 12.1.1888 an D. V. GRIGORVIČ. ČECHOV (n. 2), Bd. 14, 34. In der Erzählung „V rodnom uglu“ (1897) erscheint die Steppe als „grünes Monstrum“ („zelenoe čudovišče“), das das Leben der Protagonistin verzehrt und zunichte macht. S. dazu P. THIERGEN: Zum Begriff „Gleichgültigkeit“ bei Čechov. KATAEV (n. 31), 19–28, hier: 27.

Mittelpunkt, d.h. die Frage, wie sich der Mensch im Raum einrichten kann, wie er sich zu ihm verhält, ihn für seine eigenen Ziele nutzbar macht. In beiden Texten treten somit zwei Aspekte in Konflikt: die *Linearität* des menschlichen Strebens auf ein Telos hin, die sich im kolonisierten Raum vollzieht, und die *Zyklizität* der Natur in einem vom Menschen nicht beherrschbaren Raum, die dieses Streben als eitel entlarvt.

Und hier scheinen die beiden Texte auf den ersten Blick zu divergieren, und zwar im Sinn der oben skizzierten Polarität. Bei Čechov bleibt letztlich der Raum bzw. die Steppe beherrschend. Die Zyklizität dominiert über das lineare Element; *skuka* und *toska* sind auch dort die unterschwellige Grundstimmung, wo die menschliche Aktivität scheinbar die Oberhand hat. (Die *vanitas*-Klage des Prediger Salomo zieht sich, wie verschiedentlich bemerkt worden ist, wie ein roter Faden durch Čechovs *Step'*).³⁶ Bei Cather sieht es dagegen so aus, als schöpfe der Mensch aus der zunächst ebenfalls als nihilistischer Schock erlebten Konfrontation mit der Prärie die Kraft, den leeren Raum zu bezwingen, ihn ökonomisch zu nutzen.³⁷

Diese zentrale Polarität wird in Čechovs *Step'* durch zwei Figuren verkörpert: den reichen Händler Varlamov vs. den mittellosen Juden Solomon. Varlamov ist die personifizierte Geschäftigkeit. Er ist der König der Steppengesellschaft, ja überhaupt der menschlichen Gesellschaft: „auf solchen Menschen ruht die Welt“.³⁸ Alle Reisenden in der Steppe sind auf der Suche nach Varlamov, um Geschäfte mit ihm zu machen: Er verkörpert das Telos schlechthin. Der Jude Solomon – schon der Name ist Programm – verbrennt hingegen all sein Geld und hegt überhaupt eine ausgesprochene Verachtung gegenüber jeder Form irdischen Strebens, jeder menschlichen Hierarchie. Beide Prinzipien werden implizit relativiert. Als Solomon beansprucht, durch seine Geringschätzung der eitlen Menschenwelt „mehr Mensch“ zu sein als Varlamov, hält Egoruškas Begleiter, Vater Christofor, dagegen: „Er ist ja kein Mensch mehr.“³⁹ Tatsächlich haftet Solomons Resignation, seiner radikalen Absage an die irdische *sueta* etwas Unmenschliches an; die *vanitas vanitatum* ist mit dem Leben nicht vereinbar. Aber auch der allseits sehnsüchtig erwartete Varlamov, der zunächst als Figur

³⁶ S. dazu P. A. BURGE: Čechov's Use of „Ecclesiastes“ in „Step““. KATAEV (n. 31), 399–404, und A. S. SOBENNIKOV: A. P. Čechov i ěkklesiast. KATAEV (n. 31), 391–398.

³⁷ Faktisch hatte die ökonomische Nutzung der Steppe schon zur Entstehungszeit von Čechovs Erzählung ein unter naturschützerischen Gesichtspunkten bedrohliches Ausmaß erreicht (vgl. n. 22).

³⁸ „Na takich ljudjach, brat, zemlja deržitsja“; ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 86.

