

Gerhard Penzkofer

Der Bedeutungsaufbau  
in den späten Erzählungen  
Čechovs

"Offenes" und "geschlossenes" Erzählen

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON

ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON

JOHANNES HOLTHUSEN · HEINRICH KUNSTMANN

PETER REHDER · JOSEF SCHRENK

REDAKTION

PETER REHDER

Band 182

VERLAG OTTO SAGNER  
MÜNCHEN

GERHARD PENZKOFER  
DER BEDEUTUNGS-AUFBAU IN DEN  
SPÄTEN ERZÄHLUNGEN ČECHOVS  
„Offenes“ und „geschlossenes“ Erzählen



VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN  
1984

ISBN 3-87690-297-5

© Verlag Otto Sagner, München 1984

Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Druck: D. Gräbner, Altendorf



G196

## Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommer 1984 von der philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. Ich möchte besonders meinem Doktorvater, Herrn Prof. Holthusen, und Frau Prof. Nolting-Hauff für ihre Ratschläge und ihre Hilfe danken. Mein Dank gilt auch Herrn Prof. Warning, der mich als Vertrauensdozent der Studienstiftung des Deutschen Volkes unterstützt hat, und Frau Dr. Döring-Smirnov, auf deren Beistand ich mich stets verlassen konnte.

München, im November 1984

G. Penzkofer



<u>Inhaltsverzeichnis</u>	Seite
<u>1. Einleitung: Grenzen</u>	1
(1) Die Konventionalität der Grenze: Innenräume und Außenräume	1
(2) Bekannte und unbekannte Räume	10
(3) Die Grenze des "Ich-Raums"	15
(4) "Offenes" und "geschlossenes" Erzählen: der Arbeitsansatz	19
<u>2. "Geschlossenes" Erzählen: Sokolovs "Doma"</u>	24
(1) Die Prosaskizze	25
(2) Die Erzählerrollen	31
(3) Fabel und Sujet	34
(4) Semantische Räume	38
(5) "Geschlossenes" Erzählen	40
<u>3. "Mužiki" und "V ovrage" als Problematisierung "geschlossenen" Erzählens</u>	45
<u>3.1. Die Erzählsituation: Erzähler und Figuren</u>	45
<u>3.1.1. "Mužiki": Die Perspektivenhierarchie</u>	45
(1) Die Indizialstruktur	48
(2) Die Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition	55
(3) Perspektivenangleichung	61
(4) Die paradigmatische Wirklichkeits- klassifizierung	70
<u>3.1.2. "V ovrage": Die Auflösung der Perspektiven- hierarchie</u>	76
(1) Der Erzählerkommentar	77
(2) Die Raumopposition	79
(3) Die ambivalente Wirklichkeitsmodellierung	85
<u>3.2. Der implizite Autor</u>	87
<u>3.2.1. Die Präsupposition</u>	87
(1) Der "sel'skij starosta"	89
(2) Glaube und Aberglaube	95
<u>3.2.2. Der Konflikt</u>	100
(1) "Mužiki": der Brand	104
(2) "V ovrage"	107
<u>3.2.3. Die gesellschaftsunabhängigen Werte</u>	111
(1) Die Bauern	112
(2) Cybukin und Anisim	113
(3) Aksin'ja	116

<u>3.2.4. Die paradigmatische Ordnung als ästhetische Struktur</u>	122
(1) Die Komplizierung der paradigmatischen Zuordnungen	124
(2) "Archiseme"	125
(3) Die ästhetische Struktur	130
(4) Folgerungen. Die metaphorische Lektüre	132
<u>4. "Skučnaja istorija (iz zapisok starogo človeka)"</u>	136
(1) Erzählendes und erlebendes Ich	137
(2) Die "formale Seite" des Lebens	147
(3) Die Doppelbödigkeit von Sprache	153
(4) "Polarisierendes" Erzählen	158
<u>5. Aspekte der Theoriebildung</u>	167
<u>5.1. "Offenheit" und "Geschlossenheit"</u>	167
(1) Der "Ausschnitt als Ganzes" und "Das Ganze in Ausschnitten"	167
(2) Das Bedeutungsfeld	171
(3) Der Text als Perspektivenstruktur	174
<u>5.2. Die Literatur zu Čechov</u>	179
(1) Erzähler und Figuren	179
(2) Die Fabel	184
(3) Das Detail	192
<u>6. "Offenes" Erzählen</u>	197
<u>6.1. Die dominierende Rolle der Figur</u>	197
(1) Die "Verfremdung"	199
(2) Die "gnoseologische" Thematik	202
(3) "Sujet" und Handlung	206
<u>6.2. Der implizite Autor</u>	210
(1) Die Relativierung der Figurenperspektive	211
(2) Die Bestätigung der Figurenperspektive	214
(3) Die Position des impliziten Autors	216
<u>6.3. "Fabel" und "mythologische" Dimension: die Erzählungen als zufälliger Wirklichkeitsausschnitt und als Modell</u>	219
(1) Textanfang und Textende	221
(2) Die Semantisierung narrativer Verfahren	229
(3) Das "zufällige" Detail	236

	Seite
<u>6.4. Der 'schöne' Text</u>	242
<u>7. Die Wirklichkeitsmodellierungen der Figuren und die thematische Struktur der Erzählungen</u>	248
<u>7.1. Die Thematik des "blizkiĵ čelovek": "Slučaj iz praktiki" und "Po delam služby"</u>	248
<u>7.1.1. "Slučaj iz praktiki"</u>	248
(1) Die Fabrik als sozialer Raum	249
(2) Die Fabrik als Raum einer allgemeinen condition humaine	255
(3) Die thematische Struktur der Erzählung	262
<u>7.1.2. "Po delam služby"</u>	267
(1) Lyžins Traum	267
(2) Der Gedanke des "blizkiĵ čelovek" als invariantes Thema	270
<u>7.2. "Dama s sobačkoj" und die Problematik des "Geheimnisses"</u>	277
(1) Gurovs Bewußtwerdung	279
(2) "Tajna" - das "Geheimnis"	286
(3) Die thematische Struktur der Erzählung	290
(4) Die invariante Thematik	292
<u>7.3. "Archierej" und die Problematik von Leben und Tod</u>	296
(1) Die Modifizierung der Erzählsituation	297
(2) Die semantischen Räume der Erzählung	303
(3) Die narrativen Schemata (Die -umgekehrte-Lebensgeschichte - Die Ostergeschichte - Die verweltlichte Heiligenlegende)	312
(4) Die Ambivalenz der thematischen Struktur	317
<u>8. Der semantische Raum der Natur</u>	324
<u>9. Schlußbemerkung</u>	347
<u>Literaturverzeichnis</u>	357

1979-80 (10) 115  
1980-81 (11) 116  
1981-82 (12) 117  
1982-83 (13) 118  
1983-84 (14) 119  
1984-85 (15) 120  
1985-86 (16) 121  
1986-87 (17) 122  
1987-88 (18) 123  
1988-89 (19) 124  
1989-90 (20) 125  
1990-91 (21) 126  
1991-92 (22) 127  
1992-93 (23) 128  
1993-94 (24) 129  
1994-95 (25) 130  
1995-96 (26) 131  
1996-97 (27) 132  
1997-98 (28) 133  
1998-99 (29) 134  
1999-00 (30) 135  
2000-01 (31) 136  
2001-02 (32) 137  
2002-03 (33) 138  
2003-04 (34) 139  
2004-05 (35) 140  
2005-06 (36) 141  
2006-07 (37) 142  
2007-08 (38) 143  
2008-09 (39) 144  
2009-10 (40) 145  
2010-11 (41) 146  
2011-12 (42) 147  
2012-13 (43) 148  
2013-14 (44) 149  
2014-15 (45) 150  
2015-16 (46) 151  
2016-17 (47) 152  
2017-18 (48) 153  
2018-19 (49) 154  
2019-20 (50) 155  
2020-21 (51) 156  
2021-22 (52) 157  
2022-23 (53) 158  
2023-24 (54) 159  
2024-25 (55) 160

## 1. Einleitung : Grenzen

### (1) Die Konventionalität der Grenze: Innenräume und Außenräume

Wenn Lotman von der "besonderen modellierenden Funktion des künstlerischen Raumes" spricht <sup>(1)</sup>, dann ordnet er der Grenze eine besondere Bedeutung zu. Über Grenzen konstituieren sich räumliche Relationen, die wiederum zum metaphorischen "Ausdruck gänzlich nicht-räumlicher Relationen" werden, zu einer "Sprache", die das "Weltmodell" eines Autors wiedergibt. <sup>(2)</sup> Grenzen verleihen dann nicht nur dem natürlichen Raum der dargestellten Welt eine besondere Form, sie zeigen auch die semantischen Oppositionen an, über die ein Text Wirklichkeit interpretiert und modelliert. Diese Bedeutung der Grenzen kann im folgenden deutlicher werden.

Die Welt der Erzählungen Čechovs zeigt ausgeprägte räumliche Grenzen, die die erzählte Wirklichkeit unterteilen und klassifizieren und damit auch ein bestimmtes Weltbild modellieren.

Die Dörfer Ukleevo (V ovrage) und Bogalevka (Vory), wo die Pferdediebe hausen, sind durch Schluchten von der Außenwelt abgeschnitten. In der Erzählung V rod-nom uglu befindet sich eine Schlucht an der Grenze zwischen Gutshof und Steppe. Flüsse und Teiche, Gräben

---

(1) J.Lotman, Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970; deutsch: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt 1973, dort S.347. Zu Lotmans Analysen des künstlerischen Raumes vgl. auch J.Lotman, Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg 1974, und darin besonders "Das Problem des künstlerischen Raumes in Gogol's Prosa". Vgl. dazu auch Russian Literature V-1, 1977 (Special issue J.M.Lotman), sowie R.Warning, "Chaos und Kosmos. Kontingenzbewältigung in der 'Comedie humaine'", in Gumbrecht, Stierle, Warning (Hrsg.), Honoré de Balzac, München 1980.

(2) Lotman 1974, S.202; vgl. auch Lotman 1973, S.347; zu den Begriffen "Weltmodell" und "Modellierung" vgl. genauer Kap. 5 der vorliegenden Arbeit.

und Zäune trennen den Gutsherrn von seinen Bauern (Dom s mezoninom, Mužiki, V rodnom uglu, Kryžovnik, U znakomych, Pečeneg, Ariadna u.a.); der Versuch des Ingenieurs Kučerov (Novaja dača), Grenzen abzubauen und mit den Bauern einträchtig zusammenzuleben, scheitert und führt letztlich zu einer Verstärkung der Abgrenzung:

Vorota u nego byli na zapore daže dnem, a noč'ju v sadu chodili dva storoža i stučali v dosku, i uže iz Obručanova nikogo ne brali na podennuju. (lo.125)

Sein Tor blieb auch tagsüber verschlossen, nachts aber gingen zwei Wächter im Garten herum und klopfen an ein Brett, und aus Obručanovo wurde auch niemand mehr in Tagelohn genommen. (3)

Zwischen Fabrikbesitzer und Arbeiter schieben sich dicke Mauern (Bab'e carstvo, Slučaj iz praktiki); ein Zaun trennt den Unternehmer Cybukin von der Dorfbevölkerung (V ovrage) u.a.

Es sind ganz deutlich gesellschaftliche Grenzen, die die verschiedenen Räume voneinander trennen: den Raum der Gutsbesitzer und den der Bauern, den Raum der Unternehmer und den der Arbeiter, aber auch den Raum des Gesetzes und den der Gesetzlosigkeit, wie in Vory. Diese erste Klassifikation von Räumen verbindet sich mit einer zweiten, die besonders der Sicht der Figuren entspricht. Wenn sich in den Erzählungen Čechovs immer wieder die gleichen Räume, der Gutshof, oder allgemeiner, der Familienbesitz, mit Grenzen umgeben, dann vor allem als Innenraum, der sich vor einer bedrohlichen Außenwelt verschließt (Pečeneg, V usad'be, Dom s mezoninom, V rodnom uglu, U znakomych, Kryžovnik, Slučaj iz praktiki, Po delam služby, Novaja dača, Nevesta u.a.).

---

(3) Zitiert wird hier und im folgenden nach A.P.Čechov, Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach, Moskva 1974 ff.; die Zitatbelege kennzeichnen Band und Seitenzahl. Die Übersetzungen folgen der von P.Urban besorgten Ausgabe der Erzählungen Čechovs, Čechov. Das erzählende Werk, Zürich 1976.

Der Innenraum erscheint dann als intime, familiäre Wirklichkeit, als Raum der vertrauten Alltagswelt <sup>(4)</sup>, dem die liebevolle, wenn auch oft vom Erzähler ironisierte Bezeichnung "rodnoe gnezdo" oder "rodnoj ugol" gilt (V rodnom uglu, U znakomých, Mužiki, Učitel' slovesnosti, Cernyj monach). Der Begriff selbst verrät bereits, wie die Wirklichkeit des Innenraums im weiteren zu verstehen ist. Das "rodnoe gnezdo" ist der Raum einer kindlichen Geborgenheit, der vor äußeren Einflüssen und Gefahren schützt; das ist zunächst ganz wörtlich zu verstehen, denn in der heißen Trockenheit der Steppe ist das "rodnoe gnezdo" schattig, kühl und feucht (V rodnom uglu), im nächtlichen Schneesturm dagegen warm, trocken, hell:

(...); ja poglobže sel na divan i protjanul nogi na kreslo. Posle snega i vetra u menja gorelo lico i, kazalos', vse telo vpityvalo v sebja teplotu i ot ètogo stanovilos' slabee. - U vas tut chorošo, prodolžal ja, - teplo, mjadko, ujutno... (Žena, 7.490)

(...); ich setzte mich auf dem Divan bequemer hin und legte die Füße auf den Sessel. Von dem Schnee und dem Wind brannte mir das Gesicht, es schien, als habe sich mein ganzer Körper mit Wärme vollgesogen und sei davon erschlaft. - "Es ist schön bei Ihnen hier", fuhr ich fort, "warm, weich, behaglich..."

Na priezžich srazu pachnulo teplom, zapachom starych barskich pokoev, gde, kakaja ni byla pogoda snaruži, živetsja tak teplo, čisto, udobno. (Po delam služby, 10.96)

Den Ankömmlingen schlug sogleich Wärme entgegen, der Geruch alter, herrschaftlicher Gemächer, in denen man, wie auch draußen das Wetter sei, so warm, sauber und gemütlich leben kann.

---

(4) Wenn im Weiteren von Alltag gesprochen wird, dann in dem Sinne, den ihm A.Schütz/Th.Luckmann verleihen; der Alltag ist dann die "Wirklichkeit (...), die der wache, normale Erwachsene in der natürlichen Einstellung als schlicht gegeben vorfindet."; vgl. A.Schütz, Th.Luckmann, Strukturen der Lebenswelt, Bd. 1, Frankfurt 1979, S.47.

Geborgenheit vermittelt der Raum des "rodnoe gnezdo" aber vor allem deshalb, weil er für die Figuren die fraglose, "schlicht gegebene" <sup>(5)</sup> Wirklichkeit bedeutet oder bedeuten soll, eine versichernde "Kette von Selbstverständlichkeiten" <sup>(6)</sup>, in der die Lebenswirklichkeit unproblematisch zu erfahren und zu bewältigen ist. Die Welt des "rodnoe gnezdo" ist demnach eng, übersichtlich, verfügbar, vertraut. Wenn sich Šamochin (Ariadna) aus der Ferne an sein "rodnoe gnezdo" erinnert, dann zeichnet er tatsächlich einen überschaubaren Raum, der sich auf einer Anhöhe befindet ("na vysokom beregu") und damit den Blick bis zur Grenze des "schrecklichen dunklen Waldes" ("strašnyj temnyj bor") freigibt; dieser Wald ist eine Reminiszenz an die bedrohliche Zauberwelt des Märchens und verrät damit im Gegenzug auch die emotionale Einstellung, die den Erzähler an den schützenden Raum des "rodnoe gnezdo" bindet.

Usad'ba naša nachoditsja na vysokom beregu bystroj rečki, u tak nazывaemogo byrkogo mesta, gde voda šumit den' i noč'; predstav'te že sebe bol'šoj staryj sad, ujutnye cvetniki, paseku, ogorod, vnizu reka s kudrjavym ivnjakom, kotoryj v bol'šuju rosu kažetsja nemnožko matovym, točno sedeet, a po tu storonu lug, za lugom na cholme strašnyj temnyj bor.

(9.109)

Unser Gutshof steht am Steilufer eines reißenden Flößchens, beim sogenannten Strudel, wo das Wasser Tag und Nacht rauscht; stellen Sie sich nun einen großen alten Garten vor, hübsche Blumenbeete, Bienenkörbe, einen Gemüsegarten, hinten den Fluß, mit dem struppigen Weidengebüsch, das bei starkem Tau einen matten, gleichsam grauen Schimmer zu bekommen scheint, auf der anderen Seite eine Wiese und hinter der Wiese auf dem Hügel einen schrecklichen dunklen Wald.

---

(5) Schütz, Luckmann 1979, S.25.

(6) Schütz, Luckmann 1979, S.32.

Šamochins Schilderung zeugt von einem festen und sicheren Wissen, das den Raum des "rodnoe gnezdo" in Einzelheiten zu situieren und zu beschreiben weiß. In anderen Erzählungen zeigt besonders die Namensgebung, die alle Elemente des "rodnoe gnezdo" einbezieht, ein solches festes Wissen an; sie verrät aber auch die Tendenz, das eigene "rodnoe gnezdo" durch namentliche Identifizierung von anderen Räumen zu unterscheiden und abzugrenzen; der Name ist dann selber eine Grenze. So scheint die Welt der Šelestovs in Učitel' slovesnosti neben den Familienmitgliedern nur noch aus Katzen, Hunden und Pferden zu bestehen, die alle ihren Namen haben. Podgorin (U znakomych) versucht vor seiner Abreise an den Ort der Kindheit die erinnerten Personen mit ihren Namen zu verbinden; eine analoge Funktion hat in den Erzählungen Čechovs das Portrait, die Ahnengalerie (O ljubvi, Slučaj iz praktiki, Žena); das Bild fixiert aber nicht nur die Mitglieder des eigenen "rodnoe gnezdo"; zur Ahnengalerie geordnet, weisen die Bilder auf den Zusammenhang einer Familientradition und verleihen damit nicht nur dem Raum, sondern auch der Zeit eine bestimmte - überblickbare - Form. Zweifelsohne haben die Portraits einen Repräsentationswert; sie repräsentieren die Vertreter eines Raumes, der sich als eigen-gesetzliche und eigentlich wirkliche Welt einem andersartigen und fremden Außenraum entgegenstellt und der deshalb in einigen Erzählungen Čechovs folgerichtig als "mirok", als eigene, kleine Welt, bezeichnet wird (vgl. Žena, Učitel' slovesnosti).

Aus der Perspektive dieses Innenraums als eigener, kleiner Welt ist der Außenraum jenseits der Grenze eine unüberschaubare, anonyme, todbringende Wirklichkeit, in dem die Figuren ihre Lebensorientierung verlieren, wie Anisim, der Falschmünzer in V ovrage oder Kotik, die Geliebte Starcevs in lonyč, oder in dem sie einfach verschwinden, wie Misjus' in Dom s mezoninom.

Häufig wird die Bedrohung nicht nur mit einem mehr oder weniger unbekanntem, abstraktem Außenraum verbunden, sondern mit einer ganz konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit: außen befinden sich Arbeiter und Bauern, deren Feindseligkeit in V ovrage und Novaja dača deutlich thematisiert wird, von außen kommen die Steuereintreiber (Mužiki) und die Gläubiger (U znakomych); das Motiv des Kirschgartens ist hier exemplarisch. Das kann dann deutlich machen, daß die gleiche Grenze die dargestellte Wirklichkeit verschieden interpretieren kann: sie stellt antagonistische gesellschaftliche Räume gegeneinander (Gutsherr/Bauern etc.), sie grenzt den Innenraum des "rodnoe gnezdo" gegen einen bedrohlichen Außenraum ab, und sie zeigt, wie sich die beiden Oppositionen überlagern können; sie überlagern sich dann, wenn der Innenraum des "rodnoe gnezdo" in Opposition zu einer gesellschaftlichen Wirklichkeit gesehen wird, so daß der Opposition von Innen und Außen die Opposition von Individuum (Familie) und Gesellschaft, von Privatheit und Öffentlichkeit entspricht. Wie verschieden die Grenze aufgefaßt werden kann, zeigt vor allem aber, daß der Innenraum keineswegs nur Raum der Geborgenheit sein muß; das beschriebene Verhältnis von Innenraum und Außenraum verkehrt sich dann ins Gegenteil.

Der abgeschlossene Innenraum ist nicht immer ein "rodnoe gnezdo"; er kann auch als begrenzte, erdrückende Enge, als Einschränkung von Lebensmöglichkeiten erfahren werden, als "tjur'ma", als "jama" und "ovrag". (7) Nikolaj, der Kellner aus dem "Slavjanskij bazar" (Mužiki) findet nach seiner Rückkehr ins Dorf anstelle des erwarteten "rodnoe gnezdo" eine einengende, tödliche Wirklichkeit vor. Für Vera in V rodnom uglu kehren sich die Erwartungen in der gleichen Weise um. Als unerträgliche Begrenzt-

---

(7) Vgl. G.Selge, Anton Čechovs Menschenbild, München 1970. S. 73 f.

heit erlebt Mar'ja Vasil'evna (Na podvode) ihr Dasein als Dorfschullehrerin. Die "drei Schwestern" sind wohl das bekannteste Beispiel für dieses Leiden an der Enge des eigenen Lebensraumes. Diese Enge muß nicht immer von Anfang an erkannt sein, Wertungen können sich verkehren, Grenzen neu verstanden werden. Erzählungen wie Učitel' slovesnosti, Dama s sobačkoj oder Nevesta zeigen, wie aus ursprünglicher selbstverständlicher Geborgenheit ein Gefühl von Beengung und Gefangensein entsteht, das zum Ausbruch, zur Grenzüberschreitung verlockt. Gegen den erdrückenden Innenraum, den Innenraum als "tjur'ma", stellt sich dann ein Außenraum, der als Vorrat unbegrenzter Möglichkeiten, als das unerreichbare Ziel aller Wünsche erscheint. Das kann die Steppe sein <sup>(8)</sup>, oder die Natur ganz allgemein, wie in U znakomych, Slučaj iz praktiki oder Archierej; das kann aber auch die Großstadt sein, oder das Ausland: "Začem žit' zdes', esli est' vozmožnost' žit' v Peterburge, za granicej" - fragt Mar'ja Vasil'evna in Na podvode ("Warum hier leben, wenn man in Petersburg oder im Ausland leben kann?" - 9.337). <sup>(9)</sup> Petersburg, das Ausland werden zu imaginierten Bildern entgrenzter Lebensformen, an denen die erdrückende Enge des Innenraumes gemessen wird. Räumliche Visionen verbinden sich dabei mit zeitlichen: Mar'ja Vasil'evna verknüpft ihre Sehnsüchte nicht nur mit einem anderen Raum, sondern auch mit einer anderen Zeit, einer undeutlichen, nicht näher lokalisierbaren Zukunft; der Bischof (Archierej) projiziert seine Wünsche auf Kindheit und Vergangen-

(8) Zur Bedeutung der Steppe in den Erzählungen Čechovs vgl. Z.Papernyj, Zapisnye knižki Čechova, Moskva 1976, S.230 f.; V.Vinogradov, O jazyke chudožestvennoj prozy, Moskva 1959, S.149-151.

(9) Vgl. dazu auch G.Selge 1970, S.81; L.M.Cilevič, Sjužet čechovskogo rasskaza, Riga 1976, S.92 f.

heit. Für die Fülle des Lebens - "nastoljaščaja poëzija žizni" heißt es einmal in Bab'e carstvo (8.290) - stehen den Figuren Čechovs immer wieder Kunst und Liebe, doch nur als Möglichkeiten in einem unbestimmten 'Anderswo' (Ionyč, Poprygun'ja, Učitel' slovesnosti, Na podvode u.a.). Der Außenraum bleibt Wunsch, Traum, bloße Phantasie; er wird zu einer anderen Welt, die mit der gegenwärtigen nichts mehr gemeinsam hat. Von "drugoj mir" spricht Nikitin in Učitel' slovesnosti (8.330); er meint damit eine Welt, die die Werte des Innenraums ins Gegenteil verkehrt: der Außenraum als Utopie des umgekehrten Innenraums.

Wenn Grenzziehungen und die damit verbundenen Raumoppositionen aber immer mehr von einer individuellen Wirklichkeitsinterpretation zeugen, dann verlieren sie an intersubjektiver Verbindlichkeit und werden zum Ausdruck einer privaten Wirklichkeitsordnung; eine solche Problematisierung ehemals verbindlicher Grenzen zeigen die Erzählungen Čechovs immer wieder. In Kryžovnik erwirbt der kleine Beamte Čimša-Gimalajskij mit dem Gutshof einen neuen Lebensraum und wird zu einer anderen 'Persönlichkeit'; als frischgebackener Gutsbesitzer glaubt er dann jene Grenzen betonen zu müssen, die er selber gerade überschritten hat:

Éto už byl ne prežnij robkij hednjaoa-činnvnik,  
a nastoljaščij pomeščik, barin.

Das war nicht mehr der schüchterne, arme Beamte  
von früher, sondern ein richtiger Gutsbesitzer,  
ein Herr.  
(10.60)

Die Erzählung U znakomych zeigt die entgegengesetzte Situation: dort droht dem Gutsbesitzer Losev die Versteigerung seines Besitzes und damit die Grenzüberschreitung zu dem anonymen Beamtenleben, das Čimša-Gimalajskij

früher geführt hat. In O ljubvi ist der gastfreundliche Gutsbesitzer Alechin für Außenstehende nicht mehr von seinen Arbeitern und Bauern zu unterscheiden; der Umzug von den Paradezimmern mit der Ahnengalerie verdeutlicht, daß für ihn die gesellschaftliche Grenze unerheblich geworden ist. Ähnliches gilt für Poloznev in Moja žizn', der sich, obwohl Adelliger, als einfacher Arbeiter verdingt. Nur 'formaler' Gutsbesitzer ist der Ingenieur Kučerov in der Erzählung Novaja dača:

V novom imenii (...) ne budut ni pachat' ni sejat',  
a budut tol'ko žit' v svoe udovol'stvie, žit' tol'ko  
dlja togo, čtoby dyšat' čistym vozduchom.  
(Novaja dača, 10.116)

Auf dem neuen Gut wird man weder pflügen noch säen,  
sondern nur zu seinem Vergnügen leben, nur leben,  
um die reine Luft zu atmen.

Die Erzählung zeigt deutlich, daß das "neue Landhaus" jede ökonomische Funktion verloren hat und nur noch dem einen dient, "rodnoe gnezdo" zu sein; das Beispiel der Kučerovs zeigt aber auch die Problematik der Grenzziehung; für die Bauern setzt Kučerov nämlich die aus den Zeiten der Leibeigenschaft stammende Tradition der Gutsherrn fort; die Grenze scheint ihnen unüberwindbar. Kučerov sieht jedoch gerade in der neuen, 'vergnüglichen' Art Gutsherr zu sein, ein Aufbrechen der alten Grenzen. Daß Grenzen nicht mehr allgemeinverbindliche Norm sind, belegen auch die Erzählungen Bab'e carstvo und V rodnom uglu; die reiche Fabrikbesitzerin Anna Akimovna (Bab'e carstvo) kann durchaus eine Ehe mit dem Arbeiter Pimen erwägen; für ihren Lakaien Mišen'ka ist ein solcher Gedanke nicht mehr als ein gelungener Scherz (8.295). Vera (V rodnom uglu) unterhält sich gerne mit dem 'unehelichen' Arbeiter im Garten ihrer Tante; die Tante jagt ihn eben deshalb fort: "Il ne fo pa parole o žans..."

(9.322). Die Grenzziehungen der Tante wie Mišen'kas entsprechen einem zeitlich früheren System sozialer Klassifikation, in dem Grenzen verbindlichen Charakter hatten. Die Tante könnte hier nicht deutlicher sein:

(...), ne te vremena teper', dušečka; bit' nel'zja.  
(9.315)

(...), jetzt sind andere Zeiten, mein Herzchen; man darf nicht mehr schlagen.

In der erzählten Gegenwart sind also verschiedene, gegenwärtige wie vergangene Wirklichkeitsklassifikationen aufgehoben, so daß den Figuren der Erzählungen die Möglichkeit der Wahl offen steht; je nachdem, wie sie ihr Leben verstehen, können sie sich für die eine oder andere entscheiden. Beispiele für diese Annäherung der Grenzziehung an eine subjektive, private Wirklichkeits-sicht sind auch die Erzählungen Učitel' slovesnosti, Dama s sobačkoj und Nevesta, in denen sich mit einem neuen Blick auf die erfahrene Wirklichkeit auch die Bedeutung der Grenzen ändert.

## (2) Bekannte und unbekannte Räume

Die Problematisierung der Grenzen bedeutet auch eine prinzipielle Durchlässigkeit zumindest der ehemals verbindlichen gesellschaftlichen Grenzen. Das entspricht der historischen Wirklichkeit und wird auch in den Erzählungen Čechovs immer wieder thematisiert (vgl. oben). Der Innenraum des "rodnoe gnezdo" ist ohne Bezug auf einen Außenraum gar nicht denkbar; außerhalb befinden sich nämlich meist die wichtigsten Behörden, der ganze Verwaltungsapparat, das "zemstvo", das Krankenhaus, der Bahnhof, meist auch die Kirche.

Kunst und Literatur sind eine Angelegenheit des Außenraumes und dringen von dort mit den "tolstye žurnaly" in den Innenraum ein. Hermetische Geschlossenheit, wie sie Gogol' in den Starosvetskie pomeščiki zeigt und auch dort bereits problematisiert, ist in der Welt der Erzählungen Čechovs nicht mehr möglich.

Auf die nur oberflächliche Stabilität der Grenzen in der Welt der Erzählungen Čechovs weist die Vielzahl von ganz materiellen Öffnungen oder Bindegliedern zwischen den abgegrenzten Räumen. Dazu gehören zunächst Fenster und Tore, die sich zwischen Innenraum und Außenraum öffnen und den Übergang gestatten. Als der alte Cybukin bei der Hochzeit Anisims zu tanzen beginnt (V ovrage) scheinen nicht nur die räumlichen, sondern auch die gesellschaftlichen Grenzen brüchig zu werden:

(...) no te, kotorye tam, vo dvore, navisaja drug na druge, zagljadyvali v okna, byli v ostorge i na minutu prostili emu vse i ego bogatstvo, i obidy.  
(lo.156)

(...), doch die Leute auf dem Hof, die, einer über dem anderen hängend, zu den Fenstern hereinschauten, waren begeistert und verziehen ihm für einen Augenblick alles - den Reichtum und die Kränkungen.

Die Saturiertheit des neuen Gutsbesitzers Čimša-Gimalajskij (Kryžovnik) verunsichert Ivan Ivanyč, den Bruder, der als Jäger und Vertreter eines weiten Außenraums vorgestellt wird:

(...) ja bojus' smotret' na okna, tak kak dlja menja teper' net bolee tjaželogo zrelišča, kak sčastlivoe semejstvo, sidjaščee vokrug stola i p'juščee čaj.  
(lo.64)

(...), ich habe Angst, in die Fenster zu schauen, denn es gibt für mich jetzt keinen schrecklicheren Anblick als eine glückliche Familie, die um den Tisch herum sitzt und Tee trinkt.

Die Geschlossenheit des "rodnoe gnezdo" wird aufgehoben, das vermeintliche Glück durch den Blick von 'draußen' relativiert. Mit einem ähnlichen Blick durchs Fenster beginnt die Erzählung Nevesta. Nadja beobachtet ihre Familie und äußert damit bereits jene Distanz, die schließlich zu ihrer Flucht führen wird (10.202).

Zu den Bindegliedern zwischen Innenraum und Außenraum gehört der Garten, der den Raum des Menschen mit dem der Natur verbindet; wenn ihn Mauern umschließen, so führen doch immer Tore, Öffnungen oder andere Übergänge ins freie Feld. Nicht zufällig ist der Garten der Ort der ersten Liebe (Učitel' slovesnosti, Ionyč, Dom s mezoninom), denn genauso wie der Garten den räumlichen Übergang zwischen einem Innenraum und einem Außenraum bezeichnet, genauso bezeichnet die erste Liebe die Grenze zwischen der Welt des Alltags und dem ersehnten, schrankenlosen neuen Leben, das dann doch nie erreicht wird. Auf die Überwindung von Grenzen verweisen in den Erzählungen Čechovs immer wieder der Weg, die Landstraße, die Eisenbahn, oder auch die Brücke, die der Ingenieur Kučerov in Novaja dača errichtet. (10) Bezeichnend ist jedoch der skandalöse Zustand dieser Verbindungen: die Wege sind oft aufgeweicht und nicht befahrbar (11), Bahnstationen befinden sich weit außerhalb der Ortschaften (Ubijstvo, Moja žizn'), Briefe verlieren ihre Bedeutung, weil die Briefsteller weder lesen noch schreiben können (Na svjatkach), das Tele-

---

(10) Zum Motiv der Eisenbahn in der russischen Literatur vgl. W.Gesemann, "Zur Rezeption der Eisenbahn durch die russische Literatur", in Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongreß in Prag 1968, München 1968. In bezug auf Čechov: B.Tschižewskij, "Über die Stellung Čechovs innerhalb der russischen Literaturentwicklung", in T.Eekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960; sowie G.Selge 1970, S.81 ff.

(11) Papernyj 1976, S.256.

fon funktioniert nicht (V ovrage). Die Mittel der Kommunikation versagen oder wirken unzureichend; das mag andeuten, daß die Verbindung zwischen verschiedenen Räumen zwar grundsätzlich möglich, aber nur schwer zu realisieren ist.

Die mögliche Durchlässigkeit der Grenzen bedeutet, daß für die Figuren unbekannte Außenräume in "potentielle Reichweite" (12) geraten und unmittelbarer Erfahrung prinzipiell zugänglich werden. Zur dominierenden Thematik der späten Erzählungen Čechovs gehört, wie Figuren eine fremde oder fremdgewordene Wirklichkeit neu erfahren und in ein Bekanntwerden überführen; (13) auf der Ebene der Fabel wird diese Thematik meist durch einen Besuch, eine Visite, einen Ausflug, oder allgemeiner, durch das Schema von Ankunft und Abfahrt motiviert. Wenn Anna Akimovna, die Millionenerbin in Bab'e carstvo, die Arbeitersiedlungen besucht, dann begibt sie sich in eine ebenso neue Welt, wie der Arzt Korolev, der die ihm unbekannte Wirklichkeit der Fabrikbesitzer kennenlernt (Slučaj iz praktiki). In die unbekannte Wirklichkeit des Dorfes dringen der Ingenieur Kučerov und der Untersuchungsrichter Lyžin ein (Novaja dača, Po delam služby). Als eigentlich unbekannte Welt erweist sich der wiedergewonnene Raum der Kindheit in Mužiki und V rodnom uglu. Nadja, die sich im Haus ihrer Eltern fremd fühlt, beginnt ein neues Leben in Petersburg und kann von dort aus die Welt ihrer Kindheit neu begreifen (Nevesta). In der Erzählung U znakomych täuscht der Titel eine Nähe vor, die nicht existiert, denn Podgorin

---

(12) Schütz, Luckmann 1979, S. 64 ff.

(13) Daß damit eines der grundsätzlichen Verfahren der realistischen Prosaskizze (očerok) wiederaufgegriffen ist, hat zuletzt J.R.Döring-Smirnov nachgewiesen in Die Poetik Čechovs und die Transformation der russischen Prosaskizze (očerok), München 1980 (Ms).

hat die Beziehung zu seinen Bekannten, die einmal seine Familie waren, längst verloren: die Wirklichkeit, die er bei seinem Besuch erlebt, ist eine fremde Wirklichkeit. Unbekannte Wirklichkeit sind für Ionyč das Haus der Turkins , das er zu besuchen beginnt (Ionyč), für Nikitin die reichen Šelestovs (Učitel' slovesnosti), für den Künstler in Dom s mezoninom die Familie der Volčaninovs . In der Trilogie Čelovek v futljare, Kryžovnik, O ljubvi baut der Erzählrahmen eine Außenperspektive auf, durch die die Wirklichkeit der Binnen-erzählung als fremde gesehen wird. Dieses Eindringen in einen fremden Raum und das Kennenlernen dieses Raumes bestimmen dann nicht nur die Perspektivenstruktur der Erzählungen, sondern auch die Selektion der erzählten Welt; die Perspektive auf die dargestellte Wirklichkeit ist zweifach orientiert: gegen die Wirklichkeitssicht der Figuren, die ihren eigenen Raum als gewohnten und vertrauten Alltagsraum, als "rodnoe gnezdo", erfahren, steht die Sicht der neu ankommenden Figur(en), die den gleichen Raum von außen und damit als fremden oder fremdgewordenen sehen; der eigene Raum dieser Figuren wird aber aus den Erzählungen ausgeklammert; Korolevs Moskauer Leben, das durch den Besuch in der Fabrik nur kurz unterbrochen wird, bleibt unbestimmt (Slučaj iz praktiki); solange Ionyč im Kreis der Turkins verkehrt, findet sein Leben und seine Tätigkeit als Arzt nur wenig Erwähnung (Ionyč); wie die Lebenswirklichkeit Podgorins nach seinem Abschied von den Bekannten aussieht, wird nicht erzählt (U znakomych); das Gleiche gilt für das Leben Kučerovs nach der Abreise aus dem Dorf (Novaja dača), etc. Damit ist eines der dominierenden Struktur-muster der späten Erzählungen Čechovs deutlich geworden: die erzählte Welt ist dort ein Innenraum, der als unbekannter von außen gesehen wird; nur erwähnt sein sollen hier die zwei Alternativen, die sich daran anschließen lassen: das fremde Sehen kann zum Vertrautwerden der

unbekannten Wirklichkeit führen, wie in Slučaj iz prak-tiki, oder es kann die fremde, fremd gewordene, Wirklichkeit als fremde belassen, wie in Nevesta. In beiden Fällen wird jedoch die Problematik der Grenzziehung und der damit verbundenen Wirklichkeitsklassifizierung entscheidend weitergeführt, bedeutet doch das unmittelbare Zusammenstoßen innerhalb der erzählten Welt von Innen und Außen, von Bekannt und Unbekannt, von Fremd und Eigen, die Problematisierung dessen, wie Wirklichkeit überhaupt wahrgenommen, geordnet und bewertet werden kann.

### (3) Die Grenzen des "Ich-Raums"

Die Unverbindlichkeit von Grenzen führt nicht zur Ausbildung grenzenloser Räume; je mehr die gesellschaftlichen Grenzen brüchig werden, um so zwingender werden die ganz privaten Grenzen, die die einzelnen Individuen in ihrem Leben gelten lassen. Diese Grenzen umschließen als neuen Innenraum nicht einen natürlichen Raum, sondern den "Ich-Raum" <sup>(14)</sup> der Individuen, den Raum ihres Bewußtseins. Die Erzählungen Čechovs zeigen immer wieder, wie sich die private Grenze erstickend eng um das Individuum legt, Kommunikation mit anderen Menschen verhindert und damit weniger schützende Schranke als Beschränktheit ist. Solche Grenzen bilden Routine und Zwang des Alltags, die fraglos übernommenen Normen und Werte eines leeren gesellschaftlichen Lebens, eine Wirklichkeitseinstellung, die sich selbst genügt und die nicht mehr nach der Wirklichkeit selber fragt. Zwar wandelt sich Čimša-Gimalajskij (Kryžovnik)

---

(14) Vgl. dazu V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1975, S. 124.

vom kleinen Beamten zum Gutsbesitzer, doch wird gerade er Beispiel eines beschränkten Lebens, dessen Horizont über Stachelbeeren nicht hinausreicht. Nikolaj Stepanovič (Skučnaja istorija) lebt ganz den tradierten Werten des universitären und wissenschaftlichen Lebens und merkt dabei nicht, daß ihm dieselben Werte zur leeren Form werden, die den Zugang zu einem eigentlich lebendigen Leben versperren. Mit Belikov, dem Menschen im Futteral (Čelovek v futljare), hat Čechov die groteske Übersteigerung einer solchen Abgegrenztheit gezeichnet. Belikov verschließt sich in seiner Lebensangst vor allem, was sein Dasein lebenswert machen könnte; der feindliche Außenraum nimmt übergroße Dimensionen an, erstreckt sich auf die ganze Lebenswirklichkeit; erst der Sarg wird als letztes und endgültiges Futteral zur angemessenen Lebensform. Belikov, so urteilt Marko, steht damit selbst an einer Grenze, er wird zum "Grenzfall des Menschlichen". (15)

Belikovs Futteral, seine Gamaschen und sein Schirm, weisen überdeutlich auf die engen Grenzen, die sein Leben bestimmen; die Grenzen können aber auch unauffälliger markiert sein, durch Lorgnette etwa und "pince-nez". Der Kneifer bezeichnet in V rodnom uglu deutlich gesellschaftliche Distanz und individuelle Beschränktheit:

(...) i kogda ona /tetka/ govorila s prikazčikom, ili z muzikami, to pocemu-to vsjaki raz nadevala pince-nez.  
(9.317)

(...) Wenn sie /die Tante/ mit dem Verwalter oder mit den Bauern sprach, setzte sie aus unerfindlichen Gründen jedesmal den Kneifer auf.

---

(15) Marko, "Menschen im Futteral", in Wiener Slawistisches Jahrbuch IV, 1955, S.51.

Für Vera Josifovna (Ionyč) scheint pince-nez dagegen Symbol jener distinguierten Weltabgeschlossenheit zu sein, die auch den Ton ihrer Romane charakterisiert (lo.24); mit pince-nez wird die alle Lebendigkeit lähmende Gouvernante aus Slučaj iz praktiki geschildert (lo.79); mit pince-nez zeigt sich Anna Sergeevna (Dama s sobačkoj) in Begleitung ihres Mannes (lo.139); mit Gurov zusammen geht ihr der Kneifer verloren (lo.131). Nina Ivanovna, Nadjas Mutter (Nevesta) trägt ein pince-nez und ist eng "geschnürt" (lo.204); das Korsett zeigt, wie in anderen Erzählungen Čechovs (vgl. auch V ovrage lo.152), eine Einengung an, die nicht nur den Körper betrifft. Es ist müßig, auf die vielen Kleidungsstücke in den Erzählungen Čechovs hinzuweisen, die nur die Bedeutung haben, Futteral zu sein; Nikolajs Kellnerfrack in Mužiki ist eines der bekanntesten Beispiele dafür (vgl. Kap. 3. (16)

Wenn die Grenze vor allem eine Grenze ist, die den "Ich-Raum" des Individuums umschließt, dann bedeutet dies u.a. auch, daß eine "Grenzüberschreitung" durch bloße Raumveränderung nicht mehr möglich ist. Dies erklärt die zunehmende Einsamkeit und Resigniertheit der Figuren in den späten Erzählungen Čechovs, dies erklärt aber auch die Vergeblichkeit von Ausbruchsversuchen: die Grenze bewegt sich ja mit den Figuren mit, der vermeintlich andersartige Außenraum ist nichts anderes als die Fortsetzung des Innenraums. Die musikalische Traumwelt Kotiks (Ionyč) bricht ebenso zusammen, wie die Theaterillusionen Katjas, der Ziehtochter von Nikolaj Stepanovič in Skučnaja istorija; Katja resigniert; Kotik glaubt in wohlthätiger Arbeit jenen 'Außenraum' zu finden, der ihr in der Musik versagt war. Sie ver-

---

(16) Bereits in Čechovs frühen Erzählungen ist die Kleidung als Form zentrales Motiv; vgl. etwa Znakomyj mužčina oder V ban'e.

kennt, daß sie scheitern muß, solange Vorstellungen wie Kunst, Liebe, Wohltätigkeit nur den Platz einnehmen, der ihnen vom Innenraum aus zugeschrieben wird, solange also der ersehnte alternative Außenraum keine tatsächliche Alternative bildet. Die Alternative ist anders zu finden; sie verlangt nicht die Überschreitung einer Grenze von einem Raum in den anderen, sie verlangt vielmehr das bewußte In-Frage-Stellen der Grenzen selbst, die Problematisierung der Werte und Normen, die die erfahrene Wirklichkeit, und damit auch das eigene Dasein, bestimmen und beschränken. Späte Erzählungen wie Dama s sobačkoj, Slučaj iz praktiki, Po delam služby oder auch Archierej thematisieren gerade eine solche Wirklichkeitsbewältigung. Wenn die Erzählungen Čechovs die dargestellte Wirklichkeit durch die Opposition von Innen- und Außenräumen klassifizieren, wenn sie dabei zu erkennen geben, daß die Grenzziehungen brüchig, nicht immer verbindlich sind und auf eine subjektive, private Wirklichkeitssicht zurückverweisen, dann wird in den späten Erzählungen das Wissen um eine solche Wirklichkeitsklassifizierung den Figuren selbst zugänglich. Die Erzählungen zeigen dann die Versuche der Figuren, die Bedingtheit von Wirklichkeitsnormierungen, zu erkennen, bislang fraglose Grenzziehungen aufzuheben oder durch andere zu ersetzen. Die Erzählungen thematisieren damit mehr als das mit dem Schema von Ankunft und Abfahrt verbundene Bekanntwerden oder Fremdwerden eines bestimmten Wirklichkeitsbereichs, sie thematisieren vielmehr das Modellieren von Wirklichkeit selbst.

#### (4) "Offenes" und "geschlossenes" Erzählen:

##### Der Arbeitsansatz

Die Problematik der Grenzen läßt zentrale Oppositionen des Bedeutungsaufbaus und der Wirklichkeitsmodellierung in den Erzählungen Čechovs erkennen. Solche Oppositionen bilden die verschiedenen antagonistischen Gesellschaftsbereiche (Gutsherr/Bauer etc.), bilden die vertraute, familiäre, quasi natürliche Alltagswelt der Figuren und die sie umgebende gesellschaftliche Wirklichkeit, bilden schließlich, wie ansatzweise deutlich wurde, die Lebenswirklichkeit der Figuren und die Welt der Natur.

In den frühen Erzählungen Čechovs fügen sich diese Oppositionspaare zu einem geordneten Zusammenhang von semantischen Beziehungen, dem eine einheitliche Wirklichkeitsmodellierung entspricht; die späten Erzählungen zeigen dagegen immer mehr, wie normierende Grenzziehungen unverbindlich werden, wie das Bekanntwerden neuer Räume ein scheinbar gesichertes Weltbild in Frage stellt und wie damit die genannten Oppositionen ihren Charakter als unproblematische Konstanten eines Wirklichkeitsmodells verlieren; sie erscheinen dann nur noch als potentielle Teile eines Modells, das erst gefunden werden muß.

Gerade hier setzt dann die Bestimmung von "Offenheit" und "Geschlossenheit" an. Was in dieser Arbeit als "geschlossenes" und "offenes" Erzählen bezeichnet wird, hängt grundsätzlich mit den thematisierten Grenzziehungen zwischen (semantischen) Räumen, zwischen bestimmten Wert- und Normbereichen und den damit verbundenen Wirklichkeitsmodellierungen zusammen. "Geschlossenes" Erzählen, so soll ein erster Definitionsansatz lauten, ist jenes Erzählen, das die dargestellte Wirklichkeit durch eindeutige Grenzziehungen hierarchisch gliedert und klassifiziert und damit eine verbindliche Wirklichkeitsmodellierung wiedergibt oder aufbaut. "Offenes" Erzählen stellt dagegen die Verbindlichkeit solcher Klassifikationen und Modellierungen in Frage; es ersetzt in den

späten Erzählungen Čechovs abgeschlossene Wirklichkeitsmodelle durch den unabgeschlossenen Prozeß des Modellierens, der in den Erzählungen häufig selbst thematisiert wird. "Offenheit" und "Geschlossenheit" sind damit, anders als bei V.Klotz, von dem die Begriffe übernommen sind, primär eine Frage des Bedeutungsaufbaus der Erzählungen, der "Textsemantik". (17)

"Offenes" und "geschlossenes" Erzählen setzen also den Begriff des Modells und damit ein bestimmtes Textverständnis voraus, das sich mit Lotman explizieren läßt. (18) Lotman versteht den literarischen Text als ikonisches Zeichen, das als Ganzes zur außerliterarischen Realität in einer Beziehung der Similarität steht. Der Text als Modell bildet dann 'Welt' nicht in ihrer Totalität ab, sondern reduziert sie auf ihre wesentlichen Ordnungsmuster: das Modell ist ärmer, aber auch 'durchsichtiger' als das Original; darauf gründet seine kognitive Funktion. Tatsächlich hat das Modell auch eine kommunikative Funktion, denn es kann bestimmte Aspekte des Originals idealisiert hervortreten lassen, reduzieren oder ganz zum Verschwinden bringen; es weist dann auf ein bestimmtes Wirklichkeitsverständnis des Subjekts der Modellierung zurück. Lotman formuliert deshalb, "eine in dieser Weise aufgebaute Sprache modellier(e) nicht nur eine bestimmte Struktur der Welt, sondern auch den Standpunkt des Beob-

---

(17) Zur Auseinandersetzung mit V.Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1969, vgl. Kap. 5 der vorliegenden Arbeit.

(18) Vgl.dazu Lotman, Lekcii po struktural'noj poétike, Tartu 1964, deutsch Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik, München 1972; dort vor allem S.40 ff.; Lotman 1973, vor allem S. 19-58; Lotman 1974, S.1-67; vgl. dazu auch R.Lachmann, "Zwei Konzepte der Textbedeutung bei Jurij Lotman", in Russian Literature V-1, 1977; zum Modellbegriff allgemein vgl. auch W.Köller, Semiotik und Metapher, Stuttgart 1975; H.Stachowiak, "Gedanken zu einer allgemeinen Theorie der Modelle", in Studium generale 18, 1965.

achters." (19) Mit Sprache ist hier die spezifische Sprache des künstlerischen Textes gemeint, die im Vergleich zur primären Modellierung der natürlichen Sprache "sekundär modellierend" ist. (20) Daraus erhellt zugleich der Begriff des literarischen Textes, wie er hier verstanden wird: ein Text ist eine syntagmatische Anordnung primärsprachlicher Zeichen, die eine bestimmte Geschichte (Fabel) erzählen, die sich aber gleichzeitig zu paradigmatischen semantischen Oppositionen ordnen, auf denen die sekundärsprachliche Wirklichkeitsmodellierung gründet; die "Textoberfläche" ist also in jedem Fall von der wirklichkeitsmodellierenden semantischen "Basis" des Textes zu trennen. (21) Diese Unterscheidung ist im folgenden immer vorausgesetzt.