³⁹ „Mne ne nužny ni den'gi, ni zemlja, ni ovcy, i ne nužno, čtob menja bojalis' i snimali šapki, kogda ja edu. Značit, ja umnej vašego Varlamova i bol'se pochož na celovekal“ „Na čeloveka ne pochož...“; ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 46.

von nahezu mythischer Größe erscheint, wird demontiert und auf menschliches Normalmaß herabgestutzt. Als er endlich persönlich erscheint, ist sein Anblick enttäuschend, ja geradezu banal. Und die Tatsache, dass Varlamovs Tätigkeit leitmotivisch als ein „Kreisen“ in der Steppe bezeichnet wird, deutet darauf hin, dass auch der zielgerichtete Geschäftseifer dieses „grauen Menschleins“ letztlich als eitles Tun im Sinne des Prediger Salomo entlarvt wird.⁴⁰

Die übrigen Figuren in *Step'* zeichnen sich durch unterschiedliche Grade der Annäherung an einen der beiden Pole an. Dies gilt auch für die beiden Begleiter des kindlichen Protagonisten: Egoruškas Onkel, dessen Gesicht dauerhaft von einer Art „geschäftlichen Dürre“ („delov[aja] suchost[']“) regelrecht entstellt ist, ist besessen von der Suche nach Varlamov: ein Dasein im Bann der Sorge, des Geschäfts.⁴¹ Dagegen beteiligt sich Vater Christofor zwar ebenfalls an dieser Suche, aber eben nicht ziel- und zweckorientiert, sondern aus einem ästhetisch-spielerischen Vergnügen an der „Geschäftigkeit und Gesellschaft“ („sueta [!] i obščenie“).⁴² Im Gegensatz zu Egoruškas Onkel ist er stets heiter. Auch der alte Pantelej, dem Egoruška auf seiner Reise begegnet, betrachtet das Leben eher von einem ‚salomonischen‘ Blickwinkel aus. Er handelt stets im Wissen um die eigene Sterblichkeit, und auch er wirkt wie Vater Christofor gelassen und ausgeglichen. Allgemein führen all jene Figuren in *Step'*, die es vermögen im tiefen Bewusstsein von der Eitelkeit allen menschlichen Strebens dennoch handlungsfähig zu bleiben, ein halbwegs gelungenes Leben und zeichnen sich durch eine Art höherer Heiterkeit aus, die den der täglichen Sorge Verfallenen fehlt.

Für Egoruška ist die Steppe bloß ein Transitraum, der ihn jedoch dauerhaft aus dem Lot bringt. Im Lauf der Reise geht er durch eine Krankheit hindurch, die durchaus als Schockreaktion auf die durch die Steppe bedingte Erfahrung von der Nichtigkeit allen menschlichen Strebens verstanden werden kann. Der kranke Egoruška verliert jedes Interesse an der Außenwelt. Nicht einmal Dampfer und Eisenbahn – sinnfällige Symbole für die Bezwingung des Raumes und die Ausrichtung auf ein Ziel hin – vermögen ihn aus seiner Lethargie zu wecken. Statt dessen befällt ihn im Fiebertraum ein Gefühl tiefster Verlassenheit und Sinnlosigkeit. Kaum ist Egoruška gesundet, kehrt auch das Interesse für Dampfer und Lokomotive zurück.⁴³ Und tatsächlich scheint es, als sei mit der Krankheit

⁴⁰ „V maloroslom serom človečke [...] trudno bylo uznať tainstvennogo, neulovimogo Varlamova, kotorogo vse iščut, kotoryj vseгда 'kružitsja[...]“; ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 86.

⁴¹ ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 29. Den gleichen Ausdruck trägt auch Varlamov („takuju že delovuju suchost', [...] tot že delovoj fanatizm“; ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 87.

⁴² ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 29.

⁴³ ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 103.

auch die Sinnkrise überwunden. Am Ende von *Step'* steht der Aufbruch in ein neues Leben in der Stadt. Bildung lautet das Ziel, das selbst wieder neue Ziele eröffnet: Äußerlich bewegt sich Egoruška sicher im Gleis eines teleologisch ausgerichteten Daseins.

Dieses lineare Element wird jedoch im Text fortwährend untergraben. Der alte Pantelej bringt auf den Punkt, worin das Endziel jeder Bildung und überhaupt allen Lebens liegt:⁴⁴ „Der erste Verstand ist der, mit dem einen die Mutter geboren hat, der zweite kommt vom Lernen, der dritte vom guten Leben. Gut, [...] wenn ein Mensch einen dreifachen Verstand hat. So einem wird nicht bloß das Leben, sondern auch das Sterben leichter! Und sterben tun wir ohnehin alle.“ Und allein schon die Tatsache, dass Egoruškas Wirtin „Toskunova“ heißt, deutet darauf hin, dass *skuka* und *toska* als unterschwellige Grundstimmung nach wie vor vorhanden sind. Egoruška lässt zwar die Steppe hinter sich, aber sie hinterlässt ihre Spuren in ihm. Die Aussicht auf das „neue, unbekannte“ Leben ist gedämpft durch eine tiefe Melancholie angesichts der Vergänglichkeit allen Seins, die Egoruška nun erst wirklich begreift. Und auch die Zukunft selbst betrachtet er mit Skepsis. Am Ende von *Step'* steht die bange Frage: „Kakova-to budet éta žizn'?“ Egoruška begreift sich nicht als Akteur, der sein Leben auf die eigenen Ziele hin gestaltet, sondern als passiver Träger eines ungewissen Schicksals.⁴⁵

In Cathers Roman sind fast alle Figuren gewissermaßen amerikanische Varlamovs. Nach dem anfänglichen Schock, der Resignation, die sie angesichts der Prärie überfällt, machen sich die Einwanderer den Raum untertan. Gewiss: manche bleiben dabei auf der Strecke, wie der Vater der Titelheldin, der seinem Leben ein Ende setzt. Aber das sind Einzelfälle. Am Ende ist der Raum bezwungen, die monotone Prärie weicht einer differenzierten, klar umgrenzten Kulturlandschaft. Manche der Einwanderinnen ziehen sogar – ganz im Sinne des amerikanischen *frontier*-Mythos – noch weiter nach Westen, wo sie im Goldrausch ein Vermögen machen. So erfüllen alle das bei Čechov durch den Getreidehändler Varlamov verkörperte Prinzip, nur „kreisen“ sie nicht durch den Raum, sondern bewegen sich geradlinig einem stets sich weiter hinausschiebenden Ziel entgegen. Hier hat die *Linearität* einen klaren Sieg über die *Zyklizität* errungen.

Auch bei Cather wird jedoch das Fortschrittspathos unterschwellig angezweifelt. Von Tiny Soderball, einer schwedischen Immigrantin, die im Westen ein Vermögen anhäuft und somit zum Inbegriff der amerikanischen *success story* wird, heißt es, sie habe die Fähigkeit verloren, sich zu interessieren: „She was like

⁴⁴ „Odnomu čeloveku bog odin um daet, a drugomu dva uma, a inomu i tri [...] Odin um, s kakim mat' rodila, drugoj ot učenija, a tretij ot chorošej žizni. Tak vot, bratuša, chorošo, eželi u kotorogo čeloveka tri uma. Tomu ne to čto žit', i pomirat' legče. [...] A pomrem vse kak est'“; ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 56.

⁴⁵ ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 111.

someone in whom the faculty of becoming interested is worn out.”⁴⁶ Auch hier bleibt also etwas auf der Strecke. Wer sich – wie bei Čechov der Onkel Egoruškas mit seiner „geschäftlichen Dürre“ – ganz dem Prinzip Varlamov verschreibt, büßt einen Teil seiner Menschlichkeit ein.

Und auch der Sieg der Zivilisation über den leeren Raum wird in Frage gestellt durch eine buchstäblich untergründige Zyklizität. Schon früh im Text ist die Rede von verborgenen kreisförmigen [!] Fährten der Indianer im Präriegras, die an manchen Tagen plötzlich zum Vorschein kommen. Später stoßen die Einwanderer in ihren Äckern auf Spuren längst vergessener spanischer Eroberer. Ist die gegenwärtige Kolonisation der Prärie also nur eine weitere Runde im zyklischen Verfall und Aufstieg der Zivilisationen – im Sinne von Thomas Coles berühmtem Bilderzyklus *The Course of the Empire*?⁴⁷ Gibt es nichts Neues unter der Sonne Nebraskas? Ist alles nur ein Haschen nach Wind, bei dem der Mensch früher oder später mit leeren Händen zurückbleibt?