Der Bestimmung von "offenem" und "geschlossenem" Erzählen ist mit der synchronen Beschreibung eines Textsystems ohne Einbezug einer diachronen Dimension nicht Genüge getan: "Offenheit" wird als solche immer nur vor dem Hintergrund "geschlossenen" Erzählens erkannt und umgekehrt. Mukařovský gibt hier einen deutlichen Hinweis: "Aus der Geschichte der Künste ist bekannt, daß das Kunstwerk zu bestimmten Zeiten zu einer Unabgeschlossenheit der Bedeutung tendiert (...)" (22) Was bei Mukařovský einzelner Hinweis bleibt, entfaltet Iser, wie bekannt, zu einer ganzen Theorie der literarischen Evolution, die das Zunehmen der "Leerstellen" und damit der "Offenheit" in der modernen Literatur begründen

---

(19) Lotman 1973, S.36

(20) Vgl. etwa Lotman 1973, S.22 ff.

(21) Zu den Begriffen "Textbasis" und "Textoberfläche" vgl. die Arbeiten von Vertretern einer generativen Poetik, etwa von Ščeglov/Žolkovskij in ihren Arbeiten zu einer "poëtika vyrazitel'nosti"; dazu etwa Ščeglov, Žolkovskij, Poëtika vyrazitel'nosti, Wien 1980.

(22) J.Mukařovský, "Über Strukturalismus" in A.Flaker, V.Žmegač (Hrsg.), Formalismus, Strukturalismus und Geschichte, Kronberg 1974, S.91.

soll.<sup>(23)</sup> Auch die Veränderungen von den frühen zu den späten Erzählungen Čechovs machen deutlich, daß die typologische Unterscheidung von "offenem" und "geschlossenem" Erzählen eine historische Dimension umfaßt, die nicht nur die Entwicklung des Čechov'schen Erzählens selbst, sondern auch die literaturhistorische Situation betrifft, bedeutet doch die Bewegung hin zu einem "offenen" Erzählen auch die Ablösung einer 'realistischen' Erzähltradition. Mit den späten Erzählungen Čechovs sind dabei jene Erzählungen gemeint, die, wenn man die Periodisierung Čudakovs ansetzt,<sup>(24)</sup> in die dritte und letzte Schaffensperiode Čechovs, d.h. in die Jahre zwischen 1895 und 1904 fallen. Diese Grenzziehung läßt sich auch mit der hier vorliegenden Arbeit begründen: sie markiert den Einschnitt, mit dem der Übergang zum "offenen" Erzählen einsetzt. Das heißt nicht, daß alle späten Erzählungen Čechovs "offen" sind, jedoch sind die "offenen" Erzählungen ausschließlich späte Erzählungen.

Die Begriffe "Offenheit" und "Geschlossenheit" werden demnach hier als historische verstanden. Die Arbeit versucht keineswegs, eine a-historische typologische Polarisierung mit den Erzählungen Čechovs zu begründen und zu exemplifizieren; vielmehr geht es darum, das Erzählen Čechovs in seiner inneren Entwicklung und in seinem Zusammenhang mit der literaturhistorischen Situation mit Hilfe eines typologischen Begriffspaares zu beschreiben, das sicher über die Erzählungen Čechovs hinaus verwendbar, primär aber auf diese zugeschnitten ist; der typologische Aspekt geht dabei nicht verloren, wird jedoch einer historischen Fragestellung untergeordnet. Das bedeutet dann auch, daß die Erzählungen

---

(23) W. Iser, "Reduktionsformen der Subjektivität", in H.R. Jauss (Hrsg.), Die nicht mehr schönen Künste, München 1968; Der implizite Leser - Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett, München 1972; Der Akt des Lesens, München 1976.

(24) A.P. Čudakov, Poëtika Čechova, Moskva 1971, S.88-138.

Čechovs nicht an einer in Einzelheiten vorgegebenen Definition von "Offenheit" und "Geschlossenheit" gemessen werden; diese Begriffe werden vielmehr aus den Texten heraus inhaltlich bestimmt. Das ist auch beim Aufbau der Arbeit zu berücksichtigen.

Die Arbeit stellt zunächst eine Erzählung des heute unbekanntem Verfassers von Bauernskizzen Sokolov vor, um daraus eine nähere Bestimmung "geschlossenen" Erzählens abzuleiten. Sie zeigt, wie diese "geschlossene" Form in Erzählungen Čechovs übernommen und problematisiert wird. Ein anschließendes theoretisches Kapitel systematisiert die Einsichten des ersten Arbeitsschrittes und sichert sie theoretisch ab. Der letzte Abschnitt der Arbeit gilt Čechovs "offenem" Erzählen; die Bewegung zur "offenen" Form wird dabei stellenweise überakzentuiert; das entspricht nicht nur ihrer literaturhistorischen Bedeutung, sondern auch dem Interesse des Verfassers. Das soll nicht heißen, daß die letzten Erzählungen Čechovs nur als "offene" zu begreifen sind. Die zentrale These dieser Arbeit wird so lauten, daß der zunehmenden "Offenheit" der späten Einzelerzählungen eine zunehmende "Geschlossenheit" des gesamten Erzählverbandes entspricht.

## 2. "Geschlossenes" Erzählen: Sokolovs "Doma" (1)

Wenn hier die Erzählung eines heute unbekanntem Autors vorgestellt wird, der das Dorf- und Bauernleben beschreibt, dann deshalb, weil Čechov u.a. dort das stoffliche Material, das "Repertoire" (2) von literarischen und gesellschaftlichen Normen und Werten, vorgefunden hat, das er in seinen eigenen Bauernerzählungen aufgegriffen, weiterentwickelt und durch andere Verfahren der Textkomposition zu neuen Sinnzusammenhängen verbunden hat. Gerade die Transformation der literarisch-kulturellen Tradition, die "Differenzqualität", macht ein literarisches Werk zum eigentlich "literarischen Faktum", wie bereits eine der zentralen Thesen der russischen formalen Schule lautet. (3) Sokolovs Erzählen steht in der Tradition des "očerki", die in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts seit den physiologischen Skizzen der 40-er Jahre als "Schlüsseltradition" (4)

- (1) I.S.Sokolov, Doma. Očerki sovremennoj derevni; erschienen in Vestnik Evropy, 1896, Nr.7, 8, 9 (im folgenden zitiert als Doma I, Doma II, Doma III). Sokolov und Čechov haben sich wahrscheinlich im Oktober 1896 kennengelernt; über die Begegnung ist nichts Näheres bekannt. Im November teilt Čechov seinem Bruder Aleksandr mit, von Sokolov die Dorfskizze Doma erhalten zu haben (vgl. Brief vom 18./21.11.1896). Zum Verhältnis Čechov/Sokolov vgl. G.A.Bjalyj, "Rasskaz A.P.Čechova 'Mužiki' i derevenskie očerki I.S.Sokolova", in Učenyje zapiski LGU, No. 355. Serija filologičeskich nauk, vyp. 76, 1971.
- (2) Als "Textrepertoire" bezeichnet Iser "das selektierte Material, durch das der Text auf die Systeme seiner Umwelt bezogen ist, die im Prinzip solche der sozialen Lebenswelt und solche vorangegangener Literatur sind." (W.Iser, Der Akt des Lesens, München 1976, S.143). Der Zusammenhang mit dem, was die Prager Strukturalisten als "außerästhetische Realität" bezeichnet haben, wird von Iser selbst hergestellt (Iser 1976, S.115).
- (3) Vgl. J.Tynjanov, "Literaturnyj fakt" und "O literaturnoj evoljucii", in J.Striedter (Hrsg.), Texte der russischen Formalisten I, München 1969; zur "Differenzqualität" vgl. dort S. 441.
- (4) J.Sławinski, "Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim in Janion/Piorunowa (Hrsg.), Proces historyczny w literaturze i sztuce, Warszawa, 1967. Dtsch. "Synchronie und Diachronie im literaturhistorischen Prozeß" im gleichnamigen Sammelband, München 1975, S.163.

zu gelten hat. (5) Die besondere Ausprägung, die die Skizze in Sokolovs Erzählen erfährt, soll hier exemplarisch für "geschlossenes" Erzählen stehen. Wenn Čechovs Bauernerzählungen diese Erzählform problematisieren (6), dann lassen sie sich selbst über die Spannung beschreiben, die zwischen "geschlossenen" und "offenen" Formen des Erzählens besteht, eine Spannung die dann auf eine entscheidende "Ablösung" (7) literarischer Systeme verweist.

### (1) Die Prosaskizze

Die Ausgangssituation von Sokolovs Doma entspricht in weiten Zügen der von Hužiki: der Ich-Erzähler, ein "raznočinec" aus bäuerlichem Milieu, kehrt wie Nikolaj Čikil'-

- (5) Zur Gattungsbestimmung und zur Gattungsevolution des "očerka", vgl. vor allem J.R.Döring-Smirnov, Die Poetik Čechovs und die Transformation der russischen Prosaskizze (očerka), München 1980 (Ms); dazu auch A.G.Cejtlin, Stanovlenie realizma v ruskoj literature. (Russkij fiziologičeskij očerka), Moskva 1965; Ju.Mann, "Čelovek i sreda (Zametki o 'Natural'noj škole)", in Voprosy literatury, 1968, 9; ders., "Filosofija i poetika 'Natural'noj školy", in Problemy tipologii russkogo realizma, Moskva 1969; ders., "Utverždenie kritičeskogo realizma. Natural'naja škola", in U.R.Focht (Hrsg.), Razvitie realizma v ruskoj literature v 3 tomach, Moskva 1972; J.U. Peters, Turgenevs "Zapiski ochotnika" innerhalb der očerka-Tradition der 40er Jahre, Berlin 1972. V.V. Vinogradov, Gogol' i natural'naja škola, Leningrad 1925.
- (6) Auf die Absetzung Čechovs von verfestigten literarischen Formen, auf seine 'literaturhistorische' Polemik, die in den frühen Erzählungen vor allem die Form der Parodie annimmt, geht die Sekundärliteratur häufig ein; vgl. dazu A.Derman, O masterstve Čechova, Moskva 1959, S.74 f.; B.Ejchenbaum, "O Čechove", in O proze, Leningrad 1969, S.359; V.Šklovskij, Povesti o proze, Moskva 1966, S.333; Z.Gerson, "Kompozicija i stil' povestvovatel'nych proizvedenij A.Čechova", in Trofimov (Hrsg.), Ivorčestvo A.P.Čechova, Moskva 1956, S.97; K.Kramer, The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čexov's Stories, The Hague, Paris 1970, S.28-49.
- (7) Vgl. Tynjanov, "O literaturnoj evoljucii", in Striedter 1969, S.437. Zur Transformation der Prosaskizze bei Čechov vgl. vor allem Döring-Smirnov 1980.

deev nach langjähriger Abwesenheit in sein Heimatdorf zurück; wenn er sich dabei nostalgisch seiner "goldenen Jugend" ("zlotaja junost"), seiner Wiege ("kolybel") erinnert, dann verspricht er sich wie Nikolaj die Rückkehr in ein verloren geglaubtes, glückliches "rodnoe gnezdo" (vgl. Doma I, S.252; Mužiki, 9.281); er wird dabei genauso enttäuscht, wie Nikolaj Cikel'deev; allerdings kann Sokolovs Erzähler sein Dorf jederzeit wieder verlassen, denn er hat nicht mehr vor, als Urlaub zu machen und sich zu entspannen; er will sich aber auch über die Veränderungen informieren, die sich während seiner Abwesenheit im Dorf zugetragen haben; der Erzähler erkennt bald, daß die entscheidenden Veränderungen nicht vom natürlichen Lauf der Zeit herrühren, sondern von einer neuen politischen Situation, deren Zeichen er auf Schritt und Tritt begegnet und die er systematisch aufzuspüren beginnt. Wenn der Leser dem Erzähler auf seinen Erkundungswegen durch die Felder, durch das Dorf oder durch die Kreisstadt folgt, <sup>(8)</sup> dann entfaltet sich vor ihm ein ganzes Panorama des ländlichen und provinziellen Lebens, in dem allerdings deutliche Schwerpunkte gesetzt sind: was den Erzähler bewegt sind vor allem die sozialen Einrichtungen des Dorfes, die Schule (Kap.4,5 und 9), die Kirche (Kap.3,9), die Wirtschafts- und Arbeitsmöglichkeiten (Kap.5) und immer wieder die örtliche und regionale Verwaltung ("sel'skij starosta", "volostnoj staršina", "gubernator"; - Kap.6-12); der Erzähler beschäftigt sich aber auch mit den Brauchen,

---

(8) Der Erzähler als Führer ist eines der Standardmotive der Skizze; vgl. dazu J.R.Döring, "Der Beitrag V.A. Slepcovs zur Evolution der Skizze in den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts", in Referate und Beiträge zum VII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978, München 1978, S.45. Der Erzähler als Führer findet sich auch in einigen Erzählungen Čechovs; bekannt ist das Beispiel Palata No. 6.

dem Glauben und Aberglauben der Dorfbewohner (Kap.9). Erst hier setzt dann der eigentliche Handlungsstrang der Erzählung ein. Das Interesse des Erzählers an den politischen Strukturen des Dorfes löst einen Widerstand aus, der nicht erwartbar war und der den Erzähler die neue Zeit am eigenen Leib verspüren läßt: der Besuch im Gefängnis bringt ihn in Konflikt mit dem "staršina" (Kap.7), das unschuldige Hissen einer russischen Flagge im eigenen Garten weckt den bedrohlichen Unwillen des "sel'skij starosta" (Kap.6); was zuerst noch Drohung bleibt, schlägt am Ende der Erzählung in nackte Unterdrückung um: die Obrigkeit des Dorfes ("načal'stvo") verbietet am Auferstehungstag willkürlich das Spielen auf der Harmonika und provoziert damit einen Aufstand der Dorfjugend, der blutig niedergeschlagen wird (Kap. 10); ein Großteil der Jugendlichen wird zu Prügelstrafen und zum Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte verurteilt und damit um die Zukunft geprellt. Die Ermordung des verantwortlichen "staršina" kündigt weitere gewaltsame Auseinandersetzungen an, deren Tragik der Erzähler nicht mehr mitverfolgen will: er verläßt heimlich das Dorf und bricht seine Aufzeichnungen ab (Kap. 12).

Bereits an der Inhaltsübersicht läßt sich ablesen, wie weit Sokolovs Doma dem Muster der realistischen Prosa-skizze folgt, deren Gattungsmerkmale von J.R.Döring-Smirnov beschrieben wurden. <sup>(9)</sup> Das Schema von Ankunft und Abfahrt, das uns bereits in der Einleitung begegnet ist, formt in Doma einen Rahmen, der das Dorf als unbekanntes bzw. fremdgewordenen Wirklichkeitsbereich umfaßt, den der Erzähler sich selbst und dem Leser erschließen will. Dem thematischen Aufbau der Erzählung liegt damit die Opposition von 'bekannt' und 'unbekannt', von 'fremd'

(9) J.R.Döring-Smirnov 1980; vgl. dort vor allem S. 68 ff.

und 'eigen' zu Grunde, deren Relevanz bereits Belinskij erkannte <sup>(10)</sup> und die Döring-Smirnov als thematische Basis der Skizze definiert. <sup>(11)</sup> Diese thematische Basis motiviert das "Prädikat" des "In-Erscheinung-Tretens", das in der Skizze das Fremdsein in ein Bekanntwerden überführt und bislang nicht beschriebene, nicht-offizielle Phänomene der Wirklichkeit der bekannten und vertrauten Welt zuordnet. <sup>(12)</sup> Für den Erzähler gilt es, das "In-Erscheinung-Treten" durch besondere Verfahren der Komposition und der sprachlichen Gestaltung überzeugend zu organisieren. In der Skizze wird demnach ein deskriptiv-klassifikatorisches Erzählen überwiegen, das die Phänomene der (noch) unbekanntem Wirklichkeit nicht nur vor dem Leser entfaltet, sondern auch sachgerecht benennt und ordnet; Döring-Smirnov kann deshalb von der "meta-sprachlich-referentiellen" Sprachfunktion in der Skizze sprechen. <sup>(13)</sup> Die Ebene der narrativen Vermittlung nähert sich damit (u.a.) dem wissenschaftlichen Diskurs an, der sich mit anderen Diskurstypen, etwa einem spezifisch fiktionalen, vermischen kann. <sup>(14)</sup> So ist in Doma die Darstellung der administrativen und politischen Strukturen des Dorfes durchaus wissenschaftlich-exakter Beschreibung zuzurechnen, während der Aufstand der Jugendlichen und die Ermordung des "staršina" eine Handlungssequenz bilden, die ganz nach dem Muster des von Propp beschriebenen Zusammenspiels von Held, Schädiger und Helfer verläuft und damit jedenfalls anfangs dem Märchenschema gehorcht. <sup>(15)</sup>

---

(10) V.G.Belinskij, Polnoe sobranie sočinenij, Moskva 1953 ff., Bd.6, S.560.

(11) J.R.Döring-Smirnov 1980, S.5 ff.

(12) J.R.Döring-Smirnov 1980, S.10 ff.

(13) J.R.Döring-Smirnov 1980, S. 6 f.; S.10 f.

(14) J.R.Döring-Smirnov 1980, S.13 ff.

(15) Vl.Propp, Morfologija skazki, Moskva <sup>2</sup>1969.

Das Zusammenwirken von klassifizierender Beschreibung und Handlungssequenz ist in Doma nicht beliebig; es verweist auf eine Erzählinstanz, deren Verfahren des Textaufbaus "strategisch" an einen Leser gerichtet sind, der in seiner Bewertung der dargestellten Wirklichkeit gelenkt und auf die Position des Erzählers eingespielt werden soll. Die Rezeption eines narrativen Textes ist ja keine willkürliche Folge nur subjektiver Eindrücke, sondern der "Vollzug bestimmter Anweisungen in einem Prozeß gelenkter Wahrnehmung", wie H.R.Jauss schreibt.<sup>(16)</sup>

---

(16) H.R.Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970, S.175. Der Begriff der "Strategie" meint die Verfahren der Rezeptionslenkung; er stammt als literaturwissenschaftlicher Terminus, wenn ich richtig sehe, von W.Iser, Die Appellstruktur der Texte, Konstanz 1971; vgl. dazu auch Iser, Der Akt des Lesens, München 1976, S.143-175; Kl.Kanzog, Erzählstrategie, Heidelberg 1976.

Zum Erzähler vgl. J.Link, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe, München 1974; J.Schulte-Sasse, R.Werner, Einführung in die Literaturwissenschaft, München 1977; M.Pfister, Das Drama, München 1977; ausführlich hierzu auch W.Schmid, Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs, München 1973, S.20 ff. und darauf aufbauend H.Link, Rezeptionsforschung, Stuttgart 1976.

Der Erzählerbegriff, wie er hier gebraucht wird, ist sehr weit gefaßt; er entspricht Todorovs Definition des "narrateur", der ganz allgemein als Subjekt des narrativen Vermittlungsprozesses zu begreifen ist. (Tz.Todorov, "Les catégories du récit littéraire", in Communications 8, 1966, S.126); von einer ähnlichen Bestimmung des Erzählers geht übrigens auch W.C.Booth aus in The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961; deutsch: Die Rhetorik der Erzählkunst, Heidelberg 1974; vgl. dort S.156 ff. Der so verstandene Erzählerbegriff widerspricht allerdings dem von W.Schmid, der von "Erzähler" nur dann sprechen will, wenn sich dieser durch bestimmte Merkmale im Text selbst "kundgibt" (vgl. W.Schmid 1973, S.26).

Wie wenig der Erzähler damit die vorwiegend deskriptive, ethnographisch-folkloristische Tradition der frühen Skizze fortsetzt.<sup>(17)</sup> wird im folgenden deutlich werden. Als "Erzählstrategien" bezeichne ich dort die Verteilung der Erzählerrollen, das Verhältnis von Fabel und Sujet und die Opposition semantischer Räume.

---

(17) Vgl. Döring-Smirnov 1980, S.96.

(2) Die Erzählerrollen

Gleich zu Beginn von Doma formuliert der Erzähler programmatisch seine Kommunikationsabsicht:

Moe soveršenko isključitel'noe položenie v derevne, o čem čitatel' znaet niže, dalo mne vozmožnost', poznačit'sja s takimi storonami narodnoj žizni, kotoryja dostupny daleko ne každy. Predostavlja samomu čitatelju delat' vyvody i zaključenija iz moego povestvovanija, ja nameren peredat' zdes', ne mudrstvuja lukavo, vse to, čemu svidetelem ja byl v derevne.

(Doma I, S. 252f. )

Meine ganz und gar außergewöhnliche Stellung im Dorf, wovon der Leser später erfahren wird, gab mir die Möglichkeit, jene Seiten des Volkslebens kennenzulernen, die bei weitem nicht jedem zugänglich sind. Ich möchte hier ohne kluges Zutun weitergeben, wovon ich im Dorfe Zeuge war, um dem Leser selbst zu überlassen, aus meiner Erzählung Folgerungen und Schlüsse zu ziehen.

Die Erklärung des Erzählers ist ambivalent: er stellt sich zum einen auf die überlegene Position desjenigen, dessen Erfahrung und Wissen die Kommunikation mit dem unwissenden Leser bestimmen wird ("isključitel'noe položenie"; "dostupno ne každy"); zum anderen will er Fakten registrieren und die bloßen Tatsachen für sich sprechen lassen ("svidetel'", "ne mudrstvuja lukavo"), was wenigstens ansatzweise den Leser als kompetenten Partner anerkennt ("Predostavlja samomu čitatelju delat' vyvody i zaključenija"). Dieses ambivalente Spiel des Erzählers mit verschiedenen Rollen, das erste Zweifel am programmatischen Erzähleingang aufkommen läßt, setzt sich die ganze Erzählung hindurch fort. Der Erzähler zeichnet sich immer wieder als souveräne Erzählinstanz, deren Verfügen über die dargestellte Wirklichkeit in auktorialen Kommentaren <sup>(18)</sup> zum Ausdruck kommt, die die registrierten Phänomene der Dorfwirklichkeit systema-

---

(18) Zu den möglichen Funktionen des Erzählerkommentars vgl. Booth 1974, S. 172 ff. Der Begriff "auktorial" bezeichnet hier mit Schmid eine "grundlegende Darbietungsform des Erzählens" (vgl. Schmid 1973, S. 28), und nicht, wie bei Stanzel, eine selbständige "Erzählsituation".

tisieren und klassifizieren und dabei einem deutlichen Werte- und Normensystem unterwerfen; der Erzähler ist daneben der beobachtende Zeuge, der sich auf die Wiedergabe von Fakten beschränkt, schließlich stilisiert er sich auch zum unerfahrenen erlebenden Ich, <sup>(19)</sup> das sich, wie der Leser, Wissen erst erwerben muß. Wenn bereits von lenkenden Strategien des Erzählers gesprochen wurde, dann ist das Zusammenwirken der verschiedenen Erzählerrollen als erste zu nennen. Aufschlußreich ist hier vor allem die Stellung des erlebenden Ich, dessen Wissenserwerb sich wie ein roter Faden durch die ganze Erzählung zieht.

(...) predo mnoj nevol'no vstaet celyj rjad voprosov: što uvižu ja v derevne novago, što sochranilos' iz starago, čem živa nynešnjaja derevnja, kakovy eja radosti i pečali, v čem eja nadeždy i upovanija? (Doma I, S.252)

(...) mir stellt sich unwillkürlich eine ganze Reihe von Fragen: was werde ich Neues im Dorf sehen, was blieb vom Alten erhalten, wovon lebt das Dorf heute, was sind seine Freuden und Leiden, seine Hoffnung und Zuversicht?

Menja osobenno interesoval naš novyj svjaščennik (...) (Doma I, S.261)

Besonders interessierte mich unser neuer Priester (...)

Vpervye po priezde domoj mne prišla ochota pointeresovat'sja zemskim (...) (Doma II, S. 644)

Zum ersten Mal nach meiner Ankunft zu Hause verspürte ich die Lust, mich für den Zemskij zu interessieren (...)

---

(19) Die Unterscheidung von erzählendem und erlebendem Ich wurde, wie bekannt, vor allem von F.K.Stanzel geprägt (vgl. Stanzel, Die typischen Erzählsituationen im Roman: Dargestellt an 'Tom Jones', 'Moby Dick', 'The Ambassadors', 'Ulysses' u.a., Wien-Stuttgart 1955; Stanzel, Typische Formen des Romans, Göttingen 1964; dazu auch H.R.Jauss, Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts 'A la recherche du temps perdu', Heidelberg 1955; B.Romberg, Studies in the Narrative Technique of the First-Person-Novel, Stockholm 1962.

Ja interesovalsja uznat', kak nyn'če mužiki  
tolkujut vlast' gubernatora (...)  
(Doma II, S.645)

Es interessierte mich zu erfahren, was die Bauern  
heute von der Macht des Gouverneurs halten (...)

(...) da kstati chotelos' mne osmotret' i vnov'  
vystroennoe zdanie našego volostnogo pravlenija,  
a takže poznakomit'sja s volostnym personalom (...)  
(Doma II, S.647)

(...) bei dieser Gelegenheit wollte ich auch das  
neu erbaute Gebäude der Bezirksverwaltung besichti-  
gen und die Verwaltungsbeamten kennenlernen (...)

Der Erzähler fächert den ihm unbekanntem, fremden Raum des Dorfes in Teilräume auf, um Unbekanntheit nach Unbekanntheit zu tilgen; das setzt jedoch zumindest die Ansätze einer Klassifikation voraus, die dann das Nichtwissen wieder in Frage stellt: hinter dem scheinbar nichtwissenden Ich steht immer die souveräne Erzählinstanz, die die dargestellte Wirklichkeit in thematische Bereiche gliedert und aneinander anschließt und damit auch für die kohärente Abfolge des Textes und eine eindeutige Kommunikation bürgt. Die Stilisierung zum erlebenden Ich kann dann nur die eine Bedeutung haben, dem Leser mit dem thematisierten Erfahrungserwerb exemplarisch vorzuzeichnen, was er selber erfahren soll, so daß die Erfahrungen des erlebenden Ich zur Leiterfahrung für den Leser werden. Diese Leiterfahrungen werden dabei doppelt abgesichert: das erlebende Ich ist der sozialen Stellung nach ganz in das Dorfleben eingegliedert und hat unter den Schikanen der Behörden ebenso zu leiden, wie alle Dorfbewohner; es ist unmittelbar Betroffener, seine Erfahrungen sind authentisch und deshalb plausibel. Vor allem aber werden die Erfahrungen des erlebenden Ich immer wieder vom souveränen Erzähler aufgegriffen, kommentiert und bewertet, so daß für ihre Richtigkeit gebürgt ist. Eigentlicher Referent der Darstellung ist dann aber, so zeichnet sich hier bereits ab, die wertende Wirklichkeitsklassifikation des souveränen Erzähler-Ich, das die Unmit-

telbarkeit der Erfahrungen des erlebenden Ich, aber auch die 'Fakten' der dargestellten Wirklichkeit (vgl. unten) der Vermittlung der eigenen Wirklichkeitssicht und damit einer bestimmten Argumentationsführung unterordnet.

### (3) Fabel und Sujet

Die Unterscheidung verschiedener Erzählerrollen bestimmt das Verhältnis von Fabel und Sujet, wenn man die Fabel mit Tomaševskij als die natürliche Abfolge der geschilderten Ereignisse ansieht und das Sujet als ihre künstlerische Transformation. (20) Das souveräne Erzähler-Ich kann frei über die Fabel verfügen, zeitliche Umstellungen vornehmen, von einem Gegenstand zum anderen springen usw. Der Erzähler-Zeuge betont dagegen die Unmittelbarkeit und Objektgerichtetheit der Darstellung. Tatsächlich ist Doma weitgehend an einer faktographischen Wirklichkeitswiedergabe orientiert, am Registrieren der Wirklichkeitsphänomene, am "metonymischen" (21) Entfalten von räumlichen und sachlichen Zusammenhängen; die an die Tradition von Dal' anschließende Wiedergabe längerer mundartlich geprägter Figurenrede ist hier bezeichnend; (22) mit ihr scheint die außerliterarische Realität selbst in den Text einzudringen. Trotzdem dominiert in der Erzählung nicht die 'Logik' der geschilderten Wirklichkeit über die 'Logik' der Darstellung.

(20) B.Tomaševskij, Teorija literatury, Leningrad 1925; vgl. dazu die von Todorov besorgte französische Anthologie von Texten der russischen Formalisten Théorie de la littérature, Paris 1965, S.268; dazu auch Todorov 1966, S.126, sowie K.Stierle, "Geschehen, Geschichte und Text der Geschichte", in Text als Handlung, München 1975.

(21) Vgl. dazu R.Jakobson, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", in Slavische Rundschau, VII, 1935; vor allem aber Jakobson, "Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphatischer Störungen", in R.Jakobson/M.Halle, Grundlage der Sprache, Berlin 1960.

(22) Vgl. J.R.Döring (Hrsg.), Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl.I.Dal', München 1975.

Die Fabel löst sich in zahlreiche Einzelepisoden auf, die zwar jeweils einen begrenzten Wirklichkeitsausschnitt in seinem sachlichen Zusammenhang beschreiben, die sich aber weder zu einem kohärenten Raum-Zeit-Kontinuum zusammenschließen noch jenes bunte Panorama aus vielen Einzelbildern ergeben, das für die frühe Skizze der 40-er Jahre charakteristisch war.<sup>(23)</sup> Die Verbindung zwischen den Einzelbildern entsteht dann über den verklammernden Erzählerdiskurs, der sie so kombiniert und 'montiert', daß sie immer wieder als Exempla der Erzählerargumentation erscheinen. Die Unterordnung der Fabel unter den Erzählerdiskurs bedeutet mehr als Einheitlichkeit und Textkohärenz; sie läßt die Intention eines Erzählers erkennen, dem es nicht mehr darum geht, die heterogene Vielfältigkeit eines unbekanntes Wirklichkeitsbereiches zu registrieren und zu katalogisieren; der Erzähler reduziert vielmehr die Komplexität und Kontingenz der geschilderten Wirklichkeit, in dem er sie auf die begrenzten Positionen des von ihm vertretenen Sinnsystems bezieht.<sup>(24)</sup> Das kann an einem Beispiel deutlicher werden.

Am Ende des dritten Kapitels berührt der Erzähler mit der Lehrerfrage ("učitel'skij vopros") eines der zentralen Themen der Erzählung; die auktoriale Reflexion zum alternden Dorfschullehrer bricht jedoch bald wieder ab; ein Querbalken im Text und mehrere Zeilen Abstand markieren den Beginn eines neuen Erzählsegments, das die Chronologie der Fabel fortsetzt; tatsächlich thematisiert auch diese Fortsetzung wieder die Lehrerfrage, nun aber nicht mehr aus der Perspektive des überlegen kommentierenden Erzähler-Ich, sondern aus der Perspektive des erlebenden Ich, das sein Unwissen

---

(23) Vgl. Döring-Smirnov 1980, S.82.

(24) Zur Reduktion von Kontingenz und Weltkomplexität vgl. J.Habermas und Niklas Luhmann, Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie, Frankfurt 1971, S.16.

in persönlichen Gesprächen mit dem Lehrer Lobov beseitigen will. Lobov erzählt von der "neuen Ordnung" ("novye porjadki" - Doma I, S.271), die für den Dorflehrer keinen Platz mehr läßt; eine neue Schulgesetzgebung, vor allem aber die Ausbreitung der Pfarrschulen und geistlichen Lehranstalten ("cerkovno-prichodskaja škola", "duchovnoe učilišče") hat die noch aus der Bewegung der "60-er Jahre" (25) stammende Volksschule ("narodnaja škola") und mit ihr die Lehrer verdrängt. Lobov schildert das traurige Schicksal seiner Kollegen, die nach einem Leben voller Entsagungen vom Dienst suspendiert wurden und ihr Dasein mittellos fristen; er selbst sichere sich durch Bienenzucht gegen finanzielle Not ab. Die zusammenhängende direkte Rede Lobovs und die chronologische Abfolge der Gespräche, die sich aus zufälligen Begegnungen ergeben und sich über mehrere Tage hinziehen, markieren die Ordnung der Fabel, während die ständigen Zwischenfragen des Erzählers das Unwissen des erlebenden Ich bezeichnen. Die unmittelbare Emotionsgeladenheit der Aussagen Lobovs muß gleichzeitig den Eindruck von Authentizität erwecken, auf die sich dann der Erzähler berufen kann, wenn er Lobovs Bericht wenig später in einem Kommentar systematisiert und historisch absichert, der in bezug zur Fabel eine deutlich metasprachliche Funktion hat:

Neustrojstvo žizni narodnych učitelej načalos' počti odnovečennym s vozniknoveniem zemskich učreždenij. t.e. sliškom tridcat' let tomu nazad. V pervyja desjat', pjatnadcat' let, učitel'skij personal byl ešče sovsem svežen'kij, (...)  
 Sledujuščija pjat' let raboty uže byli neskol'ko spokojnee (...)  
 Nekotoryja zemstva (Vol'skoe i dr.) v konce 80-ch godov svoimi dejstvijami sovsem obezkuražili derevenskich pedagogov. Peredavaja svoi školy v vedenie duhovenstva, eti zemstva tem samym vybrasyvali za bort byvsich svoich stavlennikov (...)  
 (Doma I, S.279)

(25) Zum Begriff der "60-er Jahre" vgl. L.M.Lotman, Realizm rusškoj literatury 60-ch godov XIX veka, Leningrad 1974, S.4, sowie J.R.Döring 1978, S.16.

Die Wirrnis im Leben der Volksschullehrer begann fast gleichzeitig mit dem Entstehen der zemstvo-Behörden, d.h. vor etwas mehr als dreißig Jahren. In den ersten zehn, fünfzehn Jahren war das Lehrpersonal noch ganz jung und frisch (...)

Die folgenden fünf Arbeitsjahre verliefen schon etwas ruhiger (...)

Ende der 80-er Jahre führten die Handlungen einiger zemstvo-Behörden zur gänzlichen Entmutigung der Dorfpädagogen; sie übergaben die Führung ihrer Schulen der Geistlichkeit und warfen damit ihre einstigen Schützlinge über Bord. (...)

Lobovs resignierte Schilderung, so macht der Erzähler deutlich, ist nicht die Perspektive eines zufällig Betroffenen, eines Einzelfalls; Lobovs Schicksal ist vielmehr typisch und historisch bedingt und fügt sich, wie später ausgeführt wird, ganz in die allgemeine gesellschaftliche Depravierung ein, die die veränderte gesellschaftliche Situation, die "neue Ordnung", charakterisiert. Der Fall Lobovs und des Dorflehrers wird damit Teil einer Beweisführung, die der Erzähler gegen die "neue Ordnung" richtet und die hier wie zufällig aus der Fabel resultiert. Dieser 'Zufall' hat eine bestimmte Funktion: die generalisierende Schlußfolgerung des Erzählers wirkt gerade deshalb folgerichtig und plausibel, weil sie unmittelbar aus dem Fabelgeschehen entstanden zu sein scheint. Tatsächlich bestätigt der Fall Lobov nichts anderes als die einleitende Reflexion des Erzählers; der Fabel kommt damit die beschränkte Rolle eines Exempels zu, das die Thesen des Erzählers illustrierend untermalt. Das Bemühen um Faktentreue erweist sich genauso wie das vorgeschobene Unwissen des erlebenden Ich als Plausibilisierungsstrategie, die die übergeordnete Rolle des souveränen Erzählers verschleiert.

(4) Semantische Räume

Die Wirklichkeitsmodellierung des Erzählers, auf deren eindeutige und überzeugende Vermittlung die Erzählstrategien zielen, läßt sich über einige feste Bezüge beschreiben; zu diesen Bezügen gehört in Doma die strukturbildende Opposition von 'fremd' und 'eigen', die sich mit einer räumlichen und gesellschaftlichen Opposition verbindet, in der das Dorf und die Dorfbevölkerung als unbekannter Wirklichkeitsausschnitt der Stadt und den Bewohnern der Stadt entgegengestellt wird. Stadt meint hier natürlich vor allem Moskau und Petersburg.

Diese erste Opposition verschränkt sich mit einer zweiten, temporalen, die die Vergangenheit ("prežde") gegen die "neue Ordnung" der Gegenwart setzt ("nyn'če"). Doma thematisiert damit eine der zentralen Oppositionen des kulturellen Wissens der Zeit; der Titel von G.Uspenskijs Skizze Teper' i prežde ist hier aufschlußreich.<sup>(26)</sup>

Das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit ist nicht wertfrei; das belegt ein weiteres Oppositionspaar, die Opposition von "Dunkelheit" und "Licht" (vgl. etwa Doma III, S.27), in der gerade die Gegenwart als Dunkelheit erscheint;<sup>(27)</sup> die Gegenwart setzt sich nicht nur von der Aufklärungsbewegung der "60-er Jahre", sondern selbst von den Zeiten der Leibeigenschaft negativ ab (vgl. die vom Erzähler hervorgehobene Aussage eines

---

(26) G.Uspenskijs, Teper' i prežde; Teil des Skizzenzyklus Vlast' zemli, erschienen in Otečeskie zapiski 1882, Nr.1-3.

(27) Auch damit ist das kulturelle Wissen der Zeit angesprochen; vgl. die Allegorie Rußlands als "temnoe carstvo" in Slepcevs fragmentarischen Pritči i videnija (1862); dazu Döring 1978, S.22; am bekanntesten natürlich Tolstojs Vlast' t'my (1886) und I svet vo t'me svetit (1911); zur Verschlechterung der gesellschaftlichen Situation vgl. auch Slepcevs bezeichnenden Titel Trudnoe vremja (1865).

Bauern: "V starinu pri gospodach lučše bylo" - "Früher bei den Herren war es besser"; - Doma III, S.27); die historische Entwicklung des Dorfes ist damit für den Erzähler, wie etwa auch bei Slepcev oder G.Uspenskij, nur als Prozeß der Verschlechterung zu beschreiben, als Weg in die "Dunkelheit". "Dunkel" ist die neue Zeit u.a., weil der Dorfbevölkerung das "Licht" der Bildung verwehrt wird, weil Bibliotheken abgeschafft (vgl. Doma I, S.276) und Volksschulen geschlossen werden (vgl. oben "Lehrerfrage"; ebenso Doma III, S.13). Bezeichnenderweise wird die Gefängniszelle, die in dem der "neuen Ordnung" angepaßten, neu erbauten Gebäude der Bezirksverwaltung einen zentralen Platz einnimmt, "temnaja", "Dunkelzelle" genannt. Diese "Dunkelzelle", die sich schon durch den dicken Riegel und das feste Gitter an der Fensteröffnung von der früheren unterscheidet, ist ständig überbelegt, weil die Dorfbewohner und die Bevölkerung der "volost'" wegen Kleinigkeiten festgehalten werden: eine noch stillende junge Mutter wegen Zanksucht, ein kleiner Junge, der vergessen hat, vor dem "volostnoj staršina" die Mütze zu ziehen (vgl. Doma II, S.654 f.). Die dunkle Gefängniszelle wird damit für den Erzähler zu einem Zeichen, das den eigentlichen Charakter der "neuen Ordnung" am deutlichsten zum Ausdruck bringt: die "neue Ordnung" ist nichts anderes, als ein Gefängnis (vgl. etwa Doma II, S.657. (28)

Das Gefängnis und das damit verbundene Strafsystem ist keine Einrichtung des Dorfes oder der "volost'"; in ihm manifestiert sich eine zentrale Macht (vgl. Doma II, S.659), die sich von den Regierungszentren bis ins Dorf

(28) Auch in den Erzählungen Čechovs erscheint immer wieder das Gefängnis als Symbol; wenn jedoch bei Sokolov das Gefängnis zunächst eine Realität der dargestellten Wirklichkeit ist und mit ihr in einem metonymischen Zusammenhang steht, so wird bei Čechov das Gefängnis zu einer Metapher, die meist eine andere, existentielle, Wirklichkeit uneigentlich bezeichnet; vgl. dazu G.Selge, Anton Čechovs Menschenbild, München 1970, S.73.

erstreckt; nicht umsonst steht in Doma, ähnlich wie in Gogol's Mertvye duši, die bedrohliche Ankunft des Gouverneurs als Vertreter dieser Macht ständig im Horizont des Möglichen; bezeichnend ist auch, so argumentiert der Erzähler, daß die Dorfbevölkerung, nicht mehr, wie "früher", von "načal'stvo" spricht, wenn sie die Obrigkeit des Dorfes und der "volost'" meint, sondern von "pravitel'stvo" ("Regierung"), womit sie die Dorf- und "volost'"-Behörden ganz deutlich als untergeordnete Organe der Zentralregierung erkennt (vgl. Dome II, S.645). Damit wird aber die ursprüngliche Opposition von 'bekannt' und 'unbekannt', von Stadt und Land, in ein ganz neues Licht gestellt. Von der Wirklichkeit des Dorfes, die der Erzähler so ausführlich beschreibt und kommentiert, läßt sich nämlich auf andere Wirklichkeitsbereiche schließen, die der gleichen zentralen Gewalt unterworfen sind, in denen also die gleiche "neue Ordnung" herrscht. Das Dorf wird, so ist daraus zu folgern, zum Modell für die ganze russische Wirklichkeit. Daraus erhellt, worauf die Verfahren der Leserlenkung, die argumentative Funktionalisierung der Fabel und die metasprachlichen Kommentare des Erzählers zielen: sie lassen als Unbekanntheit ein inoffizielles, aber wahres Bild der russischen Wirklichkeit "in Erscheinung" treten, das Bild eines dunklen Gefängnisses, das sich der offiziellen Wirklichkeitsauslegung entgegenstellt.

#### (5) "Geschlossenes" Erzählen

Sokolovs Erzählen modifiziert das ursprüngliche Gattungsmuster der Skizze:

(1) Ort und Funktion der Grenze verändern sich: die Grenze dient weniger dazu, fremde und eigene Räume von einander abzutrennen, als einen gegensätzlich interpretierten Raum (Rußland) zu umschließen und damit als

abgeschlossene Ganzheit zu konstituieren. (29) Die umrahmende Grenze ist nicht nur eine erste Voraussetzung für die Modellierung von Wirklichkeit überhaupt (vgl. Kap.6); in Doma wird sie zum Bestandteil des Modells selbst, gleicht doch die Abgrenzung den Grenzen eines Gefängnisses.

(2) Das Bekannte und Unbekannte in der Erzählung sind dann weniger konkrete, natürliche Räume (Stadt/Land u.a.), als semantische Räume, die durch verschiedene Modellierungen der gleichen Wirklichkeit entstehen.

(3) Die Opposition von semantischen Räumen reduziert die referentielle Beziehung, die das Zeichen an seinen Gegenstand bindet, reduziert damit auch die Bedeutung der Faktographie; hervorgehoben wird dagegen die Beziehung zwischen Zeichen (signifiant) und Bedeutung (signifié), die wesentlich von den Relationen zwischen den Zeichen selbst, vor allem aber von der Relation zum Zeichenbenützer, von seiner Zeicheninterpretation, abhängt.

(4) Wenn das Unbekannte nicht ein fremder Raum ist, der durch eine räumliche Grenzüberschreitung zugänglich wird und den detailliert darzustellen sich dann ein "bytopisatell" angelegen sein läßt, sondern eine Wirklichkeitsmodellierung, die andere Wirklichkeitsmodellierungen in Frage stellt, dann verbindet sich die Opposition von Bekannt und Unbekannt nicht nur mit der Opposition von Fremd und Eigen, sondern vor allem mit der Opposition von Wahr und Falsch.

---

(29) Wenn die 'Skizzenhaftigkeit' der Skizze u.a. in ihrem fragmentarischen Charakter, in ihrer Unabgeschlossenheit, begründet ist, die sie vom Roman und vom Epos unterscheiden (vgl. Döring 1978, S.43; Döring-Smirnov 1980, S.18, S.44 ff.), dann wird hier wohl die deutlichste Modifizierung des Gattungsmusters erkennbar.

(5) Die Opposition von Wahr und Falsch muß dann als "Appell" erscheinen, der den Leser zur Revision der eigenen Wirklichkeitseinstellung auffordert. Dieser "Appell" ist in Doma um so größer, als sich am Ende der Erzählung der angelegte Konflikt tatsächlich in Handlung umsetzt und zu einer unkontrollierbaren Kette von Gewalttätigkeiten entwickelt. Die Handlung ist dann ein letztes und entscheidendes Glied in der Beweisführung des Erzählers, das die Dringlichkeit seiner Argumentation mehr als sinnfällig macht.

Das Verständnis von Wirklichkeit als eines interpretierbaren Zusammenhangs von Zeichen, die Reduzierung von Faktographie zugunsten einer Wirklichkeitsmodellierung, in der verschiedene semantische Räume zusammenstoßen, die modellierende Funktion der Grenze, schließlich die Opposition von Wahr und Falsch und der damit verbundene "Appell" an den Leser - das sind Faktoren, die - bei allen Unterschieden - das Sokolov'sche Erzählen mit dem Čechovs verbinden (vgl. unten). Sie erlauben aber auch eine erste Bestimmung dessen, was hier als "geschlossenes" Erzählen bezeichnet werden soll:

(1) "Geschlossenes" Erzählen zielt darauf, wie es bei Klotz heißt, das "Empirisch-faktische ein(zu)dämmen"<sup>(30)</sup>, die Komplexität und Kontingenz der Objektwelt zu reduzieren, um den geschilderten Wirklichkeitsausschnitt eben nicht als zufälligen Ausschnitt, sondern als "Conso"<sup>(31)</sup> erscheinen zu lassen, als Modell einer bestimmten Wirklichkeit. "Geschlossenes" Erzählen steht damit in einer bestimmten Nähe zu Lotmans "klassifikatorischen" Texten.<sup>(32)</sup>

(2) "Geschlossenes" Erzählen setzt eine Erzählinstanz voraus, an die die Wirklichkeitsmodellierung gebunden ist.

(30) V. Klotz 1975, S. 216.

(31) ebda.

(32) Vgl. Lotman 1973, Kap. 8.3.  
Zur Klassifikation in den Erzählungen Čechovs vgl. Kap. 3 der vorliegenden Arbeit.

Das kann der implizite Autor sein, oder, wie bei Sokolov, der ("vertrauenswürdige") Erzähler, der den Text, wie Iser formuliert, als "eine perspektivische Hinsicht auf eine Welt"<sup>(33)</sup> anlegt und damit einen Wertungsstandpunkt offenbart, den er in einem kohärenten "Prozeß gelenkter Wahrnehmung"<sup>(34)</sup> an den Leser vermittelt. Der Wertungsstandpunkt kommt in Doma vor allem durch die Opposition von Wahr und Falsch zum Ausdruck.

(3) Die Kohärenz des Vermittlungsprozesses ist dann gewährleistet, wenn der Wertungsstandpunkt des Erzählers als "'Resultante' der korrespondierenden und kontrastierenden"<sup>(35)</sup> Repertoireelemente erscheint. Das fordert die Herstellung eindeutiger und hierarchisierbarer Beziehungen zwischen den einzelnen Textelementen bzw. Komplexen von Textelementen und den mit ihnen thematisierten Werten und Normen. Komplexe von Textelementen sind das, was J. van der Eng als "epische Grundkategorien"<sup>(36)</sup> bezeichnet und Iser als Faktoren der "Innenperspektivik"<sup>(37)</sup> eines Textes bestimmt: Handlung, Charakter (Figuren), Milieu, erzählerische Verallgemeinerung, bei Iser auch noch die markierte Leserfiktion.

Verfahren der Hierarchisierung sind bei Sokolov deutlich geworden: dazu gehören vor allem die auktorialen Kommentierungen der dargestellten Wirklichkeit und die damit verbundene metasprachlich-referentielle Sprachfunktion, sowie die Unterordnung der Fabel unter den Erzählerdiskurs, der die Episoden der geschilderten Wirklichkeit als Exempla und Argumente in einer Beweisführung einsetzt.

---

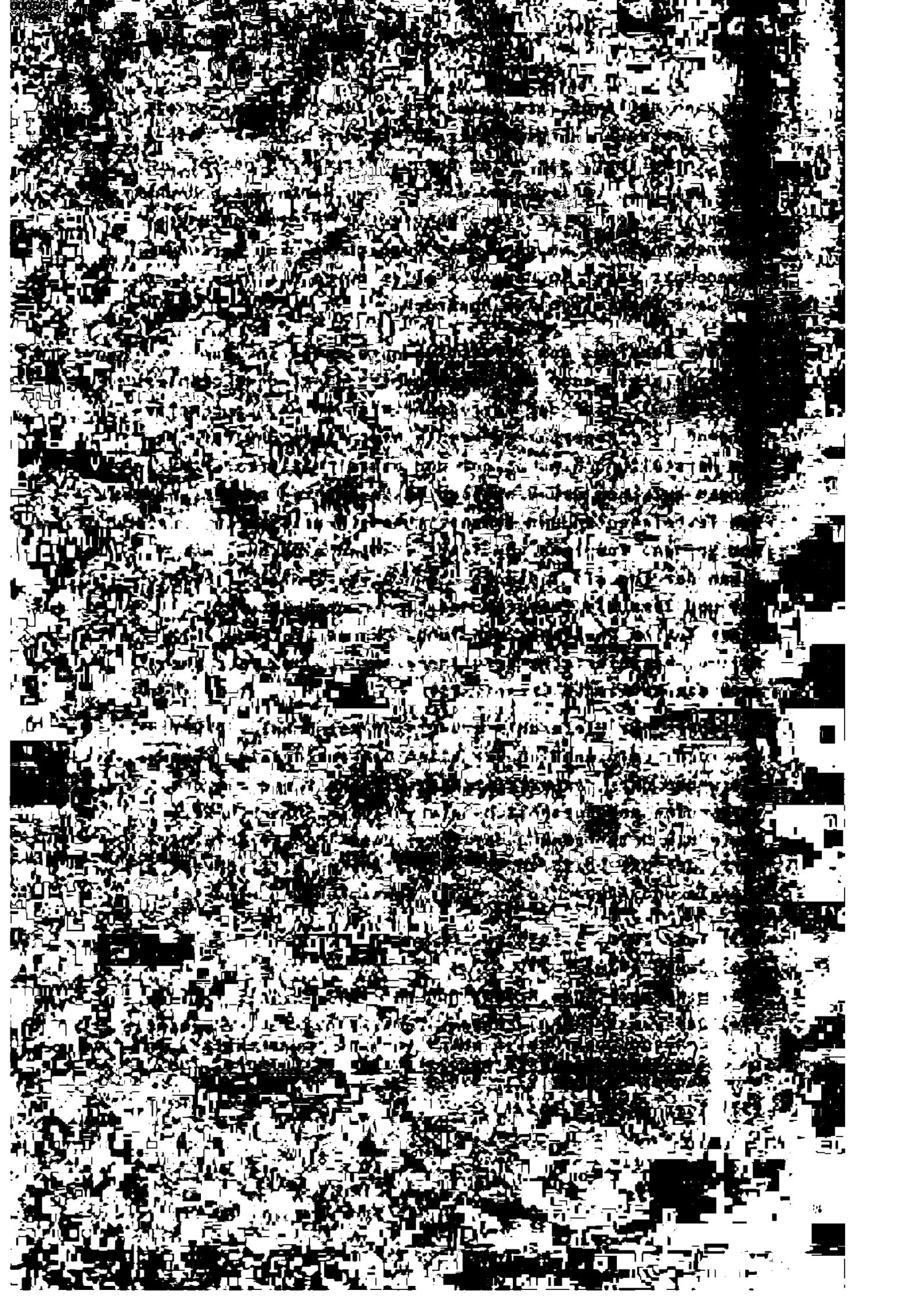
(33) Iser 1976, S.162.