Für diese Lesart spricht, dass auch das scheinbar so ziel- und zweckorientierte Leben des Helden, dieses amerikanischen Kolonisators, implizit einer solchen Zyklizität unterworfen ist. Jim Burden, der für die Eisenbahn arbeitet, dem Vehikel zur Erschließung des Westens und Bahnbrecher jener Diagonalen, die die amerikanische „ideology of space“ versinnbildlicht, kehrt selbst an die Ostküste zurück. Dort, am Ausgangspunkt der Kolonisation des nordamerikanischen Kontinents, führt er eine sterile Ehe. Und Jim Burden geht noch weiter auf seinem rückwärtsge wandten Weg: er fährt zunächst nach Böhmen, dem Herkunftsort der Titelheldin, und beschließt seine nostalgische Rundreise am Ort seiner eigenen Kindheit, in der Prärie von Nebraska. Hier, am Anfang und Ende des Kreises, offenbart sich ihm die Zyklizität allen Daseins, die jeder Teleologie zuwiderläuft. In der urbar gemachten, in Ackerland verwandelten Prärie ist die Straße seiner Kindheit kaum noch zu erahnen, versunken wie einst die Spuren der Indianer, die mitunter aus dem Präriegras hervortraten. Die „auslöschende Fremdheit“ („obliterating strangeness“), die der junge Jim Burden angesichts der Prärie empfand, ist ihm nun wieder greifbar gegenwärtig. Diese Heimkehr führt geradewegs in eine existentielle Unbehaustheit, indem sie die eigene Bedeutungslosigkeit im großen Kreislauf der Welt offenbart: „I had a sense of coming home to myself, and of having found out what a little

⁴⁶ CATHER (II, 27), 182.

⁴⁷ Coles aus fünf Gemälden bestehender, von Byrons *Childe Harold* inspirierter Zyklus (1833–1836) zeigt dieselbe Landschaft in verschiedenen Stadien zivilisatorischen Aufstiegs bzw. Verfalls – Vision eines zyklisches Geschichtsbilds (der Titel sollte ursprünglich lauten *The Epitome of Man – The Cycle of Mutation*), das den amerikanischen Fortschrittsglauben konterkariert (s. hierzu A. P. WALLACH: Cole, Byron, and the Course of Empire. *The Art Bulletin* 50/4 [1968] 375–379).

circle man's experience is."⁴⁸ Jim Burden, der *developer*, der Erschließer des Raums, ist vom *vanitas*-Gedanken angekränkt!

Der Mensch in *My Ántonia* erringt einen scheinbar endgültigen Sieg über den leeren, bedrohlichen Raum. Bei Jims Rückkehr ist die Prärie verschwunden, in Naturparks verbannt. Der Mensch hat sie sich anverwandelt, ist in ihr heimisch geworden – ein Prozess, an dem Jim Burden als Rechtsberater einer Eisenbahngesellschaft aktiv beteiligt ist. Aber Cathers Protagonist bleibt von der frühen Raumerfahrung infiziert; er trägt den leeren Raum gewissermaßen in sich. Ein melancholischer Grundton prägt seine Heimkehr in die Prärie, deren Verlust er schmerzlich empfindet. (Hierin erweist er sich als unmittelbarer Nachfahre von Natty Bumppo, dem Protagonisten in Coopers *The Prairie*. Auch jener ist ja ein Pionier, der die Folgen des eigenen Tuns – die Erschließung des unbewohnten Raums – zutiefst bedauert).