(34) Jauss 1970, S.175.

(35) M. Pfister, Das Drama, München 1977, S.101.

(36) Jan van der Eng, "Priem: Central'nyj faktor semantičeskogo postroenija povestvovatel'nogo teksta", in Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague, Paris 1973, S.31.

(37) Iser 1976, S.163.



### 3. "Mužiki" und "V ovrage"<sup>(1)</sup> als Problematisierung "geschlossenen" Erzählens

#### 3.1. Die Erzählsituation: Erzähler und Figuren

##### 3.1.1. "Mužiki": die Perspektivenhierarchie

Mužiki weist deutliche Merkmale einer "geschlossenen" Wirklichkeitsmodellierung auf: der an die Tradition der Skizze erinnernde Titel läßt die auktoriale Vermittlung eines kollektiven, gesellschaftlichen Raumes, eines geschlossenen Milieus, erwarten;<sup>(2)</sup> Ankunft und Abfahrt Ol'gas bilden einen Rahmen, der die dargestellte Wirklichkeit umschließt; die Abfolge der Jahreszeiten und die kirchlichen Feste begrenzen die Fabelzeit auf ein exemplarisches Jahr usw. Dennoch ist "geschlossenes" Erzählen in Mužiki voraussetzungsreicher und problematischer als in Sokolovs Doma. Entscheidend ist hier die Veränderung der Erzählsituation. In Mužiki verschwindet der Erzähler als eine als Person greifbare, individualisierte Erzählerfigur, er verliert seine "Leiblichkeit", wie Stanzel sagen würde;<sup>(3)</sup> gleichzeitig verzichtet er in den ersten Teilen der Erzählung<sup>(4)</sup> weitgehend auf (bedeutungs-)strukturierende, auktoriale Aussagen und Kommentare, um der scheinbar unvermittelten Wirklichkeits-sicht der Figuren Platz zu machen. Das Problem der Erzähl-

(1) Mužiki erschien 1897 in Russkaja mysl', V ovrage im Jahr 1900 in Žizn'.

(2) Titel, die den erzählten Wirklichkeitsbereich vorstellen, sind in der Skizzenliteratur häufig: vgl. etwa Iri dnja v derevne (Tolstoj), Iz derevni (Engel'gart), Iz derevenskogo dnevnika (G.Uspenskij), Očerki fabrič-noj žizni (Golycinskij), Na zavode (Serafimovič), Očerki Doneckogo Bassejna (Karonin), Nravy moskovs-kich devstvennych ulic (Levitov), Nravy Rasterjaevoj ulicy (G.Uspenskij) u.a.

(3) F.K.Stanzel, Theorie des Erzählens, Göttingen<sup>2</sup> 1982, S.127 ff.

(4) Gemeint sind hier zumindest die Kapitel 1-5; da die Übergänge von der Figurenperspektive zur Erzählerperspektive fließend sind, ist eine genaue Abgrenzung nicht möglich.

Dieser Sachverhalt entspricht weitgehend den Ergebnissen von Čudakov, der in Poëtika Čechova (Moskva 1971)

perspektive wird hier entscheidend:<sup>(5)</sup> die Figuren erscheinen als "Reflektoren" oder "Fokalisatoren" der geschilderten Wirklichkeit. Als "Reflektoren" oder "Fokalisatoren" gelten jene Figuren, in deren Bewußtsein sich bei Abwesenheit eines persönlichen Erzählers die fiktionale Wirklichkeit 'spiegelt'; im Leser entsteht dann "die Illusion der Unmittelbarkeit seiner Wahrnehmung der fiktionalen Welt";<sup>(6)</sup> ihm öffnet sich die "Illusion",

---

u.a. das Verhältnis von Erzähler und Figuren analysiert. Nach Čudakov nimmt in der mittleren Phase des Čechov'schen Erzählens (1888-1894) die Erzählerrede immer mehr ab, um ganz der Figurenrede Platz zu machen; diese Bewegung wird in der dritten Schaffensperiode Čechovs (1895-1904) wieder rückgängig gemacht; vgl. dazu Kap. 5 der vorliegenden Arbeit.

- (5) Bereits 1955 spricht Lämmert von einer "Verwirrung" in den View-Point-Theorien (E.Lämmert, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1970, S.70). Diese Verwirrung ist seitdem nicht geringer geworden (vgl. von Rossum-Guyon, "Point de vue ou perspective narrative", in Poétique 4, 1970; einen aufschlußreichen Überblick über die View-Point-Theorien gibt auch B.Romberg, 1962, S.11-30). Im folgenden wird deshalb gar nicht erst versucht, eine weitere Perspektiventheorie aufzustellen; für die Beschreibung "offener" und "geschlossener" Formen in den Erzählungen Čechovs genügt zunächst die Unterscheidung zwischen dem Erzähler und den Figuren, die als "Reflektoren" die Erzählperspektive tragen, in deren Bewußtsein sich also die fiktionale Wirklichkeit "spiegelt"; vgl. dazu Fußnote (6); weitere Differenzierungen werden jeweils im laufenden Text erklärt.
- (6) Stanzel 1982, S.71; vgl. dazu auch Stanzel, Typische Formen des Romans, Göttingen 1970, S.17. Genettes Begriff der "focalisation" bzw. des "personnage focal" entspricht weitgehend dem, was Stanzel als "Reflektor" bezeichnet; vgl. G.Genette, "Discours du récit", in Figures III, Paris 1972, S.183 ff. Die Unterscheidung zwischen Erzähler und "Reflektor"/"Fokalisator" ist die heute, wie es scheint, weitaus gebräuchlichste terminologische Neufassung einer Differenzierung, die bereits von der frühen Literaturwissenschaft vorgenommen wurde; ich verweise nur auf die Begriffspaare "eigentliche" und "szenische Erzählung" (O.Ludwig, "Formen der Erzählung", in Epische Studien. Gesammelte Schriften, Bd.6, Leipzig 1891), "panoramic" und "scenic presentation" (P.Lubbock, The Craft of Fiction, New York 1947), "telling" und "showing" (N.Friedman, "Point of View in Fiction",

"er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Wirklichkeit mit den Augen einer Romanfigur."<sup>(7)</sup> Stanzel bezeichnet eine solche Erzählsituation, wie bekannt, als "personal".

Wenn literaturwissenschaftliche Arbeiten in den Erzählungen Čechovs nicht den Autor oder den Erzähler, sondern das Leben selbst sprechen lassen, dann meinen auch sie die "Illusion" personalen Erzählens, von der Stanzel spricht.<sup>(8)</sup> Damit sind aber grundsätzliche Voraussetzungen für ein "geschlossenes" Erzählen im Sinne Sokolovs entzogen, das sich ja auf eine markierte Hierarchie der Erzählinstanzen gestützt hat, auf die "Zuverlässigkeit"<sup>(9)</sup> eines Erzählers, der die Wirklichkeitssicht der Figuren zu bestätigen oder zu korrigieren mußte.

Natürlich bedarf auch die "personale" Erzählsituation narrativer Vermittlung.<sup>(10)</sup> In Mužiki bedeutet die weitgehende Abwesenheit eines manifesten Erzählers und seiner metasprachlichen Kommentare nicht die Abwesenheit eines Erzählers oder eines narrativen Vermittlungsprozesses schlechthin. Auf den Erzähler verweisen nun die besonderen Verfahren des Textaufbaus, die der in der "personalen" Erzählsituation angelegten "Illusion" von Unmittelbarkeit entgegenwirken und eine "geschlossene" Wirklichkeitsmodellierung begründen. Diese Verfahren lassen sich als Verfahren einer umfassenden Paradigmatisierung

---

in PMLA 70, (1955). In der sowjetischen Literaturwissenschaft faßt diese Unterscheidung B.Uspenskij mit den Begriffen "vnešnjaja točka zrenija" und "vnutrennjaja točka zrenija" (B.Uspenskij, Poëtika kompozicii, Moskva 1970).

(7) Stanzel 1970, S.17.

(8) Vgl. etwa I.P.Viduěckaja, "Šposoby sozdanija illjuzii real'nosti v proze zrelogo Čechova", in Opul'skaja, Papernyj, Šatalov (Hrsg.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974, S.283; G.Berdnikov, Dama s sobačkoj A.P.Čechova, Leningrad 1976, S.56.

(9) Zu den Begriffen "Zuverlässigkeit" bzw. "Unzuverlässigkeit" vgl. Booth 1974, S.164.

(10) Nicht umsonst spricht Stanzel von "Illusion", vgl. dazu auch Booth 1974, S.154 ff.

beschreiben: die einzelnen Textelemente ordnen sich über die Rekurrenz äquivalenter Merkmale zu paradigmatischen Klassen, die die Bauernwirklichkeit Žukovo in ihren wesentlichen Eigenschaften erfassen und klassifizieren: die Paradigmatisierung hat also "klassifikatorische" Funktion. Zu den Verfahren der Paradigmatisierung rechne ich: (1) die Einsetzung der Figurenperspektive als indiziales Zeichen; (2) die Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition, (3) die Angleichung der Figurenperspektiven und abschließend (4) die paradigmatische Wirklichkeitsklassifizierung. Wenn diese Verfahren Mužiki der Tradition "geschlossenen" Erzählens zuordnen, so ist zu bedenken, daß diese "Geschlossenheit" im Vergleich zu Sokolovs Erzählen problematisch ist: gegen die implizite auktoriale Modellierung steht ja immer die manifeste Wirklichkeitssicht der Figuren. Der Bedeutungsaufbau der Erzählung ist demnach vor allem als Spannung zu begreifen, die zwischen der modellierenden Position des Erzählers und den einzelnen Figurenperspektiven besteht.

#### (1) Die Indizialstruktur

Die Figurenperspektive dominiert vor allem in den ersten Kapiteln der Erzählung. Figurenperspektive heißt hier genauer, daß die räumlich-zeitliche Perspektivierung des Erzählten und die thematischen Wertungen an den Figuren orientiert sind.<sup>(11)</sup> Die Äußerungsweisen der Figuren

---

(11) Die Unterscheidung zwischen Erzähler und "Reflektor" bedarf weiterer Differenzierungen, denn wenn sich Wirklichkeit im Bewußtsein eines "Reflektors" "spiegelt", dann ist damit noch wenig darüber ausgesagt, was genau "Spiegelung" bedeutet und was da eigentlich "gespiegelt" wird. Die Unterscheidungen von B.Uspenskij (1970) und W.Schmid (1973) sind hier weiterführend. Uspenskij differenziert innerhalb der dargestellten Wirklichkeit vier "Ebenen" die Ebene der Wertung ("plan ocenki"), die Ebene der Phraseologie ("plan frazeologij"), die Ebene der raumzeitlichen Charakteristik ("plan prostranstvenno-vremenoj karakteristiki") und die Ebene der Psychologie ("plan psihologii"); jede dieser Ebenen kann dann vom Erzähler von seinem eigenen, dem Geschehen gegenüber "äußeren Standpunkt" ("vnešnjaja točka zrenija") aus

umfassen dabei ein Spektrum, das von der direkten Rede über die indirekte und erlebte Rede bis hin zu einer kaum mehr wahrnehmbaren semantischen Färbung reicht, die Čudakov treffend als "tonkij stilističeskij nalet" (12) bezeichnet. Gerade die "Textinterfe-

---

oder eher vom "inneren Standpunkt" ("vnutrennjaja točka zrenija") der Figuren aus, also über das Bewußtsein der Figuren "gespiegelt", dargeboten werden (vgl. dazu kritisch W.Schmid, "B.A.Uspenskij: Poëtika kompozicii", in Poetica 1, 1971). Mit Uspenskij läßt sich die Perspektivenstruktur von Textaussagen nicht nur differenziert erfassen; möglich wird auch die Beschreibung von Perspektivenüberlagerungen ("složnaja točka zrenija"); gerade bei Čechov kommen innerhalb von einzelnen Textaussagen auf den verschiedenen von Uspenskij postulierten "Ebenen" verschiedene "Standpunkte" zur Geltung. Solchen Überlagerungen oder "Interferenzen" gilt ganz das Interesse von W.Schmid; Schmid analysiert Textaussagen nach "Merkmalen", die entweder auf den Erzähler, die Figur oder auf beide verweisen und konstituiert dabei ein Inventar von "raum-zeitlichen, psychologischen, soziologischen, moralischen, sprachlichen" Merkmalen (Schmid 1973, S.41), das sich, wie die Auflistung bereits zeigt, teilweise mit den "Ebenen" Uspenskij's überschneidet. Als "Textinterferenz" bezeichnet Schmid solche Textaussagen, in denen einige Merkmale den Standpunkt des Erzählers, andere den der Figur kenntlich machen (Schmid 1973, S.39 ff.); Beispiel dafür ist etwa die erlebte Rede, in der vor allem die thematische Selektion und die Wertung (Schmid's Merkmale 1 und 2) auf die Figur, die anderen Merkmale meist auf den Erzähler verweisen. Einsichtig ist, daß auch Stanzel's personale Erzählsituation als "Textinterferenz" begriffen werden kann, in der die Merkmale des vermittelnden Erzählers auf ein Minimum reduziert, aber nie ganz ausgelöscht sind.

Für die Analyse der Erzählungen Čechov's werden vor allem die raum-zeitliche "Ebene" und die "Ebene" der Wertung bzw. die raum-zeitlichen und wertenden "Merkmale" relevant.

- (12) A.Č.Čudakov 1971, S.97. Bicilli und Tschizewskij sprechen hier, wenn ich richtig verstehe, von "Suggestion"; vgl. P.Bicilli, Anton P.Čechov. Das Werk und sein Stil. München 1966, S.54; Dm.Tschizewskij, "Über die Stellung Čechov's innerhalb der russischen Literaturentwicklung", in Th.Eekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860 - 1960, Leiden 1960, S.301.

renzen" (13) machen hier das Vorhandensein einer vermittelnden Erzählerrede deutlich, die nicht mehr merkmalshaft besetzt ist und damit nur noch als 'Vehikel' für die Figurenperspektive fungiert. Wie Auswahl und Bewertung der erzählten Wirklichkeit an der Figurenperspektive orientiert ist und welche Funktion diese Orientierung für die Kommunikationsstrukturen der Erzählung hat, zeigt bereits der Beginn der Erzählung mit dem ersten Auftreten Nikolaj Čikil'deevs:

(...)

Priechal on v svoe Žukovo pod večer. V vospominanijach detstva rodnoe gnezdo predstavljalos' emu svetlym, ujutnym, udobnym, teper' že, vojdba v izbu, on daže ispugalsja: tak bylo temno, tesno i nečisto. Priechavšie s nim žena Ol'ga i doč' Saša s nedoumeniem pogljadyvali na bol'šuju, neoprjatnuju peč', zanimavšuju čut' li ne pol-izby, temnuju ot kopoti i much. Skol'ko much! (9.281)

Gegen Abend kam er in seinem Žukovo an. In den Kindheitserinnerungen erschien das heimatliche Nest in hellem, freundlichem, behaglichem Licht, als er jedoch jetzt die Hütte betrat, erschrak er, so dunkel, eng und unsauber war es darin. Ol'ga und Saša, seine Frau und seine Tochter, die mit ihm gekommen waren, blickten fassungslos auf den großen, verschmutzten Ofen, der fast die Hälfte der Hütte einnahm und ganz schwarz war von Ruß und Fliegen. So viele Fliegen!

Nikolaj Čikil'deev, ehemaliger Kellner im Moskauer "Slavjanskij bazar", kehrt nach langer Abwesenheit krank in sein Heimatdorf zurück, wo ihn und seine Familie das Gegenteil des ersehnten "rodnoe gnezdo" erwartet. Die Rückkehr in das Dorf nach einem langen Aufenthalt in der Stadt, die damit verbundenen Oppositionen von "früher" und "heute", von "fremd" und "eigen", das Rahmenschema von Ankunft und Abfahrt, schließlich die Sehnsucht nach dem unbeschwerten Zustand der Kindheit erinnern deutlich an Sokolovs Doma. Die Ähnlichkeit ist nur äußerlich:

---

(13) Vgl. Fußnote 11.

Sokolovs Erzähler durchdringt jeden Winkel des ihm zugänglichen Wirklichkeitsbereiches, um das noch "Unbekannte" für sich und vor allem für den Leser in ein "Bekanntes" zu überführen; der Raum, auf den er sich dabei bezieht, ist nicht nur der Umkreis des Dorfes, sondern das gesamte Gebiet, der "volost"; Nikolaj Čikil'deev stellt dagegen gleich nach seiner Ankunft fest, daß ein Bekanntwerden mit der unmenschlichen Wirklichkeit des Dorfes gar nicht wünschenswert ist; sein Raum ist folgerichtig der enge Raum der Hütte, in die er sich zurückzieht, schließlich die Ofenbank, auf der er sterben wird; Bekanntwerden heißt für ihn ja nicht 'Wissen' oder 'Verstehen', sondern 'am eigenen Leibe verspüren'; er ist kein registrierender und schon gar kein engagierter "Zeuge", sondern vor allem Opfer, dem die rationale Distanzierungsfähigkeit der Sokolov'schen Erzählerfigur nicht zur Verfügung steht; die große Anzahl von "verba observandi" <sup>(14)</sup> kennzeichnet ganz deutlich die Wirklichkeit, die nur noch wahrnehmbar, erlebbar, aber nicht mehr rational zu bewältigen ist. Wenn die Erzählung also den Leser durch "fokalisierendes" Erzählen am Erstaunen, Erschrecken, am verständnislosen Leiden der Figuren unmittelbar und undistanziert beteiligt, wie bereits der Beginn der Erzählung kenntlich macht (vgl. Textauszug), dann erhält die Fokalisierung in diesem Zusammenhang eine zweifache Bedeutung: sie bedeutet, wenn man Sokolovs Doma als Vergleichsbasis heranzieht, eine ganz deutliche Intensivierung der Darstellung, die auf dem Eindruck von Unmittelbarkeit beruht; sie bedeutet zum anderen Verfremdung <sup>(15)</sup>, denn die geschilderte Wirklichkeit wird durch den verständnislosen Blick

---

(14) Vgl. bereits im ersten Kapitel: "pogljadyvali", "s pervogo vzgljada", "na vid", "prijatnyj vid", "videli", "uvidel", "strašno bylo videt", "ne bylo vidno" u.a.

(15) Zum Verfremdungsbegriff vgl. Kap. 6.1. der vorliegenden Arbeit.

der Figuren gesehen, denen jenes Wissen fehlt, das Sokolov an seine Leser weitergeben will. Die verfremdende Unmittelbarkeit der Darstellung führt bei Čechov, um mit Jakobson zu sprechen, zu einer deutlichen Akzentuierung der emotiven Sprachfunktion<sup>(16)</sup>, während bei Sokolov ebenso deutlich die referentiell-metasprachliche Funktion dominiert. Das heißt nun nicht, daß bei Čechov eine referentielle Darstellungsintention fehlt; nur kommt sie auf ganz andere Weise zur Geltung, wie am Beispiel der Kinderperspektive sichtbar wird.

In Mužiki nimmt die Kinderperspektive<sup>(17)</sup> einen wesentlichen Platz ein; an ihr läßt sich die Verfremdung durch die Figurenperspektive besonders verdeutlichen. Nikolajs Tochter Saša und die gleichaltrige Mot'ka aus dem Dorf haben sich bald nach der Ankunft der Čikil'deevs angefreundet. Im vierten Kapitel der Erzählung passen beide auf die Gänse des Dorfwirts auf. Die ausführliche Beschäftigung des Textes mit diesen verantwortungslosen Vögeln, die ständig den Krautgarten der Großmutter bedrohen, läßt bereits die Perspektive der Kinder vermuten. Der Vergleich "(...) i tol'ko gusak podnimal vysoko golovu, kak by želaja posmotret', ne idet li starucha s palkoj" - ("(...) nur der Gänserich reckte den Kopf hoch, als wollte er sehen, ob die Alte mit dem Stock nicht kommt" - 9.291), ist dann bereits deutlich eine Projektion der Kinder, denn die Kinder fürchten ja die Großmutter. Saša beginnt bald, Mot'ka in die Welt ihres naiven Kinderglaubens einzuführen, eine Welt, in der die

(16) Vgl. R. Jakobson, "Linguistics and Poetics", in Sebeok (Hrsg.), Style in Language, New York 1960.

(17) Auf die Verbindung von Mužiki mit Čechovs Kindererzählungen weist Z. Papernyj in Zapisnye knižki Čechova, Moskva 1976, S.219. Im Mittelpunkt der von Čechov geplanten Fortsetzung der Erzählung sollte die kleine Saša stehen. Auch das berechtigt, Mužiki wenigstens ansatzweise als Kindererzählung zu sehen; vgl. dazu auch Z. Papernyj, "'Mužiki' - povest' i prodolženie", in Opul'skaja, Papernyj, Šatalov (Hrsg.) 1974.

Bösen, wie die Großmutter oder Kir'jak, im ewigen Feuer braten (9.292). In der Zwischenzeit bricht dann das Unglück schnell herein: die Mädchen vergessen die Gänse und werden dafür von der Großmutter verhauen; nur wenig Trost, daß die Gänse Partei für die Kinder ergreifen (9.292). Später schütten Mot'ka und Saša heimlich Milch in das Fastenessen der Großmutter, die sie damit dem Höllenfeuer ausliefern, von dem sie vorher gesprochen hatten (9.294). Die Szenen verdeutlichen den naiven Glauben der Kinder, der auch auf die Welt der Erwachsenen zurückverweist, denn Saša imitiert auch in religiösen Fragen ihre Mutter (9.291); vor allem aber zeigen sie, wie sich bei Čechov die wissende Perspektive Sokolovs ins Gegenteil verkehrt: das Problem der Kinder ist die böse Großmutter, die schlechte Wirklichkeit der Bauern erscheint als Familienwirklichkeit. Gerade das Beispiel der Kinder kann jedoch auch deutlich machen, daß die naive Verfremdung den Blick auf die tatsächlichen Gegebenheiten des Dorfes nicht verbirgt, die der Leser keinesfalls mit den Gegebenheiten einer Familienwirklichkeit verwechseln wird.<sup>(18)</sup> Hinter der Unmittelbarkeit des Erlebens der Figuren entsteht dann mittelbar das Bild des sozialen Raumes, dem die Figuren angehören; in diesem Sinne ist die über die Fokalisierung des Erzählens erreichte Unmittelbarkeit der Figurenwahrnehmung und des Figurenerlebens nicht selbstwertiger Darstellungsgegenstand; was die Figuren erfahren und erleiden, erscheint vielmehr (auch) als "indiziales"

---

(18) Ich bin nicht bereit, die Gänseszene mit Čudakov als "jumorističeskij" anzusehen; vor allem aber beweist sie nicht, was Čudakov beweisen will, die Zufälligkeit der thematischen Selektion nämlich; die Einführung der Kinderperspektive spielt im perspektivischen Aufbau und damit auch im Bedeutungsaufbau der Erzählung eine wesentliche Rolle. Vgl. Čudakov 1971, S.190 f.

Zeichen<sup>(19)</sup>, dessen Signifikat wiederum, wie bei Sokolov, die Wirklichkeit des russischen Dorfes ist. Damit wird dem Leser abverlangt, was auch Sokolov in Doma fordert, was bei ihm aber der Erzähler leistet: er muß die Indizien als solche erkennen und von ihnen auf die Wirklichkeit Žukovo schließen.<sup>(20)</sup> Die verfremdende Sicht der Figuren verführt dann nicht (nur) zum emotionalen Nacherleben eines menschenunwürdigen Daseins; sie gibt darüber hinaus die sozialen Strukturen des Dorfes und die gesellschaftlichen und politischen Zusammenhänge zu erkennen, in die diese eingebettet sind (vgl. dazu auch Kap. 3.2.1.). Die Figurensicht und das Figurenerleben verweisen damit auf die Größen, mit denen sich die Wirklichkeit des Dorfes klassifizieren läßt. Im folgenden soll deutlich werden, wie dieser Verweisungszusammenhang durch rekurrente Textaussagen (Erzähler/Figuren, Figur/Figur), durch die paradigmatische Ordnung der Erzählung also, besonders akzentuiert wird.

---

(19) Der, wie es scheint, auf Morris' "indexical sign" (Foundations of the Theorie of Signs, Chicago 1938) zurückverweisende Begriff des "Indizes" oder "indizialen Zeichens" wird hier in dem Sinn gebraucht, den ihm R.Barthes in "Introduction à l'analyse structurale des récits" (Communications 8, 1966, S.8 f.) verleiht.

R.Barthes unterscheidet in narrativen Texten zwei Arten von funktionellen Einheiten ("unités fonctionelles"): die "Funktionen" ("functions") korrelieren Texteinheiten auf der syntagmatischen Achse; Barthes denkt hier explizit an Propps Handlungsfunktionen. Als "Indizien" ("indices") bezeichnet er dagegen Textglieder, die einem übergeordneten semantisch-thematischen Paradigma angehören und auf dieses verweisen: Barthes bezeichnet als solche Paradigmen die Charaktere von Figuren, eine bestimmte Atmosphäre u.a.

(20) Derman fordert für die Erzählungen Čechovs einen "aktiven Leser", der mit dem Autor in einem "process sotvorčestva" verbunden ist. A.Derman 1959, S.157 f. Zum Begriff des "aktiven" Lesers vgl. auch M.Głowinski, "Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego", in Studia z teorii i historii poezji, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967.

## (2) Die Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition

Unter Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition ist hier nicht die formale Überlagerung von "Erzählertext" und "Figurentext" gemeint, die W. Schmid als "Textinterferenz" bezeichnet. Schmid's Begriff impliziert Differenzmerkmale, die in bestimmten Textaussagen, etwa den verschiedenen Formen der indirekten oder erlebten Rede, "Erzählertext" und "Figurentext" voneinander unterscheiden. Verklammerung zielt gerade auf die Aufhebung der Differenz, meint dabei allerdings mehr als die "Neutralisierung"<sup>(21)</sup> von Oppositionen: Verklammerung soll hier Solidarisierung zwischen Erzähler und Figur zum Ausdruck bringen, die auf einer gemeinsamen Bewertung der dargestellten, bzw. erlebten Wirklichkeit beruht. (22)

Was mit Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition gemeint ist, läßt sich ansatzweise bereits zu Beginn der Erzählung beobachten, etwa in dem zitierten Textausschnitt, in dem die Selektion des Erzählers ganz deutlich am Gesichtsfeld der Figuren orientiert ist, die eben die Hütte betreten haben, während die Figuren gerade das wahrzunehmen scheinen, was von der Erzählerrede 'angeboten' wird: "Skol'ko much'" - erschrecken Nikolaj und seine Familie bei der Ankunft; sie reagieren damit auf eine Einzelheit der Wirklichkeit Žukovo, die vorher in der Erzählerrede erschienen war ("(...) pogljadyvali na bol'šuju, neoprjatnuju peč' (...), temnuju ot kopoti i much."); das Beispiel zeigt u.a. auch, warum der Erzähler mit eigenen Wertungen zurückhaltend sein kann: er delegiert sie ja, wie hier das Erschrecken und Erstaunen, direkt an die Figuren. Die Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition nimmt dann im Laufe der Erzählung an Umfang wie an Komplexität zu und strukturiert dabei

(21) Vgl. Schmid 1973, S.43 ff.

(22) Vgl. dazu auch Čudakov 1971, S.102 ff.

auch den thematischen Aufbau der Erzählung; die folgenden Beispiele können hier deutlicher sein.

Im siebten Kapitel der Erzählung konfisziert der Dorfälteste den Samovar der Čikil'deevs und nimmt ihnen damit nicht nur den letzten Besitz, sondern auch den letzten Funken Lebensfreude. In der Hütte sieht es nun traurig aus: "Bez samovara v izbe Čikil'deevych stalo sovsem skučno." (9.304); der Erzähler gibt hier ganz deutlich die Sicht der Figuren wieder; wenig später läßt die Großmutter ihre ganze Verzweiflung an dem sterbenskranken Nikolaj aus, so daß es ein "Jammer ist, die Gesichter von Nikolaj, Ol'ga und Saša zu sehen" ("I bylo žalko smotret' na Nikolaja, Ol'gu i Sašu." - 9.304). Wer sieht hier ("smotret' na"), wenn nicht der Erzähler selbst, der scheinbar in der Hütte der Čikil'deevs Platz gefunden hat, seine eigene emotionale Einstellung äußert und damit auch für den Leser eine bestimmte Sicht auf die Wirklichkeit Žukovo vorzeichnet. Verklammerung heißt hier vor allem räumliche und emotionale Annäherung, in die auch der Leser einbezogen ist. Ähnliches gilt für das folgende Beispiel. Der Erzähler beschreibt den schweren Schlaf der Figuren (6.Kapitel, 9.300); er spricht von ihrer Trauer über die verlorene Jugend und von ihrer Todesangst; erlebte Rede verweist auf die Perspektive der Figuren. Dann wechselt die Erzählweise: "Vzdremneš', zabudeš' a ja, i vdrug kto-to troget za plečo, duet v ščeku (...)" - ("Du schlummerst ein, hast alles vergessen, und plötzlich rührt jemand an die Schulter, bläst an die Wange (...)" - 9.300). Die ungewöhnliche Form der 2. Pers. Singular und die unvermittelte Einführung des Präsens als Aussagetempus kennzeichnet hier eine Erzählerrede, die sich an sich selbst und an den Leser wendet, dabei aber thematisch der Figurenperspektive verpflichtet bleibt (schwerer Schlaf, Angst vor dem Tod); Verklammerung erfolgt hier über die gemeinsame Thematik, über die Annahme einer gemeinsamen mensch-

lichen Situation, der der Bauer ebenso ausgesetzt ist, wie der Erzähler oder Leser; daß damit auch die strenge Milieudeterminiertheit aufgelöst wird, die Sokolovs Doma gekennzeichnet hatte, ist einsichtig (vgl. dazu unten).

Im ersten Teil der Erzählung dominieren Verfahren der Verklammerung, die den Erzähler an die Situation der Figuren annähern; später überwiegt der umgekehrte Vorgang: der Erzähler benutzt die Figurenperspektive, um seine eigene Stellung der dargestellten Wirklichkeit gegenüber auszudrücken. Im achten Kapitel schildert der Erzähler die religiöse Haltlosigkeit der Bauern, ihre Apathie und ihr Unwissen und kommt dabei auf das religiöse Ereignis zu sprechen, das doch auch die Bauern zutiefst ergreift: die sommerliche Prozession von Dorf zu Dorf mit dem Bild der Muttergottes:

I starik, i babka, i Kir'jak - vse protagivali ruki k ikone, žadno gljadeli na nee i govorili, plača: - Zastupnica, matuška! Zastupnica!  
Vse kak budto vdrug ponjali, što meždu zemlej i nebom ne pusto, što ne vse ešče zachvatili bogatye i sil'nye, što est' ešče zaščita ot obid, ot rabskoj nevoli, ot tjažkoj, nevyosimoj nuždy, ot strašnoj vodki.

Die Alten und Babka und Kir'jak - alle streckten die Hände nach der Ikone aus, schauten sie begierig an und riefen weinend:  
Fürsprecherin, Mütterchen! Fürsprecherin!  
Es war, als hätten alle plötzlich begriffen, daß zwischen Himmel und Erde kein leerer Raum war, daß die Reichen und Starken doch noch nicht alles an sich gerissen hatten, daß es noch einen Schutz gab vor Kränkung und sklavischer Unfreiheit, vor unerträglich schwerer Not, vor dem schrecklichen Schnaps.  
(9.3o7)

Benannt wird hier das Elend in Žukovo und seine Verursacher ("bogatyje i sil'nye"), vor denen nur noch die Muttergottes erretten kann (vgl. dazu auch 3.2.1). Der Erzähler erweckt dabei den Anschein, als gäbe er die Gedanken und Gefühle der Bauern wieder; dafür sprechen

etwa der starke emotionale Akzent der Aussagen und die im Vergleich zu Sokolov naive gesellschaftliche Bezugsetzung ("bogatyje i sil'nye"). Tatsächlich ist die Figurenperspektive nur fingiert ("kak budto" - "als ob"): der Erzähler spricht für die Figuren, leiht ihnen sein Wort ("govorenije za drugogo"), <sup>(23)</sup> um das zu formulieren, was sie selbst nicht mehr ausdrücken können; das Verfahren läßt sich mit Vološinov als "zameščennaja prjamaja reč'" <sup>(24)</sup> bezeichnen, denn der Begriff meint eine Erzählerrede, die nur das aussagt, was eine Figur unter gegebenen Umständen hätte sagen können oder müssen. Im vorliegenden Textbeispiel muß dabei allerdings offen bleiben, ob der Erzähler tatsächlich die unformulierten Gedanken der Figuren ausdrückt, oder ob er eigenes Denken willkürlich in die Welt der Bauern projiziert. Die angeführte Erzählerrede steht in enger inhaltlicher Verbindung mit dem bekannten 'Schlußmonolog' Ol'gas (9.311), in dem sie zusammenfassend auf ihren Aufenthalt im Dorf zurückblickt. Ol'gas Monolog berührt die thematischen Bereiche, die vorher der Erzähler aufgegriffen hatte: sie spricht von der unmenschlichen Wirklichkeit Žukovos ("(...) eti ljudi živut chuže skotov (...)") - "(...) diese Menschen leben schlimmer als das Vieh (...)"); sie spricht von den Reichen und Starken als den Urhebern des Elends, von den Bauern als weinenden und leidenden Menschen ("(...) oni stradajut i plačut, kak ljudi (...)") "(...) sie leiden und weinen, wie Menschen (...)"). Was sich im 'Schlußmonolog' Ol'gas im Vergleich zur Erzählerrede des achten Kapitels ändert, ist also weniger die thematische Basis, als die narrative Vermittlung. Derman interpretiert den Monolog Ol'gas, wie später Čudakov und Čilevič, als Stellungnahme des "Autors", die über die Figur in den Text "eingeschmuggelt"

(23) V.N.Vološinov, Marksizm i filosofija jazyka, Leningrad 1930, S.127.

(24) Vološinov 1930.

wird ("provov 'kontrabandy' avtorskich myslej"); (25) auf die Position des "Autors" verweist nach Derman nicht nur die besondere sprachliche Gestaltung des Textabschnitts, sondern vor allem auch die Thematik, die den Bewußtseins-horizont Ol'gas bei weitem übersteigt und die, wie zu ergänzen ist, auch in anderen Erzählungen zum Ausdruck kommt und gerade durch diese Invarianz die Position einer Autoreninstanz kenntlich macht (vgl. Moja žizn', 9.256); auf die Position des Erzählers oder "Autors", wie Derman formuliert, weist schließlich auch die generalisierende Bezeichnung "der Bauer" ("mužik"), die in Ol'gas Monolog mehrfach verwendet wird und die ganz explizit den Bezug zum Titel der Erzählung herstellt. Wenn also im achten Kapitel der Erzähler gesprochen hatte, um möglichen Gedanken der Figuren Ausdruck zu verleihen ("zameščennaja prjamaja reč'"), so spricht nun die Figur, um die Gedanken des Erzählers wiederzugeben.

Hier wird deutlich, wie die Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition den thematischen Aufbau der Erzählung strukturiert (26): in den ersten Kapiteln der Erzählung dominiert die Wahrnehmung und die Wertung der Figuren, mit der sich der Erzähler solidarisiert; dazu ist auch der Leser eingeladen; am Ende der Erzählung (Ol'gas Monolog) dient umgekehrt die Figurenrede der Vermittlung einer auktorialen Bedeutungsposition; dieser "provov 'kontrabandy' avtorskich myslej" wird dabei durch die vorhergehende "zameščennaja prjamaja reč'" angekündigt, in der der Erzähler den Figuren Gedanken in den Mund legt, die (auch) die seinen sind.

(25) A.Derman, Ivorčeskij portret Čechova, Moskva 1929, S.248; ebenso Derman 1959, S.127. Čudakov 1971, S.103; L.M.Cilevič, Sjužet čečovskogo rasskaza, Riga 1976, S.192 ff.

(26) Die verschiedenen Abwandlungen und "Modulierungen" des Verhältnisses von Erzähler- und Figurenpositionen bezeichnet Stanzel als "Dynamisierung der Erzählsituation" (Stanzel 1982, S.89 ff.); mir geht es hier allerdings nicht um die Dynamik als solche, sondern um ihre Funktion für den Bedeutungsaufbau der Erzählung.

Der Bedeutungsaufbau der Erzählung nimmt damit die Form einer deutlichen Gradation an, die von einer "fokalisier-ten", personalen Wirklichkeitssicht zu einer immer weitergehenden Aufdeckung der auktorial intendierten Bedeutung führt. Die Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition erscheint dabei als Verfahren, das die Glaubwürdigkeit der Figurensicht hervorhebt, weil die "Unzuverlässigkeit" der Figuren durch die Verbindung mit der übergeordneten Erzählinstanz aufgehoben, zumindest aber eingeschränkt wird. Wenn der Erzähler andererseits die Erzählbotschaft oder doch wesentliche Teile von ihr über die Figuren vermittelt, dann legitimiert er umgekehrt auktoriales Wissen mit der authentischen Erfahrung der unmittelbar Betroffenen und kann damit seinerseits Anspruch auf besondere Verbindlichkeit und besondere Glaubwürdigkeit erheben. Auf diese Weise entsteht in Mužiki ein implizites System metasprachlicher Kommentierung, das dem in Sokolovs Doma durchaus vergleichbar ist. Zu berücksichtigen ist dabei allerdings auch, daß die Annäherung des Erzählers an die dargestellte Welt und seine Solidarisierung mit den Figuren die Objektivität einer "epischen Distanz" (27) schmälert und die Hierarchie der Erzählinstanzen problematisiert.

---

(27) Das gegen Cilevič 1976 S.194 f., der die "epischen" Verfahren der Erzählung hervorzuheben sucht.

### (3) Perspektivenangleichung

Die Verklammerung von Figuren- und Erzählerposition ist nur eines der Verfahren, das die "Glaubwürdigkeit" der Figuren erhöht. Nicht weniger objektivierend ist die Einheitlichkeit, mit der die Figuren ihre Wirklichkeit wahrnehmen, erleben und bewerten, denn diese Einheitlichkeit mindert ganz deutlich den Grad der Subjektivität, der der Figurenperspektive als einzelner zukommt. Diese Angleichung der Figuren untereinander und ihrer Wirklichkeitssicht soll hier als Perspektivenangleichung bezeichnet werden.

Einer solchen Angleichung wirkt zunächst die Ankunft von Nikolaj und seiner Familie und das damit bedingte Konfliktpotential entgegen. Bezeichnend ist jedoch, daß die Erzählung diesen Konflikt zwischen 'Fremd' und 'Eigen', zwischen 'Innen' und 'Außen', zwar anspricht, aber im Laufe der Erzählung immer mehr abbaut. Die in der Erzählung geschilderten Konflikte verteilen sich in gleicher Weise über die alteingesessenen wie die neuangekommenen Figuren, da sie der gesellschaftlichen Situation des Dorfes entspringen, die sich alle Figuren gleichermaßen unterordnet und für alle ähnliche oder gleiche Existenzbedingungen schafft. So deutet die Erzählung den Konflikt zwischen dem Großvater und der Großmutter an (9.290), thematisiert ausführlich den Konflikt zwischen Mar'ja und Kir'jak (9.284 f.), zeigt schließlich, wie sich Mar'ja und Ol'ga auf eine Seite gegen Fekla stellen (9.298). Gerade die Freundschaft zwischen Mar'ja und Ol'ga (9.286) spricht für die Integration der Neuangekommenen im Dorf; bezeichnend ist hier aber auch der freundschaftliche Empfang, der die Čikil'deevs bei ihrer Ankunft erwartet (9.288 f.) oder die betonte Liebe der Großmutter zu Nikolaj (9.304). Entscheidende Bedeutung hat jedoch auch hier wieder Ol'gas 'Schlußmonolog', der die Verwachsenheit Ol'gas mit dem Dorf zum Ausdruck bringt

und damit die Opposition von 'Fremd' und 'Eigen' endgültig aufhebt.<sup>(28)</sup>

Die Angleichung der Figurenperspektiven gegen den Konflikt von 'Fremd' und 'Eigen' kommt besonders in der mehr oder weniger einheitlichen Wahrnehmung des Raums Žukovo zur Geltung, läßt sich also über die Merkmale beschreiben, die die Figuren gemeinsam dem Raum des Dorfes zuordnen und über die sie sich dann auch, durch eine einfache Verkehrung der Wertung, illusionäre Wunsch- und Gegenräume schaffen.

Die hervorstechenden Merkmale Žukovos sind Armut und Not, wie Nikolaj gleich nach seiner Ankunft feststellen muß ("Bednost', bednost'!" - "Armut, nichts als Armut!" - 9.281). Armut zeigt sich im Aussehen der Hütte ("kazalos', što izba siju minutu razvalitsja" - "es sah so aus, als wollte die Hütte jeden Augenblick zusammenbrechen" - 9.281), in der Kleidung ("dlinnye polinjalye rubachi" - "lange, verschossene Hemden" - 9.289) oder im ausgemergelten Zustand der Menschen ("toščie, sgorblennye, bez-zuby" - "abgezehrt, gebückt, zahnlos" - 9.282); nicht ohne Grund sprechen die Figuren der Erzählung ständig vom Essen, von der Ernte, vom Hunger (vgl. unten Textbeispiele). Die anderen dominierenden Merkmale hängen mit dem Hunger und der Not eng zusammen und zeigen nichts anderes als die notwendigen Folgeerscheinungen. Das un-

---

(28) Ich argumentiere hier mit Berdnikov und gegen Cilevič, der den thematischen Aufbau der Erzählung auf der Opposition von 'Fremd' und 'Eigen' begründet sieht. Vgl. G. Berdnikov, A.P. Čechov, Idejnye i tvorčeskie iskanija, Moskva 1961, S.408 und S.413; Cilevič 1976, S.182.

Wenn gerade Ol'gas Schlußmonolog die Verwachsenheit mit dem Dorf zum Ausdruck bringt, dann läßt sich die Gradation des thematischen Aufbaus, von der oben gesprochen wurde, auch als zunehmende Reduzierung der Opposition von 'Fremd' und 'Eigen' beschreiben.

menschliche Elend in Žukovo führt zu einem brutalen, unmenschlichen Verhalten, das in den zahlreichen Prügel-szenen mehr als deutlich zum Ausdruck kommt: Kir'jak schlägt Mar'ja (9.285, 9.288, 9.307), die Großmutter schlägt die Kinder (9.292), Fekla schlägt Ol'ga (9.298), aber auch Kir'jak wird zur Strafe ausgepeitscht (9.312); selbst die Katze ist taub, weil sie geschlagen wird (9.281). Der Raum Žukovo scheint dabei von einem ständigen Schimpfen und Streiten erfüllt zu sein, so daß der Lärm zu einem der konstanten Beschreibungsmerkmale wird (vgl. Textbelege). Zu den Merkmalen von Žukovo gehört die Trunksucht: die Bauern sind grob und brutal, wenn sie betrunken sind; das gilt ganz besonders für Kir'jak, der, ausgenüchtert, ebensosèhr Opfer ist, wie Mar'ja, die er schlägt. Als Semens Hütte brennt, sind die Bauern vor Trunkenheit unfähig zu löschen (9.294). An den Feiertagen besaufen sich die Bauern drei Tage lang (9.307) usw. Ein letztes Merkmal ist schließlich die (religiöse) Unbildung der Bauern: Mar'ja hat ihr Dorf noch nie verlassen, sie kann weder lesen noch schreiben und kennt nicht einmal das Vaterunser (9.286, 9.306 f.);<sup>(29)</sup> daß die kleine Saša lesen und schreiben kann, ist eine Besonderheit im Dorf (9.289), die auf die Kenntnisse der Bevölkerung zurück-schließen läßt.

Die folgenden Textbeispiele zeigen, wie die den Raum Žukovo charakterisierenden Merkmale ganze Ketten von äquivalenten Aussagen erzeugen, die die Intensität der Darstellung auch deshalb steigern, weil die Wiederholung Merkmale konnotiert wie 'gleichbleibend', 'unveränderlich', 'ausweglos'. Diese Merkmale weisen auf die Wirklichkeits-sicht der verschiedensten Figuren zurück und bezeichnen dabei häufig die kollektive Perspektive der Bewohner Žukovos. Schließlich kann die Auflistung der Beispiele bereits als Beleg für die paradigmatische Ordnung der Erzählung dienen, der der nächste Arbeitsschritt gilt.

(29) Papernyj sieht hier mit Recht das Motiv des Futterals, das auf Čelovek v futljare und die 'Einsiedlerin' Mavra vorverweist (10.42); vgl. Papernyj 1976, S.208.

Hunger und Essen

(...) i kogda uvidel (Nikolaj), s kakoju žadnost'ju starik i baby eli černyj chleb, makaja ego v vodu, to soobrazil, čto naprasno on sjuda priechal (...)

(...) als er (Nikolaj) sah, mit welcher Gier der Alte und die Weiber das schwarze Brot aßen, das sie in Wasser eintauchten, wurde ihm klar, daß es falsch gewesen war, hierherzukommen (...)

(Perspektive Nikolajs - 9.284)

Ot čaja pachlo ryboj, sachar byl ogryzannyj i seryj, po chlebu i posude snovali tarakany; bylo protivno pit', i razgovor byl protivnyj - vse o nužde da o boleznjach.

Der Tee roch nach Fisch, der Zucker war grau und abgebröckelt, über das Brot und das Geschirr liefen Küchenschaben; es war ekelerregend zu trinken, auch das Gespräch war widerlich - es wurde von nichts anderem als von Not und Krankheit geredet.

(Perspektive Nikolajs; implizierte kollektive Perspektive ("razgovor") - 9.284)

Svoego chleba chvatilo do maslenoj, pokupaem muku v traktire, - nu, ona (babka) aerčæet; mnogo, govorit, edite.

Unser Korn hat nur bis zur Butterwoche gereicht; jetzt kaufen wir Mehl in der Schenke, und nun ist sie (die Großmutter) böse. Sie sagt, wir essen zuviel.

(Perspektive Mar'jas, die hier spricht; implizite Perspektive der Großmutter, die hier zitiert wird; - 9.286)

Po slučaju prazdnika kupili v traktire seledku i varili pochlebku iz seledočnoj golovki.

Weil Sonntag war, wurde in der Schenke ein Hering gekauft und aus dem Heringskopf eine Suppe gekocht.

(Erzählerperspektive; implizite Perspektive der Neuangekommenen Čikil'deevs; - 9.290)

Pri gospodach lučše bylo, - govoril starik, motaja šelk. I rabotaeš' i eš', i spiš', vse svoim čeredom. V obed šči tebe i kaša (...)

Unter der Herrschaft war es doch besser, - sagte der Alte, während er die Seide haspelte. Da haben wir gearbeitet, gegessen und geschlafen, alles schön der Reihe nach. Mittags gab es Kohlsuppe (...)

(Perspektive der Alten; - 9.299)

Govorili o bitkach, kotletach, raznych supach, sousach (...)

Es wurde von Kloppen, Koteletts, von verschiedenen Suppen und Soßen gesprochen (...)

(Kollektive Perspektive; - 9.299)

(...) no v golove brodjat davnie, skučnye, nudnye mysli o nužde, o kormach, o tom, što muka vzdorožala (...)  
 (...) statt dessen hat man den Kopf voll von all den widerwärtigen, langweiligen ewigen Sorgen und Nöten: ob wohl das Viehfutter reicht; das Mehl ist teurer geworden (...)  
 (Kollektive Perspektive; - 9.300)

### Lärm und Streit

(...) (babka) s polčasa pronzitel'no kričala (...). Serdilas' i vorčala ona ot utra do večera i često podnimala takoj krik, što na ulice ostanavlivalis' prochožie.  
 (...) eine halbe Stunde lang hörte man sie (die Großmutter) (...) laut keifen. (...) So zankte und brummte sie vom Morgen bis zum Abend, und oft erhob sie ein solches Geschrei, daß die Leute auf der Straße stehenblieben.  
 (Kollektive Perspektive ("prochožie")); - 9.289)

(...) i v èto vremja s pronzitel'nym krikom i s bran'ju vošla babka, rasserdilas' Fekla i v izbe stalo šumno.  
 (...) da kam mit durchdringendem Geschrei und Schelten die Großmutter herein. Fekla wurde ärgerlich, und mit einem Mal war die ganze Hütte voller Lärm.  
 (Kollektive Perspektive; - 9.293)

(Fekla) vsju dorogu branilas' tak gromko, što bylo slyšno v izbe.  
 (Fekla) schimpfte auf dem Weg dorthin so laut, daß man es in der Hütte hören konnte.  
 (Kollektive Perspektive; - 9.299)

(Kir'jak) zaryčal zverem.  
 (Kir'jak) brüllte wie ein wildes Tier.  
 (Kollektive Perspektive; - 9.285)

u.a.

Die Merkmale Žukovos, ins Gegenteil verkehrt, bilden die imaginären Gegenräume, in die sich die Figuren aus ihrer Wirklichkeit flüchten; wo Žukovo negativ markiert ist, weist der Gegenraum dann das positive Merkmal auf. Der bedeutendste Gegenraum zum Dorf ist die Stadt. Das gilt zunächst für die Bauern allgemein, die ihre Kinder in die Stadt schicken, weil es ihnen dort vermeintlich besser geht.<sup>(30)</sup> Das gilt besonders für Nikolaj und Ol'ga, in deren Erinnerung die Stadt verklärte Züge annimmt, die dem Dorf in allen seinen Merkmalen entgegengesetzt sind. Žukovo besteht aus zerfallenen Hütten, Moskau aus steinernen Häusern (9.285); in Žukovo herrscht Hunger, in Moskau wird gut gegessen; gleich in den ersten Zeilen der Erzählung ist von Schinken mit Erbsen die Rede, dem Gericht, das Nikolaj in Moskau stolpernd fallen läßt und das damit seine Karriere als Kellner beendet; der Einblick in die Moskauer Speisekarte ist weder überflüssig noch zufällig, wie Čudakov meint<sup>(31)</sup>, denn er verweist unmittelbar auf die dominierende thematische Ebene der Erzählung. Vom Moskauer Essen wird Nikolaj später noch träumen, wozu ihm die Begegnung mit dem Koch des Generals Žukov reichlich Gelegenheit gibt (9.299). Dem besseren Essen entspricht in Moskau die bessere Kleidung, an die noch Sašas rotes Haarbändchen erinnert (9.289). Nikolaj pflegt auch in Žukovo seinen Kellnerfrack (9.301).<sup>(32)</sup>

(30) Daß dem nicht so ist, beweist das Schicksal von Ol'ga und Nikolaj, beweist vor allem aber die geplante Fortsetzung der Erzählung, in der die kleine Saša, wieder in der Stadt, in die Prostitution und in den Untergang getrieben wird (vgl. Papernyj 1974, 1976); der Erzähler macht damit deutlich, daß die Grenzziehungen der Bauern auf Illusionen gründen: Stadt und Land sind, wie bereits bei Sokolov, keine wesentlich verschiedenen Räume; zur Diskussion um die Opposition von Stadt und Land vgl. Berdnikov 1961, S.401 ff; Papernyj 1976, S.202 ff.

(31) Čudakov 1971, S.145.

(32) Nikolajs Frack hat in der Literatur zu Čechov tatsächlich eine heftige Diskussion hervorgerufen; er gilt vor allem als Symbol des Lakaientums (A.Derman 1959, S.42; Berdnikov 1961, S.412; Papernyj 1976, S.211), aber auch als letzte Erinnerung an ein menschlicheres Leben (Cilevič 1976, S.188).

Der größte Unterschied besteht jedoch zwischen den Menschen. In Moskau leben keine groben und betrunkenen Bauern, sondern Herrschaften ("gospoda"), die nicht nur "schön und fein" ("da takie krasivye, da takie priličnye!" - 9.285), sondern auch gebildet sind; davon zeugen noch Sašas Kenntnisse im Lesen und Schreiben (9.289) und Ol'gas vornehm singende Sprechweise (9.286); wenn schließlich die Erzählung mit dem gemeinsamen Singen von Ol'ga und Saša zu Ende geht (9.312), dann ist auch hier der Gegensatz zum groben Lärmen der Bauern impliziert. In Moskau gibt es schließlich "viele, viele Kirchen" ("cerkvej mnogo, mnogo, sorok sorokov" - 9.285), während es in Žukovo überhaupt keine gibt. Eine besondere Rolle spielt in diesem Zusammenhang das Restaurant, in dem Nikolaj bedient hat: der "Slavjanskij bazar" bildet einen eigenen Raum im Raum, in dem sich die Eigenschaften Moskaus konzentrieren und der damit den Gegensatz zum Dorf besonders sinnfällig zum Ausdruck bringt: der "Slavjanskij bazar" ist ein gemauertes Haus, Zentrum der Eßkultur und schließlich der Ort, an dem sich Nikolaj vor den feinen Herrschaften im (Kellner-) Frack zeigt.

Kurz angesprochen werden als weitere Gegenräume der Raum der Gutsbesitzer und der Raum der Vergangenheit (vgl. "Pri gospodach lučše bylo" - "Unter den Herrschaften war es besser"; 9.299).<sup>(33)</sup> Dabei dienen die bereits bekannten semantischen Merkmale zur Oppositionsbildung. Die Gutsbesitzer, zu denen sich Ol'ga hingezogen fühlt, haben vor allem Moskauer Eigenschaften: "(...) ona s pervogo vzgljada rešila, čto éto - porjadočnye, obrazovannye i krasivye ljudi." ("(...) auf den ersten Blick entschied sie bei sich, daß dies anständige, schöne und gebildete Menschen waren." - 9.287; vgl. auch 9.297 f.).

---

(33) Vgl. hier die zentrale semantische Opposition "prežde"/ "nyn'če" bei Sokolov (vgl. Kap. 2).

Der alte Osip setzt dagegen Gegenwart und Vergangenheit über die Opposition 'satt' - 'hungrig' in Beziehung (9.299); er scheint sich aber auch nach einer Ordnung zu sehnen, die in der Vergangenheit verwirklicht war, die es jetzt aber nicht mehr gibt: "Vsjakij sebja pomnil" ("Jeder wußte, was sich gehört." - 9.299); er ist dabei durchaus Ol'ga verwandt, die in der Stadt ja "ordentliche" Menschen ("porjadočnye ljudi") zu finden glaubt.

Die einheitliche Merkmalsetzung der Figuren zeichnet Žukovo als einen in sich kohärenten Raum, wobei nun die Opposition zu den Wunsch- und Gegenräumen eine besondere Rolle spielt; auch diese verfügen ja über Gemeinsamkeiten: sie sind erinnerte oder imaginierte Räume; sie sind über gemeinsame semantische Merkmale aufeinander bezogen; sie stehen überdies in 'realer' historischer Wechselbeziehung: die Welt der Gutsbesitzer ist mit Moskau verbunden, weil die "Herrschaften" auf dem Lande und in der Stadt leben; und sie knüpft an den Raum der Vergangenheit an, weil die Gutsbesitzer einmal die tatsächlichen Herren von Žukovo waren; die Figur des Kochs von jenem General Žukov, dessen Namen die Ortschaft trägt, ist ganz explizit der Mittler in diese Vergangenheit. Diese Gemeinsamkeiten lassen die verschiedenen Gegenräume als Teilbereiche eines relativ einheitlichen Raumgefüges erscheinen, das die Welt des Dorfes auf verschiedenen Ebenen - einer eigentlich räumlichen (Stadt - Land), einer zeitlichen (Vergangenheit - Gegenwart) und einer gesellschaftlichen (Gutsbesitzer - Bauern) - umschließt. Die Grenzziehung zeichnet das Dorf dann aber auch als besonderen Innenraum und leistet zusammen mit der einheitlichen Merkmalsetzung das, was in V ovrage die Topographie des Raums bewirkt, die Ukleevo als geschlossenen Raum in der Schlucht versinken läßt: sie modelliert das Dorf als einheitliche, geschlossene und kollektive Welt. Die Perspektivenangleichung und

die damit zusammenhängende Raumstruktur wirken hier deutlich mit dem 'auktorialen' 'Schlußmonolog' Ol'gas und mit dem Titel "Mužiki" der Erzählung zusammen, die ja beide das Dorf als eine kollektive Wirklichkeit bezeichnen. Auch hier läßt sich also wiederum von einer lockeren Verklammerung der Perspektiven sprechen, in der, wie vorher, eine bestimmte Ambivalenz zum Ausdruck kommt; wenn nämlich die Perspektivenangleichung das Bild einer geschlossenen Welt entwirft, so gilt umgekehrt auch, daß die bereits im Titel angedeutete geschlossene und kollektive Wirklichkeit der Bauern erst die Perspektivenangleichung motiviert. Dieser Zirkel von der Figurenperspektive zur Raumstruktur und von dieser wieder zurück zur Figurenperspektive macht deutlich, daß die Strategien des Erzählers die grundsätzliche Ambivalenz der Erzählung nicht völlig aufheben, die Ambivalenz nämlich zwischen den bereits im Titel angekündigten generalisierenden Aussagen über einen gesellschaftlichen Raum und der individualisierten und verfremdenden Wirklichkeitssicht der Figuren, an die diese Aussagen gebunden sind.

#### (4) Die paradigmatische Wirklichkeitsklassifizierung

Sowohl die Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition wie die Perspektivenangleichung weisen mit dem Prinzip der Wiederholung, das ihnen zu Grunde liegt, auf die paradigmatische Ordnung der Erzählung; die klassifikatorische Funktion dieser Struktur läßt sich an jedem einzelnen Textabschnitt nachweisen. Im zweiten Kapitel der Erzählung befinden sich Ol'ga und Mar'ja auf dem Weg in die Kirche; die Wiedergabe dieses Kirchgangs ist deutlich segmentiert:

(1) Das Kapitel beginnt mit einer auktorialen Einleitung, die das Geschehen situiert und die Stimmung der beiden Frauen wiedergibt; die dann anschließende Naturschilderung ist locker mit der Perspektive Ol'gas verbunden ("Ol'ge nrazilos' razdol'e" - "Ol'ga gefiel das weite, freie Land" - 9.286)

(2) In einem kurzen Dialogfragment erwähnt Mar'ja das düstere Leben in Žukovo: "Starik ničego, - rasskazyvala Mar'ja, - a babka strogaja, deretsja vse. Svoego chleba chvatilo do maslenoj (...)" ("Mit dem Vater geht es, aber die Mutter ist streng, sie zankt immer. Unser Korn hat nur bis zur Butterwoche gereicht (...) - 9.286). Ol'ga antwortet darauf mit einer ihrer stereotypen Floskeln: "I-i, kasatka! Terpi i vse tut." ("Iih, mein Liebchen! Aushalten und still sein." - 9.286).

(3) Der Erzähler nutzt die Antwort Ol'gas, um ihren menschenfreundlichen, aber naiven Glauben zu erläutern.

(4) Es folgt ein weiteres Dialogfragment, das nur zwei Repliken umfaßt: "-Ty otkuda rodom? sprosila Mar'ja. - Ja vladimirskaia. A tol'ko ja vzjata v Moakvu uže davno, vos'mi godočkov." ("Wo bist du her?' fragte Mar'ja. 'Ich bin aus dem Vladimirschen. Ich bin aber schon früh nach Moskau gekommen, schon mit acht Jahren." - 9.287).

(5) Mar'ja charakterisiert Fekla, der sie beim Baden begegnen.

(6) Die folgende Naturschilderung unterstreicht den Unterschied zwischen der Schönheit der Natur und dem sozialen Elend in Žukovo.

(7) Ol'ga und Mar'ja sind schließlich in der Kirche angekommen. Die Ankunft der Gutsbesitzer fassen sie ganz verschieden auf: Ol'ga idealisiert die feinen Herrschaften aus Moskau, während Mar'ja in ihnen nur Ungeheuer erblickt.

(8) Das Kapitel schließt mit einem Rückverweis auf Kir'jak, denn in den Baßtönen des Diakons glaubt Mar'ja erneut das wilde Brüllen ihres Mannes zu vernehmen.

Das Kapitel beschreibt in einlinearer und chronologischer Folge den Weg der beiden Frauen vom Dorf in die Kirche (vgl. die Raum- und Zeitmarkierungen: "Kogda oni spuskalis' po tropinke", "Podošli k reke", "Čerez reku byli položeny šatkie brevenčatye lavy"; "Prišli v cerkov'"; - "Sie stiegen den Pfad hinab"; "Sie kamen zum Fluß"; "Über den Fluß führte ein schwankender Steg aus Balken"; "Sie betraten die Kirche", - 9.286 f.). Der Kohärenz der Fabel stehen deutliche "Leerstellen" (34) in der Textentfaltung entgegen. Bereits die semantische

---

(34) Der Begriff der "Unbestimmtheitsstelle" bzw. der "Leerstelle" wurde von Iser in Anlehnung an R. Ingarden in Die Appellstruktur der Texte, Konstanz 1970, geprägt. Zur Diskussion des Begriffs vgl. G. Kaiser, "Nachruf auf die Interpretation", in Poetica 4; 1971, H. Link, "Die 'Appellstruktur der Texte' und ein 'Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft'?", in Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 17, 1973; Titzmann 1977, S.230 ff, sowie Iser, "Im Lichte der Kritik", in R. Warning (Hrsg.), Rezeptionsästhetik, München 1975.

Der Begriff "Leerstelle" wird hier so verwendet, wie ihn Iser in Der Akt des Lesens, München 1976, in Absetzung von der "Unbestimmtheitsstelle" neu definiert hat. "Unbestimmtheitsstellen" sollen mit Ingarden "eine Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes bzw. der schematisierten Ansichten" bezeichnen, während "Leerstellen" die Nicht-Besetztheit "einer bestimmten Systemstelle im Text" bedeuten; sie kennzeichnen damit die "ausgesparte Anschließbarkeit" von Text segmenten (Iser 1976, S.284); gerade damit aber fordern sie den Leser auf, neue Anschließbarkeiten ausfindig zu machen oder, wie Iser in Anlehnung an Lotman formuliert, jene Äquivalenzen herzustellen, die es erlauben, "das 'Archisem' zu entdecken, das den unverbundenen Segmenten unterliegt und das diese zu einer neuen Sinneinheit zusammenschließt, sobald es 'gefunden' ist." (Iser 1976, S.287).

Heterogenität der Textsegmente problematisiert die syntagmatische Anschließbarkeit: das zweite Textsegment berührt die Lebenswirklichkeit in Žukovo, das vierte geht auf den Glauben Ol'gas ein, das fünfte spricht kurz von ihrer Herkunft usw. Auch die Wirklichkeitssicht der beiden Frauen ist unterschiedlich und führt innerhalb der einzelnen Textsegmente zu einem Moment der Spannung: bereits im ersten Dialogfragment (2) geht die beschwichtigende Floskel "Terpi i vse tut" nur indirekt auf Mar'ja ein und bildet eher mit der folgenden, kommentierenden Erzählerrede (3) eine Einheit, als mit der vorhergehenden Figurenreplik; die unterschiedliche Einschätzung der Gutsbesitzer (7) macht diese Diskrepanz zwischen den Figuren und ihrer Wirklichkeitseinstellung besonders deutlich. Deutliche Schnittstellen markiert dann die Erzählerrede (3), die die beiden Dialogfragmente (2) und (4) aus ihrem (möglichen) Zusammenhang reißt; der fragmentarische Charakter dieser Dialogteile ist hier ja selbst bezeichnend.

Der durch "Leerstellen" abgeschwächte syntagmatischen Anschließbarkeit der Textelemente stehen ganz deutliche paradigmatische Anschließbarkeiten gegenüber; diese Anschließbarkeit erfolgt über die bereits bekannten Merkmale, die den Raum Žukovo charakterisieren: verwiesen wird in den einzelnen Textsegmenten nämlich auf Armut und Not, (2) und (6), auf das lärmende Keifen, (2), die Brutalität, (8), die Glaubensvorstellungen, (3), die Welt Moskaus, (4), und die Welt der Gutsbesitzer, (7). Über diese (und auch andere) Merkmale schließen die angeführten Textsegmente dann an vorhergehende oder nachfolgende Textsegmente an und bilden mit diesen über die syntagmatische Textentfaltung hinweg die äquivalenten Einheiten einer paradigmatischen Ordnung; dabei nähert sich die Beziehung der Äquivalenz häufig einer Beziehung der Identität an, weil sich nicht nur einzelne semantische

Merkmale, sondern ganze Merkmalsbündel, Lexeme und Lexemverbindungen wiederholen. Das erste Textsegment weist auf den ursprünglichen Eindruck Ol'gas von Žukovo zurück, auf ihren bewundernden Blick, der vom Dorf den Abhang zu den Flußniederungen hinunter und über die Wiesen hinüber zum Gebäude der Gutsherren streift (9.282); lexikalische Wiederholungen ("tropinka", "lug", "razdol'e", "reka", "na gore", "cerkov'", "gospodskij", "spusk" - "spuskat'sja") stellen eine besondere Nähe zwischen den Textsegmenten her. Auch die zweite Naturbeschreibung (6) nimmt diesen ersten Eindruck von der Natur um Žukovo modifizierend wieder auf; Ol'ga weiß nun aber, daß die Schönheit der Natur der sozialen Wirklichkeit in Žukovo widerspricht. Die Relativierung des 'locus amoenus' geht auf Ol'gas vorhergehende Erfahrungen mit der Familie der Čikil'deevs zurück; dazu gehört dann auch die von bitterer Armut geprägte Essensszene (9.284), auf die sich Mar'jas Erläuterungen zur Familiensituation (2) rückbeziehen lassen. Während des gleichen Essens hatte sich der brutale Vorfall mit Kir'jak ereignet (9.284 f.), an den sich Mar'ja in der Kirche erinnert (8) und den Ol'ga schon damals mit den Worten zu beschwichtigen suchte (9.285), die sie auch jetzt gebraucht: "I-i kasatka! Terpi i vse tut" (2). Im dritten Textsegment erläutert der Erzähler Ol'gas naiven Glauben, von dem sie sich leicht zu Tränen rühren läßt; genau das geschieht im folgenden Kapitel, wenn Saša unter den Tränen Ol'gas aus dem Evangelium vorliest (9.289); kurz vorher hatte der Erzähler von dem in Žukovo seit langem üblichen Brauch gesprochen, Kinder vom Dorf in die Stadt zu schicken (9.288); hier stellt sich dann der Bezug zum fragmentarischen Lebenslauf Ol'gas her (4). Die Begegnung mit der badenden Fekla (5) weist auf jene Szene voraus, in der Fekla nackt und gedemütigt von den Gutsherren zurück in die Hütte der Eltern kommt (9.301). Die unterschiedliche Bewertung der Gutsbesitzer schließlich (7) wird sich in gleicher Weise während des Brandes wiederholen (9.287 f.) usw.

Die (semantische) Struktur der Erzählung läßt sich also als dichtes Netz von paradigmatischen semantischen Beziehungen beschreiben, die im wesentlichen auf der Rekurrenz jener Merkmale gründen, die dem Raum Žukovo zugeordnet sind, die ihn beschreiben und klassifizieren. Die paradigmatische Ordnung ist damit ein erster Hinweis auf den "klassifikatorischen" Charakter des Textes (Lotman), der später genauer bestimmt werden wird. <sup>(35)</sup> "Klassifikation" soll vorerst nur soviel bedeuten wie die kohärente Ordnung der dargestellten Wirklichkeit, die Ausbildung von Ordnungsklassen (Paradigmen), die die einzelnen Phänomene dieser Wirklichkeit zusammenfassen; ein "klassifikatorischer" Text in diesem Sinn weist demnach bereits die Züge "geschlossenen" Erzählens auf. Diese "Geschlossenheit" wird in Mužiki um so mehr markiert, als die Ordnungsklassen begrenzt (Armut, Hunger, Brutalität, Trunksucht etc.; vgl. oben), die Verbindungslinien von den dargestellten Wirklichkeitsphänomenen (Textelementen) zu diesen Klassen aber äußerst dicht strukturiert sind, wie die Untersuchung des paradigmatischen Netzes zeigen konnte. Die Ordnung der dargestellten Wirklichkeit (bzw. des Textes) erscheint dadurch als stabil, eindeutig, unveränderlich. Wenn "Geschlossenheit" in Sokolovs Doma über den auktorialen Erzählerdiskurs vermittelt wurde, so wird sie in Mužiki durch die Verfahren des Textaufbaus selbst erzeugt.

An diesen Verfahren läßt sich dann auch die metasprachliche Funktion nachweisen, die für das "geschlossene" Erzählen der Skizze charakteristisch ist. Das konnten wir bereits bei der Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition beobachten, ist aber auch aus der Merkmalsrekurrenz zu erschließen, über die sich die paradigmatische Ordnung der Erzählung konstituiert.

(35) Lotman 1973, Kap.8.3; vgl. dazu Kap. 2 und Kap.3.2.2. der vorliegenden Arbeit.

Die rekurrenten Elemente können in Figurenäußerungen enthalten, szenisch entfaltet oder auch in anderer Form 'expandiert' sein, ohne an der Textoberfläche lexikalisiert zu werden. Sind die Merkmale dagegen lexikalisch besetzt, dann erscheinen sie als explizite Merkmale an der Textoberfläche. Nikolajs erster Eindruck in der Hütte seiner Familie, die sich in der Erkenntnis zusammenfassen läßt "Bednost', bednost'!" ("Armut, nichts als Armut!" - 9.281), ist etwa eine solche explizite Merkmalsetzung, während die taube Katze (9.281) nur implizit auf das Merkmal 'Brutalität' schließen läßt. Den expliziten Merkmalen kommt in Mužiki eine besondere Bedeutung zu: sie bezeichnen zunächst die Kriterien, nach denen sich die impliziten Merkmale erschließen lassen, nennen damit gleichzeitig aber auch den Kode, auf dem die klassifizierende paradigmatische Ordnung der Erzählung beruht. In diesem Sinn haben sie nicht nur eine referentiell-beschreibende, sondern auch eine implizit metasprachliche Funktion. Sie sind, wenn man einen Terminus von Cilevič übernimmt, "slova-itogi".<sup>(36)</sup> Diese "slova-itogi", die den Kode der Erzählung zu erkennen geben, weisen dann aber wieder auf einen Erzähler zurück, der, wie Sokolovs Erzähler, der dargestellten Welt hierarchisch übergeordnet ist und sie als "geschlossene" Wirklichkeit modelliert.

Wenn Mužiki als "geschlossene" Erzählung bezeichnet wird, dann gerade deshalb: Mužiki stabilisiert über die Verfahren des Textaufbaus die Hierarchie der Erzählinstanzen und manifestiert dabei einen zwar nicht als Figur greifbaren, aber doch überlegenen Erzähler, der auf die Modellierung eines abgegrenzten, einheitlichen und kollektiven Raumes zielt. Die Verfahren haben sich dabei im Vergleich zu Sokolov durch die Reduzierung des auktorialen Erzählerkommentars entscheidend verändert, verfolgen aber die gleiche Intention.

<sup>(36)</sup> Cilevič 1976, S.126.

### 3.1.2. "V ovrage": die Auflösung der Perspektivenhierarchie

Mužiki ist sicher eine der 'Quellen' von V ovrage, wie Bicilli mit Recht vermerkt. <sup>(37)</sup> Gerade vor dem Hintergrund der Ähnlichkeiten fallen jedoch die Unterschiede besonders auf; dazu gehören auch die Unterschiede in der Erzählsituation und der Perspektivenstruktur. Die erzählte Welt Žukovos ist ein geschlossener, einheitlicher und kollektiver Raum, dem die mehr oder weniger einheitliche Wirklichkeitssicht der Figuren entspricht. Auch Ukleevo ist eine nach außen hin geschlossene Welt, deren Grenzen von der Schlucht markiert werden, in der sich die Ortschaft befindet. Ukleevo ist jedoch kein einheitlicher Raum: mitten durch Ukleevo verläuft nämlich eine unüberwindbare Grenze, die den Raum der Fabrikanten und Unternehmer vom Raum der Arbeiter und Tagelöhner trennt. Gerade die Hochzeit Lipas mit dem reichen Anisim Cybukin <sup>(38)</sup>, mit der die beiden Räume eine kurzfristige Mesalliance eingehen, zeigt die Unüberwindbarkeit der Grenze an, denn Lipa wird auch nach ihrer Hochzeit nie dem Raum der Unternehmer angehören. Zur Grenze, die den Raum Ukleevo in zwei feindliche Welten trennt, kommen andere hinzu: der Raum der Unternehmer ist selbst ein von Binnengrenzen durchzogener, zersplitterter Raum, der, wie der Raum in Gogol's Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem, zur eigenen Auflösung drängt. Mit dieser komplexen Raumstruktur verbindet sich dann ein ebenso komplexes Wechselspiel von Perspektiven, denn in V ovrage wird die erzählte Wirklichkeit, ganz anders als in Mužiki, von verschiedenen

(37) P. Bicilli 1966, S. 105.

(38) Auch in V ovrage kommt damit das Schema von Ankunft und Abfahrt in gewisser Weise zur Geltung. Die Aufnahme Lipas in die Welt der Unternehmer und die erzwungene Rückkehr in ihren eigenen Raum bestimmen ungefähr die zeitlichen Grenzen der erzählten Wirklichkeit.

Standpunkten aus fokalisiert, vom Raum der Unternehmer aus genauso, wie vom Raum Lipas und der Tagelöhner; jeder der Teilräume der Erzählung kann dabei, je nach Perspektivträger, als 'eigener', 'innerer' oder als 'fremder', 'äußerer' erscheinen. Für den Erzähler stellt sich damit das Problem, das dem in Mužiki ganz analog ist, wie sich nämlich die verschiedenen, auseinanderstrebenden Perspektiven vereinen lassen, um die Einheitlichkeit der Erzählbotschaft zu wahren. Dabei werden vor allem zwei Verfahren relevant: das ist zum einen die Aktivierung der Erzählerrede und des Erzählerkommentars, womit V ovrage zunächst an die Verfahren der Prosaskizze anknüpft, die auch Sokolov verwendet; das ist zum anderen die Herstellung exakter Oppositionsbeziehungen, die die verschiedenen Räume und die verschiedenen Perspektiven miteinander korrelieren. Das Verfahren ist der Bildung von Äquivalenzbeziehungen in Mužiki analog (vgl. dort "Perspektivenangleichung" und "paradigmatische Wirklichkeitsklassifizierung"), denn wenn Äquivalenzen Unterschiede ausklammern, um das Gemeinsame zu betonen, so schließen Oppositionsbeziehungen das Gemeinsame aus, um die Unterschiede relevant zu setzen.

#### (1) Der Erzählerkommentar

Die Erzählung beginnt mit der Anekdote, die die Bewohner von Ukleevo Fremden zu erzählen pflegen: bei einer Leichenfeier hätte der Küster den ganzen Kaviar alleine aufgegessen und etwas anderes gäbe es von Ukleevo nicht zu berichten (lo.144). Bereits hier wird deutlich, daß der Erzähler einen ganz anderen Standpunkt bezieht, denn die Erzählung selbst beweist ja, daß er mehr und Wesentlicheres mitzuteilen hat. Der Erzähler beginnt mit einer kurzen Beschreibung Ukleevos, die keinen Zweifel an den Zuständen läßt, die dort herrschen: das Fieber hört im Dorf niemals auf, es riecht ständig nach Fabrikabfällen und nach der Essigsäure, die bei der Kattunverarbeitung

verwendet wird; von der Lederfabrik stinkt das Wasser des Fließchens, die Abfälle vergiften die Wiesen, das Vieh der Bauern bekommt Maul- und Klauenseuche usw. (lo.144). Im ganzen Dorf, heißt es dann, gibt es nur zwei "anständige" Häuser ("dva porjadočnych doma"; - lo.144); in dem einen haust die Bezirksverwaltung, im anderen der Großunternehmer Cybukin. Im Text stehen diese "anständigen" Häuser und die geschilderten, unmöglichen Zustände in Ukleevo unmittelbar nebeneinander und lassen die 'Anständigkeit' in einem ganz besonderen Licht erscheinen; es kann nämlich deutlich werden, daß sich hinter der 'Anständigkeit' eine eigentliche 'Unanständigkeit' verbirgt, die die Bewohner dieser Häuser nicht sehen oder nicht sehen wollen. Dem Gegensatz von 'Anständigkeit' und 'Unanständigkeit' entspricht dann die Opposition von trügerischer Oberfläche und dahinter verborgener Wahrheit, die in der Erzählung immer wieder aufgegriffen wird; man denke nur an das Motiv des Falschgeldes (lo.164 ff.) oder an die Anekdote Cybukins von den eigenen und den fremden Kindern (lo.163). Dem Erzähler scheint nun gerade daran zu liegen, hinter die Oberfläche zu blicken und die Wahrheit aufzudecken; dazu liefert er mit seinen expliziten Kommentaren (die Schilderung der Zustände in Ukleevo) und seinen impliziten Wertungen (die 'Anständigkeit' der Häuser)<sup>(39)</sup> den Bezugsrahmen, an dem die Figurenperspektiven zu messen und gegebenenfalls zu relativieren sind. Die Hierarchie der Erzählinstanzen ist damit nicht ange-tastet, wie in Mužiki; die Voraussetzungen für eine kohärente und verbindliche "Erzählbotschaft" sind, zunächst wenigstens, erfüllt.

---

(39) Zur Bedeutung der impliziten Wertungen und Merkmalsetzungen vgl. Kap. 3.2.4.

## (2) Die Raumopposition

### Der Raum der Unternehmer

Zum Raum der Unternehmer gehört vor allem die Familie Cybukin, die mit ihrem Reichtum und sozialem Prestige, besonders aber mit dem illegalen Vodkahandel, das ganze Dorf in Abhängigkeit hält; dazu gehören die drei Fabrikbesitzer des Ortes, die am Ende der Erzählung nicht nur geschäftlich mit Cybukins Schwiegertochter Aksin'ja liiert sind, dazu gehören schließlich auch die weltlichen und geistlichen Würdenträger, die, daran läßt der Erzähler keinen Zweifel, als Schmarotzer bei allen Feierlichkeiten der Cybukins dabei sind (lo.154 f.; lo.176). Die Erzählung stellt ganz deutlich Cybukin in den Mittelpunkt des Unternehmerraums; das belegt auch die Perspektivenstruktur, denn nur Cybukin oder seine Familie erscheinen dort als Fokalisatorfiguren: wenn die Beschreibung der bis ins Ausland reichenden Geschäftstüchtigkeit Cybukins mit dem Urteil endet: "i voobšče byl starik oborotlivyj" ("er war überhaupt ein wendiger Alter" - lo.245), so wird Cybukin zwar leicht ironisiert, denn die Nähe von "oborotlivyj" zu "oborot"/"Umsatz" ist unverkennbar, doch geht dabei der Eindruck bewundernden Wohlwollens nicht verloren, der ganz offensichtlich auf den Innenraum der Familie zurückverweist. Bei der allmorgendlichen Ausfahrt schwingt sich Cybukin frisch und sauber ("čisten'kij"), mit den Absätzen klappernd ("postukival kablučkami") und so verwegen ("molodcevato"). in die Kutsche, daß man ihm sein Alter gar nicht anmerkt (lo.146 f.). Die Diminutivformen zeigen eine Emotionalisierung an, die nur der Sicht Cybukins oder seiner Familie entstammen kann; das soziale Unrecht und das Unglück in Ukleevo, an dem Cybukin maßgeblich beteiligt ist, ist hier natürlich wie weggewischt, obwohl in der Erzählung bereits ausführlich davon die Rede war; Cybukins Wirklich-

keitssicht gerät dann aber in Widerspruch zu den Kommentaren des Erzählers und wird eben deshalb relativiert. Im folgenden ist also Cybukins Sicht immer mit den impliziten Wertungen des Erzählers zu vergleichen, der seine ironische Distanz kaum verbirgt.

Drei Momente kennzeichnen den Raum Cybukins: das Geschäft, die Familie und die ambivalente Grenze zwischen beiden; Cybukins Raum beschränkt sich auf das "anständige" gemauerte Haus mit dem Blechdach, in dem sich Familie und Geschäft bis zur Unauflöslichkeit durchdringen. "Der Alte hatte schon immer eine Neigung zum Familienleben", heißt es in der Erzählung ("U starika vseгда byla sklonnost' k semejnoj žizni" - 10.145), doch ist die Familienpolitik vor allem eine Geschäftspolitik: Heiraten sind dann vorteilhaft, wenn sie neue Arbeiter ins Haus bringen. Cybukins Familie befindet sich denn auch den ganzen Tag über im Laden und handelt mit den verschiedensten Waren, ohne zu merken, daß sie selbst nichts anderes ist, als Ware und Besitz; Lipa wird bei der Brautschau ("smotriny" - 10.149 f.) gehandelt, wie auf dem Pferdemarkt; was an ihr nicht gefallen kann, wie der Erzähler bemerkt, die großen, an "Krebsscheren" erinnernden Hände nämlich (10.150), ist für Cybukin besonders wertvoll: sie hat "goldene Hände", meint er (10.150) und kann sich deshalb die Hochzeit einiges kosten lassen: "Svad'ba dve tysjači stolla" ("Die Hochzeit hat zweitausend gekostet" - 10.156). Auch Anisim hat für den alten Cybukin einen ganz materiellen Wert: er würde ihn "vergolden" lassen (10.159), bliebe er Haus und Familie erhalten; daß gerade Anisim falsches Gold herstellt, ist bittere Ironie. Tatsächlich ist die Einheit der Familie, von der Cybukin träumt, genauso falsch wie Anisims neues Geld. Über die Verbindung von Familie und Geschäft entstehen nämlich Binnenräume, in denen der spätere Zerfall der Familie von Anfang an angelegt ist. So bildet Varvara

Nikolaevnas Zimmer, das sich bereits durch seine bunten Lämpchen und Heiligenbildchen so auffällig von der Welt der Unternehmer unterscheidet, einen eigenen Raum, der das Geschäft nicht nur ausschließt, sondern einen geradezu exemplarischen Gegenraum zum Geschäft darstellt: Varvara Nikolaevna sieht den Sinn ihres Lebens im Verteilen von Almosen und unterstützt damit gerade die Bauern und Tagelöhner, die ihr Mann ruiniert (vgl. etwa 10.146). Aksin'jas Raum ist dagegen der Laden, die Scheune und später die Ziegelei: die Ermordung des kleinen Nikifor und die Verdrängung Cybukins als Familienoberhaupt zeigen deutlich, daß für sie Geschäft nicht Familie ist, sondern umgekehrt die Familie ein Geschäft, das sie sich nicht verderben lassen will; auch ihre Ehe mit dem tauben Stepan ist nur äußere Form, die ihren Beziehungen zu den jungen Fabrikbesitzern nicht im Wege steht. Stepan seinerseits lebt im abgeschlossenen Raum der Taubheit, während sich Anisim schon längst aus Ukleevo abgesetzt hat: auf ihn warten wegen Falschmünzerei Gefängnis und Verbannung. Auf die Binnengrenzen im Raum Cybukins und der Unternehmer weist schließlich auch das rekurrente Motiv der verhinderten Kommunikation: Stepan ist taub, Anisims Briefe sind unleserlich (10.148, 10.179), das Telefon ist unbrauchbar, weil die Wanzen in ihm nisten (10.147, 10.161), Aksin'ja ist am Sprechen gehindert, weil sie die falschen Rubel im Munde verbirgt (10.168).

#### Der Raum Lipas

Der Raum Lipas ist der Raum der Tagelöhner, zu dem auch ihre Mutter, der Zimmermann Kostyl' und die Fuhrleute gehören, die Lipa nach dem Tod Nikifors vom Krankenhaus nach Ukleevo bringen: dazu gehören auch die zahlreichen, namentlich nicht genannten Figuren, die den gesellschaftlichen Hintergrund der Erzählung bilden, die anonymen Zaungäste bei den Festen Cybukins, die Opfer des Schnaps-

handels, die pilzesammelnden Mädchen u.a., die vor allem als "narod", "tolpa", als "fabričnye", "baby" und "devki" auftreten. Lipa steht ganz deutlich im Mittelpunkt dieses Raums: die innenperspektivische Darstellung im Raum der Tagelöhner orientiert sich vor allem an ihrer Figur und bringt damit gerade ihre Wahrnehmungs- und Wertungsweise besonders zum Ausdruck.<sup>(40)</sup> Lipa steht aber auch deshalb im Mittelpunkt ihres Raums, weil sie dessen Eigenschaften exemplarisch auf sich vereint; wenn die Opposition der beiden gesellschaftlichen Räume auf Gegensätzen baut, die sich mit den Merkmalen 'arm' - 'reich', 'schwach' - 'stark', 'menschlich' - 'unmenschlich' usw. beschreiben lassen, dann ist Lipa eben besonders arm ("užasnaja bednost'" - lo.149), besonders schwach und kindlich (lo.149), besonders menschlich (vgl. vor allem lo.163 und lo.180). Schließlich werden gerade über Lipa die beiden Räume miteinander konfrontiert, denn Lipa lebt im Hause Cybukins, ohne dem Unternehmerraum anzugehören.<sup>(41)</sup>

Die Opposition zu Cybukin ist besonders markiert. Cybukins Raum ist der abgeschlossene Raum des Ladens und des "anständigen" Hauses; Lipas Raum ist dagegen ein unbegrenzter und, aller gesellschaftlichen Abhängigkeit zum Trotz, ein eigentlich freier Raum. Lipa hat kein festes Zuhause (lo.149) und findet sich auch in geschlossenen Räumen nicht zurecht (lo.165). Lipa geht barfuß und kann sich an Stiefel und Korsett nicht gewöhnen (ln.165), während Aksin'ja mit knarrenden Stiefeln und Korsett gezeigt wird (lo.152 f.). Lipa ist wie die anderen Figuren ihres Raumes immer zu Fuß unterwegs; für Cybukin und seine Toch-

---

(40) Lipas kindlich-naives Verhalten erinnert dabei durchaus an die Kinderperspektive Mot'kas und Sašas in Mužiki; damit wird auch in V ovrage jenes verfremdende Moment eingeführt, das in Mužiki bestimmend war.

(41) Lipa verhält sich im Hause Cybukins wie eine Tagelöhnerin und will auch ihren Sohn zum Tagelöhner machen (vgl. lo.167).

ter ist die Kutsche ein Standessymbol; am Ende der Erzählung reißt Aksin'ja dieses Zeichen der Herrschaft ganz und gar an sich, der alte Cybukin bewegt sich dann bezeichnenderweise fast überhaupt nicht mehr (vgl. lo.178ff.). Das Wandern zu Fuß ist ganz deutlich eine freie, unbegrenzte Bewegung - man denke hier auch an die sich über ganz Rußland erstreckenden Wanderschaften Kostyl's oder der Fuhrleute; vor allem aber findet diese Bewegung in der Natur statt, die der eigentliche Raum Lipas zu sein scheint;<sup>(42)</sup> in der Natur trifft Lipa die Menschen, die ihr nahestehen (Kostyl' , die Fuhrleute), in der Natur kann sie glücklich sein (lo.163), sie selbst ist schon fast ein Teil der Natur ("to bylo pochože, što éto tože žavoronok" - "dann schien es fast, als sei auch sie eine Lerche" - lo.159). Der Name "Lipa" ist hier ja selbst bezeichnend.

Lipas Raum ist ein natürlicher Raum, das zeigen schließlich auch die Beziehungen zwischen den Menschen. Auch hier nimmt Lipa wieder eine besondere Gegenstellung zu Cybukin ein; Cybukins Welt ist eine Familienwelt, während Lipas von Anfang an unglückliche Familienbeziehung exemplarisch zerstört wird; Cybukins Familienwelt ist jedoch von Grenzen durchzogen, während sich in Lipas Raum Menschen befinden, die sich auch ohne Familienbeziehungen nahestehen und einander vertrauen. Das Gefühl der gegenseitigen Verbundenheit kann dabei, wie die Erzählung einmal deutlich macht (lo.163), den Raum der unmittelbar erfahrenen Lebenswelt überschreiten, um sich auf alles Menschliche oder gar alles Lebendige auszudehnen: Lipa und ihre Mutter fühlen sich dann als Teil einer "unendlichen Lebensreihe" ("beskonečnogo rjada žiznej" - lo.163); der Zusammenhang

---

(42) Lipa befindet sich meist im Freien: 5.Kap., Wallfahrt; 8.Kap., Rückkehr mit dem toten Nikifor nach Ukleevo; 9.Kap., Heimkehr von der Arbeit; vgl. dazu auch die Beschreibung ihres Aussehens: "smuglaja ot raboty na vozduche" - "braungebrannt von der Arbeit an der Luft" - lo.149).

dieser Gedanken mit der Thematik anderer später Erzählungen Čechovs ist hier unverkennbar; in Student stellt sich Verchopol'skij die menschliche Geschichte als lange zusammenhängende Kette vor, deren eines Ende sich bewegt, wenn am anderen gerührt wird; für Lyžin (Po delam služby) ist das "Leben" (žizn') ein einziger "Organismus", in dem alles Lebendige in Verbindung steht. Lipas Vorstellung einer "unendlichen Lebensreihe" erhält durch den Zusammenhang mit einer invarianten Thematik <sup>(43)</sup> der späten Erzählungen Čechovs eine Verbindlichkeit, die die Beschränktheit ihres Wissens und die Naivität ihrer Anschauungen ausgleicht. Das gilt dann aber auch von jener Textstelle, in der sie von der Wahrheit in der Welt spricht ("i vse že v bož'em mire pravda est' i budet" - "so gab es doch in Gottes Welt Wahrheit und Gerechtigkeit und es würde sie immer geben" - lo.165); Lipas Raum steht auch hier in Opposition zum Raum Cybukins, der ein trügerischer Raum, der Raum des falschen Geldes ist.

---

(43) Zur invarianten Thematik in den späten Erzählungen Čechovs vgl. Kap. 7 und Kap. 8 der vorliegenden Arbeit.

### (3) Die ambivalente Wirklichkeitsmodellierung

Die Opposition zwischen dem Raum Lipas und dem Raum Cybukins bringt zunächst einen gesellschaftlichen Gegensatz zum Ausdruck, dann auch den Gegensatz von Frei und Unfrei, Natürlich und Unnatürlich, Wahr und Falsch. Die beiden Oppositionssysteme bestimmen den thematischen Aufbau der Erzählung. Die Bedeutung der Opposition Wahr/Falsch ist dabei im Vergleich zur gesellschaftlichen Opposition nicht unmittelbar einsichtig, wird aber durch das Leitmotiv 'falschgeld' besonders hervorgehoben, das dann selber einen zentralen Platz im Bedeutungsaufbau der Erzählung einnimmt (vgl. mit den "slova-itogi" in Mužiki). Das Wechselverhältnis zwischen den beiden Oppositionssystemen enthält eine deutliche Wertsetzung, die mit den Kommentaren des Erzählers zusammenspielt: der Raum der Unternehmer wird einer entlarvenden Kritik unterzogen, während der Raum Lipas jene Werte enthält, mit denen sich der Erzähler solidarisiert.<sup>(44)</sup> Die enge Bezogenheit der beiden dominierenden Räume Ukleevos durch ein System von fast symmetrischen Oppositionsbeziehungen, die dabei deutlich werdende Hierarchisierung der Wertung und die übergeordnete Rolle des Erzählers, auf den sowohl die Textorganisation wie implizite und explizite Wertsetzungen zurückverweisen, lassen die Botschaft von Vovrage zunächst als kohärente, eindeutige, "geschlossene" Aussage erscheinen. Tatsächlich sind die Bedeutungsstrukturen der Erzählung komplexer.

---

(44) Daß auch hier die bereits aus Mužiki bekannte Verklammerung von Erzähler- und Figurenperspektive eine zusätzliche Aufwertung von Lipas Wirklichkeitssicht bedeutet, wurde hier nicht mehr ausgeführt, ließe sich aber an den einzelnen Textsegmenten nachweisen. Solidarisierung heißt allerdings nicht, daß Lipa das Sprachrohr des Erzählers ist; dagegen spricht schon ihre verfremdende, kindliche Wirklichkeitssicht; zu meiner Verwendung des Begriffs Solidarisierung vgl. genauer Kap. 6 der vorliegenden Arbeit.

Wenn die dargestellte Wirklichkeit in V ovrage an zwei Wertmaßstäben zu messen ist, an einem gesellschaftlichen und an einem gesellschaftsunabhängigen, natürlichen, dann kann die Wirklichkeitsmodellierung in V ovrage nur solange kohärent bleiben, solange sich die beiden Maßstäbe decken, solange also der 'schlechte' gesellschaftliche Raum auch der unnatürliche, unfreie etc. ist. Einsichtig ist jedoch sofort, daß die Erzählung die Beziehung zwischen den beiden Wertmaßstäben nirgends expliziert und bereits damit ein Moment der Ambivalenz einführt. Tatsächlich sind die gesellschaftliche Opposition und die Opposition von Natürlich/Unnatürlich, Wahr/Falsch etc. nicht völlig deckungsgleich; auch im Raum Cybukins finden sich, ansatzweise wenigstens, positive, menschlich-natürliche Werte, die mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit dieses Raums nur schwer in Übereinstimmung zu bringen sind.<sup>(45)</sup> Das heißt dann aber, daß das Zusammenwirken der beiden Oppositionsgruppen über die verschiedenen Kommentare und Wertungen des Erzählers hinausweist auf die Position eines impliziten Autors, für den sich das gesellschaftliche und das natürlich-menschliche Wertesystem nicht mehr problemlos zu einem kohärenten System der Wirklichkeitsauslegung vereinigen.<sup>(46)</sup> Die Eindeutigkeit einer "geschlossenen" Wirklichkeitsmodellierung ist damit in Frage gestellt.

(45) Vgl. Kap. 3.2.3.

(46) Daß damit die zentrale Problematik der späten Erzählungen Čechovs getroffen ist, werden Erzählungen wie Slučaj iz praktiki, Dama s sobačkoj oder Archierej belegen.

## 3.2. Der implizite Autor

### 3.2.1. Die Präsupposition

Die Veränderungen von Sokolovs Doma zu Čechovs Bauernerzählungen betreffen natürlich nicht nur die narrative Vermittlung, sondern auch die vermittelten Inhalte, die auf die Position des impliziten Autors <sup>(47)</sup> verweisen. Mužiki und V ovrage zeigen im Vergleich zu Sokolovs Doma eine deutliche thematische Schwerpunktverschiebung: beide Erzählungen modellieren einen bestimmten gesellschaftlichen Raum, interessieren sich dabei aber weniger für die politisch-administrative Dimension dieses Raumes, als für das individuelle Erleben und Verhalten der Menschen, die darin leben. Sicher bleibt dabei das Wissen

- (47) Nach Booth (1974, S.74 f., S.156), der den Begriff prägt, ist der "implizite Autor" eine sich in den verschiedenen Werken eines Autors auf verschiedene Weise manifestierende "implizierte Version 'seiner selbst'" (S.77), die mit der konkreten Person des Autors nicht identisch ist, da der Autor bewußt oder unbewußt immer ein mehr oder weniger idealisiertes "Bild" seiner selbst zu schaffen sucht. Dieses "Bild" oder "zweites Selbst" (S.78) läßt sich dann aus den in den Texten thematisierten Werten und Normen rekonstruieren. Die Nähe zu Vinogradovs "obraz avtora" ist einsichtig (V.V.Vinogradov, O teorii chudožestvennoj reči, Moskva 1971, S.118, S.189 ff.). W.Schmid's Bestimmung des "abstrakten Autors" weicht von Booth's Definition nur unerheblich ab: der "abstrakte Autor" ist "dasjenige Prinzip, das in einem Werk die sprachlautliche Schicht, die Bedeutungsschicht und die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten sowie die ästhetische Organisation und Hierarchie dieser Schichten in der Gesamtstruktur so und nicht anders beschaffen sein läßt" (W.Schmid 1973, S.24; vgl. dazu auch H.Link, Rezeptionsforschung, Stuttgart 1976). Der Begriff des "impliziten" oder, um mit W.Schmid zu sprechen, "abstrakten Autors" wird hier allerdings in einer Modifizierung gebraucht, die von der Definition von Fabel und Sujet abhängig ist; wenn man, wie Todorov, den gesamten Vermittlungsprozeß, und damit auch die sprachliche Gestaltung und Komposition der Erzählung, einem Erzähler zuordnet, dann können die Verfahren der Vermittlung eben nicht mehr in die Verantwortung des "impliziten"/"abstrakten" Autors fallen; das führt zu einer eingeschränkten Definition, die den "impliziten"/"abstrakten" Autor als das Subjekt jener semantischen Operationen bestimmt, die den thematischen Aufbau der Texte dominieren.

um die politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen des russischen Bauerndorfes Voraussetzung für das Verständnis der Erzählungen, doch wird dieses Wissen, im Gegensatz zu Sokolovs Doma, nicht mehr explizit gesetzt und thematisiert;<sup>(48)</sup> wir haben bereits gesehen, daß in Mužiki und V ovrage, in bezug auf den Wissensstandard bei Sokolov, "informativische Lücken" und "Unbestimmtheiten"<sup>(49)</sup> entstehen, die der Leser über seine eigenen kulturellen bzw. literarischen Erfahrungen schließen kann und soll (vgl. Kap. 3.1.1.(1), "Die Indizialstruktur"). Dieses Wissen, das der Text selbst nicht mehr bereitstellt, aber beim Leser voraussetzt, bezeichne ich hier als Präsupposition, wenn man mit S.J.Schmidt als Präsupposition "alle Arten von impliziten (mitbehaupteten) Voraussetzungen" versteht, "die von Sprechern gemacht werden, wenn sie einen Kommunikationsakt erfolgreich durchführen wollen."<sup>(50)</sup> "Unbestimmtheit" und Präsupposition kennzeichnen, so sei hier nur nebenbei bemerkt, die ambivalente Beziehung beider Erzählungen zur literarischen Tradition; wenn nämlich die "Unbestimmtheit" eine signifikante Abweichung von den Normen der Tradition bedeutet, so stellt die Präsupposition den Anschluß an eben diese Tradition wieder her. Sokolovs Doma soll hier exemplarisch jenen Ausschnitt aus der literarischen Tradition darstellen, auf den sich Mužiki und V ovrage besonders beziehen. Im folgenden wird an einigen Beispielen aufgezeigt, welches bei Sokolov explizit gesetzte Wissen die Wirklichkeitsdarstellung in den Erzählungen Čechovs präsupponiert und welche Bedeutung der Verteilung von "Unbestimmtheiten" und neuen "Bestimmtheiten" zukommt. Die Beispiele stammen dabei aus Mužiki.

(48) Vgl. dazu Lotman 1973, S.355: "Die von der Abbildung ausgenommene Welt ist eines der fundamentalen typologischen Kennzeichen eines Textes als Modell des Universums."

(49) Vgl. Fußnote (34) .

(50) S.J.Schmidt, Texttheorie, München 1976, S.102.