Nostalgie ist ein zentrales Thema in beiden Texten, in Čechovs *Step'* ebenso wie in Cathers *My Ántonia*.⁴⁹ Hier wie dort prägt sie das Verhältnis der Protagonisten zur Zeit. Bei Čechov wie bei Cather tritt die Zyklizität in Opposition zur Linearität, wobei erstere mit dem Steppen- bzw. Prärieräum assoziiert wird, den der Weg des jeweiligen Protagonisten als zielgerichtete Diagonale durchschneidet. In beiden Texten verlagert sich in der Wahrnehmung der Helden zunehmend das Gewicht vom Telos auf die unwiederbringlich verlorene Vergangenheit. Der sentimentale Blick zurück prägt die Einstellung zur Zeit in Čechovs *Step'* und konterkariert am Ende die Aufbruchsstimmung des jungen Helden. Das Verhaftetsein in der Vergangenheit und eine daraus resultierende Lebensunfähigkeit wird in *Step'* sogar zur nationalen Eigenschaft der Russen erhoben: „[V]se oni byli ljudi s prekrasnym prošlym i s očen' nechorošim nastojaščim; o svoem prošlom oni, vse do odnogo, govorili s vostorgom, k nastojaščemu že odnosilis' počti s prezreniem. Russkij čelovek ljubit vspominat', no ne ljubit žit' [...].“⁵⁰ Egoruška selbst ist am Ende von der Nostalgie regelrecht infiziert. Sie bleibt die beherrschende Stimmungslage und hindert ihn daran, zuversichtlich in die Zukunft zu blicken. Selbst den Abschied von der Kutsche, die ihn durch die Steppe trug,

⁴⁸ CATHER (n. 27) 222. Für Stouck zeigt sich im Schließen dieses Kreises eine versöhnliche Tendenz: „The image of the circle [...] symbolizes the final integration of the childhood and adult worlds“; STOUCK (n. 25), 76. Damit übersieht er m.E., dass in Cathers Roman eine grundlegende Zyklizität angedeutet wird, die eine solche Versöhnung allenfalls temporär ermöglicht.

⁴⁹ Vergils „*Optima dies... prima fugit*“ ist das Motto von Cathers Roman.

⁵⁰ ČECHOV (n. 2), Bd. 7, 70. Für Pantelej liegt die ideale Vergangenheit in der Zeit vor der Ankunft der Eisenbahn. Die Eisenbahn habe zwar kürzere Wege gebracht, dafür sei das Leben verarmt: „[V]se izmel'čalo i suzilos' do krajnosti“; Čechov [n. 2], Bd. 7, 71).

empfindet Egoruška schmerzlich: „Proščaj, brička!“ Das Gefühl von Verlust und Unwiederbringlichkeit überschattet den offenen Horizont der Zukunft.⁵¹

In ähnlicher Weise wird auch Cathers Held – der nicht umsonst den Nachnamen „Burden“ trägt – von Nostalgie befallen, zugespitzt dadurch, dass er selbst mit verantwortlich ist für den Verlust der Prarie, die er nun sehnlichst vermisst. Cathers Roman endet letztlich pessimistischer als Čechovs Erzählung. Hier steht kein Aufbruch am Ende, sondern die resignierte Rückkehr in eine untergegangene Welt. Der kleine Zirkel der menschlichen Existenz schließt sich und droht im großen Kreis der kosmischen Zeit zu versinken.

Exkurs: Ein Kirschgarten in der Prarie

Jim Burden wäre freilich nicht der amerikanische *developer*, der er ist, wenn er sich seinem Pessimismus widerstandslos hingäbe. Im letzten Kapitel des Romans sehen wir Cathers Helden beim Versuch, das verlorene Paradies seiner Kindheit wiederherzustellen. Allerdings ist es nicht der bedrohlich offene, formlose Raum der Prarie, in den er zurückkehren möchte. Was Jim fixieren will, ist der Augenblick der Aneignung des Raumes: das Brechen der Scholle, die Verwandlung der leeren Prarie in einen geschützten Raum, eine pastorales Idyll, das der Natur jeden Tag aufs Neue abgetrotzt werden muss. Er findet dieses Idyll auf der Farm seiner Jugendfreundin Ántonia, die eine ganze Schar von Kindern zur Welt gebracht hat. In diesem Paradies wächst auch ein Kirschgarten, aber wie Čechovs Kirschgarten ist es ein prekäres Paradies, geschützt durch eine dreifache (!) Umzäunung.