(1) Der "sel'skij starosta"

Die russische Gesellschaft ist nach der Bauernbefreiung 1861 regional wie ständisch gegliedert. Die regionale Gliederung in "Gouvernements" ("gubernija") und Kreise ("uezd") ist aus der 'klassischen' russischen Literatur wohl bekannt, nicht so die ständische Gliederung; dieser kam nach 1861 eine besondere Bedeutung zu, da den Bauern nach der 'Befreiung' eine eigene 'unabhängige' Organisation verschafft werden mußte. Diese Organisation nahm die Form einer Selbstverwaltung an, in der die Bauern in einem engen, vom Gesetz festgelegten Rahmen, über ihre eigenen Belange selbst entscheiden konnten; Belange sind etwa die Nutzbarmachung und Nutznießung des Gemeindelandes ("obščina"), die turnusmäßige Umverteilung der Landparzellen, die Aufsicht über Verkehrswege, Schulen und Krankenhäuser (soweit vorhanden), die Überwachung der Steuer- und Abgabepaxis, schließlich die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung mit Hilfe eines eingeschränkten Polizeirechts. Die ständische Selbstverwaltung der Bauern verfolgte dabei ein, wie man heute sagen würde, 'basisnahes', demokratisches Prinzip, da Entscheidungen über Versammlungen ("schod") getroffen wurden, in denen alle Bauern einer Verwaltungseinheit selbst oder über Delegierte stimmberechtigt waren. Die Selbstverwaltung gliederte sich zunächst in "Dorfgemeinden" ("sel'skoe obščestvo") mit der aus allen Bauern bestehenden "Dorfversammlung" ("sel'skij schod") als entscheidungsberechtigtem Organ; mehrere "Dorfgemeinden" (bzw. eine einzige mit überdurchschnittlicher Bevölkerung) bildeten dann den "Amtsbezirk" ("volost'") als übergeordnete Einheit, deren "Versammlung" ("volostnoj schod") sich aus den Delegierten der "Dorfversammlungen" konstituierte; Žukovo etwa ist eine "Dorfgemeinde" (Mužiki), Ukleevo ein "Amtsbezirk" (V ovrage). Eine überregionale Organisation fehlt, was der bäuerlichen Selbstverwaltung politische Bedeutung nimmt. Trotzdem stieß die Selbstverwaltung der Bauern zwangsläufig immer wieder mit der

staatlichen Administration zusammen, was 1889 zur Einführung eines "zemskij načal'nik" führte (etwa "Vorsitzender der Landbevölkerung"), der auf Kreisebene ("zemskij učasok") den bäuerlichen Selbstverwaltungen vorstand, aber nicht mehr von diesen gewählt, sondern vom Gouverneur eingesetzt war; diese restaurative Maßnahme bedeutete de facto das Ende der Selbstverwaltung, deren Instanzen von nun an nichts anderes mehr waren, als die ausführenden Organe der Staatsgewalt. Wenn Sokolov vom Wandel des "načal'stvo" zum "pravitel'stvo" spricht (s.o.), dann meint er gerade diese Veränderung einer bäuerlichen Selbstverwaltung zu einem stark hierarchisierten und zentralisierten Verwaltungswesen.

Der "sel'skij starosta" war ursprünglich gewählter Vorsitzender des "sel'skij schod" und dessen Exekutivorgan; später unterstand er dem "zemskij načal'nik"; im Rahmen seiner Polizeigewalt konnte der "sel'skij starosta" Geldstrafen bis zu einem Rubel und Arreststrafen bis zu zwei Tagen aussprechen. Sein Amt war schlecht bezahlt, mit Arbeit überlastet und deshalb nur schwer zu besetzen. Selbst Brokgauz-Efron gestehen zu, daß sich deshalb häufig nicht gerade die zuverlässigsten Elemente eines Dorfes dafür zur Verfügung stellten. (51)

Sokolov räumt der Figur des "sel'skij starosta" in seiner Erzählung breiten Raum ein (Kap. 6 und Kap. 9), in Mužiki ist der "starosta" Antip Sedel'nikov eine nicht unwichtige Nebenfigur; die beiden "starosty" sind vergleichbar: beide sind arm, beide hängen an der Macht (vgl. Mužiki

---

(51) Informativ ist hier V.Giterman, Geschichte Rußlands, Frankfurt 1965; kaum auszuschöpfen ist dagegen Brokgauz-Efron, Enciklopedičeskij slovar', St.Petersburg 1900. Vgl. auch Bruford, Chekhov and his Russia, London 1948.

9.3o2) und beide werden in ihrer Machtfülle zur Bedrohung für die Dorfbevölkerung: in Mužiki konfisziert Antip Sedel'nikov den Samovar der Cikil'deevs und nimmt ihnen damit den letzten, winzigen Lichtblick (Kap. 7); in Doma bedroht Kostrygin, dessen 'stacheliger' Charakter bereits im Namen zum Ausdruck kommt, den Erzähler wegen unerlaubten Hissens der russischen Flagge; man erinnert sich hier an die Erläuterungen von Brokgauz-Efron. Diese bei Sokolov wie Čechov gleichbleibenden Eigenschaften werden von den beiden Autoren verschieden interpretiert: für Čechov sind sie Ausdruck der Besonderheit eines bestimmten Individuums, während Sokolov ihren typischen Charakter hervorhebt: Kostrygins Verhalten verweist weniger auf seine Persönlichkeit, als auf eine soziale Rolle; diese Unterordnung des Individuell-Menschlichen unter eine gesellschaftliche Funktion ermöglicht es Sokolov ja erst, die politisch-administrativen Strukturen des Dorfes über die einzelnen Amtsträger zu beschreiben ("sel'skij starosta", "volostnoj staršina", "zemskij načal'nik"). Die Macht des "sel'skij starosta" beruht nun nicht auf individueller Willkür, wie dies bei Antip Sedel'nikov in Mužiki erscheinen mag, der die Großmutter von der Straße weg verhaftet (9.3o2); der "sel'skij starosta" ist mächtig, weil er hinter sich einen Machtapparat weiß, auf den er sich stets verlassen kann und dessen Hierarchie Sokolov immer wieder zu beschreiben sucht. Sokolov zeigt aber auch, wie sich der gleiche Machtapparat mit aller Schärfe gegen den "starosta" selbst wendet, wenn dieser in seinem Amt fehlt, das heißt, wenn er unfähig ist, die fälligen Steuern einzutreiben. Antip Sedel'nikov läßt sich hier nichts zuschulden kommen (vgl. Kap. 7); Kostrygin gerät dagegen gerade aus diesem Grund in eine hoffnungslose und ohnmächtige Lage (Kap.9). In diesem Zusammenhang wird dann auch deutlich, warum Kostrygin arm ist, bzw. warum er als "starosta" arm sein muß - eine Erklärung, die sich auch auf die Armut Antip Sedel'nikovs beziehen läßt: der "starosta" ist arm, weil seine Bezahlung nicht ausreicht, weil ihm seine Arbeits-

Überlastung keine Zeit für das Bestellen der eigenen Felder läßt, vor allem aber, weil er ohne jede Bildung ist, weil ihm die grundsätzlichen Kenntnisse der Buchführung fehlen und weil er dann jeden Irrtum und jedes Versäumnis aus eigener Tasche bezahlen muß. Macht und Ohnmacht, Handlungsspielraum und Armut gehören notwendig zusammen und charakterisieren, so Sokolov, das Amt und nicht dessen individuellen Träger.

Die gleiche Ausblendung der politischen und administrativen Zusammenhänge läßt sich in Mužiki an weiteren Beispielen verfolgen. Das gilt etwa für das Strafsystem, über das der "sel'skij starosta" bzw. der "volostnoj staršina" als Exekutivorgane verfügen. Dazu gehört das Gefängnis, das bei Sokolov breiten Raum einnimmt (Kap. 7; Kap. 11 und Kap. 12). Sokolov beschreibt das Aussehen der ganz neuen Gefängniszelle mit ihrem schweren Riegelwerk und erinnert sich schwermütig an die alten Zeiten, in denen die Arrestierten noch durch das unvergitterte Fenster nach Hause zogen, sobald ihnen der Aufenthalt in der Zelle zu lästig wurde; er zeichnet die Inhaftierten, nennt die Harmlosigkeit ihrer Vergehen (vgl. oben), schildert die Haltung des "volostnoj staršina", der das Gefängnis als notwendiges Werkzeug im Dienste einer "neuen Ordnung" sieht usw. Hier wird deutlich, daß Sokolov nicht nur auf eine genaue faktographische Wirklichkeitswiedergabe zielt, sondern auf generalisierende politische Aussagen, die sich aus dieser Wirklichkeitswiedergabe ableiten lassen: das Gefängnis als Symbol für die neue gesellschaftliche Ordnung Rußlands (vgl. oben). Auch in Mužiki wird einmal das Gefängnis erwähnt ("raz daže posadil v arestantskuju babku" - "einmal steckte er sogar die Großmutter ins Gefängnis"; - 9.302), doch wird das Gefängnis hier zum Zeichen für die willkürliche Amtsausübung Antip Sedel'nikovs. Ähnliches gilt für die Prügelstrafe. Bei Čechov wird kurz und beiläufig erwähnt, daß Kir'jak mit Ruten gezüchtigt wurde ("Ol'ga vspomnila, kakoj žalkij, prinižennyj vid bylo u starikov, kogda zimoju vodili Kir'jaka nakazyvat' rozgami" - "Ol'ga

erinnerte sich, wie unglücklich und gedemütigt die beiden Alten ausgesehen hatten, als man Kir'jak im letzten Winter zum Auspeitschen führte"; - 9.312). Sokolov schildert dagegen drastisch und anschaulich die widerliche Prozedur, zeigt ihre historischen Voraussetzungen, ihren Wandel in der Zeit, ihren gesellschaftlichen Stellenwert, die Folgen für die betroffenen Bauern. Nicht der Schmerz sei das eigentlich Unmenschliche der Strafe, sondern die Schande (vgl. oben "žalkij, prinižennyj vid"), der Entzug der bürgerlichen Rechte, der meist zum faktischen Ausschluß aus der Bauerngemeinde führt; das erinnert an Kir'jak, der ja auch mit Ol'ga das Dorf verläßt.

Heftige Kritik an der Prügelstrafe übt übrigens auch Uspenskij in Ieper' i prežde; Das ist nicht unwichtig, weil Uspenskij's Skizze eine Szene aus Mužiki erhellt, die für den heutigen Leser ihre ursprüngliche Aussagekraft verloren hat. Osip steht vor dem Polizeioffizier, der die Steuern eintreibt und beginnt ungereimt zu stammeln:

"Osip, govorit, prodaj seno... Ty, govorit, prodaj." Ot čego ž? Bylo u menja pudov sto dlja prodaži, na losku baby nakosili... Nu storgovalis'... Vse chorošo, dobrovol'no...

"Osip", sagt er, "verkaufe mir dein Heu... Verkauf es", sagt er. Nun, warum nicht? Ich konnte wohl hundert Pud verkaufen, die Weiber haben es am Hohlweg gemäht... Also wir wurden einig... Alles war gut, wie du willst...  
(9.303)

Uspenskij erklärt, was Čechov nicht ausführt: auch Steuer-rückstände werden mit Prügeln geahndet; das macht Osips Angst um so verständlicher. Tatsächlich werden die Bauern, so Uspenskij, nicht nur durch Rückstände in den Abgaben, sondern bereits durch die schlechte Bewirtschaftung ihres wie auch immer geringen Besitzes straffällig; Uspenskij stellt einen Bauern vor, der deshalb geprügelt wird, weil er sein Getreide hätte besser verkaufen können. (52)

(52) Vgl. G.Uspenskij, Ieper' i prežde, Moskva 1977, S.222 ff.

Was Osip stammelnd vorbringt ist damit nicht so fehl am Platze: beim Verkauf hat er sich nichts zuschulden kommen lassen, darauf besteht er und rechtfertigt sich damit in einem Punkt, der ihn dann in einem zweiten sofort ins Unrecht setzt: wenn er so gut verkauft hat, warum kann er dann, so die Sicht des Polizeioffiziers, die fälligen Steuern nicht zahlen. Osips kurze Replik ist nur im Zusammenhang mit der Ökonomie des Dorfes und mit der Praxis der Steuern und Abgaben zu verstehen, ein Zusammenhang, der hier vorausgesetzt, aber nicht mehr thematisiert ist.

Uspenskijs Beschreibung des Bauernlebens kommt letztlich zu dem Schluß, daß die finsternen Zeiten der Vergangenheit nicht schlechter, sondern eher besser waren, als die Gegenwart. Die gleiche Folgerung zieht Sokolov; dabei fällt bei ihm ein Satz, der fast identisch auch in Mužiki erscheint: "V starinu pri gospodach lučše bylo" ("In den alten Zeiten bei den Herrschaften war es besser"; Doma III, S.27), heißt es in Doma; der alte Osip meint dazu: "Pri gospodach lučše bylo" ("Bei den Herrschaften war es besser"; - 9.299); was jedoch bei Sokolov und Uspenskij mit dem Vergleich zwischen den alten und neuen Zeiten argumentativ belegt wird, bleibt bei Čechov eine nostalgische Erinnerung Osips, deren individueller Charakter auch dadurch zum Ausdruck kommt, daß Mar'ja eine ganz andere Meinung vertritt: "Net, volja lučše!" ("Nein, die Freiheit ist besser!"; - 9.302); die beiden Meinungen scheinen dabei im Rahmen der Erzählung durchaus gleichwertig zu sein. Tatsächlich gründet jedoch auch das Geschehen in Mužiki auf jener objektiven Verschlechterung des Dorflebens, die Sokolov in Doma beschreibt, auf der massiven Landflucht nämlich, die die Dorfbevölkerung, wie Nikolaj und Ol'ga, in die Städte treibt (vgl. Kap. 11).<sup>(53)</sup>

---

(53) Vgl. Berdnikov 1961, S.404 f.

Doch auch hier löst Čechov den Geschehenszusammenhang von seinem sozialen Hintergrund und erklärt ihn mit einer quasi privaten Familientradition: ein legendärer Luka Ivanyč aus Žukovo hatte nach seinem Sprung vom Dorf in die Stadt immer wieder seine Landsleute und nur seine Landsleute als Kellner weitervermittelt, so daß "heute" in Žukovo der Brauch besteht, alle Kinder, die des Lesens und Schreibens mächtig sind, als Kellner nach Moskau zu schicken (9.288); das schließt den ökonomischen und gesellschaftlichen Hintergrund nicht aus - schließlich kommen die Kinder in die Stadt, weil sie dort bessere Verdienstmöglichkeiten wännen, aber es ist eben nicht dieser gesellschaftliche Hintergrund, den Čechov thematisiert.

## (2) Glaube und Aberglaube

Čechov geht in Mužiki, wie Sokolov in Doma, ausführlich auf die Glaubensvorstellungen der Bauern ein. Sokolov stellt die soziale Wirklichkeit und den Glauben der Bauern in ein deutliches Wechselverhältnis: die an Aberglauben grenzende religiöse Einstellung der Bauern regelt den gesamten weltlichen Alltag und ist am wirtschaftlichen Notstand der Bauern ursächlich beteiligt. Beispielhaft ist hier eine Stelle aus der Bauernerzählung eines anderen Autoren, der Čechov ebenfalls bekannt war; in Neskol'ko let v derevne von Garin-Michajlovskij<sup>(54)</sup> wird beschrieben, wie sich die Bauern weigern, im Frühjahr Asche auf den Schnee zu streuen, um ein schnelleres Abtauen und damit ein rechtzeitiges Pflügen zu ermöglichen:

---

(54) Garin-Michajlovskij, "Neskol'ko let v derevne", in Russkaja mysl' 1892. Ich zitiere aus Polnoe sobranie sočinenij, Petrograd 1916, t. 4.  
Zum Verhältnis Čechovs zu Garin vgl. Berdnikov 1961, S.396 ff.

Po-našemu, èto budto protiv Boga. Ego svjataja volja sneg poslat', a ja svoimi grešnymi rukami gnat' ego budu.

Unserer Meinung nach ist das gegen Gottes Willen. Sein Heiliger Wille schickt den Schnee und ich soll ihn mit meinen sündigen Händen vertreiben?  
(Neskol'ko let v derevne, S.34)

Was Sokolov ausführt, läßt sich wiederum direkt auf Čechov beziehen. Wenn in Mužiki Semens Hütte abbrennt, so fällt dabei die destruktive Untätigkeit der Bauern auf; Sokolov gibt dazu in Doma eine plausible Erklärung:

'Krasnyj petuch' v narodnom soznanii neposredstvenno svjazivaetsja s karoj Bož'ej, i potomu bor'ba s nim počitaetsja za grech velikij, protivodejstvie vole Božiej.

Der 'rote Hahn' verbindet sich im Volksbewußtsein unmittelbar mit der Strafe Gottes, und deshalb gilt der Kampf mit ihm als große Sünde, als Widerstand gegen Gottes Willen.  
(Doma III, S. 9)

Die dann folgende Liste von Beispielen, wie Bauern ihre gesamte Schläue aufwenden, um den Kampf mit dem Feuer zu sabotieren, ist eindrucksvoll und ließe sich durchaus um das Beispiel aus Mužiki verlängern.

Auch bei Čechov besteht zwischen Glauben und sozialer Wirklichkeit eine Wechselbeziehung, doch ist diese nun gerade umgekehrt: den Bauern ist eine naiv-emotionale Religiosität nicht abzusprechen, die sich vor allem an konkret-greifbaren Gegenständen, am Meßbuch, einer Ikone, oder, wie das Beispiel Ol'gas zeigt (vgl. Kap.2), auch an unverständlichen altkirchenslavischen Formulierungen entfalten kann. Bewußter Glauben jedoch und ein bewußtes religiöses Wissen sind in der Unmenschlichkeit, der Brutalität und der Not des Alltags verloren gegangen (Kap. VIII). Wenn bei Sokolov und Garin der Glaube höchst unglücklichen Einfluß auf die rationale Welt des Alltags nimmt, dann geht bei Čechov umgekehrt die Glaubenswelt im Alltag unter. Einmal im Jahr feiern aller-

dings auch die Bauern in Žukovo mit aller Hingabe ein religiöses Fest (9.3o7); dabei wird dann deutlich, daß der Glaube nicht, wie Sokolov und Garin vertreten, einen möglichen rationalen Alltag gefährdet und verdrängt, sondern daß der Glaube die einzige Ausflucht aus einem Alltag darstellt, der selber nur noch als irrationale, übermächtige und unbegreifliche Macht erfahrbar ist.

Die Beispiele zeigen, daß Čechov und Sokolov die gleichen Wirklichkeitsbereiche mit ihren typischen Sachverhalten, Gegenständlichkeiten, Geschehensabläufen etc. beschreiben, dabei aber nach anderen Kriterien selektieren; die Veränderung von Sokolov zu Čechov läßt sich als Verkehrung von Präsupposition und Thematisierung begreifen: Sokolov thematisiert vor allem den großen politisch-gesellschaftlichen Zusammenhang, in dem die einzelnen Phänomene der dargestellten Wirklichkeit stehen; daß diese dabei auch individuelle Züge tragen, wird von ihm vorausgesetzt und vernachlässigt. Čechov klammert dagegen die konkreten politischen, ökonomischen, administrativen Zusammenhänge aus und verzichtet damit auf die Dimension rational-erklärender Wirklichkeitsauslegung; umgekehrt wird nun aber das jeweils Individuelle, Einzelne und Besondere thematisiert und als Einzelnes auch dann hervorgehoben, wenn es eigentlich, wie der Vergleich mit Sokolov zeigen kann, eine allgemeine Eigenschaft bezeichnet (vgl. Antip Sedel'nikov). <sup>(55)</sup> Eine besondere

(55) Diese Besonderheit hat schon Michajlovskij erkannt, der sie Čechov allerdings zum Vorwurf macht: allgemeine Schlußfolgerungen ließen sich aus der Erzählung keine ziehen (vgl. "Literatura i Žizn'", in Russkoe bogatstvo 1897, 6). In der neueren Literatur zu Mužiki werden dagegen gerade dort generalisierende Aussagen gesehen, wo Čechov keine setzt (vgl. V.Ermilov, Čechov, Moskva 1946, S. 278. B.Aleksandrov, Seminarii po Čechovu, Moskva 1949, S.232; Z.Gerson, "Kompozicija i stil' povestvovatel'nych proizvedenij A.P.Čechova", in Trofimov (Hrsg.), Ivorčestvo A.P.Čechova, Moskva 1956, S.12o; Elizarova, Ivorčestvo Čechova i voprosy realizma konca

Rolle spielen dabei jene Textelemente, die bei Sokolov breit entfaltet werden, die aber bei Čechov, wie die kurz erwähnte Prügelstrafe Kir'jaks oder Osips Ausspruch "Pri gospodach lučše bylo", nur wenig markiert sind, weil sie weder auf die Entwicklung der Fabel, noch auf den Bedeutungsaufbau der Erzählung entscheidend Einfluß nehmen; in diesem Sinne können sie als Signale verstanden werden, mit denen Čechov auf den präsupponierten Wirklichkeitsbereich verweist und diesen damit an den Text seiner Erzählung bindet. Diese Signale haben eine ganz deutliche "Appellfunktion" (56): sie geben zu erkennen, daß die "unbestimmt" belassenen Wirklichkeitsbereiche als präsupponierte am Bedeutungsaufbau der Erzählung beteiligt sind und entsprechend berücksichtigt werden müssen. Sie spielen dann mit den neuen "Bestimmtheiten" zusammen, die Čechov von Sokolov unterscheiden; zu diesen "Bestimmtheiten" gehören u.a. jene Aussagen, die die Welt des Dorfes nicht mehr als lernfähigen, emanzipierbaren und deshalb potentiell wertvollen Gesellschaftsbereich beschreiben; in Mužiki erscheint die Welt des Dorfes vielmehr als ein Raum unmenschlichen gesellschaftlichen Lebens, der keinen Ausweg bietet (vgl. dazu etwa die Rolle der Bildung bei Sokolov und Čechov und die jeweils ganz andere Einordnung von Glauben und Aberglauben). Wenn die Erzählungen Čechovs einen 'Ausweg' anbieten, dann in der Setzung von Werten, die sich als 'menschliche', indi-

---

XIX veka, Moskva 1958, S.119 ff.; ansatzweise Berdnikov 1961, S. 405; Čilevič 1976, S.194.

Allerdings werden auch jene Autoren der Intention von Čechov nicht gerecht, die die Hervorhebung des Einzelnen und Individuellen zum Prinzip der "Zufälligkeit" ausdehnen ("princip slučajnosti") und gerade darin die wesentliche Eigenart des Čechov'schen Erzählens sehen; dazu gehören vor allem Čudakov 1971 und Kataev, Proza Čechova, Moskva 1979 (vgl. dazu Kap. 5 und Kap.6 der vorliegenden Arbeit).

(56) Vgl. Iser 1970.

viduelle immer mehr von Gesellschaft und Milieu absetzen und einem eigenen, deutlich gesellschaftsunabhängigen Bereich der menschlichen Wirklichkeit angehören, die deshalb aber auch von der gesellschaftlichen Wirklichkeit gar nicht mehr eingeholt werden können. Daß sich daraus ambivalente Bedeutungsstrukturen ergeben, ließ sich an Vovrage nachweisen (vgl. dazu auch 3.2.3.).

### 3.2.2. Der Konflikt

Die Ausweglosigkeit des gesellschaftlichen Raumes, von dem sich dann ein eigentlich 'menschlicher' Wirklichkeitsbereich um so deutlicher absetzt, kommt auch in der Konfliktstruktur der Erzählungen zum Ausdruck. Bei Sokolov entladen sich die Spannungen zwischen den verschiedenen gesellschaftlichen Räumen in der Katastrophe: die verbürgten Gewohnheitsrechte des Dorfes stoßen mit den willkürlichen Gesetzen des "načal'stvo" zusammen; es kommt zu einem Aufruhr, dessen Ende nicht abzusehen ist und in dessen Verlauf der "volostnoj staršina" ermordet wird. Die Katastrophe ist Höhe- und Schlußpunkt zugleich, auf den sich die geschilderten Ereignisse notwendig und in linearer Folge zubewegen; gerade in der Unvermeidlichkeit und Notwendigkeit dieser Bewegung scheint die warnende Botschaft des Autors zu liegen. Bei Čechov kommt der Konflikt nicht zur Entladung: in Mužiki zielen die Erzählstrategien auf den Ausgleich des Konflikts zwischen Nikolaj und der Dorfbevölkerung (vgl. oben); der Gutsbesitzer erscheint auf der Ebene der Fabel nicht als "Schädiger", sondern als "Helfer", denn er löscht den Brand von Semens Hütte; der Polizeioffizier schließlich ist in der Sicht der Bauern mit einer solchen übermächtigen Gewalt ausgestattet, daß an Auflehnung gar nicht zu denken ist; auch in V ovrage bleiben die Grenzen zwischen dem Raum der Unternehmer und dem Raum der Tagelöhner unverletzt; selbst Lipas Hochzeit stellt keine "Grenzüberschreitung" dar. Mužiki und V ovrage bleiben damit "klassifikatorisch", sie bilden im Sinne Lotmans kein "Sujet". (57)

---

(57) Die Lotman'sche Sujet-Definition ist bekannt (vgl. Lotman 1973, S.347 ff): das "Sujet" ist eine "bedeutungshaltige Abweichung von der Norm" (S.351) oder, mit anderen Worten, "die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus." (S.350). "Sujethafte" Texte zeichnen sich also dadurch aus, daß die Grenzen eines semantischen Feldes, bzw. die Grenzen des Geltungsbereiches bestimmter Normen, verletzt werden; in "sujetlosen" Texten bleiben die Grenzen und die mit ihnen verbundenen

Bezeichnend für dieses Fehlen eines "Sujets" ist in beiden Erzählungen die Entwicklung der Handlung und das besondere Verhältnis von Handlung und Konfliktpotential. Tatsächlich beruht die inzwischen allgemein bekannte "Handlungslosigkeit" <sup>(58)</sup> in den Erzählungen Čechovs nicht nur auf effektiver Handlungsarmut; gerade Vovrage gehört zu den handlungsreichen Erzählungen Čechovs: die Hochzeit Lipas und Anisims, die Verurteilung Anisims, die Ermordung Nikifors und schließlich die Verkehrung der Familienverhältnisse bei den Cybukins bilden einen ganzen Handlungsvorrat, der von der Erzählung nicht genutzt wird. Auch ist Čudakov nicht ganz recht zu geben, wenn er behauptet, in handlungsreichen Erzählungen würde die "nivellierende" Organisation des Textes den Charakter von Ereignishaftigkeit löschen; "nivellierend" heißt bei Čudakov die Beiläufigkeit, mit der Kernpunkte der Fabel oft mehr erwähnt als entfaltet werden; Beispiele für die These Čudakovs sind der Tod Nikolajs und Nikifors, der jeweils mit nur einem lapidaren Satz abgetan wird. <sup>(59)</sup>

---

Wirklichkeitsnormierungen intakt; "sujetlose" Texte sind in diesem Sinne "klassifikatorische" Texte: sie "bestätigen eine bestimmte Welt und ihren Aufbau." (S.355).

(58) Zum besonderen Aufbau der Fabel in den Erzählungen Čechovs, der durch Handlungslosigkeit geprägt ist, vgl. A.Derman, O masterstve Čechova, Moskva 1959, S. 50 ff; Nilsson, Studies in Čechov's Narrative Technique, "The Steppe" and "The Bishop", Stockholm 1968, S.63; Berkovskij, "Čechov. Ot rasskazov i povestej k dramaturgii", in Russkaja literatura 1965, 4; G.Selge, Anton Čechovs Menschenbild, München 1970, S.113 f; Čudakov 1971, Kap. 5; Belkin, Čitaja Dostoevskogo i Čechova, Moskva 1973, S.179; Cilevič 1976, S.98; Linkov, Chudožestvennyj mir prózy A.P.Čechova, Moskva 1982, S. 114 u.a.

(59) Čudakov 1971, S. 223.

Berdnikov bemerkt dagegen in seiner Kritik an Čudakov richtig, daß die Beiläufigkeit, mit der hier das Sterben geschildert wird, die Bedeutsamkeit des Geschehens und seine tragische Wirkung keineswegs mindert: von der Form der Ereignisdarstellung sei nicht sofort auf die intendierte Bedeutung des Ereignisses zu schließen. (60)

Von Ereignislosigkeit ist aber selbst in handlungsreichen Texten wie V ovrage deshalb zu sprechen, weil das geschilderte Geschehen nicht unmittelbar auf das Konfliktpotential zurückverweist, das in der Opposition verschiedener (semantischer) Räume angelegt ist; die Gleichsetzung der Konfliktentwicklung mit den Handlungen der Figuren, von der Sokolovs Doma zeugt, ist weder in Mužiki noch in V ovrage möglich: der Tod Nikolajs hat kaum mit den thematisierten gesellschaftlichen "Grenzen" zu tun; in V ovrage ist weder die kriminelle Laufbahn Anisims noch die Ermordung Nikifors ursächlich mit der Opposition der verschiedenen (semantischen) Räume verbunden; die Handlungszusammenhänge, in denen die Figuren stehen, ändern nichts am "klassifikatorischen" Charakter der Erzählungen. Wenn in beiden Erzählungen das Erzählende auf den Anfang zurückverweist - in Mužiki durch die Korrespondenz von Ankunft und Abfahrt sowie durch das Thema "Mužiki", das den Titel der Erzählung mit Ol'gas Schlußmonolog verbindet, in V ovrage durch lexikalisch-thematische Wiederholungen, die das Textende in Bezug zum Textbeginn setzen - dann ist diese "Ringform" ein letztes deutliches Zeichen dafür, daß die Abfolge des Geschehens kein "Ereignis" im Sinne Lotmans und keine "Grenzüberschreitung" mit sich bringt (vgl. dazu aber unten). (61)

---

(60) G. Berdnikov, "O poétique Čechova i principach ee issledovanija", in Voprosy literatury 1972, 5, S. 131.

(61) Die Ringstruktur der Erzählung läßt sich über die gegenseitige Bezogenheit von Anfang und Ende hinaus verfolgen: beide Erzählungen haben die gleiche Anzahl von neun Kapiteln, wobei das mittlere, fünfte Kapitel einen Höhepunkt, eine Zäsur bildet (in Mužiki der Brand, in V ovrage die Schürzung des

Wenn man Mužiki und V ovrage als "klassifikatorische" Texte bezeichnet, so ist hier nun eine entscheidende Modifizierung anzubringen; "klassifikatorisch" sind für Lotman Texte, in denen keine "Grenzen" überschritten werden und die deshalb, im Gegensatz zum "subjethaften" Text, "eine bestimmte Welt und ihren Aufbau" bestätigen. (62) Das ist in den Erzählungen Čechovs sicher nicht der Fall. Gerade die Ebene der narrativen Vermittlung, die von Lotman ganz außer Acht gelassen wird, macht ja deutlich, wie sehr die klassifizierenden Grenzziehungen in Frage gestellt werden. (63)

---

Knotens: Anisim als Falschmünzer, Butekino als Konfliktgegenstand); in beiden Erzählungen schließen sich die Kapitel vor und nach der Erzählmittle über eine einheitliche Thematik oder eine einheitliche Erzählperspektive zu kohärenten Gruppen zusammen. So bringen in Mužiki die Kapitel vor der Mitte vor allem die Figurenposition zum Ausdruck, während nachher der Erzählerstandpunkt überwiegt. In V ovrage dominiert in den Kapiteln zwei bis vier der Konflikt Anisim-Lipa, wobei vor allem die Perspektive des Raums Cybukin eingehalten wird; in den Kapiteln nach der Verhaftung Anisims (sechs bis acht) rückt der Konflikt Aksin'ja - Lipa in den Vordergrund; dabei herrscht die Perspektive Lipas vor. Die Abfolge der Kapitel/Episoden folgt damit in Mužiki wie in V ovrage der gleichen Ordnung 1/2-3-4/5/6-7-8/9, deren Symmetrie die in der Ereignisabfolge angelegte Ringform unterstreicht.

(62) Vgl. Fußnote (57).

(63) Wenn man fiktionalen Texten eine bestimmte Kommunikationsabsicht unterstellt, und das wird immer der Fall sein, wenn die Beziehung Text/Wirklichkeit nicht als Abbild-, sondern als "Mitteilungsverhältnis" verstanden wird (Iser 1976, S.88), dann muß sich auch die klassifizierende Wirklichkeitsmodellierung sowohl mit einer bestimmten "perspektivischen Hinsicht" auf diese Wirklichkeit (Iser 1976, S.162), mit einem ganz bestimmten Wirklichkeitsverständnis, wie auch mit einem "Appell" an den (impliziten) Leser verbinden, dieses Wirklichkeitsverständnis adäquat zu rezipieren. Diese (mögliche) Perspektivierung der Wirklichkeitsklassifikation, die häufig auf der Ebene der narrativen Vermittlung zum Ausdruck kommt, wird von Lotman nicht berücksichtigt.

Diese Problematisierung läßt sich in beiden Erzählungen weiterverfolgen; tatsächlich kommt es in Mužiki zu einem latenten Ausbruch des Konflikts, allerdings nicht auf der Ebene der Fabel, die die Grenzen intakt beläßt; auf eine gewaltsame Konflikientladung spielen vielmehr die konnotativen Bedeutungen an, die sich aus der paradigmatischen Organisation des Textes ergeben. Eine Schlüsselstellung nimmt hier der Brand ein, der im fünften Kapitel von Mužiki geschildert wird.

### (1) Mužiki: Der Brand

In der bereits erwähnten Erzählung Neskol'ko let v derevne von Garin-Michajlovskij spielen Brände die wesentliche Rolle. Die Erzählung handelt von vergeblichen Versuchen des Ich-Erzählers, nach dem Erwerb eines Landgutes die altertümliche und unproduktive Landarbeit der Bauern durch modernste landwirtschaftliche Techniken zu ersetzen; dabei ist der Erzähler durchaus philanthropisch gesinnt: an seinem Gewinn sollen auch die Bauern profitieren; nicht gerechnet hat er allerdings mit der Haltung der Bauern selbst, die die Umordnung ihrer ganzen Lebensverhältnisse mit dem Zwang gleichsetzen, dem sie zu Zeiten der Leibeigenschaft ausgesetzt waren; aus dem latenten Konflikt wird offener Aufruhr, mit dem dann die Erzählung abbricht: die Bauern zünden die Besitzungen des Ich-Erzählers an und vertreiben diesen selbst aus dem Dorf. Was bei Garin Höhepunkt einer eskalierenden Handlungsentwicklung ist, reduziert sich bei Čechov auf einen dummen Unglücksfall: beim Anzünden des Samovars sind Funken ins Strohdach der Hütte geflogen und haben das Feuer entfacht. Unvergleichbar sind die beiden Brände dennoch nicht; auch in Mužiki stoßen nämlich während des Brandes die Welt der Gutsbesitzer und die Welt der Bauern aufeinander; zwar helfen die Gutsbesitzer mit ihrem Spritzen-

wagen aus (9.297), doch kann dieser Beistand den schwellenden Konflikt nicht verbergen, den Fekla nach Beendigung der Löscharbeiten (und am markierten Kapitelende) prägnant zum Ausdruck bringt: "Čtob ich rozorvalo!" ("Sollen sie doch verrecken!" - 9.298); bereits vorher war Kir'jak bei seinen Anstalten, die Löscharbeiten zu behindern, von den Gutsarbeitern niedergeschlagen worden. Nicht allein das Verhalten von Kir'jak und Fekla spielt auf Unterdrückung und Rebellion an; 'Unterdrückung' und 'Rebellion' erscheinen als implizite semantische Merkmale auch in anderen Textelementen und bilden in diesem Sinne ein "Archisem"; "Archisem" soll hier mit Lotman der semantische 'Querschnitt' mehrerer textueller Einheiten heißen, der an der "Textoberfläche" nicht lexikalisiert ist, auf den aber etwa formale Äquivalenzen oder rekurrente Strukturmerkmale verweisen. <sup>(64)</sup> Ganz deutlich zeigt sich das "Archisem" 'Unterdrückung'/ 'Rebellion' in einem Textabschnitt, der das Verhalten des Rappen schildert, der aus den brennenden Ställen befreit wird:

Voronoj žerebec, kotorogo ne puskali v tabun, tak kak on ljagal i ranil lošadej, puščennyj na volju, topoča, so ržan'em, probežal po derevne raz i drugoj i vdrug ostanovilsja okolo telegi i stal bit' ee zadnimi nogami.

Ein junger Rappe, den man nie in die Herde ließ, weil er die Angewohnheit hatte, auszuschlagen und die anderen Pferde zu verletzen, lief ein um das andere Mal wiehernd und stampfend frei durchs Dorf, blieb plötzlich vor einem Wagen stehen und schlug mit den Hinterbeinen danach aus.  
(9.295)

Die ungezügelten, wilden Bewegungen des Rappen zeugen von Freiheitsbedürfnis, von Auflehnung und Gewalttätigkeit; der Rappe verkörpert damit jene Eigenschaften,

---

(64) J. Lotman, Analiz poëtičeskogo teksta, Leningrad 1972; deutsch: Die Analyse des poetischen Textes, Kronberg 1975; vgl. dort S. 110, S. 116. Vgl. dazu auch W. Schmid, "Die Semantisierung der Form (Zum Inhaltskonzept Jurij Lotmans)", in Russian Literature V-1, 1977.

die die Bauern in Žukovo nicht leben können und dürfen, die aber latent vorhanden sind, wie das Beispiel Kir'jaks zeigt. Wenn der alte Osip während des Brandes meint "Izba zaštrafovana" ("Die Hütte wurde bestraft" - 9.296), so mag dies eine Verballhornung von 'izba zastrachovana' sein ('die Hütte ist versichert') oder einfach sprachliches Unvermögen; in beiden Fällen ist die Wortverstümmelung jedoch nicht zufällig: Osip projiziert die Abhängigkeit und Unterdrückung, der er selber ausgesetzt ist, auf die abgebrannte Hütte und identifiziert sich dabei offensichtlich selber mit der Obrigkeit. Zu bedenken ist schließlich auch, daß gerade der Koch des Generals und Gutsbesitzers Žukov den Brand verursacht hat; der gesellschaftliche Konflikt ist hier auf subtile Weise angezeigt. Besonders deutlich wird dieser Konflikt jedoch gegen Ende des Brandes; die Erzählung berichtet, wie schnell die Furcht der Bauern vor dem Feuer verflogen ist; nach gelungener Löscharbeit bedauern sie fast das allzu rasche Ende (9.297). Der Brand wird damit, wie die nächtlichen Feuer der Töpfer (9.290), zum Schauspiel und Spektakel, das die Bauern zu genießen wissen. Die Erzählung zeugt damit nicht von Rache und Vernichtung, wie bei Garin, aber doch von latenter Lust an der Zerstörung: die Fabel erzählt von einem Unglücksfall, an dessen Behebung die Gutsbesitzer beteiligt sind, das Zusammenspiel der einzelnen Textelemente suggeriert dagegen den Konflikt und die aufrührerische Grenzüberschreitung, für die dann das Lodern des Brandes als Symbol erscheinen mag. Bezeichnend ist dabei schließlich auch, daß der Brand der Hütte nicht das einzige Feuer ist, von dem die Erzählung berichtet; bereits am Ende des vierten Kapitels, also unmittelbar vorhergehend, ist von einem Brand die Rede, vom Brand des Höllenfeuers nämlich, in dem die Großmutter schmort (9.294); jedenfalls träumen das die eingeschlafenen Kinder; auch der Traum der Kinder ist eine latente Auflehnung, eine Auflehnung gegen die Familie allerdings. Der

Wechsel vom Höllenbrand zum Brand der Hütte bedeutet in diesem Sinne eine Korrektur der Bezugsebene: der in der Erzählung thematisierte Konflikt ist ein gesellschaftlicher und kann sich nur in der Kinderperspektive auf die Familie beschränken.

Die paradigmatische Organisation des Textes mit der Ausbildung eines "Archisems" 'Unterdrückung'/'Rebellion' stellt Lotmans These vom affirmativen Charakter "klassifikatorischer" Texte in Frage; die Brandszene des fünften Kapitels von Mužiki macht deutlich, daß die Opposition verschiedener semantischer Räume und die damit verbundene Wirklichkeitsklassifikation nur im Horizont von Aufruhr und Rebellion zu begreifen ist, daß also in der Erzählung zumindest die Möglichkeit einer sujethaften Entwicklung angelegt ist. Eine analoge Problematisierung der Klassifikation findet sich in V ovrage; allerdings werden in V ovrage andere Verfahren relevant: entscheidend ist dort die Ambiguierung des Erzählendes, von dem aus das geschilderte Geschehen sowohl als "Ereignis" (Lotman) wie als "Nicht-Ereignis" begriffen werden kann.

## (2) V ovrage

In V ovrage steht das Erzählende durch lexikalisch-thematische Wiederholungen in deutlichem Bezug zum Erzählbeginn; am Anfang der Erzählung kommt die Rede auf die zwei "anständigen", gemauerten und mit Blech gedeckten Häuser Ukleevos, von denen eines Cybukin bewohnt; nach der Verhaftung Anisims dunkelt das Haus, das Dach wird rostig, an den schweren, eisenbeschlagenen und grün gestrichenen Türen blättert die Farbe ab ("Dom potemnel, kryša poržavela, dver' v lavke, obitaja železom, tjaželaja, vykrašennaja v zelenyj cvet, požuchla..."; - 10.166); am Ende der Erzählung ist der ursprüng-

liche Zustand wiederhergestellt: Dach und Türen sind frisch gestrichen und blitzten wie neu, und was vor drei Jahren geschah ist beinahe vergessen ("V nasto- jaščee vremja kryša na lavke i dver' vykrašeny i blestjat kak novye, na oknach po-prežnemu cvetet vese- lyj geran' i to, što proischodilo tri goda nazad (...) uže počti zabyto." - lo.177). Die "Ringform" unter- streicht den im wesentlichen unveränderlichen Charak- ter Ukleevos: die gesellschaftlichen Grenzen sind un- berührt, das Geschäft ist Geschäft geblieben und flo- riert. Stutzig machen kann allerdings das Motiv des Vergessens, das im nachhinein Entwicklung und Bewegung negiert und u.U. gerade damit darauf aufmerksam macht, daß solche stattgefunden hat; tatsächlich ist die Korres- pondenz von Anfang und Ende nicht vollständig; davon zeugt die Figur des alten Cybukin, der die Entwicklung seines Hauses am eigenen Körper nachvollzieht; am An- fang der Erzählung ist er trotz seines Alters eitel, verwegen und selbstbewußt und ruft den Bettlern zu: "Gott wird helfen" (vgl. lo.146); nach der Verhaftung seines Sohnes dunkelt er, wie sein Haus ("i sam starik Cybukin potemnel kak budto"; - lo.166); den Bettlern ruft er nichts mehr zu. Am Ende der Erzählung hat Cybu- kin zwar seine alte Arroganz wiedergewonnen ("poprež- nemu ne ljubit mužikov" - lo.178), nicht aber seine alte Lebensfreude; er verwahrlost, ißt und spricht nichts mehr und lebt fast nur noch auf der Straße; hier weicht Cybukin von der Entwicklung seines Hauses ab, der "Ring" ist aufgebrochen, der alte Zustand nicht wieder erreicht. Das Erzählende bleibt in diesem Sinne ambivalent: es schließt wieder an den Erzählstart an und markiert damit die geschlossene "Ringform" der Erzählung; es weicht aber ebenso sehr vom Erzählstart ab und weist damit auf eine lineare Bewegung, die sich von ihrem Aus- gangspunkt entfernt; gerade vom Erzählende her läßt sich also die Frage nach dem Status der Geschehnisse stellen,

die sich im Hause Cybukin abgespielt haben (Hochzeit Lipas, Verhaftung Anisims, Tod Nikifors etc.); diese Geschehnisse sind entweder "nicht-resultativ", haben keinen "Ereignis"-Charakter im Sinne Lotmans, weil sie zwar die Familie Cybukin verändern, nicht aber die gesellschaftlichen Rollen, die von dieser Familie eingenommen werden, und weil sie damit die gesellschaftlichen Grenzziehungen gar nicht berühren; oder aber sie gelten doch als "markiertes" Geschehen und haben den Charakter von "Ereignissen", fordern dann aber eine andere als die gesellschaftliche Bezugsebene. Als solche Bezugsebene kann in V ovrage jener Zusammenhang von gesellschaftsunabhängigen, a-historischen, 'menschlichen' Werten eintreten, der bereits erwähnt wurde (vgl. oben 3.2.). Die Ermordung Nikifors und die Vertreibung Cybukins verletzen ganz deutlich die Grenzen, die in diesem Bezugssystem gelten und haben in diesem Sinne "Ereignis"-Charakter. Bezeichnend ist ja auch, daß sich der alte Cybukin nach der Verhaftung Anisims und der Ermordung Nikifors fast nur noch auf der Straße befindet, also im Raum Lipas und im Raum der eigentlichen 'menschlichen' Werte, so daß sich hier ansatzweise eine "Grenzüberschreitung" abzeichnet; nicht ohne Bedeutung ist dann aber auch, daß am Hause Cybukins gerade die Fassade identisch bleibt: sie verbirgt die Veränderungen, die dahinter stattgefunden haben. Die Ambivalenz des Erzählendes weist also auf ambivalente Strukturen, die den gesamten Bedeutungsaufbau der Erzählung betreffen: ambivalent bleiben nämlich ganz offensichtlich die Kriterien, nach denen Wirklichkeit durch "Grenzziehungen" klassifiziert wird und die dann über den ereignishafte(n) oder ereignislosen Charakter des geschilderten Geschehens entscheiden. V ovrage unterscheidet sich hier deutlich von Mužiki: wenn in MUŽiki eine Wirklichkeitsklassifikation in Frage gestellt ist, dann deshalb, weil in der Erzählung eine heimliche und verborgene "Grenzüberschreitung" stattfindet; in V ovrage

wird eine Wirklichkeitsklassifikation problematisiert, weil die Klassifizierungskriterien selbst an Eindeutigkeit verlieren. Die Bedeutung des Falschgeldmotivs kommt hier wieder zum Ausdruck: in ihm verdichtet sich eine Thematik, die später als "gnoseologische" beschrieben wird (vgl. 6.1.); "gnoseologisch" deshalb, weil sich in ihr die Frage nach dem wahren Charakter der dargestellten und von den Figuren erfahrenen Wirklichkeit stellt und damit verbunden auch die Frage, wie diese Wirklichkeit zu erkennen und vor allem zu bewältigen ist.<sup>(65)</sup>

---

(65) Vgl. dazu auch John Harrison, "Symbolic Action in Chekhov's 'Peasants' and 'In the Ravine'", in Modern Fiction Studies VII, 4, 1961/62.

### 3.2.3. Die gesellschaftsunabhängigen Werte

Mužiki und V ovrage setzen sich kritisch und engagiert mit der Wirklichkeit des russischen Dorfes, mit der Wirklichkeit der Bauern und Tagelöhner auseinander; dieser politisch-gesellschaftliche Aspekt wird besonders in sowjetischen Arbeiten immer wieder und mit Recht hervorgehoben. (66) Daneben wird aber in diesen Erzählungen ein weiterer thematischer Aspekt relevant, der zwar den politisch-gesellschaftlichen nicht ausschließt, sich aber in den späten Erzählungen Čechovs mit immer größerer Eigenständigkeit manifestiert; gemeint ist die 'menschliche' Thematik, die Postulierung von 'menschlichen' Werten, die sich weitgehend vom gesellschaftlichen Bezugssystem lösen und das bezeichnen, was allen Menschen als Menschen gemeinsam ist. Dieses eigentlich menschliche Sein ist nicht mehr unbedingt jener von einer noblen Fassade nur notdürftig verdeckte Vorrat von Schwächen und Gemeinheiten, den die kritische Literatur vor Čechov und auch die frühen Erzählungen von Čechov selbst aufzudecken und zu entlarven suchten (vgl. Kap.4) und dem in V ovrage auch Anisim 'detektivisch' nachspürt. Hinter einer offen einsehbaren Fassade können sich, unbemerkt, die eigentlich 'menschlichen' Werte verbergen, die den äußeren Eindruck Lügen strafen. Das wird in Dama s sobačkoj Gurov erkennen, wenn er zwischen einem glänzenden, aber trügerischen und falschen öffentlichen Leben (vgl. das Falschgeldmotiv in V ovrage) und einem wahren, aber verborgenen Leben unterscheidet, das er als "geheimes" Leben oder "Geheimnis" ("tajna") bezeichnet (vgl. 7.2.). Das natürliche Menschsein, das oftmals nur als "geheimes" Leben existiert, das aber allen Menschen ge-

(66) Vgl. vor allem Ermilov 1946; Aleksandrov 1949; Elizarova 1958; G.Bjalyj, Čechov i rusckij realizm, Leningrad 1981; Golubkov, Masterstvo A.P.Čechova, Moskva 1958; Berdnikov 1961; G.Mejlach, Talant pisatelja i processy tvorčestva, Leningrad 1969; Gurvič, Proza Čechova, Moskva 1970; Cilevič 1976, u.a.

meinsam ist und alle Menschen über die gesellschaftlichen Schranken hinweg verbindet, das also eine gesellschafts-unabhängige, a-historische condition humaine begründet, unterscheidet die Erzählungen Čechovs ganz wesentlich von Sokolov. Die Werte, die Sokolov thematisiert, sind öffentliche, gesellschaftliche; bezeichnend ist hier der Begriff der Ehre und des Ehrgefühls ("čest'", vgl. Doma III, S.28), der in Doma die Werthierarchie zu dominieren scheint. Nachbarbegriffe zu "čest'" sind "trud" (gemeint ist eigenverantwortliche Arbeit) und "svet" (Aufklärung, Bildung); "čest'" ist die durch "trud" und "svet" erworbene gesellschaftliche Anerkennung, das Wissen um den verdienten Platz in der Gesellschaft; "čest'" weist auf eine bestimmte historische Situation: das Ehrgefühl der Bauern konnte sich ja, wie von Sokolov immer wieder hervorgehoben, erst nach Aufhebung der Leibeigenschaft entwickeln. "Čest'" bezeichnet damit das Gegenteil des Čechov'schen "Geheimnisses"; "čest'" und "tajna" werden zu Schlüsselbegriffen, die gegensätzlichen Wirklichkeitseinstellungen prägnanten Ausdruck verleihen: einer Einstellung, die Wirklichkeit primär als gesellschaftliche begreift, und einer Einstellung, die Wirklichkeit nicht nur als gesellschaftliches, sondern immer mehr auch als natürliches Sein begreift. Damit ist eine Opposition angesprochen, die in den Erzählungen Čechovs, wie wir später sehen werden, den entscheidenden Platz einnimmt: die Opposition von Gesellschaft/Kultur und Natur.

### (1) Die Bauern

Behauptungen, die Bauernerzählungen Čechovs spiegelten vor allem eine "social'nuju psihologiju" <sup>(67)</sup>, sind

---

(67) Vgl. Bicilli 1966, S.107; Berdnikov 1961, S.400, S.407.

deutlich einzuschränken. Die Bauern haben zwar ihr "Geheimnis" verloren, wie es einmal heißt (9.305), doch werden sie eben nicht nur als soziale Rollenträger mit einem bestimmten gesellschaftlich determinierten Verhalten, sondern vor allem auch als leidende und weinende Menschen vorgestellt; <sup>(68)</sup> der Schluß der Erzählung ist hier ganz entscheidend (vgl. 9.311). Daß der äußere Eindruck mit dem eigentlich menschlichen Wesen nicht identisch sein muß, belegt Kir'jak, der sich nur anfangs wie ein Tier benimmt (9.285), dann aber selbst gedemütigt und geschlagen wird (9.312), das belegt besonders die Großmutter, deren Verhalten am Ende der Erzählung den anfänglich negativen Eindruck mindert, wenn nicht löscht ("a babku, kotoraja rasskazyvala interesnee vsech, oni (devočki) slušali ne dyša, bojas' poševel'nutsja." - "und der Großmutter, die am interessantesten erzählte, hörten sie (die Mädchen) mit angehaltenem Atem zu und wagten sich nicht zu rühren." - 9.300; "Babka ljubila i žalela ego (Nikolaja)" - "Die Großmutter liebte und bedauerte ihn (Nikolaj)" - 9.304). Wenn Mar'ja (am markierten Kapitelende) dem nostalgischen Ausspruch Osips "Pri gospodach lučše bylo" entgegenhält "Net, volja lučše" ("Nein, die Freiheit ist besser" - 9.302), obwohl gerade sie unter der 'Freiheit' in Žukovo am meisten leidet, dann bringt auch sie den Glauben an die besonderen Möglichkeiten und Bedürfnisse des Menschen zum Ausdruck.