Für Jim Burden öffnet sich hier ein Raum, der es ihm erlaubt, regelmäßig in eine künstlich arretierte, unendlich verlängerbare Kindheit zurückzukehren. Ántonia Cuzak, geb. Shimerda, mag selbst gealtert sein, aber mit ihren zahlreichen Söhnen bietet sie Jim ein unerschöpfliches Reservoir von Spielgefährten: „There were enough Cuzaks to play with for a long while yet.“⁵² Mit solch infantilem Eskapismus erinnert Cathers Protagonist an die Besitzer des Čechovschen Kirschgartens, die sich ja bekanntlich am liebsten im Kinderzimmer aufhalten.⁵³

Aber für den Eisenbahn-Berater Jim Burden ist der Rückzug in die Kindheit stets nur ein kurzes Intermezzo, das ihm die Kraft gibt, seine Tätigkeit als

⁵¹ CATHER (n. 27), 221.

⁵² CATHER (n. 27), 221.

⁵³ Das Stück beginnt und endet im Kinderzimmer (s. S. L. BAEHR: The Machine in Chekhov's Garden: Progress and Pastoral in the Cherry Orchard. *SEEJ* 43/1 [1999] 99–121, hier: 102).

Entwickler des Raumes fortzuführen – so wie er zur Erholung gerne in die Naturparks des Westens fährt. Anders gesagt: Jim Burden will das Unmögliche. Er will zugleich Lopachin sein, der den Kirschgarten fällen lässt, und Raneckaja bzw. Gaev, die sich ihn als künstliches Kinderparadies bewahren möchten.⁵⁴ Dass ein solcher Spagat letztlich nicht gelingen kann, klingt am Ende des Romans zumindest an. Jim Burdens Aufzeichnungen enden eben nicht mit der Aussicht auf ewige Kinderspiele in Ántonias Garten, sondern mit der wehmütigen Erinnerung an jene „auslöschende Fremdheit“ („obliterating strangeness“), die er als Kind gemeinsam mit Ántonia bei der scheinbar ziellosen Fahrt durch die unbesiedelte Prärie empfand. Und Jim weiß, dass *dieser* Augenblick unwiederbringlich verloren ist. Das letzte Wort in *My Ántonia* lautet „Vergangenheit“ („past“).

⁵⁴ Ähnlich wie in *My Ántonia* tritt, wie Stephen L. Baehr gezeigt hat, auch in Čechovs Stück die Eisenbahn in einen motivischen Gegensatz zum pastoralen Garten: „Chekhov's play is in large part structured on a 'battle' between two master images – those of the garden and the machine [i.e. the train] – to symbolically represent the transition occurring in his contemporary Russia from the would-be pastoral world of the old nobility to a modern world of business and industry“; BAEHR (n. 53), 99.

Tartalomjegyzék

<i>Laudationes externorum</i>	9
René Roudaut	11
François Laquièze	14
Monique Canto-Sperber	15
Salvatore Ettore	16
Andrea Ferrara	18
Chiara Faraggiana di Sarzana	21
P. J. Rhodes	23
Herwig Maehler	24
Chris Carey	26
Mike Edwards	28
Shawn Gillen	29
Nikolaus Hamm	32
Elisabeth Kornfeind	34
Leonore Peer	36
Christian Gastgeber	38
Hermann Harrauer	42
Herbert Bannert	45
Jana Grusková	46
Christine Glaßner	47
August Stahl	48
Javier Pérez Bazo	50
Alicia Gómez-Navarro	52
 <i>Laudationes Hungarorum</i>	 57
Réthy Miklós	59
Hoffmann Rózsa	61
Dux László	65
Mezey Barna	67
Szepessy Tibor	70
Hiller István	73
Keszei Ernő	74
Dezső Tamás	76
Kozma László	77