## (2) Cybuŭkin und Anisim

V ovrage thematisiert Merkmalsoppositionen, die ganz deutlich die Opposition zwischen einem natürlichen Sein und einem unnatürlich-gesellschaftlichen Sein erkennen lassen: 'natürlich'/'unnatürlich', 'menschlich'/'unmensch-

---

(68) Das scheint auch Papernyj zu vertreten, wenn er auch in Mužiki von "Seelenanalyse" ("issledovanie 'duši'") spricht; Papernyj 1976, S.221.

lich', 'wahr'/'falsch' u.a. Verfehlt wäre es jedoch, diese Opposition mit der gesellschaftlichen Opposition zwischen Unternehmern und Tagelöhnern gleichzusetzen. (69<sup>a</sup>) Daß sich die beiden Oppositionspaare nicht decken, beweisen Mitglieder der Familie Cybukin, die unabhängig von ihrer negativen gesellschaftlichen Rolle auch 'menschliche' Züge tragen; bei den Cybukins vermeidet der Erzähler ja die fratzenhafte Karikierung, die sonst die Honoratioren Ukleevos zeichnet (vgl. lo.155, 176). Das gilt für den alten Cybukin, dessen Schwung tatsächlich "molodceevato" ist (lo.147, lo.156) und dessen Hang zum Familienleben in der Erzählung als durchaus sympathischer Zug erscheint; von allen Figuren der Erzählung ist Cybukin auch diejenige, die sich am meisten einer Grenzüberschreitung annähert; er erweist sich dann nicht mehr als skrupelloser Unternehmer, sondern vor allem als hilfloser alter Mann, dessen Verhalten nicht mehr (nur) von seiner gesellschaftlichen Position abhängig ist. Ähnliches gilt für seinen Sohn Anisim: Anisim fällt durch seine aufgeblasene Mittelmäßigkeit auf (lo.149); seine Betroffenheit während der Trauung (lo.153), die Wärme und Aufrichtigkeit beim Abschied von der Stiefmutter (lo.157 f.), schließlich die Angst vor der ausweglosen Zukunft, die er sich selbst verbaut hat (lo.153, 159), modifizieren jedoch den ersten Eindruck eines zu Geld gekommenen, nichtssagenden und nichtsnutzigen Gecken: wenn Anisim als Falschmünzer das Echte gegen das Falsche vertauscht, dann deshalb, weil er die Regeln seiner Wirklichkeit erkennt und nur konsequent anwendet; Anisim ist als Detektiv immer der Wahrheit auf der Spur und verweist dabei auf sein sicheres Auge, das ihn "durch

---

(69) Ein solches Schwarz-Weiß-Schema findet die positiven Werte ausschließlich im Raum Lipas, im Raum des Volkes, dessen beliebteste Vertreter neben Lipa der Zimmermann Kostyl' und die beiden Fuhrleute sind, die Lipa nach dem Tod Nikitins nach Hause bringen. Vgl. dazu die in Fußnote (66) genannten Autoren; beispielhaft aber Berdnikov 1961, S.418 ff.; Bjalyj 1981, S.50 ff.

die Dinge" blicken und ihr wahres Wesen erkennen läßt ("U menja, mamaša, vernyj, pravil'nyj glaz..." - "Ich habe ein gutes, untrügliches Auge, Mamachen..." - lo.152; "Ja vižu naskvoz', mamaša, i ponimaju." - "Ich durchschaue alles, Mamachen, und verstehe." - lo.158; vgl. auch lo.152, lo.155); Anisim macht dabei nicht nur gestohlene Hammel und Hemden ausfindig, er erkennt auch die Menschen ohne Seele und Gewissen (lo.158); die Geschäfte seines Vaters durchschaut er haargenau (lo.157 f.). Anisim nimmt damit jene Funktion in Anspruch, die in der Erzählung auch dem Erzähler zukommt (vgl. oben): er blickt unter die Oberfläche der Dinge, um ihr wahres Wesen zu Tage zu bringen; diese Annäherung an die Position des Erzählers macht Anisim nicht unbedingt zu einem sympathischen Menschen, vergrößert aber seine "Vertrauenswürdigkeit" und verbindet ihn, gegen die gesellschaftliche Stellung eines Falschmünzers und zukünftigen Sträflings, mit dem Raum des Echten und Wahren, dem Lipa angehört. Die ambivalente Überlagerung der beiden in V ovrage thematisierten Oppositionssysteme kommt hier deutlich zum Ausdruck.

(3) Aksin'ja

Aksin'ja bringt die Spannung zwischen einem kulturell-gesellschaftlichen und einem natürlichen Sein fast exemplarisch zum Ausdruck. Die Beschreibung Aksin'jas baut, wie bereits ein flüchtiger Überblick über die Textbeispiele (vgl. unten) zeigt, auf einem gleichbleibenden und begrenzten Inventar von Beschreibungselementen, die untereinander über semantische Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen verbunden sind, auf. Aus der Perspektive Cybukins ist die wesentliche Eigenschaft Aksin'jas ihre Nützlichkeit im Laden; rekurrent sind hier die Merkmale 'aktiv', 'schnell', 'flink', 'laut', die die Tätigkeiten Aksin'jas zu einem einheitlichen Wortfeld verbinden (vgl. "gremet'", "ščelkat'", "smejat'sja", "prokrikivat'", "zvenet'", "begat'", "obnaružit' neobyknovennuju delovitost'", "fyrkat'", "nosit'sja kak vichr'"); dieses Wortfeld überschneidet sich mit dem Wortfeld 'Handel', 'Geschäft', denn gerade dort kommt die Tätigkeit Aksin'jas besonders zur Geltung (vgl. "ambar", "pogreb", "lavka", "ključ", "sčety", "torgovat'", "butylki i den'gi", "pokupatel'", "zatejat' novoe delo"). Aksin'ja ist aber nicht nur eine tüchtige, sondern vor allem auch eine schöne Frau ("krasivaja strojnaja ženščina", "kakoe éto bylo krasivoe, kakoe gordoe životnoe!"; das Merkmal 'Schönheit' motiviert die häufige Nennung von Körperteilen ("koleni i grud'", "serye naivnye glaza", "v malen'koj golove na dlinnoj šee", "étich nemigajuščich glazach") und Kleidungsstücken ("v šljapke i s zontikom", "podobrav svoi jubki", "šurša nakrachmalennymi jubkami", "razodetaja", "bez plat'ja", "v korsete, v novych skripučich botinkach"; vgl. auch lo.151: "Varvare sšili koričnovoje plat'e (...), a Aksin'e - svetlo-zelenoe, s želtoj grud'ju i so šlejfom."); der Körper und die Kleidung Aksin'jas sind ganz deutlich über das Merkmal 'Schönheit' /

'Eleganz' miteinander korreliert und äquivalent gesetzt: tatsächlich stehen beide auch in einer Oppositionsbeziehung, die sich zunächst über das Merkmal 'bekleidet'/'unbekleidet' fassen läßt; der Körper Aksin'jas wird nämlich immer wieder als nackter Körper beschrieben ("podobrav svoi jubki"; "golye koleni i grud'"; "ona ne spala (...), razmetavšis' ot žary, sbrosiv s sebja počti vse"): die Erzählung läßt dann keinen Zweifel daran, was für einen Körper Aksin'ja zur Schau stellt, denn sie selber gleicht ja einem schönen und stolzen Tier ("Kakoe èto bylo krasivoe, kakoe gordoe životnoe!"). Am Ende der Erzählung wird die Animalität Aksin'jas eine ganz spezifische Bedeutung erhalten: Aksin'ja ist eine Schlange ("v ee strojnosti bylo čto-to zmeinoe"; "ona gljadela, kak vesnoj iz molodoj rži gljadit na prochožego gadjuka"; "vytjagivala šuju, kak zmeja iz molodoj rži"); die bisher dominierenden Merkmale Aksin'jas - ihre Geschäftstüchtigkeit und ihre animalische Schönheit - erscheinen dann aber in einem ganz neuen Licht, denn sie verbinden sich mit den (impliziten) Merkmalen 'Unberechenbarkeit', 'Gefährlichkeit', 'Tödlichkeit'; tatsächlich ist die Tüchtigkeit Aksin'jas eine tödliche, wie die Ermordung Nikifors zeigt. Aksin'jas Schlangenhaftigkeit steht in der Erzählung in Kontiguitätsbeziehung zu ihrem stereotypen "naiven Lächeln" ("naivnaja ulybka"); Schlangenhaftigkeit und Lächeln befinden sich zunächst in Opposition, wenn man Aksin'ja für ihr Handeln gesellschaftliche Verantwortung zuschreibt; dann täuscht das Lächeln nämlich über ihr wahres Wesen hinweg; es entsteht das implizite Merkmal 'falsch', das auf die in der Erzählung so wesentliche Problematik von Sein und Schein verweist. Schlangenhaftigkeit und Lächeln sind sich aber auch durchaus äquivalent, denn das Lächeln kann die naive Unschuld des Tieres anzeigen, das sich seines Handelns nicht bewußt ist. Die Merkmale der Figur Aksin'ja - ihre Geschäftstüchtigkeit, ihre Schönheit, die Eleganz ihrer Klei-

dung, ihre animalische Körperlichkeit, ihre Gefährlichkeit - stehen untereinander in vielfältigen Oppositions- und Äquivalenzbeziehungen, lassen sich aber grundsätzlich in zwei paradigmatische Gruppen teilen, die zusammen eine binäre Opposition bilden: die Geschäftstüchtigkeit und der Wunsch, sich vornehm zu kleiden enthalten ganz deutlich das "Archisem" 'gesellschaft-/kulturbezogen', während die nackte Körperlichkeit und die unreflektierte Gefährlichkeit das "Archisem" 'animalisch' implizieren. Die Opposition zwischen Gesellschaft und Animalität dominiert die mit Aksin'ja verbundenen semantischen Merkmale und weist damit auf die zentrale Problematik Aksin'jas hin: auf die in ihrer Person vollzogene Aufhebung der Grenzen zwischen einem gesellschaftlichen und einem natürlich-animalischen Bereich: die Figur Aksin'jas muß in diesem Sinne ambivalent bleiben, was sich am deutlichsten in ihrem Lächeln offenbart. (69a)

### Textbeispiele

(...) ego žena Aksin'ja, krasivaja, strojnaja ženščina, chodivšaja v prazdniki v šljapke i s zontikom, rano vstavala, pozdno ložilas' i ves' den' begala, podobrav svoi jubki i gremja ključami, to v ambar, to v pogreb, to v lavku (...) (lo.145)

Seine Frau Aksin'ja, eine schöne, schlanke Person, die an Feiertagen mit Hut und Schirm ging, stand früh auf, ging spät zu Bett und lief den ganzen Tag mit hochgeschürzten Röcken und klirrenden Schlüsseln bald in den Speicher, bald in den Keller, bald in den Laden (...)

(69a) Bicilli hat richtig erkannt, daß Aksin'ja auch gesellschaftsunabhängige Züge trägt; die Reduzierung auf einen "weiblichen Dämon" geht jedoch an ihrer Problematik vorbei (Bicilli 1966, S.107).

Aksin'ja edva vyšla za gluchogo, kak obnaružila neobyknovennuju delovitost' (...), deržala pri sebe ključi, ne doverjaja ich daže mužu, ščelkala na sčetač, zagljadyvala lošadjam v zuby, kak mužik, i vse smejalas' ili pokrikivala;  
(lo.145)

Aksin'ja war kaum die Frau des Tauben geworden, als sie sogleich eine ungewöhnliche Geschäftstüchtigkeit entwickelte (...); die Schlüssel nahm sie an sich und vertraute sie nicht einmal ihrem Mann an, sie klapperte flink auf dem Rechenbrett, schaute den Pferden ins Maul, wie ein Bauer, und stets lachte oder schalt sie;

Ešče solnce ne vschodilo, a Aksin'ja uže fyrkala, umyvajas' v senjach, samovar kipel v kuchne i gudel, predskazyvaja čto-to nedobroe.  
(lo.146)

Die Sonne war noch nicht aufgegangen, da prustete Aksin'ja schon beim Waschen im Hausflur, und der Samovar in der Küche kochte und sumnte bedrohlich.

Aksin'ja torgovala v lavke, i slyšno bylo vo dvore, kak zveneli butylki i den'gi, kak ona smejalas' ili kričala i kak serdilis' pokupateli, kotorych ona obižala (...)  
(lo.147)

Aksin'ja verkaufte im Laden, und es war bis auf den Hof zu hören, wie die Flaschen und das Geld klirrten, wie sie lachte oder schrie und wie die Käufer schimpften, die sie übervorteilte (...)

Aksin'ja, šurša nakrachmalennymi jubkami, razodetaja, progulivalas' na ulice, okolo svoej lavki; mladšie podchvatyvali ee i uvozili kak budto nasil'no.  
(lo.147 f.)

Aksin'ja ging herausgeputzt und mit ihren gestärkten Röcken raschelnd auf der Straße vor ihrem Laden spazieren; die jüngeren Chrymins ergriffen sie und taten, als ob sie sie gewaltsam entführten.

Aksin'ja, zavitaja, bez plat'ja, v korsete, v novych skripučich botinkach, nosilas' po dvoru kak vichr', i tol'ko mel'kali ee golye koleni i grud'.  
(lo.152 f.)

Aksin'ja rannte, die Haare gekräuselt, unangezogen, im Korsett und neuen knarrenden Stiefelchen wie ein Wirbelwind über den Hof, so daß man nur ihre nackten Knie und ihre Brust schimmern sah.

(...); zelenaja Aksin'ja tol'ko mel'kala, i ot šlejfa ee dulo vetrom. (...) U Aksin'i byli serye naivnye glaza, kotorye redko migali, i na lice postojanno igrala naivnaja ulybka. I v ètich nemigajuščich glazach, i v malen'koj golove na dlinnoj šee, i v ee strojnosti bylo čto-to zmeinoe; zelenaja, s želtoj grud'ju, s ulybkoj, ona gljadela, kak vesnoj iz molodoj rži gljadit na prochožego gadjuka, vytjanuvšis' i podnjav golovu.  
(10.155 f.)

Die grüne Aksin'ja fegte mit wehender Schleppe nur so vorüber (...) Aksin'ja hatte graue, naive Augen, die nur selten blinzelten und auf ihrem Gesicht spielte ständig ein naives Lächeln. Und in diesen starrblickenden Augen, dem kleinen Kopf auf dem langen Hals und in ihrem biegsamen Leib lag etwas schlangenhaftes. Mit dem grünen Kleid und dem gelben Bruststeinsatz und ihrem Lächeln glich sie einer Natter, die sich im Frühjahr aus dem jungen Roggen reckt und mit erhobenem Kopf auf die Vorübergehenden blickt.

Ona ne spala i tjažko vzdychala, razmetavšis' ot žary, sbrosiv s sebja počti vse - i pri volšebnom svete luny kakoe èto bylo krasivoe, kakoe gordoe životnoe!  
(10.165)

Sie schlief nicht und seufzte schwer, vor Hitze hatte sie alle Gliedmaßen von sich gestreckt und fast alles abgeworfen und - im Zauberlicht des Mondes - was war das für ein schönes, für ein stolzes Tier.

Zatejali novoe delo - kirpičnyj zavod v Butekine, i Aksin'ja ezдила tuda počti každyj den', v tarantase; ona sama pravila i pri vstreče so znakomymi vytjagivala šuju, kak zmeja iz molodoj rži, i ulybalas' naivno i zagadočno.  
(10.166 f.)

Sie hatten eine neue Sache angefangen - die Ziegelei in Butekino, und Aksin'ja fuhr fast jeden Tag hin, in dem großen Reisewagen. Sie kutschierte selber, und wenn sie Bekannten begegnete, reckte sie den Hals, wie eine Schlange im jungen Roggen und lächelte naiv und rätselhaft.

Vidno bylo, kak iz lavočki černym chodom vyšla Aksin'ja; ona tol'ko čto otpuskala kerosin i v odnoj ruke deržala butylku, v drugoj - lejku, i vo rtu u nee byli serebrjanye den'gi.  
(10.168)

Man sah, wie Aksin'ja durch den Hintereingang des Ladens heraustrat; sie war gerade dabei, Petroleum abzufüllen, in der einen Hand hielt sie eine Flasche, in der anderen den Trichter und im Mund hatte sie einige Silbermünzen.

Skazavši èto, Aksin'ja schvatila kovš s kipjatkom i plesnula na Nikifora. (...) Aksin'ja prošla v dom, molča, so svoej prežnej naivnoj ulybkoj... (lo.172)

Mit diesen Worten ergriff Aksin'ja die Schöpfkelle mit dem kochenden Wasser und schüttete es über Nikifor aus (...) Aksin'ja ging wieder ins Haus, schweigend, mit ihrem früheren naiven Lächeln...

### 3.2.4. Die paradigmatische Ordnung als ästhetische Struktur

Das Beispiel Aksin'jas zeigt deutlich, wie die Paradigmatisierungen in Mužiki und V ovrage voneinander abweichen; in Mužiki zielten die Erzählverfahren darauf, die paradigmatischen Zuordnungen eindeutig zu halten, etwa durch die Einschränkung des rekurrenten Merkmalsinventars oder durch eine implizite metasprachliche Funktion, die sowohl die semantischen Merkmale wie die über sie hergestellten Querverbindungen an der "Textoberfläche" thematisierte und gerade damit die paradigmatischen Zuordnungen stabilisieren konnte. In V ovrage geschieht genau das Gegenteil: die paradigmatischen Beziehungen vervielfachen und komplizieren sich, bis sie sich scheinbar der Kontrolle des Lesers entziehen; die von Genette geprägte Formulierung des "vertige du texte" ist hier durchaus angebracht; (70) eine metasprachliche Funktion fehlt weitgehend; die paradigmatische Anschließbarkeit beruht immer mehr auf impliziten Merkmalen, auf "Archisemen" im Sinne Lotmans, die nur noch aus der spezifischen Organisation des Erzählkontextes erschließbar sind, die aber nicht mehr an der "Textoberfläche" erscheinen, die häufig nicht einmal dem natürlichen, primärsprachlichen Merkmalsinventar der Texteinheiten angehören; diese impliziten Merkmale vergrößern zwar beträchtlich das Bedeutungspotential von Texten, aber auch deren Ambivalenz, weil der Rückgriff auf ein fest kodiertes Zuord-

---

(70) G.Genette, "Le vertige du texte", in Figures I, Paris 1966.

nungssystem nicht mehr möglich ist. (71)

(71) Das dichte Netz von lexikalischen und semantischen Rekurrenzen läßt sich mit zwei weiteren Begriffen in Verbindung bringen; zu nennen ist hier vor allem der Begriff der "Musikalität", der für Bicilli in den Erzählungen Čechovs die wesentliche Rolle spielt (Bicilli 1966, S.78 ff); das Verfahren, "ein und dasselbe 'Thema' oder 'Symbol' in verschiedenen Kontexten und in einer Vielzahl von Variationen zu wiederholen" (S.104), die "Wiederholung von Bildsymbolen, Epitheta, Hinweisen auf Bewegung, Klang, Farbe" (S.108) entsprechen musikalischen Entwicklungen mit der "Wiederkehr von Melodien, Akkorden, Tonarten, Tongeschlechtern und Tempi" (S.108). (vgl. dazu auch Čudakov 1971, S.133; genauer dazu im 5.Kapitel der vorliegenden Arbeit). Bicillis metaphorische Beschreibung der Textorganisation in den späten Erzählungen Čechovs ist sicher zutreffend, klammert aber, wie der Begriff 'Musikalität' selbst aussagt, die semantische Funktion der Wiederholungen und Variationen völlig aus und bleibt damit um eine wesentliche Dimension reduziert.

Der zweite Begriff, der hier zu erwähnen ist, ist der der 'Wiederholung' selbst, wie er von Matešić und Schramm in Bezug auf Erzählungen Čechovs analysiert wird (J.Matešić, "Wiederholung als Stilmittel in der Erzählprosa Čechovs", in Die Welt der Slaven, 1970, 15; G.Schramm, "Wiederholung als Konstruktionselement in Čechovs 'Tolstyj i tonkij'", in Die Welt der Slaven 1970, 15; vgl. dazu auch W.Kasack, "Die Wiederholung als Kunstmittel in L.N.Tolstojs Novellen 'Der Schneesturm' und 'Herr und Knecht'", in Zeitschrift für slavische Philologie 1967, 33). Matešićs Ergebnisse wie "Untermalung" einer Aussage, "Bedeutungssteigerung" und "expressive Rhythmisierung" werden von Schramm zu Recht als "literaturwissenschaftliche Ubiquität" kritisiert (Schramm 1970, S.238). Schramm selbst beschränkt sich bewußt auf die Analyse einer einzelnen Erzählung, so daß seine Ergebnisse nicht ohne weiteres zu verallgemeinern sind. Deutlich wird dabei jedoch die zentrale Bedeutung, die der Wiederholung im Textaufbau der Erzählungen Čechovs zukommt; wenn Schramm dabei ihre "beruhigende", "selbstversichernde" Wirkung hervorhebt (S.249), dann wird die Tendenz bestätigt, die der Vergleich von Mužiki und V ovrage zu erkennen gibt: die frühen Erzählungen Čechovs stabilisieren den Textaufbau durch ein Wiederholungssystem, in dem eindeutige Zuordnungen möglich sind, während die späten Erzählungen diese Stabilisierung aufbrechen und ins Gegenteil verkehren (vgl. dazu auch Kap. 6 und Kap 7 der vorliegenden Arbeit.).

### (1) Die Komplizierung der paradigmatischen Zuordnungen

In V ovrage sind die einzelnen Textelemente in ein ganzes Netz paradigmatischer Beziehungen verflochten; ein und dasselbe Textelement kann dabei über die Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen der einzelnen in ihm enthaltenen semantischen Merkmale gleichzeitig mit den verschiedensten anderen Textelementen in Beziehung treten; so verbindet das Merkmal 'schön' bei Aksin'ja die Textelemente, die ihren Körper und diejenigen, die ihre Kleidung beschreiben; über das Merkmal 'animalisch', das mit der Körperlichkeit Aksin'jas eng korreliert ist, entstehen dann weitere Querbeziehungen, die die Schönheit Aksin'jas mit ihrer Tierhaftigkeit und ihrem Schlangewesen in Beziehung setzen usw. Daß sich hier komplizierte und nicht sofort durchschaubare Verbindungen ergeben, ist einsichtig. Wie verflochten das paradigmatische Netz der Erzählung ist, wird allerdings erst dann vollständig deutlich, wenn man die Figur Aksin'ja selbst als Teil größerer Erzählzusammenhänge sieht (Figurenkonstellation, Handlung u.a.); man wird dann nämlich feststellen, daß der Anwendungsbereich der Merkmale Aksin'jas nicht auf ihre Figur beschränkt ist, sondern auf andere komplexe Größen der Erzählung übergreift: über Aksin'jas Geschäftstüchtigkeit stellt sich die Beziehung zum Milieu der Unternehmer her, das Falschgeld in Aksin'jas Mund (lo.168) dient nicht nur ihrer Charakterisierung, sondern weist auch auf den Falschmünzer Anisim wie auf die Problematik von Sein und Schein; der Vergleich mit der Schlange steht in Zusammenhang mit der Handlungsentwicklung usw. Daraus ist u.a. der Schluß zu ziehen, daß nicht die Figuren (oder andere Größen der Fabel) einen bestimmten Satz von semantischen Merkmalen definieren, eben diejenigen, die für sie im Sinne "realistischen" Erzählens charakteristisch oder typisch sind, sondern daß umgekehrt die von der Erzählung relevant gesetzten semantischen Oppositionen u.a. auch die Figuren konstituieren. Auf das komplizierte Verhältnis zwischen der thematischen "Basis"

der Erzählung und den Größen der Fabel wird später genauer eingegangen. Hier sollte vor allem auf die Dichte des paradigmatischen Netzes aufmerksam gemacht werden, in dem sich so verschiedene Größen der Erzählung wie Figuren, Handlung, einzelne Motive usw. zu überlagern beginnen, weil sie über einen gemeinsamen Vorrat an rekurrenten Merkmalen verfügen. Einsichtig ist, daß dann durch die Vervielfältigung der paradigmatischen Zuordnungsmöglichkeiten die Eindeutigkeit der Zuordnung eingeschränkt wird; am Ende der Erzählung kehrt Lipa von Aksin'jas Ziegelei nach Hause zurück; der Weg vor ihr windet sich wie eine Schlange ("na doroge, kotoraja zmeej bežala po skatu snizu vverch" - 10.180); ein letztes Mal wird hier Lipa indirekt, über das Merkmal 'Schlange', das nun an den Weg gebunden ist, mit Aksin'ja konfrontiert; ob ein solcher Zusammenschluß allerdings vom Text intendiert ist, läßt sich in der Erzählung nicht verifizieren. Die Vielzahl wenig markierter Querverbindungen läßt den Text als Potential von Anschließbarkeiten erscheinen, innerhalb dessen der Leser seine Wahl zu treffen hat, eine Wahl allerdings, die ambivalent bleiben muß, solange der Erzähler auf zusätzliche, bestätigende Verfahren verzichtet. Diese Unsicherheit betrifft auch die impliziten Merkmale oder "Archiseme", die der Leser aus dem Text zu erschließen hat.

## (2) "Archiseme"

Mužiki verzichtet zugunsten expliziter paradigmatischer Zuordnungen weitgehend auf die implizite, "archisemische" Korrelierung von Textelementen; Ausnahme ist hier nur das fünfte Kapitel, in dem der Brand geschildert wird. In V ovrage sind "Archiseme" durchwegs anzutreffen; sie haben dabei eine im Sinne Barthes "hermeneutische" Funk-

tion, (72) denn sie lassen an der erzählten Wirklichkeit das hervortreten, wovon die Erzählung explizit nicht berichtet. Während der Hochzeitsmesse, die Lipa wie versteinert miterlebt, ertönt plötzlich der Kinderschrei "Milaja mamka , unesi menja otsjuda, kasatka!" ("Mama, Mama, ich will weg!" - lo.153); der Kinderschrei ist mit Lipa eng verbunden, denn er drückt genau das aus, was Lipa in ihrem ohnmächtigen Zustand weder denken kann, noch zu denken wagt; der Kinderschrei erhält damit, wenn man so sagen kann, das Merkmal 'Lipa', während sich Lipa umgekehrt die Merkmale des Kinderschreies zuordnen: Angst, Verzweiflung, der Wunsch, davonzulaufen. (73)

Im fünften Kapitel wird dem alten Cybukin hinterbracht, Anisim mache sich als Falschmünzer verdächtig; wenn dann die vor dem Laden lagernden Feldarbeiter und Mäher immer wieder mit aufreizenden Rufen auf sich aufmerksam machen ("Deduška-a! - dražnil vse tot že golos za vorotami. - Deduška-a!" - "'Grooßvater!' , rief immer dieselbe Stimme vom Tor her, 'Grooßvater!'" ; - lo.164), dann scheinen sich diese Rufe bedrohlich auf die neue Situation Cybukins zu beziehen, obwohl sie auf der Ebene der Fabel nichts mit ihr gemeinsam haben. Eine besondere Rolle spielt die implizite Semantisierung des Textes nach dem Tod Nıkifors; Lipa befindet sich mit dem toten Kind auf dem Weg vom Krankenhaus zurück nach Ukleevo; die Beschreibung der vor Leben strotzenden, nächtlichen Natur erhält ihre volle Bedeutung erst durch das "Archisem" 'Tod', das die einzelnen Beschreibungselemente miteinander verbindet:

(72) Vgl. R.Barthes, S/Z, Paris 1970, S.25 ff.

(73) Das Beispiel verdeutlicht auch, wie Paradigmatisierung und "Leerstellen"-Gefüge zusammenwirken (vgl. Kap. 3.1.1. (4) und Fußnote (34)); als einzelne direkte Rede fällt der Schrei des Kindes (und die daran anschließende Replik des Priesters) aus dem sonst berichtenden Erzählkontext heraus; an den Grenzen zwischen direkter Figurenrede und Erzählerrede entstehen Schnittstellen, die den Erzählkontext unterbrechen und paradigmatische Anschließbarkeit signalisieren.

Bol'nica, novaja, nedavno postroennaja, s bol'simi oknami, stojala vysoko na gore; ona vsja svetilas' ot zachodivšego solnca i, kazalos', gorela vnutri. Vnizu byl poselok. Lipa spustilas' po doroge i, ne dochodja do poselka, sela u malen'kogo pruda (...)

No vot ženščina i mal'čik s sapogami ušli, i uže nikogo ne bylo vidno. Solnce leglo spat' i ukrylos' bagrjanoj zolotoj parčoj, i dlinnye oblaka, krasnye i lilovye, storožili ego pokoj, protjanuvšis' po nebu. Gde-to daleko, neizvestno gde, kričala vyp', točno korova, zapertaja v sarae, zaunyvno i glucho. Krik étoj tainstvennoj pticy slyšali každuju vesnu, no ne znali, kakaja ona i gde živet. Naverchu v pole zalivalis' solov'i. Č'i-to goda ščitala kukuška i vse sbivalas' so sčeta, i opjat' načinala. V prude serdito, nadryvajas', pereklikalis' ljaguški, i daže možno bylo razobrat' slova: 'I ty takova! I ty takova!'

Kakoj byl šum: Kazalos', što vse éti tvari kričali i peli naročno, čtoby nikto ne spal v étot vesennij veđer, čtoby vse, daže serditye ljaguški, dorožili i naslaždalis' každoj minutoj: ved' žizn' daetsja tol'ko odin raz!

(lo.172/173)

Das Krankenhaus, das hoch auf dem Berg stand, war neu erbaut und hatte große Fenster; es stand da, in die untergehende Sonne getaucht, und sah aus, als brenne es innen. Unten war ein kleines Dorf. Lipa stieg hinab und setzte sich auf halbem Weg an einem kleinen Teich nieder. (...)

Dann gingen die Frau und der Junge mit den Stiefeln davon, und es war niemand mehr da. Die Sonne war schlafen gegangen und hatte sich mit purpurfarbenem Brokat zugedeckt; langgezogene rote und lilafarbene Wolken trieben über den Himmel und bewachten ihren Schlummer. Irgendwo in der Ferne rief eine Rohrdommel wie eine Kuh, die man in die Scheune gesperrt hat, melancholisch und dumpf. Man hörte den Ruf dieses geheimnisvollen Vogels jedes Frühjahr, doch keiner wußte, wie er aussah, und wo er lebte. Oben beim Krankenhaus, in den Sträuchern dicht am Teich, hinter dem Dörfchen und ringsum in dem weiten Feld schlugen die Nachtigallen. Ein Kuckuck zählte irgend jemens Jahre, verzählte sich ständig und fing wieder von vorn an. Im Teich schrien sich die Frösche zornig und aus Leibeskräften etwas zu, man konnte sogar die Worte verstehen: 'Bist auch nicht anders! Bist auch nicht anders!' War das ein Lärm! Es schien, als schrien und sängen alle diese Geschöpfe absichtlich, damit niemand schlafe in dieser Frühlingsnacht, damit alle, sogar die zornigen Frösche, sich jede Minute freuten und keine verlören: denn man lebt ja nur einmal!

Zu den Beschreibungselementen, die das Merkmal 'Tod' implizieren oder darauf verweisen, gehört die zweimalige Nennung des Krankenhauses, in dem Nikifor gestorben ist, dazu gehört die metaphorische Beschreibung des Sonnenuntergangs, der die Assoziation von Mutter und Kind erlaubt (man denke hier auch an die Verwandtschaft von 'pokoј' und 'pokoјnik'), dazu gehören die verschiedenen Tierlaute: das Abbrechen des Kuckucks, der die Lebensjahre zählt, sagt den Tod eines Menschen voraus, der vorwurfsvolle Ton der Frösche nimmt den späteren Vorwurf Cybukins über den Tod des Kindes vorweg (vgl. lo.176); <sup>(74)</sup> auch auf den Kummer der Mutter scheint die Erzählung zumindest in der Lautstruktur anzuspielen: Lautverbindungen wie "na gore", "gorela" oder "po doroge" erscheinen nämlich als Anagramme von "gore" (Leid, Kummer). Vor allem aber die besondere Markierung von Leben und Lebensfreude macht deutlich, daß hier nur eine Seite einer Opposition angesprochen ist, deren andere Seite notwendig der Tod ist. Wenn dann die Beschreibung auf den Satz endet "Ved' žizn' daetsja tol'ko odin raz!", dann wird der Tod als notwendiger, alternativer Term der Opposition explizit in den Text eingebracht, die vorhergehende implizite Merkmalssetzung hier also bestätigt und stabilisiert.

Eine besondere Rolle spielt die implizite Merkmalssetzung bei der Darstellung der Handlung <sup>(75)</sup>, die in V ovrage ja vor allem "verdeckte" Handlung ist: Nikifors Tod wird mit nur einem Satz erwähnt; das Leben Anisims außerhalb Ukleevos wird von der Erzählung gar nicht berührt; daß Anisim Falschgeld herstellt, kommt über ein zufälliges Gerücht zu Tage, und wenn es später heißt "Davno uže prišlo izvestie, što Anisima posadili v tjur'mu" ("Schon lange war die Nachricht gekommen, daß man Anisim (...)

(74) Vgl. dazu M.E.Rogovskaja, "Čechov i fol'klor ('V ovrage')" in Opuł'skaja, Papernyj, Šatalov (Hrsg.), 1974, S.332.

(75) Vgl. Čudakov 1971, S.220 f.

ins Gefängnis gesetzt hatte." - lo.166), dann ist der wesentliche Teil der Handlung bereits geschehen. Das bedeutet auch, daß einige Aspekte der dargestellten Wirklichkeit erst im nachhinein als Teil der Handlung erkennbar werden. So erhalten Anisims betont unnatürliches Verhalten vor der Hochzeit (lo.148 ff.), seine Vorahnung von einem unabänderlichen Unglück (lo.153; lo.159) und die Hinweise auf die mit Samorodov geplante "Sache" (lo.158) erst mit der Aufdeckung der Geldfälschung ihre Erklärung: das gilt auch für die ständig betonte Freundschaft mit Samorodov (lo.152, lo.155, lo.158 etc.), für die Geldgeschenke bei der Hochzeit (lo.151, lo.159) oder das Tragen von neuen Kleidern (lo.151). Auf Nikifors Tod verweisen die Erwähnungen der Ziegelei Butekino (lo.160, lo.166, lo.169), die letztlich zum Anlaß für seine Ermordung wird. Diese Einzelheiten der dargestellten Wirklichkeit stehen offensichtlich in einem größeren Geschehenszusammenhang, den sie immer wieder anzeigen, den sie aber als ganzen nicht aufzudecken vermögen; in diesem Sinne wirken sie als "zukunftsungewisse Vorausdeutungen".<sup>(76)</sup> Eine ähnlich vorausdeutende Funktion erfüllen auch andere Textelemente, die allerdings in keinem ursächlichen Zusammenhang mit der Geschehensentfaltung stehen, die aber durch den Erzählkontext das implizite Merkmal 'Unglück'/'Verbrechen'/'Tod' erhalten und durch dieses "Archisem" mit der Handlung verbunden sind. Dazu gehört der Vergleich Aksin'jas mit einer Schlange, das unheilvolle Summen des Samovars ("(...) gudel, predskazyvaja čto-to nedobroe." - lo.146), das Nüsseknacken Stepans, das wie Pistolenschüsse klingt (lo.156), das Messerwetzen Cybukins vor der Hochzeit (lo.152), das drohend aufziehende Gewitter (lo.162), schließlich auch der Name "Samorodov", der ja soviel wie "Selbsterzeuger" heißt. Diese Textelemente verdich-

---

(76) Lämmert 1970, S.175.

ten das Netz von Vorahnungen und Anspielungen und bilden zusammen mit den anderen ein gemeinsames Paradigma von indirekten Handlungsweisen, über das Handlung in V ovrage erst zum Ausdruck kommt. Dieser Aspekt scheint mir wesentlich zu sein: wenn nämlich Handlung als derjenige Teil des erzählten Geschehens, an den die syntagmatische Entfaltung von narrativen Texten traditionellerweise gebunden ist, selbst nur noch über ein Paradigma von (impliziten) semantischen Merkmalen manifest wird, dann wird V ovrage zu der Erzählung, in der die Bedeutung (impliziter) paradigmatischer Strukturen in den späten Erzählungen Čechovs auf exemplarische Weise zur Geltung kommt.

### (3) Die ästhetische Struktur

Das Beispiel Aksin'jas zeigt deutlich, daß nicht nur die Rekurrenz von (impliziten und expliziten) semantischen Merkmalen ein dichtes Netz von Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen ergibt, sondern daß auch die "Textoberfläche" mit den Häufungen von Lexemwiederholungen dicht strukturiert ist; zu den rekurrenten Elementen gehören - wenn man die angeführten Textbelege betrachtet - "krasivyj" (2), "strojnyj" (2), "zelenyj" (2), "naivnyj" (4), "ključ" (2), "lavka" (4), "butylka" (2), "den'gi" (2), "jubka" (2), "golova" (2), "seja" (2), "grud'" (2), "glaza" (2), "ulybka" ("ulybat'sja") (4), "zmeja" ("zmeinyj") (2), "iz molodoj rži" (2), "smejat'sja" (2), "pokrikivat'" (2), "mel'kat'" (2), "migat'" (2), "gljadet'" (2), "vytjaqivat'" (2); einige Textsegmente sind dabei besonders dicht organisiert, wie etwa das folgende:

(...) zelenaja Aksin'ja tol'ko mel'kala, i ot šlejfa ee dulo vetrom (...) U Aksin'i byli serye naivnye glaza, kotorye redko migali, i na lice postojanno igrala naivnaja ulybka. I v etich nemigajuščich

glazach, i v malen'koj golove na dlinnoj šee, i v ee strojnosti bylo čto-to zmeinoe; zelenaja, s želtoj grud'ju, s ulybkoi, ona gljadela, kak vesnoj iz molodoj rži gljadit na prochožego gadjuka, vytjanuvšis' i podnjav golovu. (lo.156 f.)

Die durchgezogenen Unterstreichungen geben dabei das Rekurrenzsyst $\ddot{e}$ m im vorliegenden Textsegment an, w $\ddot{a}$ hrend die gestrichelten Linien Lexeme bezeichnen, die sich in mehr oder weniger benachbarten Textsegmenten wiederholen. Viele dieser lexikalischen Wiederholungen weisen auf das Bedeutungssystem der Erz $\ddot{a}$ hlung zur $\ddot{u}$ ck: die viermalige Wiederholung von "naivnyj" und "ulybka" hebt einen wesentlichen Charakterzug Aksin'jas hervor (vgl. oben); die Wiederholungen von "lavka" betonen Aksin'jas T $\ddot{a}$ tigkeitsbereich. Auff $\ddot{a}$ llig ist daneben jedoch auch die Wiederholung von Lexemen, deren Rekurrenz nicht unbedingt  $\ddot{u}$ ber die Verbindung mit den dominierenden thematischen Ebenen der Erz $\ddot{a}$ hlung motiviert ist (etwa "gljadet'", "migat'", "vytjagivat'"), mit denen sich dann also vor allem eine bestimmte Lautstruktur wiederholt. Die H $\ddot{a}$ ufigkeit lexikalischer Wiederholungen bei oft nur geringer inhaltlicher Markiertheit und die Enge ihrer syntagmatischen Aufeinanderfolge weisen dann auf die Dichte eines paradigmatischen Netzes, das nicht mehr (nur) bestimmte Bedeutungen zum Ausdruck bringt, sondern das auch die Organisation der Signifikanten als solche hervorhebt und als eigenen Wert setzt. Die kaum zu erfassende Menge lautlicher, syntaktischer und semantischer  $\ddot{A}$ quivalenzen kann damit Jakobsons Definition der "poetischen" Funktion <sup>(77)</sup> verdeutlichen, die ja "das Prinzip der  $\ddot{A}$ quivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination" <sup>(78)</sup>  $\ddot{u}$ bertr $\ddot{a}$ gt. Gerade damit erreicht die "poetische" Funktion die "Einstellung auf die Nachricht als solche, die Zentrie-

(77) Jakobson in Sebeok 1960.

(78) Jakobson in Sebeok 1960; deutsch in H.Blumensath (Hrsg.), 1974, S. 124.

nung auf die Nachricht um ihrer selbst willen". (79)

In diesem Sinne beginnt die "poetische" Funktion in Vovrage eine dominierende Rolle zu spielen. Das heißt nicht, daß die Erzählung nun primär als poetischer Text zu lesen ist; die "poetische" Funktion hat auch in künstlerischen Texten keinen Ausschließlichkeitscharakter; beobachtbar ist vielmehr, so die Thesen der Prager Schule und vor allem Mukařovskýs, (80) die Jakobson wiederaufgreift und präzisiert, ein "ständiger Zwist, eine ständige Spannung zwischen Selbstzweckhaftigkeit und Mitteilung, so daß die poetische Sprache, auch wenn sie durch ihre Selbstzweckhaftigkeit in Widerspruch zu den anderen Funktionssprachen steht, nicht durch eine unüberwindbare Grenze von ihnen getrennt ist." (81)

#### (4) Folgerung: Die metaphorische Lektüre

Charakteristisch für die Bedeutungsposition des impliziten Autors sind semantische Strukturen, die in Mužiki noch eine relative "Geschlossenheit" zeigen, die aber bereits die ersten Ansätze einer "Öffnung" aufweisen (vgl. das Verhältnis von "Bestimmtheiten" und "Unbestimmtheiten" und die Ambivalenz der Konfliktentwicklung);

(79) Jakobson in Blumensath 1972, S.124.

(80) Vgl. dazu bereits "Thèses du Cercle linguistique de Prague; 3. Problèmes des recherches sur les langues de diverses fonctions", in Travaux du Cercle linguistique de Prague, 1929 (2<sup>e</sup> 1968). Wichtig bei Mukařovský vor allem "Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache", Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967. Erläuternd dazu Lefèbre, Structure du discours de la poésie et du récit, Neuchatel 1971; W.D.Stempel, "Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache" in Texte der russischen Formalisten II, München 1972.

(81) Mukařovský, "O jazyce bašnickem", in Slovo a slovesnost 6, 1940, S.114.

in V ovrage ist dagegen nur noch bedingt von "Geschlossenheit" zu sprechen; wir haben gesehen, wie dort zwei Prinzipien der Wirklichkeitsklassifizierung, eine gesellschaftliche und eine natürliche (vgl. vor allem Aksin'ja), auf einanderstoßen und sich, ganz anders als in Mužiki, kaum mehr integrieren lassen. Entscheidend für den "offenen" Charakter von V ovrage scheint mir jedoch die besondere Form der Paradigmatisierung zu sein. Das Netz der häufig nur impliziten semantischen paradigmatischen Beziehungen ist in V ovrage so dicht verwoben, daß sich die Zahl der immer weiter führenden und subtilen Querverbindungen kaum mehr kontrollieren läßt ("vertige du texte") und schließlich auch offen bleibt, ob sie der Intention des Autors entsprechen (vgl. oben Weg/Schlange/Aksin'ja). Das verführt zu einer Lektüre, die selber beginnt, Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen herzustellen und implizite Bedeutungen zu suchen. Das Verfahren der Paradigmatisierung ist damit dem von Mužiki ganz entgegengesetzt: konnten dort über deutlich gesetzte rekurrente semantische Merkmale Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen zwischen den Phänomenen der dargestellten Wirklichkeit bzw. den Texteinheiten hergestellt werden, so fordern in V ovrage Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen, die häufig nur auf lautlich-lexikalischer Ebene manifest sind, zur Suche nach dem relevanten semantischen Merkmal auf, das als "Archisem" den einzelnen Gliedern der Relation zu Grunde liegt. Der Text bietet in diesem Sinn keine fertigen Bedeutungen an, sondern ist selbst bedeutungsgenerierend: er stellt ein unausschöpfbares Potential von Bedeutungen dar, das der "aktive" (82) Leser nachvollziehen kann, aus dem er wählen kann, an dessen Ende er wohl aber kaum gelangen wird. Diese Umgewichtung, die im Zeichen nicht mehr das Signifikat, sondern den bedeutungsproduzierenden Signifikanten dominieren

---

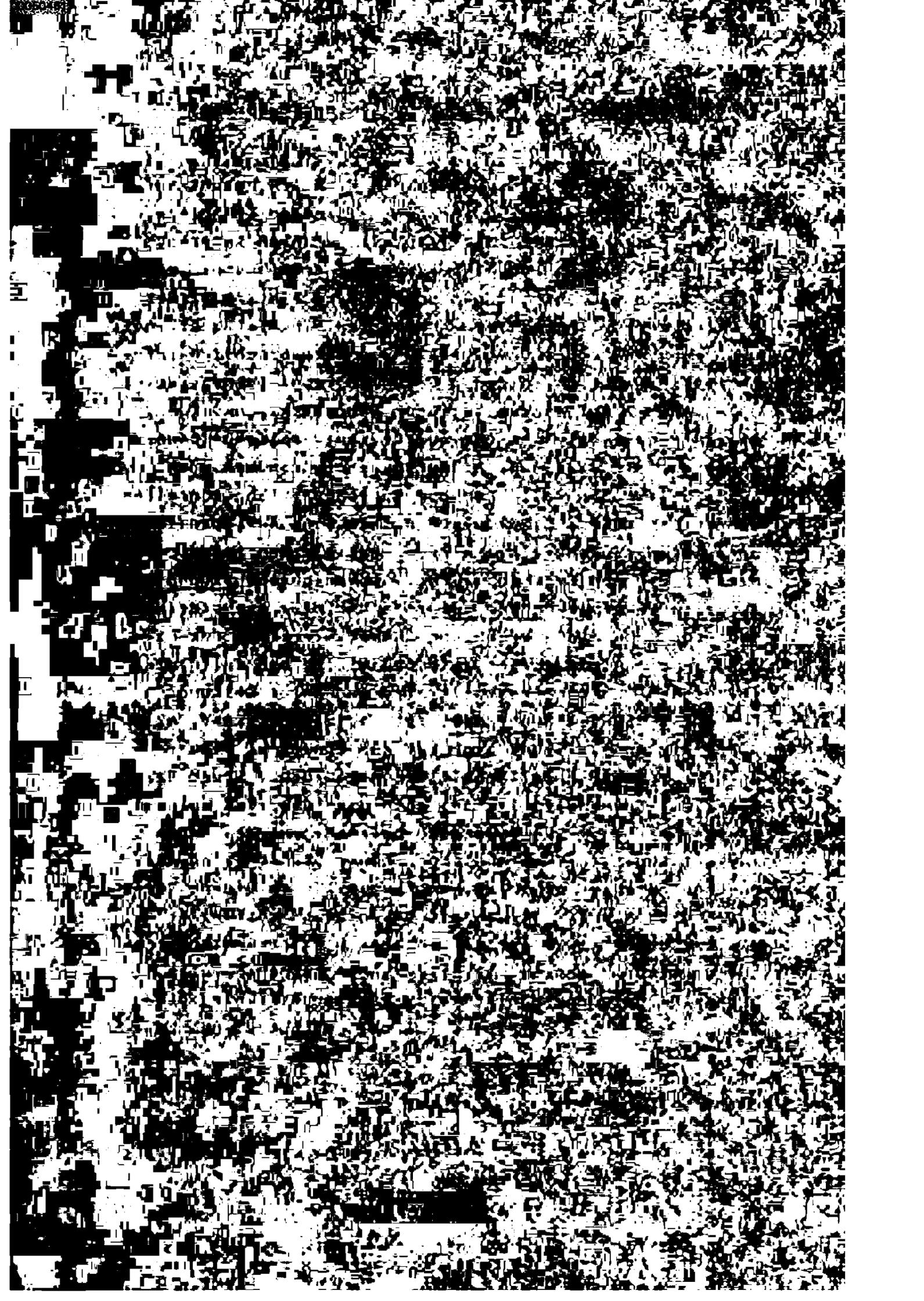
(82) Vgl. Fußnote (20).

läßt, und die damit das stabile Verhältnis zwischen Signifikat und Signifikant durch eine "practique signifiante" ersetzt, in der der Text eben nicht mehr nur "Tauschobjekt" zwischen Sender und Empfänger ist<sup>(83)</sup>, läßt eine weitere Folgerung zu. Wenn der Text über (formale) Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen Bedeutungen generiert, die den einzelnen Textelementen primärsprachlich gar nicht zukommen (vgl. wieder das Beispiel Weg/Schlange/Aksin'ja), dann verleitet er nicht nur zu einer produktiven, sondern auch zu einer metaphorischen Lektüre, weil dann die primärsprachliche Bedeutung eines Textelements zum Substitut für einen andersartigen Bedeutungszusammenhang wird; umgekehrt gilt dann aber auch, daß gerade die Möglichkeit einer metaphorischen Lektüre die Textproduktivität bedingt, denn die metaphorische Substitution setzt Anwesenheit eines verbindenden, aber erst aufzufindenden, semantischen Merkmals voraus. Die Tendenz zu einer metaphorischen Bedeutungsbildung hat im Hinblick auf die literarische Evolution entscheidende Bedeutung, denn gerade sie weist auf die Ablösung eines "realistischen" Systems, das, so Jakobson, vor allem durch "metonymische" Relationen charakterisiert ist.<sup>(84)</sup> Das mag ein erster Hinweis darauf sein, wie die literarhistorische Einordnung Čechovs zu präzisieren ist.

---

(83) Die Struktur von Vovrage kommt hier einer Literaturkonzeption entgegen, wie sie von der französischen Tel Quel-Gruppe vertreten wird. Vgl. J.Kristeva, Le texte du roman, The Hague, Paris 1970; "Problèmes de la structuration du texte", in Théorie d'ensemble. (Tel Quel), Paris 1968; vgl. dort S.298.

(84) Vgl. R.Jakobson, "O chudožestvennom realizme", in Striedter 1969, S.372-392; ebenso Jakobson/Halle 1960.



#### 4. "Skučnaja istorija (iz zapisok starogo čeloveka)" (1)

Die "Geschlossenheit" von Sokolovs Erzählen beruht auf der Anwesenheit eines souveränen, wissenden Erzählers, der die (dargestellte) Wirklichkeit in ihren inneren, gesellschaftlichen und historischen Zusammenhängen begreift, der also hinter der scheinbaren Kontingenz der Wirklichkeitsphänomene ein kohärentes Sinnsystem erkennt, das er an den Leser vermittelt. Die metasprachlich-referentielle Funktion, die das Erzählen kennzeichnet, weist dabei sowohl auf dieses Verfügen über Wirklichkeit wie über die Möglichkeiten der narrativen Wirklichkeitsdarstellung, die Wissen nicht nur bekannt, sondern auch plausibel machen soll. Čechovs Bauernerzählungen greifen die Tradition des Sokolov'schen Erzählens auf, problematisieren sie aber. Diese Problematisierung findet auch in der Ich-Erzählung statt, wovon gerade Skučnaja istorija zeugt. Skučnaja istorija hat hier exemplarische Bedeutung, denn die Erzählung thematisiert mit der Figur des Erzählers selbst, wie sedimentiertes kulturelles Wissen in Frage gestellt wird und seine Geltung verliert. Nikolaj Stepanovič ist Medizinprofessor, 62 Jahre alt und befindet sich auf dem Höhepunkt seiner beruflichen und gesellschaftlichen Laufbahn. Weder der Glanz des "general'skij čin" noch die Autorität seines Wissens vermögen ihn jedoch zu befriedigen: den nahen Tod vor Augen, sich selbst und seiner Umwelt fremd geworden, zeichnet er in seinen "zapiski" die eigene Verlorenheit. Nikolaj Stepanovič erkennt und kritisiert die Verlogenheit der gesellschaftlich anerkannten, "öffentlichen" Werte; die Erfahrungen seines Berufes geben ihm dazu die Möglichkeit. Doch auch Nikolaj Stepanovičs eigene Ideale sind falsch; am Ende seines Le-

---

(1) Erschienen 1889 in Severnyj vestnik.

bens erkennt er, daß ihm Arbeit und asketische Wissenschaft keine sinnstiftende Idee ("obščaja ideja") vermittelt haben, daß sie vielmehr zur inhaltsleeren Form geworden sind, die ihm den Zugang zu den Mitmenschen verschließt; damit hat er aber auch, wie die Bauern in Mužiki, ein eigentliches, inneres Leben, ein "Geheimnis" verloren; wenn Nikolaj Stepanovič die Spaltung seines Lebens in einen öffentlichen und einen privaten Bereich beklagt - Nikolaj Stepanovič unterscheidet hier treffend "moe imja i ja" ("mein Name und Ich"), dann verkennt er, wie nahe sich diese Bereiche sind, denn beide werden von der gleichen Leere geprägt. Nikolaj Stepanovič ist aber nicht nur erlebende und erfahrende Person, die unter öffentlichen und privaten Grenzen leidet, er ist auch Autor, der seine Erfahrungen literarisch umzusetzen versucht. Am Ende seiner Aufzeichnungen wird er nicht nur vor dem Ruin seiner Wertvorstellungen stehen, sondern auch vor der Unmöglichkeit, Wirklichkeit schreibend und reflektierend 'auf den Begriff' zu bringen. Die Erzählung zeigt damit nicht nur das Versagen einer bestimmten Form zu leben, sondern auch das Ende einer bestimmten Form zu schreiben; sie nimmt gerade deshalb eine Schlüsselstellung im Werk Čechovs ein.

### (1) Erzählendes und erlebendes Ich

Der Untertitel <sup>(2)</sup> der Erzählung "Iz zapisok starogo čeloveka" schließt an Überlegungen Čechovs zu einer thematisch ähnlichen, aber nicht verwirklichten Erzählung an. Čechov schreibt an Suvorin (28.11.1888):

Sjužet rasskaza takov: ja ležu odnu moloduju damu, znakoml'jus' s ee mužem, porjadočnym čelovekom, ne imejuščim ubeždenij i mirovozzrenija (...)  
Znakomstvo naše venčaetsja tem, što on daet mne

---

(2) Zum Titel und den durch ihn bedingten "Erwartungshorizont" vgl. M. Smirnov, "Geroj i avtor v 'Skučnoj istorii'", in Opuľ'skaja (u.a.) 1974, S.218.

rukopis' - svoj "avtobiografičeskij očerok" sosto-  
jaščij iz množestvo korotkich glav. Ja vybiraju te  
glavy, kotorye mne kažutsja naibolee interesnymi  
i predpodnošu ich blagosklonnomu čitatelju."  
(Pis'ma 3.80) .

Die Erzählung hat folgendes Sujet: ich behandle eine junge Dame und werde mit ihrem Mann bekannt, einem anständigen Menschen, ohne jede Überzeugung oder Weltanschauung. (...) Unsere Bekanntschaft findet darin ihren krönenden Abschluß, daß er mir ein aus einer Vielzahl kurzer Kapitel bestehendes Manuskript, seine autobiographischen Notizen, überreicht. Ich wähle die Kapitel aus, die mir am interessantesten zu sein scheinen und lege sie dem wohlgeneigten Leser vor.

Im Unterschied zur späteren Skučnaja istorija trennt Čechov im Vorentwurf zwischen einem Binnenerzähler, dem jungen Mann ohne Weltanschauung, und einem übergeordneten, auswählenden Autoren-Ich. Zwar ist auch Skučnaja istorija eine Auswahl ("Iz zapisok..."), doch bleiben die Auswahlkriterien unbestimmt, denn sie verweisen nicht mehr unmittelbar auf das Interesse eines Autoren-Ich. Nikolaj Stepanovič wird zum Ich-Erzähler, dessen Wahrnehmungen und Reflexionen nicht im Rahmen einer manifesten übergeordneten Kommunikationssituation stehen und deshalb keiner expliziten Relativierung unterliegen; <sup>(3)</sup> sie können nur auf ihren inneren Zusammenhang, auf die Stimmigkeit der Argumentation hin beurteilt werden; die Problematisierung "geschlossenen" Erzählens kann gerade hier einsetzen.

Die zweite Abhebung vom Text der Skučnaja istorija ver-  
rät die im Vorentwurf genannte Gattungsbezeichnung "avtobiografičeskij očerok". Zwar implizieren auch die "zapiski" Nikolaj Stepanovičs eine Lebensgeschichte, zielen jedoch nicht primär, wie die Autobiographie, auf die rückblickende Darstellung eines Lebensweges.

---

(3) Zur impliziten Relativierung durch den impliziten Autor vgl. unten; dazu auch Smirnov 1974 und Mirsky 1975, S.43 ff.

Das Doppelspiel von erinnerndem und erinnertem Ich verliert damit seine textkonstituierende Bedeutung. Die "zapiski" Nikolaj Stepanovičs reihen autobiographische Fragmente, die teils kurze Episoden, teils umfangreichere Lebensausschnitte darstellen, die aber als "teperešnij obraz žizni" (7.252), als Bild des gegenwärtigen Lebens, immer auf die augenblickliche Erzählergegenwart bezogen sind; auch wenn Nikolaj Stepanovič Gegenwart und Vergangenheit gegenüberstellt, dann nicht, um vom Standpunkt eines geläuterten, erzählenden Ich den vergangenen Weg zur Läuterung darzustellen, sondern um durch den Vergleich mit der besseren Vergangenheit die Mangelhaftigkeit der Gegenwart besonders hervorzuheben. Dieser Bezug auf die Gegenwart des Erzählers hebt die zeitliche Distanz zwischen erlebendem und erzählendem Ich auf und ersetzt sie durch die Distanziertheit eines Ich, das sich selbst zum Gegenstand der Reflexion macht. Die Distanziertheit ist oberflächlich: Nikolaj Stepanovič gibt vor, schreibend über seine Wirklichkeit zu verfügen, während diese Wirklichkeit immer mehr Oberhand über ihn und sein Schreiben gewinnt. Am Ende der Erzählung wird Nikolaj Stepanovičs Wirklichkeit den Schreiber eingeholt und Schreiben unmöglich gemacht haben; Nikolaj Stepanovič ist dann nur noch erlebendes Ich:

Mne chočetsja sprosit': "Značit, na pochoronach u menja ne budeš'?" No ona ne gljadit na menja, ruka u nee cholodnaja, slovno čužaja. Ja molča provožaju ee do dverej... Vot ona vyšla ot menja, idet po dlinnomu koridoru, ne ogljadyvajas'. Ona znaet, što ja gljažu ej vsled, i, verojatno, na povorote ogljanetsja. Net, ne ogljanulas'. Černoje plat'e v poslednij raz mel'knulo, zaticbli šagi... Proščaj, moe sokrovišče!  
(7.310)

Ich möchte fragen: "Du wirst also nicht auf meiner Beerdigung sein?" Aber sie schaut mich nicht an, ihre Hand ist kalt und kommt mir fremd vor. Ich begleite sie schweigend zur Tür... Da ist sie von mir gegangen, schreitet über den langen Korridor, ohne sich umzublicken. Sie weiß, daß ich ihr nach-

schaue, wahrscheinlich wird sie sich an der Ecke umdrehen. Nein, sie hat sich nicht umgedreht. Das schwarze Kleid leuchtet ein letztes Mal auf, die Schritte verhallen... Leb wohl mein Schatz!

Das Präsens der Darstellung ist hier nicht jenes, das Nikolaj Stepanovič in seinen Aufzeichnungen mit Vorliebe verwendet und das K.Hamburger als "reproduzierend" bestimmt, weil es keine individuelle Zeitabfolge bezeichnet, sondern dem Nachweis und der Darstellung eines gleichbleibenden Sachverhalts dient. (4) Was hier über das Präsens zum Ausdruck kommt, ist die Gegenwärtigkeit einer ganz konkreten und einmaligen Situation, die Nikolaj Stepanovič unmittelbar, in der natürlichen und nicht vorhersehbaren Abfolge ihrer einzelnen Momente, erfährt (vgl. "i, verojatno, na povorote ogljanetsja" - "Net, ne ogljanulas'."). Die angenommene Schreibsituation ("zapiski") hat sich aufgelöst, die Distanziertheit eines reflektierend erzählenden und deshalb souveränen Ich ist nicht mehr existent; Nikolaj Stepanovič bleibt als erlebendes Ich in einer Situation verfangen, die nach dem Abschied von Katja ausweglos ist und die er nicht mehr zu bewältigen vermag; nach den letzten Worten "Proščaj, moe sokrovišče!" bricht die Erzählung ab. Die Bewegung von einem erzählenden Ich zu einem erlebenden Ich verkehrt die Entwicklung, die für die Autobiographie bestimmend ist; dieses Abweichen von einem vorhergehenden Gattungsmuster und das Aufbrechen einer tradierten Erzählsituation weist dann aber nicht mehr auf den Autor der "zapiski", sondern auf den Autor Čechov, der das leistet, was Nikolaj Stepanovič nicht gelingt: er löst sich von 'alten' Formen der Darstellung und schafft sich neue Ausdrucksmöglichkeiten.

---

(4) K.Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart <sup>2</sup>1968, S. 92.

Dem Wandel vom schreibend-reflektierenden Ich zum erlebenden Ich entspricht der Wandel vom Sprechen zum Schweigen, entspricht der allmähliche Verlust sprachlichen Verfügung über Wirklichkeit. Nikolaj Stepanovič stellt sich ursprünglich auf eine Position, die der des Sokolov'schen Erzählers durchaus analog ist, auf die souveräne, "olympische" Position dessen, der die erfahrene Wirklichkeit überblickt und bewältigt, weil er ihren inneren Sinnzusammenhang erkennt und zu beschreiben vermag; diese "olympische" Position ist dabei auch wörtlich zu nehmen, denn für Nikolaj Stepanovič ist der zentrale Raum seines Lebens das Auditorium der Universität, das er von seinem Katheder aus beherrscht und "besiegt" ("Cel' moja - pobedit' étu mnogogolovuju gidru." - 7.262). Aus den Vorlesungen zieht Nikolaj Stepanovič sein Selbstverständnis, das ganz wesentlich an Sprache gebunden ist. Die Vorlesungen machen dabei auch deutlich, wie Nikolaj Stepanovič Sprache versteht. Sprache hat "literarisch" zu sein; "literarisch" sind einfache kurze Sätze, die den Inhalt treffend wiedergeben ("Dalee ja starajus', čtoby reč' moja byla literaturna, opredelenija kratki i točny, fraza vozmožna prosta i krasiva." - "Desweiteren bemühe ich mich, daß meine Rede sprachlich korrekt /eigentlich 'literarisch'; G.P./ ist, daß die Definition knapp und exakt, die Sätze möglichst einfach und schön sind." - 7.262). Sprache dient der Vermittlung eines Inhalts, der selber geordnet ist, und dessen Ordnung sich in Sprache niederschlägt ("(...) čtoby mysli peredavalis' ne po mere ich nakoplenija, a v izvestnom porjadke (...)") - "(...) daß die Gedanken nicht so wiedergegeben werden, wie sie auftauchen, sondern in gewisser Ordnung (...)"; - 7.262). Gerade das (sprachliche) Ordnen von Wirklichkeit zeichnet Nikolaj Stepanovič aus; er generalisiert die individuellen Erscheinungen seiner Wirklichkeit, fügt sie zu Gruppen zusammen, klassifiziert; die metasprachliche Funktion, die Sokolovs Erzählen charakterisiert, kommt auch hier ganz deutlich zur

Geltung. (5) Nikolaj Stepanovičs Einstellung zur Sprache und zur sprachlichen Ordnung von Wirklichkeit drückt sich im Stil der Aufzeichnungen aus; es dominieren kurze urteilende (verurteilende) Aussagesätze, in denen die wesentliche Rolle das wertend-charakterisierende Epithet spielt: (6)

Petr Ignat'evič:

Za stolom v kabinete, nizko nagnuvšis' nad knjigoj ili preparatom, sidit moj prozektor Petr Ignat'evič, trudoljubivyy, skromnyj, no beztalannyj čelovek, let 35, uže plešivyy i s bol'šim životom. Rabotaet on ot utra do noči, čitaet massu, otlično pomnit vse pročitanoe - i v ètom otnošenii on ne čelovek, a zoloto; v ostal'nom že pročem - èto lomovoj kon', ili, kak inače govorjat, učenyy tupica. Charakternye čerty lomovogo konja, otličajuščie ego ot talanta, takovy: krugozor ego tesen i rezko ograničen special'nost'ju; vne svoej special'nosti on naiven kak rebenok.  
(7.259 f.)

Am Tisch des Arbeitszimmers, tief über ein Buch oder ein Präparat gebeugt, sitzt mein Prosektor Petr Ignat'evič, ein arbeitssamer, bescheidener, aber unbegabter Mann von fünfunddreißig Jahren, schon kahlköpfig und wohlbeleibt. Er arbeitet von früh bis spät, liest sehr viel und behält das Gelesene hervorragend im Gedächtnis - in dieser Beziehung ist er Gold wert; aber ansonsten ist er ein Arbeitspferd oder, wie man noch sagt, ein gelehrter Schwachkopf. Die charakteristischen Züge, die ein Arbeitspferd von einem Talent unterscheiden, sind die folgenden: sein Horizont ist eng und scharf durch sein Spezialgebiet begrenzt; außerhalb dieses Gebietes ist er naiv, wie ein Kind.

- 
- (5) Ich argumentiere hier deutlich gegen Kataev 1979, der Nikolaj Stepanovičs Schreiben als individualisierend bezeichnet: "Individualizirovat' - značit videt' v 'otdel'nom slučae' unikal'noe javlenie, ne svodimoe k generalizacijam" (vgl. S.100). Genau das Gegenteil ist der Fall.
- (6) Vgl. dazu auch D.Vvedenskij, "O jazykovom masterstve A.P.Čechova v povesti 'Skučnaja istorija'", in Trofimov (Hrsg.) Ivorčestvo A.P.Čechova, Moskva 1956, S.305, 310. Vom "analytischen" Stil Nikolaj Stepanovičs spricht Smirnov 1974, S.219.

Michail Fedorovič:

Éto dobryj čelovek i prekrasnyj tovarišč (...).  
 Sam on umen, talantliv, očen' obrazovan, no ne bez  
 strannostej. (...) Samoe charakternoe v ego manere  
 govorit' - éto postojanno šutlivyj ton (...)  
 (7.284)

Er ist ein guter Mensch und ein ausgezeichnete  
 Kollege (...). Er selber ist klug, talentiert und  
 sehr gebildet, aber nicht ohne Schrullen (...)  
 Was seine Redeweise am meisten kennzeichnet, ist  
 der scherzhafte Ton (...)

Katha:

Éto byl krotkij, terpelivyj i dobryj rebenok.  
 (7.268)

Sie war ein sanftes, geduldiges und liebes Kind.

Literatur:

(...); to že samoe sleduet skazat' i o vsech tech  
 literaturnych novinkach, kotorye ja pročel v pos-  
 lednie lo - 15 let: ni odnoj zamečatel'noj, i ne  
 obojdeš'sja bez 'no'. Umno, blagorodno, no ne ta-  
 lantlivo; talantlivo, blagorodno, no ne umno, ili,  
 nakonec - talantlivo, umno, no ne blagorodno.  
 (7.292)

(...); das gleiche gilt auch für die literarischen  
 Neuerscheinungen, die ich in den letzten lo - 15  
 Jahren gelesen habe - es ist nichts von Bedeutung  
 darunter, und bei keiner einzigen kommt man ohne  
 'aber' aus. Sie sind entweder klug und edel, aber  
 untalentiert; oder talentiert und edel, aber nicht  
 klug; oder schließlich talentiert und klug, aber  
 nicht edel.

Nikolaj Stepanovič zeigt Petr Ignat'evič nicht als Indi-  
 viduum, nicht als gleichberechtigtes Gegenüber, das fähig  
 wäre, in einer reflektierenden Gegenbewegung auch Nikolaj  
 Stepanovič zu erfassen; die fehlende Einsicht des Er-  
 zählers in die Innenwelt der ihn umgebenden Personen  
 ist hier mehr als nur Erzählverfahren: Petr Ignat'evič  
 wird taxiert, definiert als Typ, dessen Züge ("charakter-  
 nye čerty"; vgl. auch die Beschreibung Michail Fedorovičs  
 "samoe charakternoe v ego manere govorit'") deutlich  
 unterscheidbar, benennbar und unveränderlich sind; Niko-  
 laj Stepanovič spricht, so scheint es, im gnomischen  
 Präsens, er verkündet gültige Wahrheiten. Bereits die  
 scheinbar problemlosen Attributierungen verraten die

Anwesenheit eines normativen, jederzeit abrufbaren Klassifizierungssystems; darauf weisen dann aber vor allem die häufigen Generalisierungen ("vse", "podobnyj", "voobščee" u.a.), die das Einzelne und Einmalige entindividualisieren, weil sie es nur als Vertreter der übergeordneten Gattung zulassen; darauf weisen die zahlreichen Sentenzen aus dem sedimentierten Vorrat kulturellen Wissens; darauf weist schließlich die Setzung von Modalitäten, die die Verbindlichkeit eines Normensystems kenntlich macht ("dolžen", "možet tol'ko" u.a.):

Student, nastroenie kotorogo v bol'sinstve sozdaetsja obstanovkoj, na každyj šagu, tam gde on učitsja, dolžen videt' pered soboj tol'ko vysokoe, sil'noe i izjaščnoe...

(7.258)

Der Student, dessen Stimmung überwiegend von der Umgebung bestimmt wird, sollte dort, wo er studiert, auf Schritt und Tritt nur Hohes, Starkes und Schönes vor sich sehen...

(...); dlja učennogo že i vobščee obrazovannogo čeloveka možut suščestvovat' tol'ko tradicii obščeeuniversitetskie, bez vsjakogo delenija ich na medicinskie, juridičeskie i t.p. (7.260)

Für einen Gelehrten jedoch und für einen gebildeten Menschen überhaupt kann es nur allgemeine Universitätstraditionen geben, ohne jegliche Gliederung in medizinische, juristische usw.

Argument, kotoryj vse lentjai privodjat v svoju pol'zu, vseгда odin i tot že (...)

(7.265)

Das Argument, das alle Faulpelze zu ihren Gunsten anführen, ist stets das gleiche (...)

Esli smert' v samom dele opasnost', to nužno vstretit' ee tak, kak podobaet éto učitelju, učennomu i graždaninu christianskogo gosudarstva: bodro i so spokojnoj dušoj."

(7.284)

Wenn der Tod tatsächlich eine Gefahr ist, so muß man ihm begegnen, wie es sich für einen Lehrer, Gelehrten und Bürger eines christlichen Staates gehört - mutig und mit seelischer Ruhe.

Vsjakoe obvinenie, daže esli ono vyskazyvaetsja v damskom obščestve, dolžno byt' formulirovano s vozmožnoju opredelennost'ju, inače ono ne obvinenie, a pustoe zloslovie, nedostojnoe porjadočnych ljudej.

(7.287)

Jede Anschuldigung muß möglichst exakt formuliert werden, auch wenn sie in Damengesellschaft ausgesprochen wird, sonst ist sie keine Anschuldigung, sondern einfach üble Nachrede und anständiger Menschen unwürdig.

Nikolaj Stepanovičs Kritik an Mitarbeitern und Studenten, an der Universität, am öffentlichen Leben, dessen hervorragender Repräsentant er ja ist, überzeugt in vielen Punkten; für die Sicherheit von Nikolaj Stepanovičs Urteil kann die Erzählung jedoch letztlich nicht bürgen - das Fehlen einer kommentierenden Erzählerrede wirkt sich hier entscheidend aus. Eindeutig ist jedenfalls, daß Nikolaj Stepanovič mit dem Fortschreiten seiner Aufzeichnungen den eigenen Ansprüchen immer weniger genügt bzw. daß er ganz andere Ansprüche stellt, denen nun seine ursprünglichen Werte und Normen nicht mehr gerecht werden. Von Anfang an beschreibt Nikolaj Stepanovič seine Krisen, seine Todesfurcht, doch wird die Schreibsituation davon noch nicht affiziert: Nikolaj Stepanovič bleibt distanziert, ist sich selber Objekt der Analyse (vgl. etwa 7.280). Später ist die erlebte Wirklichkeit nicht mehr abzuwehren; an die Stelle generalisierender und klassifizierender Aussagen treten immer mehr die Hinweise auf ein einmaliges Erleben, das nun auch die Schreibsituation erfaßt; die hektische Drängung von Adjektiven und Verben ist hier ein deutliches Indiz:

Ja i nenavižu, i preziraju, i negoduju, i vozmogućajus', i bojus'. Ja stal ne v meru strog, trebovatelen, razdražitelen, neljubezen, podozritelen. (7.282)

Ich hasse, ich verachte, ich zürne, ich empöre mich, ich fürchte mich. Ich bin übermäßig streng geworden, anspruchsvoll, reizbar, unliebenswürdig und mißtrauisch.

Gleichzeitig ändert sich Nikolaj Stepanovičs Einstellung zu sich selbst:

Krome barchatnogo, baritonnoho smeča i chochota, pochožego na garmoniku, gorničnaja, kotoraja služit nam, slyšit ešče neprijatnyj, drebezžaščij smech, kakim v vodeviljach smejuťsja generaly: che-che-che... (7.300)

Neben dem samteneu Baritonlachen und dem Gelächter, das wie das Spiel einer Harmonika klingt, hört die uns bedienende Zofe noch ein unangenehm klirrendes Lachen, wie es in Lustspielen Generale lachen: hehehe...

Nikolaj Stepanovič leidet am meisten darunter, kein "König" mehr zu sein (vgl. 7.282); er hat jedoch nichts mit dem gestürzten Karnevalskönig gemeinsam, auf dessen Fall nur neues Leben folgt und der deshalb die Heiterkeit des Lachens nicht ausschließt. Nikolaj Stepanovičs Lachen ist nicht das Lachen des Karnevals, sondern das Generalslachen der Schmierenkomödie, das, wie der Textausschnitt zeigt, das erlebende Ich metonymisch ersetzt und damit abwertet. Das erzählende Ich zieht sich dabei ganz aus der Darstellung zurück, um den Platz des distanzierten Beobachters, den es bisher eingenommen hatte, dem Stubenmädchen zu überlassen. Die zunehmende Degradierung der eigenen Person greift dann aber nicht nur Nikolaj Stepanovičs überlegene Position an, sondern auch die Werte und Normen, auf denen diese Überlegenheit gründet; die sich am Ende der Erzählung häufenden Ausdrücke des hilflosen Unwissens und ausweglosen Schweigens zeigen nicht nur den Wechsel von einem reflektierend erzählenden zu einem erlebenden Ich an; sie weisen auch auf die Aufgabe einer Wirklichkeitsklassifizierung, die ihre Gültigkeit verloren hat:

~  
Čto otvetit' ej? Legko skazat' "trudis'", ili "razdaj svoe imuščestvo bednym", ili "poznaj samogo sebja", i potomu, čto éto legko skazat', ja ne znaju, čto otvetit'. (7.298)

Was soll ich ihr antworten? Es sagt sich leicht: arbeite! oder: gib dein Hab und Gut den Armen! oder: erkenne dich selbst! - und weil sich das so leicht sagt, weiß ich nicht, was ich ihr antworten soll.

- Čto že mogu skazat'? - nedoumevaju ja. - Ničego ja ne mogu.  
(7.308)

"Was kann ich denn sagen", frage ich verdutzt,  
"nichts kann ich sagen."

Nastupaet molčanie.  
(7.309)

Schweigen tritt ein. (7)

## (2) Die "formale Seite" des Lebens

Die Aufzeichnungen Nikolaj Stepanovičs verraten nicht nur, wie ein bestimmtes Normensystem versagt; sie geben auch zu erkennen, welche Normen hier versagen und warum. Mehr oder weniger wörtliche Zitate und Anspielungen machen deutlich, daß sich Nikolaj Stepanovič dem Denken der "60-er Jahre" verpflichtet fühlt, den gesellschaftlichen und literarischen Theorien also, die von Autoren wie Pisarev, Dobroljubov, Černyševskij u.a. entwickelt wurden. (8) Die thematischen Zusammenhänge zwischen Nikolaj Stepanovičs Denken und Pisarevs programmatischer Schrift

---

(7) Unverständlich ist mir in diesem Zusammenhang die Position Linkovs, der die Souveränität Nikolaj Stepanovičs auch am Ende der Erzählung gewahrt sieht, für den sich Nikolaj Stepanovič über sich selbst erhebt, weil er nicht nur die eigenen Fehler und Versäumnisse erkennt, sondern weil er auch den richtigen Weg sieht, der ihn aus seiner schwierigen Lage führen wird. Vgl. Linkov 1982, S.62 ff. Problematisch ist auch, die Aufzeichnungen Nikolaj Stepanovičs mit Vvedenskij als "Beichte" zu bezeichnen, denn die Beichte setzt das Wissen um das eigene Versagen und seine Gründe voraus; gerade hier ist Nikolaj Stepanovič ja nicht einsichtig, wie später noch erhellen wird (Vvedenskij 1956, S.301, S.310).

(8) In der Literatur zu Čechov wird gerne diskutiert, ob Nikolaj Stepanovič Vertreter der "60-er" oder der "80-er" Jahre ist. Vgl. dazu Derman 1929, S.181 ff.; Ermilov 1946, S.213 ff.; Aleksandrov 1949, S.167 ff.; Guščin 1954, S.51 ff.; Berdnikov 1961, S.237 ff. Konkrete Beziehungen zu den Texten der "Realisten" werden dabei allerdings nicht hergestellt.

Realisty sind klar zu erkennen.<sup>(9)</sup> "Kto raz poljubil nauku, tot ljubiti ee na vsju žizn' i nikogda ne rasstaetsja s neju dobrovol'no" ("Wer einmal die Wissenschaft zu lieben gelernt hat, wird sie bis ans Ende des Lebens lieben und sich freiwillig niemals von ihr trennen")<sup>(10)</sup>, schreibt Pisarev; er trifft damit genau Nikolaj Stepanovičs Situation, für den Wissenschaft auch kurz vor dem Tod den höchsten Wert darstellt: "Ispuskaja poslednij vzdoch, ja vse-taki budu verit', čto nauka - samoe važnoe, samoe prekrasnoe i nužnoe v žizni čeloveka (...)" ("Noch wenn ich meinen letzten Atemzug tue, werde ich glauben, daß die Wissenschaft das Wichtigste, Schönste und Notwendigste im Leben des Menschen ist (...)" - 7.263). Die Liebe zur Wissenschaft ist Liebe zu den Menschen. Das vertritt Nikolaj Stepanovič ("ona vseгда byla i budet vysšim projavleniem ljubvi" - "sie war immer die höchste Offenbarung der Liebe und wird es immer sein" - 7.263), das betont immer wieder Pisarev: "(...) a kak tol'ko žizn' napolnena osmyslennym trudom, tak zadača mozet sčitat'sja rešennoju: ideja obščeečelovečeskoj ljubvi provedena na vse postupki žizni." ("(...) wenn das Leben nur einmal mit sinnhafter Arbeit erfüllt ist, dann kann man die Aufgabe als gelöst betrachten: die Idee der Liebe zu allen Menschen und zwischen allen Menschen wird sich auf alle Handlungen im Leben ausbreiten.")<sup>(11)</sup> Ein "Realist" ist in diesem Sinne jeder, der denkend arbeitet und seiner Arbeit mit Liebe nachgeht ("Realist - mysljaščij rabotnik, s ljubov'ju zanimajuščij trudom")<sup>(12)</sup>, der in seinem Leben den Leitbegriffen "Liebe, Wissen, Arbeit" ("ljubov', znanie, trud")<sup>(13)</sup> zur Geltung verhilft. Daß damit auch Nikolaj Stepanovičs Position getroffen ist, ist einsichtig. Niko-

(9) D.Pisarev, Realisty, (1864), zitiert aus D.Pisarev, Sočinenija, Moskva 1956, t.3.

(10) Realisty, S.127.

(11) Realisty, S. 67.

(12) Realisty, S. 67.

(13) Realisty, S. 138.

laj Stepanovičs Utilitarismus, seine Ablehnung von Theater und Kunst, lassen sich ebenso auf das Gedankengut der "60-er Jahre" zurückführen<sup>(14)</sup>, wie die Suche nach einer grundlegenden, allesverbindenden "Idee". Von "Obščaja ideja" spricht Nikolaj Stepanovič (7.307), "ideja prežde vsego" ("die Idee vor allem")<sup>(15)</sup>, schreibt Pisarev und meint damit die Idee von einem "allgemeinen Nutzen" und einer "allgemeinmenschlichen Solidarität" ("obščej pol'zy ili obščeečlovečeskoj solidarnosti").<sup>(16)</sup> Wenn also Nikolaj Stepanovič nach der "obščaja ideja" fragt und ihre Abwesenheit beklagt, dann erblickt er einen Mangel gerade dort, wo schon durchgängige Lösungen angeboten waren; die Gedanken der "Realisten" antworten nicht mehr auf alle seine Fragen.

Für den "Realisten" ist die auf überlegenem Wissen beruhende Opposition zu den geltenden gesellschaftlichen Normen eine Notwendigkeit, die dem Fortschritt dient. Gerade hier setzen die Unterschiede zu Nikolaj Stepanovič ein. Nikolaj Stepanovič ist unfähig, seine Wertvorstellungen zu verwirklichen; er wird dann notwendig in eine soziale Isolierung getrieben, der er durch Anpassung zu entgehen versucht. Das gilt für den öffentlichen Bereich, den Bereich des "Namens", in dem Nikolaj Stepanovič die geforderten Rituale des universitären Lebens peinlichst einhält, obwohl er sie ablehnt (vgl. etwa die Schilderung der offiziellen Besuche, 7.264 ff.); das gilt aber auch für den Bereich der Familie, in dem Nikolaj Stepanovič eine Rolle spielt, die vor allem darin besteht, den Anschein zu wahren:

---

(14) Vgl. Pisarevs Arbeit Razrušenie éstetiki.

(15) Realisty, S.133.

(16) Realisty, S.74.

(...) to ja rešil, čto poslednie dni moej žizni budut bezuprečny choťja s formal'noj storony; esli ja neprav po otnošeniju k svoej sem'e, čto ja otlično soznaju, to budu starat'sja delat' tak, kak ona chočet.  
(7.304)

(...) habe ich beschlossen, daß meine letzten Tage wenigstens formal gesehen einwandfrei sein sollen; wenn ich meiner Familie gegenüber im Unrecht bin, und dessen bin ich mir sehr wohl bewußt, so werde ich mich bemühen zu tun, was sie will.

Damit reduzieren sich die ehemals auf Öffentlichkeit zielenden Werte und Normen der "Realisten" zunächst zur unverbindlichen, privaten Wertvorstellung, dann aber auch zu einem bloßen Anspruch, dem keine Handlungskonsequenz entspricht. Nikolaj Stepanovič erkennt zu spät, daß die Einhaltung der "formalen Seite" des Lebens sein ursprüngliches Denken ins Gegenteil verkehrt, daß sich Ideen und Wertvorstellungen von der gelebten Wirklichkeit lösen und zum toten Begriffssystem werden, dessen ständige verbale Bekräftigung dann nur die Abwesenheit dessen bezeichnet, was die Begriffe ("Ideen") eigentlich meinen. "Ja choloden, kak moroženoe, i mne stydno" ("ich bin kalt wie Eis, und ich schäme mich"; - 7.256), schreibt Nikolaj Stepanovič über sein Verhältnis zur Tochter Lisa; über Katja meint er: "Zanimat'sja ee vospitanie bylo mne nekogda" ("Mich mit ihrer Erziehung zu überraschen, hatte ich keine Zeit"; - 7.200), oder: "Žaleju, čto u menja ne bylo vremeni i ochoty prosledit' načalo i razvitie strasti, kotoraja vpolne uže vladela Kateju, kogda ej bylo 14-15 let" ("Ich bedaure, daß ich keine Zeit und keine Lust hatte, den Beginn und die Entwicklung der Leidenschaft zu verfolgen, von der Katja schon völlig beherrscht wurde, als sie vierzehn, fünfzehn Jahre alt war"; - 7.269); als Katja Mann und Kind verliert: "(...) to vsjakij raz ja terjalsja i vse moe učastie v ee sud'be vyražalos' tol'ko v tom, čto ja mnogo dumal i pisal dlinnye, skučnye pis'ma, kotorych ja mog by sovsem ne pisat'" ("(...) da geriet ich jedesmal aus

der Fassung, und meine ganze Anteilnahme drückte sich nur darin aus, daß ich viel nachdachte und umfangreiche, langweilige Briefe schrieb, die ich überhaupt nicht hätte zu schreiben brauchen"; - 7.273). Die Beispiele zeigen deutlich, wie sich im ganz konkreten zwischenmenschlichen Bereich die hohen Wertvorstellungen des Professors auf 'schöne Worte' reduzieren, wie an die Stelle der von Pisarev geforderten "obščelovečeskaja ljubov'" nur noch die Unfähigkeit zur Kommunikation tritt; das Beispiel des "langweiligen" Briefes zeigt aber auch, wie Sprache selbst von der "formalen Seite" des Lebens affiziert wird, wie sie sich zu einem Verband von jederzeit abrufbaren, stereotypen Floskeln wandelt und damit ihre Kommunikationsfunktion verliert; als "kitajščina" ("Chinesisch") bezeichnet Nikolaj Stepanovič den sprachlichen Umgang mit seinen Kollegen (7.264). Sprache füllt dann nur den Raum, der sich zwischen die Figuren schiebt, ohne ihn zu überbrücken; sie markiert die Grenze, die den "Ich-Raum" (Klotz) des Professors umschließt und die ihn von seinen Mitmenschen trennt; sie wird damit zum Gegenteil dessen, was sie leisten soll: sie wird zum Ausdruck verhinderter Kommunikation.

Nikolaj Stepanovičs Leben konzentriert sich damit mehrfach auf die "Form": die Normen der Wirklichkeit, in der Nikolaj Stepanovič lebt, sind nichts anderes, als ein inhaltleeres Ritual, das von ihm resignierend übernommen wird; die eigenen Ansichten und Wertvorstellungen bleiben "formal", weil ohne Folgen für die Lebenspraxis; schließlich ist auch die Sprache eine "Form", die ihren Inhalt verloren hat. Das Ende der Erzählung mit dem Wandel vom erzählenden zum erlebenden Ich zeigt dann das Versagen der leeren Form: mit der Aufgabe eines distanziert-reflektierenden Erzählens erlischt der Anspruch, die erlebte Wirklichkeit in eine geordnete sprachliche Form zu bringen; die gelebte Wirklichkeit selbst aber hört auf, eine den gewählten Normen und Werten ent-

sprechende "talantlivo sdelannaja kompozicija", eine schöne Form, zu sein (7.284). Die Erzählung thematisiert damit zunächst das Scheitern eines einzelnen Individuums, das am Ende des Lebens feststellt, den eigenen Ansprüchen und Zielen nicht gerecht geworden zu sein; die Bedeutung der Erzählung reicht jedoch über diese biographisch-psychologische Dimension hinaus; entscheidend ist dabei, daß Nikolaj Stepanovič gerade auf das Gedankengut der "60-er Jahre" zurückgreift: die Erzählung kann damit den Prozeß zeigen, in dem ehemals produktive Ideen von großer gesellschaftlicher Tragweite an Lebendigkeit verlieren, erstarren, um schließlich zur toten Form zu werden. Dieser Prozeß impliziert dann aber nicht nur eine Kritik an Nikolaj Stepanovič und seinem Versagen, sondern auch an den übernommenen Werten und Normen selbst. Diese Werte und Normen decken nämlich als primär öffentliche und gesellschaftsbezogene jenen 'inneren' und privaten Bereich nicht ab, der dem Bereich des "Namens" entgegengesetzt ist und der, wie Nikolaj Stepanovič immer mehr erkennt, nicht nur für das eigene Selbstverständnis, sondern auch für eine authentische und lebendige Kommunikation mit den Mitmenschen unentbehrlich ist; damit zeichnet sich hier wieder jene inhaltliche Verschiebung ab, die bereits im Verhältnis von Mužiki und V ovrage zu Sokolovs Doma sichtbar wurde: die Verschiebung weg von einem öffentlichen Wertsystem hin zu privaten, "geheimen" Werten, deren Abwesenheit Nikolaj Stepanovič als schmerzlichsten Mangel empfindet. Der Bezug von Skučnaja istorija zu einer der frühesten Erzählungen Čechovs ist hier bezeichnend; in Pis'mo k učenomu sosedu verrät der Pseudointellektuelle Vasilij Semi-Bulatov gerade durch sein gesucht anspruchsvolles, 'wissenschaftliches' Sprechen hinterwäldlerische Rückständigkeit und Dummheit. Semi-Bulatovs Sprechen ist voll aggressiver Kraft, übersprudelnd und nicht zum Schweigen zu bringen; es entlarvt den Sprecher und nicht das Wissen, das zu vertreten er vorgibt. Nikolaj Stepa-

novič dagegen verstummt; das Einsetzen sprachloser Ratlosigkeit weist über das Versagen des Sprechers hinaus auf das Versagen eines gesellschaftlichen Wissens, das sich angesichts eines veränderten Wirklichkeitsverständnisses als ungenügend erweist. Diese Erkenntnis bezeichnet dann allerdings eine Position, die nicht mehr die Nikolaj Stepanovičs ist, sondern die des impliziten Autors der Erzählung, dessen Anwesenheit den "Aufzeichnungen" Nikolaj Stepanovičs eine ständige, doppelte Orientierung verleiht, wie auch im folgenden sichtbar wird.

### (3) Die Doppelbödigkeit von Sprache

Nikolaj Stepanovičs Leben reduziert sich auf eine "Form", die am Ende seines Lebens versagt. Vom Ende der Erzählung her ist dann auch die ursprünglich souveräne Position des erzählenden und reflektierenden Ich in Frage zu stellen; tatsächlich ist auch diese souveräne Position eine "Form", die vom Wesentlichen in Nikolaj Stepanovičs Leben ablenkt und damit vor allem dem Verbergen dient. Aufschlußreich ist hier, wie Nikolaj Stepanovič den Geschehenszusammenhang seines Alltags schreibend gestaltet.

In Nikolaj Stepanovičs Leben ist der Geschehensfluß stehen geblieben, es ist unbeweglich, zur Schablone, zur "Form" erstarrt. Dementsprechend wenig entwickelt ist die syntagmatische Dimension der Fabel; die Unveränderlichkeit der Situation ersetzt Handlung; das Präsens der Darstellung weist symptomatisch auf den zeitlichen Stillstand: "skučnaja istorija". Nikolaj Stepanovičs Aufzeichnungen zielen nun gerade darauf, das Gleichbleibende und Unveränderliche hervorzuheben. Um sein gegenwärtiges Leben zu präsentieren genügt ihm die Darstellung eines einzigen exemplarischen Tages, nach dessen Schema sich alle anderen orientieren. Das bedeutet aber auch, daß Nikolaj Stepanovič die notwendig gegebenen, einmaligen,

"singulativen" (17) Momente seines Lebens dem Raster der Wiederholung unterordnet und nur als Variable des allgemeinen Schemas gelten läßt. (18) Charakteristisch sind hier Adverbien, die die mechanische Wiederholung bezeichnen ("mašinal'no", "obyknovenno", "po-obyknoveniju", "každye utro", "vsegda" u.a.). Bezeichnend ist aber vor allem die gegenseitige Substituierbarkeit der "singulativen" Momente, wodurch sie erst als bedeutungslose Variable des gleichbleibenden Schemas erscheinen. "Žizn' menjaetsja" ("Das Leben ändert sich" - 7.291), meint Nikolaj Stepanovič, als er die Konturen eines zweiten Tages skizziert (4.Kap.), doch zeigen die weiteren Ausführungen, daß die geringfügigen Veränderungen nur das bereits bekannte Schema variieren, ohne zu seiner Auflösung zu führen: der zweite Tag ist nur ein Substitut des ersten. Auf die Substituierbarkeit der "singulativen" Momente weist vor allem die Konjunktion "ili" ("oder"), die die Austauschbarkeit signalisiert:

Tak, nedavno v odnu noč' ja pročel mašinal'no celyj roman (...). Ili že ja, čtoby zanjat' svoe vnimanie, zastavljaju sebja sčitat' do tysjači, ili voobražaju lico kogo-nibud' iz tovariščej (...)  
(7.254)

Auf diese Weise habe ich kürzlich in einer Nacht einen ganzen Roman gelesen (...). Oder aber ich zwingt mich, meine Aufmerksamkeit abzulenken, bis tausend zu zählen, oder ich vergegenwärtige mir das Gesicht eines meiner Kollegen (...)

---

(17) Zur Begriffsopposition "singulativ"/"iterativ" vgl. Genette 1972, S.145 ff.

(18) Da Zusammenspiel von konkreter, individueller Einzelheit und damit gemeintem Allgemeinen bezeichnet Kuznecova treffend als "častnost' - obobščenie": "Sut' ètič obobščenij svoditsja k tomu, čto otdel'nym momentam v žizni geroev pisatel' pridaet charakter mnogokratnoj povtorjaemosti." (M.Kuznecova, "O nekotorych sposobach čečovskoj tipizacii", in Gromov (Hrsg.), Ivorčestvo A.P.Čečova, Rostov-na-Donu, 1976, S.22.

Čitaju žurnaly, dissertacii ili gotovljus' k sledujuščej lekcii, inogda pišu čto-nibud'.  
(7.264)

Ich lese Zeitschriften und Dissertationen oder bereite mich auf die nächste Vorlesung vor, manchmal schreibe ich auch etwas.

Gerade weil die "singulativen" Elemente austauschbar sind, läßt sich ihre Darstellung vereinfachen:

Zvonki mogut sledovat' odin za drugim bez konca, no ja zdes' ograničus' tol'ko četyr'ma.  
(7.268)

Das Läuten an der Tür kann sich unaufhörlich fortsetzen, ich will mich aber hier lediglich auf vier Fälle beschränken.

Petr Ignat'evičs Anekdoten aus der Wissenschaft werden von vornherein abgekürzt, denn:

Vse eti novosti pochoži odna na druguju i svodjatsja k takomu tipu (...)  
(7.295)

Alle diese Neuigkeiten sind einander ähnlich, und man kann sie auf folgendes Muster zurückführen (...)

Das Prinzip der Generalisierung und Typisierung ist hier direkt angesprochen; auch bei der Darstellung seines Alltagslebens subsumiert Nikolaj Stepanovič das Einzelne unter das Allgemeine; was er schildert, sind nicht einmaliges Geschehen und einmalige Handlungen, sondern Geschehenstypen und Handlungsablauftypen, die "glavnye i osnovnye čerty" seines Daseins (7.252).

Der Fortgang der Erzählung macht bald deutlich, daß die wissenschaftliche Objektivität der Alltagsklassifizierung eine vermeintliche, vorgeschobene ist. Tatsächlich ordnet Nikolaj Stepanovič auch die herausragenden Momente seines Daseins dem Alltagsschema unter, typisiert das Untypische und bringt gerade über diese Nivellierungen

ein subjektives Interesse zum Ausdruck. (19) Im dritten Kapitel führt Nikolaj Stepanovič seinen exemplarischen Tagesablauf mit der Schilderung der abendlichen Besuche bei Katja zu Ende; ein zweimaliges "obyknovenno" ("gewöhnlich" -7.282) betont die Iteration, die jedoch sogleich wieder in Frage zu stellen ist; wenn nämlich Nikolaj Stepanovič berichtet, auf welcher unverständlichen Weise sich seine Wirklichkeitseinstellung verändert hat und Katja darauf antwortet: "Prosto u vas otkrylis' glaza; vot i vse." ("Ihnen sind einfach die Augen aufgegangen, das ist alles." - 7.282), dann zeichnet sich hier eine Entwicklung ab, die das von Nikolaj Stepanovic betonte Alltagsraster eigentlich sprengt. Diese Entwertung des Einzelnen und Individuellen kommt wenig später noch deutlicher zum Ausdruck. Nikolaj Stepanovič beschreibt dann jene "vorob'inaja noč'", in der er zu sterben vermeinte:

Byvajut strašnye noči s gromom, s molnziej, doždem i vetrom, kotorye v narode nazyvajutsja vorob'inymi.

(7.300)

Es gibt schreckliche Nächte mit Donner und Blitz, Regen und Wind, die im Volksmund Sperlingsnächte genannt werden.

Das einleitende, verallgemeinernde "byvajut" hat ganz deutlich die Funktion, die Todesangst zu mildern, denn der Tod wird dadurch an eine Wiederholung gebunden, die als solche die Möglichkeit der Kontinuität bzw. die Verschiebbarkeit des Endes suggeriert. Die Aufzeichnungen geben hier das Interesse des Schreibenden zu erkennen: zeigen nämlich die "singulativen" Momente in Nikolaj Stepanovičs Leben eine lineare Bewegung an, die mit dem Tod enden muß, so wird durch die Iteration der Tod aus dem Blickfeld gedrängt, negiert; das von Nikolaj Stepanovič so besonders hervorgehobene Alltagsraster erweist

---

(19) Vgl. dazu auch Smirnov 1974, S. 221 ff.

sich dann als schützendes Futteral, das zu verlassen tödlich ist.

Starobinski schreibt zur Autobiographie: "Si douteux que soient les faits relatés, l'écriture du moins livrera une image authentique de la personnalité de celui qui 'tient la plume'." (20) Derman meint Ähnliches, wenn er schreibt "Stil', èto sam čelovek." ("Der Stil, das ist der ganze Mensch.") (21) Das wahre Ich des Schreibenden mag von der thematisierten Selbstdarstellung abweichen, wird aber durch Sprache und Stil aufgedeckt: Sprache kann den Sprechenden Lügen strafen; sie hebt gerade das hervor, was der Sprecher verheimlichen will; die Doppelung von einem eigentlichen, aber "geheimen", verborgenen Leben und dem falschen offiziellen Leben wird hier ansatzweise an der Sprache selbst manifest, die beides ausdrücken oder anzeigen kann; allerdings bedeutet "geheim" hier auch ein "Geheimnis" für den Sprecher, der sich nicht bewußt ist, oder nicht bewußt sein will, was sein Sprechen eigentlich meint. In diesem Sinne weist dann die Doppelbödigkeit der Sprache wieder über den Autor der "Aufzeichnungen" hinaus auf den impliziten Autor der Erzählung selbst; das scheinbar monologische Sprechen Nikolaj Stepanovičs ist tatsächlich "zweistimmig" (22), denn in ihm manifestiert sich kontinuierlich neben der "Stimme" Nikolaj Stepanovičs die des impliziten Autors, die dem zum Ausdruck verhilft, was Nikolaj Stepanovič nicht wissen kann oder was er (un)bewußt verbirgt. (23)

(20) J. Starobinski, "Le Style de l'Autobiographie" in Poétique 1970, III, S.259.

(21) Derman 1929, S.272.

(22) Vgl. dazu Bachtin 1971, S.202 ff.

(23) Zur (oft ironischen) Distanz des impliziten Autors vgl. Smirnov 1974; Mirsky 1975, S.43 ff; Gotman 1971, S.113-139.

Zur Problematik, wie man mit Sprache lügen kann, vgl. H. Weinrich, Linguistik der Lüge, Heidelberg 1966. Als spezifisches "Lügensignal" kann in Skučnaja istorija gerade das (versuchte) Unkenntlichmachen "singulativer" Momente gelten.

Der implizite Autor weist hier auf den drohenden Tod, den Nikolaj Stepanovič nicht in seiner vollen Bedeutung für sein Leben erfaßt; gerade auch dadurch wird ihm der Zugang zu dem inneren und "geheimen" Bereich des Menschen so schwer, nach dem er sich eigentlich sehnt. Die Doppelbödigkeit oder "Zweistimmigkeit" der Aufzeichnungen bringt damit ein Gefüge von mehreren Oppositionen zum Ausdruck: sie kennzeichnet die implizite Hierarchie von Erzählinstanzen, die den impliziten Autor gegen den Autor Nikolaj Stepanovič stellt und verbindet diese narrative Opposition mit der semantischen von 'Form' und innerem Wert, von "geheimem" und offiziellem Leben, von Wahr und Falsch. Skučnaja istorija weist damit thematisch auf die späten "offenen" Erzählungen Čechovs voraus, ordnet sich aber gleichzeitig in eine bestimmte Erzähltradition ein, die im folgenden kurz skizziert werden soll.