Soós Anna	79
Pintér Károly	82
Kátai Zoltán	84
Körmendy Mariann	85
Karsai György.....	87
Kincses János	90
<i>Rectores</i>	93
Conspectus	95
Gerevich Tibor: Az Eötvös Collegium története – Bartoniek Géza (1854–1930)	96
Kiss Jenő: Gombocz Zoltán életéről és munkásságáról	103
Markó Veronika: Szabó Miklós	113
Nagy János: Keresztury Dezső	126
Pál Zoltán: Lutter Tibor	132
Szijártó István: A világra nyitott ablak	136
Vekerdy József	145
Bertényi Iván: Igazgatói működésem az Eötvös József Collegiumban (1993–1996) . . .	147
Bollók János.....	149
Takács László	154
<i>Historica • Res gestae</i>	161
Gángó Gábor: Eötvös József és barátai egyetemi éveiről, különös tekintettel a politikatudományi képzésre	163
Garai Imre: A magyar középiskolai tanári szakma kialakulása	176
Tóth Magdolna: „A budai parti ígéretföldje”	203
Kovácsik Antal: Az Eötvös Collegium Ménési úti épületének felavatása a korabeli sajtó tükrében	211
Markó Veronika: Hogyan lett az Eötvös József Collegium könyvtárából az Irodalomtudományi Intézet Eötvös Könyvtára?	220
Szojka Emese: Fülep Lajos néprajzi gyűjteménye	236
Kucsman Árpád: Kémikusok a régi Eötvös Collegiumban	272
Győri Róbert: A múlttal való tudományos leszámolás – Eötvös collegista geográfusok az 1950-es években	288
Czifrusz Márton: Helyek és pozíciók újraírása – Wallner Ernő, Lettrich Edit és a hazai szociálgeográfiai iskola viszonya Mendöl Tibor örökségéhez	312
Tóth Károly: Művészettörténészek az Eötvös Collegiumban (1896–1950).....	328
Ritoók Zsigmond: Klasszika-filológia az Eötvös Collegiumban.....	345
Kucsman Árpád – Liptay György: Eötvös-kollégisták a Fasori Gimnázium tanári karában	348
Kapitány Adrienn: Az 1950-es évek a Kollégium történetében.....	365

Marafkó László: Nagyhatalmak ugratása, avagy groteszk lapok az Eötvös Kollégium félmúltjából	378
Dénes Iván Zoltán: Diákmozgalom Budapesten 1969-ben	383
Bakos István: Emlékeim a kollégista Kilencekről	401
ifj. Arató György: „Szabadság a jelszavunk” Március 15-e az Eötvös Kollégiumban, 1955–1984	410
Szabics Imre: Az Eötvös József Collegium és az École Normale Supérieure	419
Nemes Tibor: Az Eötvös Collegium és az École Normale Supérieure közötti közvetlen kapcsolatok újraélesztése a 80-as években	428
Bubnó Hedvig: Összefoglaló a collegiumi spanyol nyelvoktatásról, 1992–2010	432
<i>Historica • Magistri</i>	435
Korompay H. János: Horváth János és az Eötvös Collegium	437
Móser Zoltán: Ha a szellem napvilága ragyog	456
Farkas Zoltán et alii: Czebe Gyula élete dokumentumokban	463
Szakály Sándor: Szurmay Lajos, tábornok az Eötvös Collegiumból	553
Szávai János: Gyergyai Albert és az Eötvös Collegium	563
Ress Imre: Hugo Kleinmayr és a germanisztikai oktatás megalapozása az Eötvös Collegiumban	570
Kiss Jenő: Zsirai Miklós	579
Keszthelyi Lajos: Bay Zoltán	596
Pál Zoltán: Keresztury Dezső igazgatósága az állambiztonsági megfigyelések tükrében	599
Keszthelyi Lajos: Faragó Péter	612
Farkas Zoltán: Gyóni Mátyás	617
Papp István: Kettős ügynök – Nagy Péter, Szabó Dezső és az állambiztonság	625
Balogh Elemér: Szász Imre versus Brusznay Árpád	638
Bottyán Gergely: Antal László és a mai magyar nyelvtudomány	643
Dörnyei Sándor: Emlékezés Tomasz úrra	648
Ifj. Tomasz Jenő: Tomasz úr és az Eötvös Collegium	653
<i>Memorabilia</i>	683
„Felújítani azt, ami érdemes” – Beszélgetés Elekfi Lászlóval	685
Tóth Gábor: Az idő sodrában	709
Lekli Béla: Az Eötvös Kollégium az 1956 utáni években	836
Gereben Ferenc: Egyetemi évek (1962–1967)	838
Kósa László: Az Eötvös Kollégiumban éltem én is (1963–1967)	861
Bakos István: Az Eötvös Kollégium autonómiatörekvései és Baráti Körének megalakítása	889
Galántai Ambrus: Szubjektív történelem	899

Studia Germanica 923

Balázs Sára: "Freiwillig dient der Geist":

Germanistik in der Veranstaltungsreihe des Lustrum Saeculare Collegii 925

Eve-Marie Kallen: Dezső Keresztury als Kulturvermittler und Pädagoge

und das Eötvös-Collegium 928

August Stahl: „Schlussstück”. Rilkes Sicht und Deutung des Todes 944

Frank Baron: Die Entstehung des Faust-Mythos im 16. Jahrhundert 962

Christine Glaßner: Zur handschriftlichen Überlieferung der Visiones Georgii 967

András F. Balogh: Schlacht der Stereotype in der Vngrischen

Schlacht des Jacob Vogel 975

Ilona Feld-Knapp Cathedra Magistrorum – Lehrerforschung.

Lehrer-Denken und Lehrer-Wissen 982

Géza Horváth: Elmar Tophoven, der Begründer des Europäischen

Übersetzer-Kollegiums 997

Anita Czeglédy: „Schutzmarke: der Steg.”

Interkulturalitätin Márton Kalász' Lyrik 1006

Studia Slavica 1021

Katalin Kroó: Slawistik in der Veranstaltungsreihe

des Lustrum Saeculare Collegii 1023

Urs Heftrich: Lew Tolstoi und Anton Tschechow: Zum Doppeljubiläum 2010 1025

Bettina Kaibach: Raum für Nostalgie: Steppe und Prärie in Anton Čechovs Step'

und Willa Cathers My Ántonia 1032

Wolf Schmid: Eventfulness and Context 1052

Studia Classica 1065

Tamás Mészáros: Klassische Philologie in der Veranstaltungsreihe

des Lustrum Saeculare Collegii 1067

Mike Edwards: The Application of Criticism to Textual Criticism 1069

Herwig Maehler: Pindar und die Tyrannen 1076

P. J. Rhodes: The Erxadieis inscription 1084

Artes 1093

Teleki Pál, a Collegium kurátora (1920–1941) 1095

Epikus és komikus collegiumi enumeráció 1935-ből – Közreadja: Takács László 1100

Farkas Zsuzsa: Fotótörténeti adalékok az Eötvös Collegium archív fotóiról 1119

Süle Ágnes Katalin: Az Eötvös Collegium épülete 1137

Havas László: Hadrianus mint Pseudo-Alexandros? 1146

Sántháné Gedeon Mária: Kultúraközi kommunikáció: magyarságkép az angol mint lingua franca tükrében	1156
Csuday Csaba: Az irodalom: „negatívan élni”	1161
Szlukovényi Katalin: Kollégisták, költők, korszakok: szépirodalmi hagyományok az Eötvös Collegiumban	1165
<i>Membra et alumni</i>	1179
<i>Pro patria defuncti</i>	1211
Tartalomjegyzék	1215
Appendix – Mellékletek jegyzéke	1221

Kedves Olvasó!

Önre gondoltunk, amikor a könyv előkészítésén munkálkodtunk. Kapcsolatunkat szorosabbra fűzhetjük, ha belép a *TypoKlubba*, ahonnan értesülhet új kiadványainkról, akcióinkról, programjainkról, és amelyet a www.tygotex.hu címen érhet el. Honlapunkon megismerkedhet kínálatunkkal is, egyes könyveinknél pedig új fejezeteket, bibliográfiát, hivatkozásokat találhat, illetve az esetlegesen előforduló hibák jegyzékét is letöltheti.

Kiadványaink egy része e-könyvként (is) kapható:

www.interkonyv.hu

Észrevételeiket a velemeney@tygotex.hu e-mail címen várjuk.

Kiadja az Eötvös Collegium és a Typotex Kiadó, az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.

Felelős kiadó: dr. Horváth László – Votisky Zsuzsa

Tördelte: Vidumánszki László

A borítót tervezte: Tóth Norbert

Terjedelem: 85,6 (A/5) ív

Nyomta és kötötte: Séd Nyomda, Szekszárd

Felelős vezető: Katona Szilvia