#### (4) "Polarisierendes" Erzählen

Die Opposition von einem fassadenhaften äußeren Leben, das als "offizielle" Form ein (leeres) inneres Leben umschließt, gehört zu den Konstanten nicht nur des Čechov'schen Erzählens. Gerade Tolstojs Erzählung Smert' Ivana Il'iča, die mit Recht als Folie zu Skučnaja istorija betrachtet wird <sup>(24)</sup>, baut auf der ironischen Distanz, aus der der Erzähler auf die Verlogenheit einer Gesellschaft deutet, deren Teilnahme am Tod des Freundes und Kollegen nichts anderes ist, als "skučnye objazannosti priličija" ("langweilige Verpflichtungen des Anstands"). <sup>(25)</sup> Dieselbe Erzählerrolle findet sich bei Tolstoj immer wieder. "Geroj že moej povesti (...) pravda", heißt es am Ende von Sevastopol v mae; <sup>(26)</sup> hinter dem zur Schau gestellten Heroismus der Figuren werden ihre wahren Ge-

(24) Vgl. dazu u.a. Berdnikov 1961, S.229.

(25) Tolstoj, "Smert' Ivana Il'iča", in Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach, Moskva 1978 ff, t.12, S. 55.

(26) Tolstoj 1978 ff., t.2, S.145.

fühle und Gedanken aufgezeigt - ihre Angst, ihre Eitelkeit, ihr Ehrgeiz, eben jene Wahrheit, die dem Erzähler, nicht aber den Figuren zugänglich ist. Daß das Verfahren, die Falschheit äußeren Verhaltens durch die Preisgabe der Innenperspektive zu entlarven, in der russischen Literatur zumindest seit der Aufklärung Tradition hat, ließe sich unschwer nachweisen. So führt in Fonvizins Povestvovanie mnimogo gluchogo i nemogo (1783) die vermeintliche Taubheit des tugendsamen Protagonisten bei seiner Umwelt zu einer hemmungslosen, weil scheinbar ungefährdeten Preisgabe innerer Gemeinheit. Bedeutsam ist das Verfahren wieder in der "natural'naja škola"; in Panaevs Peterburgskij fel'etonist (1841) stellt sich einem korrumpierten Zeitungsschreiber immer wieder die "innere Stimme" des Gewissens entgegen, die ihn vor der Hohlheit des gesellschaftlichen Glanzes warnt; die Argumente, mit denen sich der Feuilletonist eine skrupellose Karriere bahnt, werden dabei als Lug und Trug entlarvt. Ein solches Erzählen, das den äußeren Anschein mit den uneingestandenen und verdeckten Beweggründen konfrontiert, soll hier als "polarisierendes" Erzählen bezeichnet werden, weil es auf der "Polarisierung" von Erzähler und Figur und, damit verbunden, auf der "Polarisierung" von Innen und Außen, von Sein und Schein, von Wahr und Falsch, beruht.<sup>(27)</sup> Der Zusammenhang mit der Opposition von Bekannt und Unbekannt ist einsichtig: das Unbekannte ist hier die 'innere' Wahrheit, die der Erzähler gegen die Figuren aufdeckt. Eine Gleichsetzung der Opposition Bekannt/Unbekannt und Wahr/Falsch wäre jedoch verfehlt: im "polarisierenden" Erzählen geht es weniger um das "In-Erscheinung-Treten" einer unbekannteren Wirklichkeit, als um die Einübung bestimmter Norm- und Wertvorstellungen, die durch die Wechselwirkung von Erzähler- und Figurenposition doppelt markiert werden: durch den Erzähler, der die Norm explizit affirmiert, und durch die Figuren, deren aufgedeckte

---

(27) Zur Tradition des auktorialen Anspruchs, in literarischen Texten Wahrheit zu vermitteln, der ja auch "polarisierendem" Erzählen zu Grunde liegt, vgl. Lotman 1973, S.396.

Normverfehlung auf die Norm selbst verweist. Wenn man, wie hier, "geschlossenes" Erzählen als ein Erzählen betrachtet, das auf die Vermittlung kohärenter und geordneter Sinn- und Wertzusammenhänge zielt, dann ist "polarisierendes" Erzählen ganz deutlich eine besondere Form "geschlossenen" Erzählens. Allerdings bildet die Thematisierung des verdeckten 'inneren' Lebens der Figuren auch den Ansatz zu jener thematischen Schwerpunktverschiebung, die in den späten Erzählungen Čechovs gerade das 'innere' Leben der Figuren als zwar privates, aber doch eigentliches und wahres Leben, als "Geheimnis", zur Geltung kommen läßt, das dann aber, wie zu zeigen sein wird, als privates verbindliche Normierungen wieder in Frage stellt (vgl. Kap. 7); die "Geschlossenheit" birgt hier bereits den Keim der "Offenheit" in sich. (28)

"Polarisierendes" Erzählen ist vor allem für die frühen Erzählungen und Humoresken Čechovs charakteristisch, die die Wirksamkeit des hohlen gesellschaftlichen Rituals, den Zwang der einschränkenden äußeren Form, aufzeigen, der jede Lebendigkeit abtötet. (29) Iolstyj i tonkij ist eines der bekanntesten Beispiele dafür. Gerade aber auch die Erzählungen im Umkreis von Skučnaja istorija thematisieren die Opposition von äußerer, gesellschaftlicher Form und (verhindertem) innerem Leben.

---

(28) Nur als Frage kann hier formuliert werden, ob die literaturhistorische Stellung Čechovs mit der des frühen Dostoevskij vergleichbar ist (Bednye ljudi, Dvojniki); auch Dostoevskijs Erzählen zeichnet sich ja auf dem "Höhepunkt der Faktographie" durch eine "Humanisierung" aus, die u.a. darauf beruht, das 'Innenleben' des Menschen als eigenständigen und wertvollen Bereich hervorzuheben. Vgl. dazu R.Lachmann, "Die Zerstörung der schönen Rede", in Poetica 1971, 4, S. 475.

(29) Vgl. dazu Šklovskij 1966, S.357; Papernyj 1976, S.21 ff.

Es gibt nur noch "Eigenschaften ohne Mann", schreibt Marko in Anlehnung an Musil, "Gewohnheiten, Vorurteile, abgeschliffene Handlungen ohne persönlichen Strahlkern, Futterale ohne lebendiges Wesen." Marko bezieht sich zunächst auf Belikov, den "čelovek v futljare" (Čelovek v futljare)<sup>(30)</sup>, macht jedoch deutlich, daß Belikov nur der "Grenzfall" eines weit verbreiteten Typus ist. Von "futljarnye ljudi" spricht typisierend auch Elizarova.<sup>(31)</sup> Der Unterschied zwischen unechtem, aber formal richtigem, gesellschaftlich anerkanntem Verhalten und der uneingestandenen inneren Wahrheit bestimmt Aufbau und Thema der Erzählung Imeniny. Das Namgenstagsfest von Ol'ga Michajlovna wird zum Anlaß, ein Panoptikum von Menschen vorzustellen, die sich dem Fest als gesellschaftlichem Ereignis gewachsen zeigen wollen, hinter der offiziellen Maske jedoch ihre wahren Bedürfnisse verbergen.

(...); i vspominala ona, kak za obedom ee muž Petr Dmitrič i ee djadja Nikolaj Nikolaič sporili o sude prisjažnych, o pečati i o ženskom obrazovanii; muž po obyknoveniju sporil dlja togo, čtoby ščegol'nut' pered gostjami svoim konservatizmom, a glavnoe - čtoby ne soglašat'sja s djadej, ktorogo on ne ljubil; djadja že protivorečil emu i pridiralsja k každyemu ego slovu dlja togo, čtoby pokazat' obedajuščim, čto on, djadja, nesmotrja na svoi 59 let, sochranil ešče v sebe junošeskuju svežest' duha i svobodu mysli.

(...)

Gostej utomil ètot spor, no vse oni našli nužnym vmešat'sja i govorili mnogo, čotja vsem im ne bylo nikakogo dela ni do suda prisjažnych, ni do ženskogo obrazovanija...

(7.167 f.)

(...), und ihr fiel ein, wie ihr Gatte Petr Dmitrič und ihr Onkel Nikolaj Nikolaič sich nach dem Essen über die Themen Schwurgericht, Presse und Frauenbildung gestritten hatten. Ihr Mann stritt aus Gewohn-

(30) Marko, "Menschen im Futteral. Über ein Motiv bei Čechov", in Wiener Slawistisches Jahrbuch IV, 1955, S.54.

(31) Elizarova 1958, S.108.

heit, um vor den Gästen mit seinen konservativen Ansichten zu paradieren, vor allem aber, um dem Onkel, den er nicht leiden konnte, nicht beizustimmen; der Onkel seinerseits widersprach ihm und bekräftigte jedes seiner Worte, um den Anwesenden zu zeigen, er, der Onkel, habe sich trotz seiner neunundfünfzig Jahre noch Jugend, geistige Frische und Freiheit des Denkens bewahrt. (...)

Die Gäste hatte dieser Streit ermüdet, aber sie hielten es alle für notwendig, sich einzumischen; sie redeten viel, obwohl sie alle weder mit dem Schwurgericht, noch mit der Frauenbildung etwas zu tun hatten...

Petr Dmitrič, der durchaus liebenswerte Ehemann, verfügt über ein ganzes Repertoire an Rollen, die sein eigentliches Wesen verdecken:

Napredsedatel' skom kresle, v mundire i s cep'ju na grudi, on soveräenno menjalsja. Veličestvennye žesty, gromovyj golos, "čto-s", "n-da-s", nebrežnyj ton ... Vse obyknovennoe čelovečeskoe, svoe sobstvennoe, čto privykla videt v nem Ol'ga Michajlovna doma, isčezalo v veličii, i na kresle sidel ne Petr Dmitrič, a kakoj-to drugoj čelovek (...)  
(7.174)

Auf dem Präsidentenstuhl, in Uniform und mit der Kette auf der Brust war er völlig verändert. Majestätische Gesten, eine Donnerstimme, das "Ija", ein geringschätziger Tonfall... Alles Menschliche, alles Eigene, was Ol'ga Michajlovna daheim an ihm zu sehen gewohnt war, verschwand hinter der Majestät, und im Sessel saß nicht Petr Dmitrič, sondern irgendein anderer Mensch (...)

Ol'ga Michajlovna durchschaut kritisch die Falschheit ihrer Gäste und ihres Mannes; doch auch sie selber verstellt sich:

U nee, kak dumala ona, ot skuki, dosady, ot naprjažennoj ulybki i ot neudobstva, kakoe čuvstvovalos' vo vsem tele, načalas' drož' v rukach i nogach. I čtoby skryt' ot gostej etu drož', ona staralas' gromče govorit', smejat'sja, dvigat'sja...  
"V slučae, esli ja vdrug zaplaču, - dumala ona, - to skažu, čto u menja boljat zuby..."  
(7.185)

Sie begann an Händen und Füßen zu zittern und meinte, das komme von der Langeweile, dem Ärger, dem gezwungenen Lächeln und dem Unbehagen, das sie am ganzen Körper verspürte. Um vor den Gästen dieses Zittern zu verbergen, bemühte sie sich, noch lauter zu sprechen und zu lachen und sich noch mehr zu bewegen... Sollte ich plötzlich anfangen zu weinen, dachte sie, so werde ich sagen, ich habe Zahnschmerzen...

Es ist müßig, die Opposition von Sein und Schein, von Wahr und Falsch, mit weiteren ausführlichen Beispielen zu belegen; die Erzählungen sprechen hier für sich: in Duel' spielt Laevskij die Rolle des "nevrastenik" und unglücklichen "lišnij čelovek", von Koren die des hartgesottenen Naturwissenschaftlers, Samojlenko verbirgt unter der mächtigen uniformierten Gestalt sein eigentlich kindliches Wesen. Pripadok zeigt die stereotyp-unreflektierten und unmenschlichen gesellschaftlichen Verhaltensnormen anhand eines Bordellbesuchs, nach dem der Student Vasil'ev einen Nervenanstreißer erleidet; nicht die Prostitution, sondern der Nervenzusammenbruch gelten dabei, so muß Vasil'ev erfahren, als unnormal (7.221). Die Falschheit der Menschen, die allgemein verbreitete Lüge, läßt den Juristen in Pari auf zwei Millionen Rubel verzichten, die er sich durch fünfzehn Jahre freiwilliger Haft erworben - erwettet - hat; er bricht die vereinbarten Bedingungen, flieht vorzeitig aus seinem Gefängnis und zieht sich aus der gesellschaftlichen Welt zurück usw.

In diesen Erzählungen manifestiert sich deutlich die Tradition "polarisierenden" Erzählens, doch zeigen sich bereits jene Modifizierungen an, die schließlich zu ihrer Auflösung führen werden. In Imeniny ist die Aufdeckung und Entlarvung an die Perspektive Ol'ga Michajlovnas gebunden, die hier den impliziten Autor vertritt; dabei ist jedoch zu fragen, ob sie tatsächlich die gleiche, uneingeschränkt wahre Position vertreten kann, wie etwa der Erzähler bei Tolstoj; schließlich ist Ol'ga Michajlovna nicht ohne eigenes Interesse, von Eifersucht

auf ihren Mann geplagt und durch die bevorstehende Geburt belastet; zudem unterliegt sie dem gleichen Zwang zur Verstellung, der auch das Verhalten ihrer Gäste bestimmt. Das gilt umso mehr für die Erzählung Pari, in der sich die kritisierende Figur auf eine äußerst fragwürdige Wette eingelassen hat; in einer frühen Fassung der Erzählung kehrt denn auch ihr Protagonist in die 'große' Welt zurück und bittet reumütig um die gewonnene Summe. In Duel' löst sich die verbindliche und wahre Position einer kritisierenden Erzählinstanz in mehrere Einzelperspektiven auf und stellt damit auch die Polarisierung in Frage <sup>(32)</sup>: von Koren kritisiert glaubwürdig Laevskijs ausschweifendes und nutzloses Leben, seinen Hang zur verlogenen Selbstdenunzierung und zur Phrase, seine Oberflächlichkeit und Falschheit. Laevskij seinerseits ist nun mit der kritischen Argumentation von Korens bestens vertraut, weiß sie in dessen positivistische Weltanschauung einzuordnen und kritisiert von daher genauso glaubwürdig die Position seines Widersachers. <sup>(33)</sup> Eine ähnliche Doppelung von kritisierender und kritisierte Instanz findet sich nun auch in Skučnaja istorija; die Entlarvung falscher, äußerer Werte vollzieht sich dort auf zwei Ebenen: auf Entlarvung zielt die berechtigte Kritik Nikolaj Stepanovičs an den Normen und Werten des öffentlichen Lebens - damit wird er zum Vertreter einer wahren Position; <sup>(34)</sup> kritisch bloßgestellt wird aber

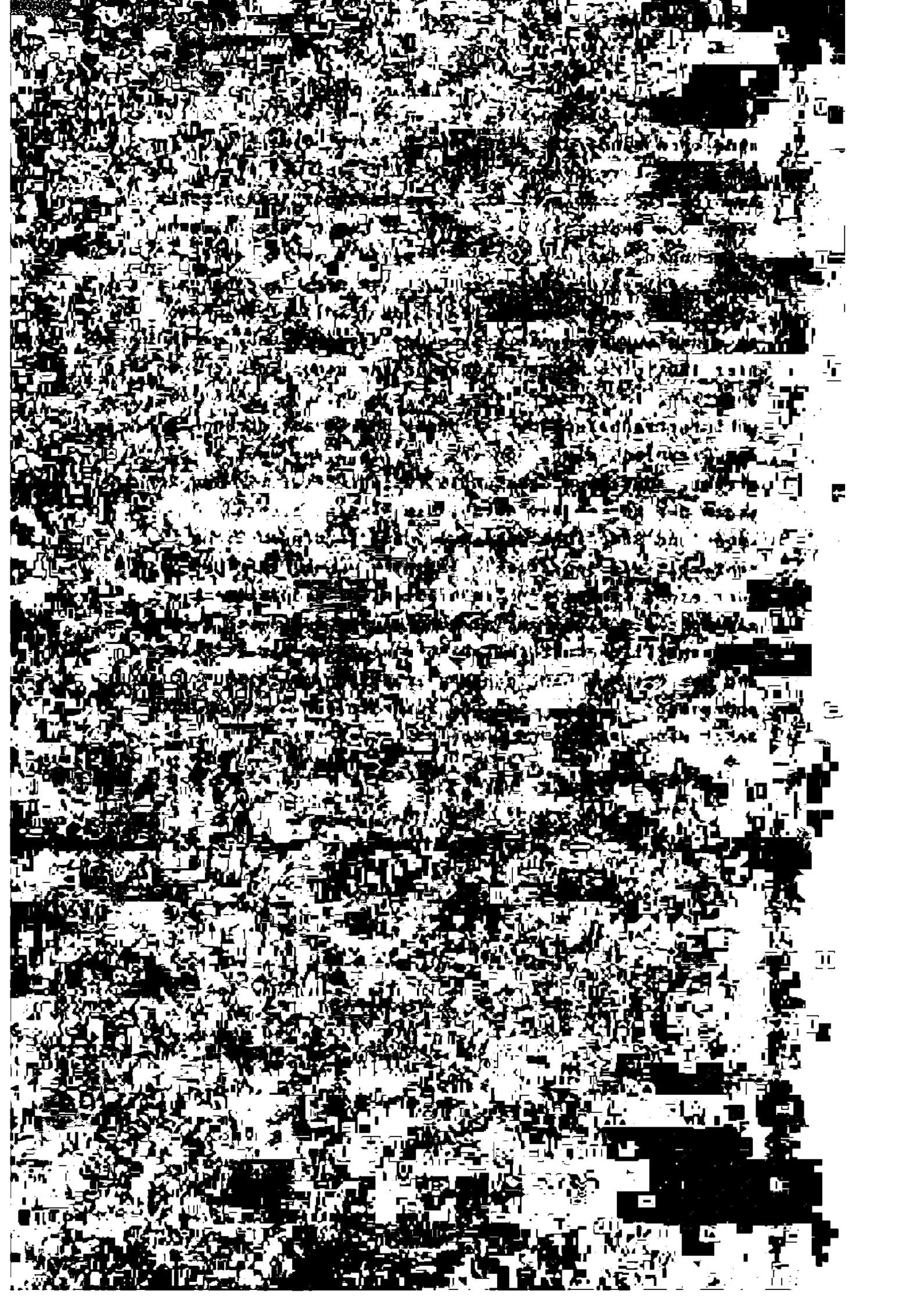
---

(32) Hier gilt, was Uspenskij zur "Pluralität der Standpunkte" schreibt: der Text zerfällt "gleichsam in Einzelbeschreibungen aus der Sicht mehrerer Personen" und ist damit "eine Summierung der Einzeltexte, nicht aber ihre Synthese"; vgl. Uspenskij 1975, S.105; vgl. dazu auch Čudakov 1971, S.73 ff.

(33) Zu den Positionen von Korens und Laevskijs vgl. etwa 7.343 und 7.371.

(34) Die Momente berechtigter Kritik hat vor allem Linkov hervorgehoben (Linkov 1982, S.62 ff.).

auch Nikolaj Stepanovič, dessen eigene Werte selbst nur eine Form sind, die eine innere Leere verbergen sollen. Die kritisierende Instanz bedarf selbst der Kritik und kann damit nicht mehr als "zuverlässiger" Erzähler im Sinne von Booth gelten. Damit ist jener Parallelismus aufgehoben, der, wie bei Tolstoj, die wahre Position des Erzählers der falschen Position der Figuren "polarisierend" gegenüberstellt und damit die Erzählungen zu einem ausgewogenen System der Korrektur werden läßt. Hier läßt sich dann aber der Beginn einer Entwicklung ansetzen, in der das Wahre und das Falsche nicht mehr unhinterfragbarer Ausgangspunkt und Voraussetzung des Erzählens sind, sondern ein Ziel, das zwar angestrebt, aber kaum erreicht wird (vgl. Kap. 6). Das Versagen der Normen und Werte, die Nikolaj Stepanovičs Leben und Schreiben bestimmen, ist in diesem Sinne mehr, als die spezifische Thematik einer Erzählung oder einer Gruppe von Erzählungen; es kennzeichnet vielmehr die Problematisierung einer bestimmten gesellschaftlich-kulturellen 'Ordnung' von Wirklichkeit und der davon abhängigen Möglichkeiten, Wirklichkeit schreibend zu gestalten und zu begreifen. Gerade hier setzt dann das offene Erzählen Čechovs ein.



## 5. Aspekte der Theoriebildung

### 5.1. "Offenheit" und "Geschlossenheit"

#### (1) Der "Ausschnitt als Ganzes" und "Das Ganze in Ausschnitten"

"Offenheit" und "Geschlossenheit" wurden als systematische Beschreibungskategorien, so scheint es, zum ersten Mal von H. Wölfflin in den "Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen" diskutiert.<sup>(1)</sup> Was "Offenheit" und "Geschlossenheit" bedeuten, zeigen die annähernd synonymen Oppositionspaare "tektonisch"/"atektonisch", "streng"/"frei", "regulär"/"irregulär" u.a.<sup>(2)</sup>, eine Darstellung nämlich, die in der geschlossenen Form "mit mehr oder weniger tektonischen Mitteln das Bild zu einer in sich selbst begrenzten Erscheinung macht", während "der Stil der offenen Form überall über sich selbst hinausweist, unbegrenzt erscheinen will, obwohl eine heimliche Begrenzung immerfort da ist und eben den Charakter der Geschlossenheit im ästhetischen Sinn möglich macht."<sup>(3)</sup>

Das Kunstwerk erscheint so als Spannungsfeld entgegengesetzter Kräfte, die nicht nur über den formalen Aufbau entscheiden, sondern auch eine jeweils "verschiedene Weltanschauung"<sup>(4)</sup> sichtbar machen; denn verbindet sich die geschlossene Form mit "dem Bedürfnis nach Grenze, Ordnung, Gesetz"<sup>(5)</sup>, so bedeutet die offene Form den Willen zu "Freiheit" und "Veränderung".<sup>(6)</sup>

Wölfflins Oppositionspaar wurde mit seinen beiden Aspekten "Form" und "Weltanschauung" in die Literaturwissenschaft eingebürgert - mit großem Erfolg, wie V. Klotz schreibt, wozu sein eigenes Werk keinen geringen Bei-

---

(1) H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.

(2) Wölfflin 1915, S. 145.

(3) ebda.

(4) Wölfflin 1915, S. 157.

(5) ebda.

(6) Wölfflin 1915, S. 155 bzw. S. 157.

trag leistet.<sup>(7)</sup> V.Klotz unterscheidet im modernen deutschen Drama "offene" und "geschlossene" Formen, um den Spielraum dramatischer Gestaltungsmöglichkeiten auf zwei "Eckwerte"<sup>(8)</sup>, auf zwei idealtypische "Stiltendenzen"<sup>(9)</sup>, einzuschränken. "Offenheit" und "Geschlossenheit" beziehen sich zunächst auf die Gestaltung der "Handlung, der Zeit, des Raums, der Personen, der Komposition, der Sprache"<sup>(10)</sup>, auf das also, was Klotz als "Form" bezeichnet, gelten jedoch auch, wie bei Wölfflin, als "Indiz des Gehaltes";<sup>(11)</sup> so setzt die "geschlossene" Form das "alles durchdringende", begrifflich faßbare und sprachlich artikulierbare "Weltbild der Ordnung" voraus<sup>(12)</sup>, die "offene" Form hingegen, wie es einmal heißt, den "Verlust einer gemeinsamen Weltanschauung", einer "gemeinsamen Sprache".<sup>(13)</sup> In der "geschlossenen" Form wird das Einzelne dem Allgemeinen, der Teil dem Ganzen untergeordnet; die "geschlossene" Form bringt damit eine bestimmte Modellierung der dargestellten Welt zum Ausdruck; sie zeigt, wie Klotz prägnant formuliert, einen "Ausschnitt als Ganzes".<sup>(14)</sup> Die "offene" Form baut dagegen auf dem "unerfüllbare(n) Anspruch auf allseitige empirische Totalität"<sup>(15)</sup> auf, sie tendiert weniger zur Wirklichkeitsmodellierung, als zur Reproduktion dessen, was Čudakov in Poëtika Čechova als "chaotičnaja složnost' bytija", als "chaotische Vielfalt des Seins" bezeichnen wird;<sup>(16)</sup> sie zeigt ein "Ganzes in Ausschnitten".<sup>(17)</sup>

---

( 7 ) V.Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama, München 1969; zitiert aus der siebten Auflage München 1975.

( 8 ) Klotz 1975, S.13.

( 9 ) Klotz 1975, S.14.

(10) ebda.

(11) ebda.

(12) Klotz 1975, S. 65.

(13) vgl. Klotz 1975, S.145.

(14) Klotz 1975, S.215.

(15) Klotz 1975, S.219.

(16) Čudakov 1971, S. 228.

(17) Klotz 1975, S.215.

Allerdings kann Klotz auch seiner "offenen" Form eine modellierende Funktion nicht absprechen. Wenn er bei der Analyse der "offenen" Form von "Fluchtlinien" für die "zerborstene Handlung"<sup>(18)</sup> spricht, von "metaphorischen Verklammerungen"<sup>(19)</sup> und anderen "Bindeweisen"<sup>(20)</sup>, vom "Integrationspunkt" der Stücke<sup>(21)</sup> schließlich, dann zeigt er auf, wie auch in der "offenen" Form jene heimliche Begrenzung wirksam wird, von der bereits Wölfflin gesprochen hatte, wie auch die "offene" Form ein "Bedeutungsfazit" "bündig zur Sprache"<sup>(22)</sup> bringt, wie sie Wirklichkeit modelliert; die "offene" Form unterscheidet sich darin nicht grundsätzlich von der "geschlossenen". Das heißt aber, daß die Klotz'sche Typologie gerade die Opposition einebnet, die hier als entscheidend angesehen wird, die Opposition nämlich, die auf der Ebene der Wirklichkeitsmodellierung selbst "offene" und "geschlossene" Formen gegeneinander stellt. Klotz' Typologie bildet demnach nur den gedanklichen Ausgangspunkt dieser Arbeit, deren Zielsetzung Analysekriterien verlangt, die über die Klotz'sche Vorlage hinausreichen.<sup>(23)</sup>

(18) Klotz 1975, S.103.

(19) Klotz 1975, S.104 ff.

(20) Klotz 1975, S.107.

(21) Klotz 1975, S.112.

(22) Ebda.

(23) Tatsächlich dürfte es schwierig sein, Klotz' Untersuchungskriterien im einzelnen auf narrative Texte zu übertragen, in denen ja auf Grund des spezifischen Kommunikationsmodells, in dem ein Erzähler frei über die dargestellte Wirklichkeit verfügt, grundsätzlich eine bestimmte "Offenheit" im Sinn von Klotz vorauszusetzen ist (vgl. dazu Pfister 1977, S.22f.). Hier ließe sich dann die These anschließen, daß Klotz' Bestimmung der "offenen" Form im Drama im eigentlichen eine implizite Beschreibung von Episierungsverfahren ist, wie sie nach Szondi das moderne Drama charakterisieren (Szondi, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt 1956; vgl. dazu auch I.Nolting-Hauff, "'Mythenrenaissance' und Episierung in Giraudoux' 'La Guerre de Troie n'aura pas lieu'", in Zeitschrift für französische Sprache und Literatur XCIII, 2, 1983).

Eine erste Präzisierung bietet hier die Lotman'sche Texttheorie, die zwischen den Begriffen "Mythologie" und "Fabel" ähnlich unterscheidet, wie Klotz zwischen "offener" und "geschlossener" Form. Für Lotman ist der "mythologische" Aspekt eines Textes, derjenige, der "das ganze Universum modelliert" (vgl. Klotz, "der Ausschnitt als Ganzes"), während die "Fabel" "irgendeine Episode der Wirklichkeit abbildet" (vgl. Klotz, "das Ganze in Ausschnitten").<sup>(24)</sup> Wenn jedoch Klotz mit der Opposition von Modellhaftigkeit und (näherungsweise) Nicht-Modellhaftigkeit verschiedene Texttypen unterscheidet, so differenziert Lotman verschiedene "Aspekte" oder "Dimensionen" des fiktionalen Textes selbst: der fiktionale Text ist für ihn zugleich zufälliger Wirklichkeitsausschnitt ("Fabel") und Wirklichkeitsmodell, er ist eben, um mit Klotz zu sprechen, "Ganzes" und "Ausschnitt" zugleich (vgl. dazu auch Kap. 6 dieser Arbeit). Lotman expliziert damit das auch bei Klotz angelegte Zusammenwirken von "offenen" und "geschlossenen" Tendenzen im selben Text und kann so deutlich machen, daß fiktionale Texte grundsätzlich wirklichkeitsmodellierend sind<sup>(25)</sup>, daß eine relative "Offenheit" aber dann entsteht, wenn der Text den Wirklichkeitsausschnitt der "Fabel" als solchen dominant setzt. Das wird später bei der Analyse der "offenen" Erzählungen Čechovs zu beachten sein (vgl. Kap. 6 und 7). Deutlich wird aber auch, daß die Lotman'sche Theorie ebensowenig ausreicht, wie die Klotz'sche Typologie, um "offene" und "geschlossene" Formen der wirklichkeitsmodellierenden, "mythologischen" Dimension selbst zu unterscheiden.

---

(24) Lotman 1973, S.319.

(25) Ebda.

## (2) Das Bedeutungsfeld

'Moderne' Literatur bietet dem Leser keine "geschlossenen" Wirklichkeitsmodellierungen mehr an. Das ist heute schon fast zu einem Allgemeinplatz geworden. Die Bedeutungsstrukturen, die diesen Texten und ihren Wirklichkeitsmodellierungen zu Grunde liegen, lassen sich nicht mehr zu einer eindeutigen Hierarchie organisieren; Vieldeutigkeit und Ambiguität sind den Werken inhärent, auktorial intendiert und deshalb nicht durch einfachen Rückschluß auf den Autor zu beseitigen; so jedenfalls U.Ecos Thesen in Opera aperta.<sup>(26)</sup> Die Vieldeutigkeit kann allerdings verschieden abgestuft sein; sie kann, und das ist der geringste Grad von "Offenheit", auf der subjektiv-willkürlichen Leseerfahrung beruhen und ist damit vor allem dem Leser zuzurechnen; sie kann aber auch der Kommunikationsabsicht des Autors entsprechen, der dann das Werk eben so strukturiert, daß ein eindeutiger Zusammenschluß der verschiedenen Bedeutungskomponenten nicht mehr möglich ist; im extremen Fall, Eco spricht dann von "oeuvre en mouvement"<sup>(27)</sup>, wird die (materielle) Werkstruktur selbst beweglich und veränderbar, wie in den Mobiles von Calder oder dem Livre von Mallarmé. Tatsächlich ist das Bedeutungsangebot "offener" Werke meist nicht unendlich; sie werden dem Leser dann zwar keine festgelegte und verbindliche "Botschaft" ("message"), wohl aber ein begrenztes Bedeutungspotential, eine endliche Reihe von nicht hierarchisierten Bedeutungsmöglichkeiten, anbieten; Eco spricht hier einmal treffend von einem "champs de possibilités".<sup>(28)</sup> Auch diese "Offenheit" ist begrenzt, doch zeigt diese Begrenzung keine heimliche "Geschlossenheit"

---

(26) U.Eco, Opera aperta, Milano 1962; zitiert aus der französischen Übersetzung, L'Oeuvre ouverte, Paris 1965.

(27) Eco 1965, S.35.

(28) Eco 1965, S.15.

an, wie bei Klotz und Wölfflin, sie markiert vielmehr die Alternativen, die innerhalb des begrenzten "champs de possibilités" möglich sind. "Offenheit" bedeutet für Eco, wie schon für Klotz und Wölfflin, Widerstand gegen "nécessité", "ordre", "loi" (29), bedeutet aber auch Kreativität, spielerischen Einsatz des Rezipienten. Wie dieser spielerische Einsatz innerhalb des "champs de possibilités" eines literarischen Werkes zu denken ist, darüber gibt Eco allerdings nur wenig Auskunft; bei ihm bleibt ja schon 'offen', welche Faktoren ein literarisches "champs de possibilités" überhaupt konstituieren.

Ecos Unterscheidung verschiedener Grade von "Offenheit" ist im eigentlichen eine Unterscheidung verschiedener, strukturell nicht vergleichbarer Bereiche, in denen die "Offenheit" bzw. "Geschlossenheit" eines Werkes zur Geltung kommen kann. So ist die intendierte "Offenheit" des Bedeutungsaufbaus ein ganz anderes Phänomen, als die "Offenheit", die durch die Beteiligung des Lesers an der Konstitution des Textes entsteht. Diese ist in unserem Zusammenhang von geringerem Interesse. Ingarden hat dargelegt, daß literarische Werke als "intentionale" Gebilde nur "schematisierte Ansichten" der von ihnen entworfenen Gegenstände anbieten; (30) sie implizieren deshalb, neben der endlichen Zahl von thematisierten "Bestimmtheiten" eine unendliche Zahl von "Unbestimmtheiten", die die Komplementierungsarbeit, die "Konkretisierung" des Lesers verlangen. Das gilt für alle literarischen Texte; die

---

(29) Eco 1965, S.20.

(30) R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1931, 41972; vgl. darin vor allem Kap.7 ("Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten"), Kap. 8 ("Die Schicht der schematisierten Ansichten"), sowie Kap.13 ("Das 'Leben' des literarischen Werkes"); vgl. dazu Z. Konstantinovič, Phänomenologie und Literaturwissenschaft, München 1973; G. Gabriel, Fiktion und Wahrheit, Stuttgart 1975; R. Warning (Hrsg.), Rezeptionsästhetik, München 1975; W. Iser, Der Akt des Lesens, München 1976.

"Unbestimmtheit" als "Bestimmungslücke des intentionalen Gegenstandes"<sup>(31)</sup> bedeutet demnach zwar eine gewisse "Offenheit", die an die Aktivität des Lesers appelliert, ist aber kein Differenzmerkmal in einer Typologie, die "offene" und "geschlossene" Texte (in dem hier verwendeten Sinne) unterscheidet. Das geht letztlich auch aus den Folgerungen hervor, die sich aus dem Vorhandensein von "Unbestimmtheiten" ziehen lassen; Ingarden setzt die Möglichkeit einer 'richtigen' "Konkretisation" voraus, die der Leser, gelenkt durch den "ästhetischen Wert" und die "metaphysischen Qualitäten" des Werks, zu leisten imstande ist; die "Unbestimmtheit" schließt für Ingarden "Geschlossenheit" nicht aus.<sup>(32)</sup> Iser sieht dagegen gerade in den "Unbestimmtheiten" die Grundbedingung auch für die semantische "Offenheit" literarischer Werke;<sup>(33)</sup> die sich hier abzeichnende unterschiedliche Funktionalisierungsmöglichkeit von "Unbestimmtheiten", auf die auch G.Kaiser verweist<sup>(34)</sup>, zeigt an, daß sie selbst nicht als entscheidendes typologisches Differenzkriterium zu gelten haben. Ähnliches gilt für einen zweiten Aspekt, den wir hier mit Bachtin als den "dialogischen" bezeichnen wollen. Gemeint ist die Interaktion von Texten mit anderen Texten, literarischen wie nichtliterarischen, gleichzeitigen wie vorhergehenden, sowie mit der ganzen Vielfalt von kulturellen Systemen und Subsystemen. Ein weitgefaßtes Verständnis einer solchen "Intertextualität" bedeutet, daß der Text in einer unabschließbaren Bewegung ständig über seine eigenen Grenzen hinausweist, was letztlich die Kategorien in Frage stellt, mit denen wir hier arbeiten: den Begriff des Textes selbst, die Voraussetzung einer Autorenintention, die stabile Zuordnung von Signifikant und Signifikat, und natürlich auch

(31) Iser 1976, S.284.

(32) Vgl. dazu R.Ingarden, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Darmstadt 1968; vgl. darin besonders S.142, 156, 169 ff.u.a.; dazu auch Iser 1966, S.267 ff.

(33) Vgl. dazu W.Iser, Die Appellstruktur der Texte, Konstanz 1970, sowie Iser 1976, S.267 ff.; S.284 ff.

(34) G.Kaiser, "Nachruf auf die Interpretation?", in Poetica 4, 1971.

den Begriff der "Geschlossenheit";<sup>(35)</sup> eine solche prinzipielle Unabgeschlossenheit von Texten vermag dann zwar u.U. literarische/poetische und nicht-literarische/nicht-poetische Texte als "Textsorten" zu trennen, trägt aber nicht nur nicht zu einer typologischen Unterscheidung von "offenen" und "geschlossenen" Texten bei, sondern widerspricht diesem Gedanken selbst und wird hier deshalb nicht berücksichtigt. Ein Text, so läßt sich mit Titzmann die hier vertretene Auffassung beschreiben, bedient sich eines "Zeichensystems im Sinne einer vorgegebenen und kulturell geregelten oder aber aufgrund der kulturellen und logischen Spielregeln rekonstruierbaren Zuordnung von Signifikanten und Signifikaten"<sup>(36)</sup> und hat deshalb eine nachweisbare Bedeutung, die sich auch mit den Merkmalen "offen"/"geschlossen" beschreiben läßt.

### (3) Der Text als Perspektivenstruktur

Wenn man davon ausgeht, daß sich die wirklichkeitsmodellierende "mythologische" Dimension eines Textes über ein System von semantischen Oppositionen, also über den Bedeutungsaufbau eines Textes, erfassen läßt (vgl. etwa die Lotman'schen Raumoppositionen), dann ist bei der Analyse "geschlossener" und "offener" Bedeutungsstrukturen zunächst nach dem Begriff der Bedeutung eines literarischen Werkes selbst zu fragen, sowie nach den Einheiten, die diese Bedeutung konstituieren. Daß einem literarischen Werk eine solche Bedeutung zukommt, die mehr ist als die Summe der einzelnen Satzbedeutun-

---

(35) Das sind in etwa die Positionen von J.Kristeva und der Gruppe Tel Quel, deren Verständnis von "Intertextualität" explizit auf Bachtin und Vološinov zurückverweisen; vgl. dazu Kap. 3, Fußnote (83).

(36) M.Titzmann, Strukturelle Textanalyse, München 1977, S.338.

gen und die Lotman deshalb als "sekundär modellierend"<sup>(37)</sup> bezeichnet, ist unbestritten. Versteht man nun mit Lotman das literarische Werk als Modell, das auch die Wirklichkeitssicht des modellierenden Subjekts zum Ausdruck bringt, oder, um mit Iser zu sprechen, als "Kommunikationsstruktur"<sup>(38)</sup>, die mit einer bestimmten Wirklichkeit in einem "Mitteilungsverhältnis"<sup>(39)</sup> steht, dann läßt sich die Bedeutung eines Textes als "perspektivische Hinsicht auf eine Welt"<sup>(40)</sup> begreifen, die der Autor in seinem Werk vermittelt. Ganz analog hatte bereits W.Schmid formuliert, der die "Weise der Wirklichkeitsdarstellung im literarischen Werk (als) individuelles Zeichen, Anzeichen, Symptom, für die Stellung des abstrakten Autors zur Welt" sieht.<sup>(41)</sup> Die semantische Organisation des Textes ist dann aber, um wieder Iser zu folgen, selbst ein System von Teilperspektiven, die zusammen als "Innenperspektivik"<sup>(42)</sup> die "Hinsicht" des Autors "auf eine Welt", seine Wirklichkeitsmodellierung, bezeichnen.

Bachtin<sup>(43)</sup> begreift das literarische Werk sicher als einer der ersten als System von Perspektiven oder, wie er es nennt, von "Stimmen", wobei er allerdings nur die "Stimme" des Autors und die der Figuren meint. Die daran

(37) Zum Text als ganzheitlichem Zeichen ("celostnyj znak") vgl. Lotman 1973, S.42f; dazu Lachmann 1977, S.2 ff.; bereits für Mukařovský, so kann hier nur erwähnt werden, war der literarische Text eine einheitliche, "globale Benennung"; vgl. J.Mukařovský, "Die poetische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache", in Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967, S.54.

(38) Iser 1976, S.88.

(39) Ebda.

(40) Iser 1976, S.162.

(41) W.Schmid 1973, S.30. Vgl. dazu auch Lotman 1973, S.396.

(42) Iser 1976, S.163.

(43) Vgl. M.Bachtin, Problemy poëtiki Dostoevskogo, Moskva 1972.

anschließende Unterscheidung von "monologischem" und "polyphonem" Roman ist bekannt. In "monologischen" Texten legt der Autor fest, welche "Ideen" als richtige und falsche zu gelten haben und ordnet sich dabei die "Stimmen" der Figuren hierarchisch unter. Im "polyphonen" Werk werden dagegen die einzelnen "Stimmen" nicht hierarchisiert, sondern als gleichwertig konkurrierende oder "dialogisierende" nebeneinandergestellt. Wenn aber die Vielfalt von "Stimmen" nicht zugunsten einer einzigen "Stimme" aufgehoben wird, dann läßt sich die Aussage des Werks nicht mehr als kohärente Gesamtbedeutung fassen; sie bleibt ambivalent, unentschieden, "offen". Dabei mag die Bachtin'sche Konzeption zweifelsohne "provozierend" sein, daß sich auch die "Stimme" des Autors mit den "Stimmen" der Figuren "auf einer Ebene mit gleichen Rechten" trifft.<sup>(44)</sup> Einleuchtend bleibt jedoch, daß der abstrakte Autor als strukturell übergeordnete Instanz auch die Möglichkeit hat, auf eine festumrissene, widerspruchsfreie und vor allem dominierende Bedeutungsposition zu verzichten, um im gleichwertigen Zusammenspiel verschiedener "Stimmen" Unentschiedenheit, Zweifel, Nicht-Wissen u.a. auszudrücken.

Bachtins "Polyphonie"-Begriff bildet, wie mir scheint, den Ausgangspunkt für spätere Definitionen semantischer "Offenheit" in literarischen Werken. In Uspenskij's Poëtika kompozicii<sup>(45)</sup> wird Bachtins "Polyphonie" kaum modifiziert übernommen; Uspenskij spricht allerdings nicht mehr von "Stimme", sondern von "Standpunkt" ("točka zrenija") und macht damit die Verbindung von "Polyphonie" und Perspektivenstruktur deutlich. Als "offene Perspektivenstruktur"

---

(44) Schmid 1973, S.10.

(45) B.Uspenskij, Poëtika kompozicii, Moskva 1970; deutsch: Poetik der Komposition, Frankfurt 1975, vgl. dort vor allem S.19 f.

bezeichnet Pfister die "Offenheit" im Drama, die dann gegeben ist, wenn "entweder durch den Verzicht auf Steuerungssignale oder durch widersprüchliche Signalvergabe (...) die Relation der Figurenperspektiven zueinander ungeklärt und damit die auktorial intendierte Rezeptionsperspektive unbestimmt oder ambivalent"<sup>(46)</sup> bleibt. Als Perspektivenstruktur begreift schließlich auch Iser, wie bereits angedeutet, den Aufbau literarischer bzw. fiktionaler Texte, geht dabei aber weiter als Bachtin oder Pfister, denn als "Perspektiven" gelten ihm nicht nur die Position von Erzähler und Figuren, sondern auch die "markierte Leserfiktion" und die Handlung (Fabel, plot), in deren Entwicklung ebenfalls eine "Hinsicht" auf Wirklichkeit zur Geltung kommt;<sup>(47)</sup> damit faßt Iser die elementaren 'Bausteine' narrativer Texte als "Perspektiven" auf, deren Kombination dann über die "Offenheit" bzw. "Geschlossenheit" von Texten entscheidet. In der "kontrafaktischen" und "oppositiven" "Modalisierung" der Perspektivenzuordnung stehen die einzelnen Perspektiven in einem stabilen, hierarchischen Verweisungszusammenhang, der für einen hohen "Eindeutigkeitsgrad" des Textes bürgt;<sup>(48)</sup> in der "gestaffelten" und "seriellen" Anordnung der Textperspektiven wird die "vorgezeichnete Lenkung der Beziehbarkeit" suspendiert;<sup>(49)</sup>

---

(46) M. Pfister, Das Drama, München 1977, S. 102.

(47) Iser 1976, S. 163. Nicht ganz verständlich ist mir allerdings, warum Iser die "Innenperspektivik" eines Textes auf diese vier Elemente beschränkt; die spezifische "Hinsicht auf eine Welt" kann auch anders zur Geltung kommen; etwa durch die besondere Verformung der Fabel im Sujet oder durch die Raumstrukturierung, wie Lotman nachgewiesen hat (Lotman 1973, S. 327 ff; Lotman 1974, S. 200 ff.).

(48) Iser 1976, S. 171 ff.

(49) Iser 1976, S. 173 ff.

"die Dichte des Darstellungsrasters, die Montage und Interferenz der Perspektiven, das Angebot an den Leser, identische Vorkommnisse aus vielen einander gänzlich widersprechenden Blickpunkten zu sehen"<sup>(50)</sup>, lösen fixierte Beziehungen zwischen den einzelnen Perspektiven ab und lassen an ihre Stelle eine im Extremfall unendliche Zahl von Beziehungsmöglichkeiten oder "Anschließerbarkeiten" treten, eben das, was Eco als "champs de possibilités" bezeichnet. Einsichtig ist, daß die "kontrafaktische" und die "oppositive" Perspektivenmodalisierung eine eindeutige auktoriale, "monologische" "Hinsicht auf Welt" zum Ausdruck bringt, die einen bestimmten Wirklichkeitsausschnitt "als Ganzes" modelliert; in der "gestaffelten" und "seriellen" Anordnung wird die wirklichkeitsmodellierende Funktion von Literatur problematisiert oder ganz aufgehoben; sie kann dann etwa die ungeordnete Faktizität, den Zufall, zum Ausdruck bringen, eben das, was Klotz mit der Formel "Das Ganze in Ausschnitten" meint; sie kann das Versagen oder die Ambivalenz einer Wirklichkeitsmodellierung bezeichnen, sie kann schließlich auch die Aufmerksamkeit auf ihre eigene Form lenken und wird damit "autoreflexiv".<sup>(51)</sup>

Im folgenden wird der Bedeutungsaufbau der "offenen" Erzählungen Čechovs als ambivalenter Verweisungszusammenhang von Perspektiven im Iser'schen Sinn beschrieben (Kap. 6 und Kap. 7); auf die Adäquatheit dieses Verfahrens verweist u.a. auch, daß die Besonderheit des Čechov'schen Erzählens in der Literatur immer wieder mit Begriffen bezeichnet wird, die den Iser'schen Beschreibungskriterien analog sind.

---

(50) Iser 1970, S.29.

(51) Zum (auf Jakobson zurückweisenden) Begriff der "Autoreflexivität" vgl. U.Eco, Einführung in die Semiotik, München 1972.

## 5.2. Die Literatur zu Čechov

Die Problematik von "Offenheit" und "Geschlossenheit" teilt die Čechov-Forschung in zwei, wie es scheint, unvereinbare Lager: Čechov vermittelt in seinen Erzählungen, so der eine Standpunkt, ein "geschlossenes" Weltbild; diese "Geschlossenheit" wird durch einzelne Erzählverfahren, die eben das Besondere des Čechov'schen Erzählens ausmachen, problematisiert, aber nicht aufgehoben; Vertreter eines solchen Standpunkts wurden bei der Analyse der Bauernerzählungen vorgestellt. Das andere Lager vertritt die entgegengesetzte Meinung: Čechov verzichtet in seinen späten Erzählungen auf die Modellierung von Wirklichkeit; seine Erzählungen reproduzieren die Faktizität und die Kontingenz der empirischen Wirklichkeit, sie zeichnen das "Ganze in Ausschnitten", um mit Klotz zu sprechen. Argumentiert wird in beiden Lagern mit den gleichen Kriterien: (1) dem Verhältnis von Erzähler (Autor) und Figuren, (2) der Fabel und (3) dem "Detail", dessen Verwendung als besonderes Verfahren der Selektion der Fabelwirklichkeit beschreibbar ist. Die Iser'schen Elemente der "Innenperspektivik" eines Textes werden hier deutlich erkennbar.

### (1) Erzähler und Figuren

Charakteristisch für Čechovs Erzählen, so wurde bereits von Čechovs Zeitgenossen erkannt, sei die Reduzierung der narrativen Vermittlung zugunsten der scheinbar unvermittelten Wirklichkeitssicht der Figuren (vgl. dazu Mužiki, die Problematik des "Reflektors" und des "personalen" Erzählens). Der narrativen Vermittlung in den Erzählungen Čechovs gelten die ersten Teile von Čudakovs Poëtika

Čechova; (52) Čudakov setzt dabei das inzwischen gebräuchliche narrative Kommunikationsmodell voraus, das den abstrakten Autor und den Erzähler als "Sende"-Instanzen dem Leser (fiktiv? implizit?) gegenüberstellt; die vermittelte Welt ist die Welt der Figuren. Das Verhältnis von Erzähler und Figuren und das damit verbundene Problem der sprachlichen und der räumlich-perspektivischen Organisation der Erzählungen führt Čudakov zu einer Periodisierung, die Čechovs Schaffen mehrmals untergliedert. Der subjektiv wertende Ton einer sich frei entfaltenden Erzählerrede, die volle Verfügbarkeit des Erzählers über die dargestellte Wirklichkeit, charakterisiert das Erzählen der ersten Schaffensperiode Čechovs (bis 1888); Erzähler- und Autorenstandpunkt fallen dabei meist zusammen. Bereits ab 1883 werden allerdings entscheidende Veränderungen erkennbar; der Erzähler wird neutraler, seine subjektiv wertenden Kommentare nehmen ab. Subjektive "Töne" stammen dann von den Figuren, deren Wertungsstandpunkt immer deutlicher zur Geltung kommt. Hier macht sich bereits jenes "objektive" Erzählen bemerkbar, das nach Čudakov die zweite, "objektive" Periode des Čechov'schen Erzählens bestimmt (1888-1894). "Objektiv" heißt hier ein Erzählen, in dem die Wahrnehmungs- und Wertungsweise (meist) eines Protagonisten dominiert und die Erzählerrede scheinbar ganz verdrängt; die "objektive" Periode ist demnach die Periode der direkten Figurenrede und verschiedener Formen der "Textinterferenz", in denen sich der Figurenstandpunkt manifestiert (indirekte Rede,

---

(52) Čudakov, Poëtika Čechova, Moskva 1971.

Zur Kritik an Čudakov vgl. G. Berdnikov, "O poëtike Čechova i principach ee issledovanija", in Voprosy literatury 1972, No 5; T.K. Šach-Azizova, "Sovremennoe pročtenie čečovskich p'es (60-70e gody)", in Opul'skaja, Papernyj, Šatalov 1974, S.334; Z. Papernyj, Zapisnye knižki Čechova, Moskva 1976, S. 105 ff; ebenso T. Eekman, "The Narrator and the Hero in Chekhov's Prose", in California Slavic Studies, VII, 1975.

erlebte Rede, erlebte Wahrnehmung u.a.). Die dritte Periode macht diese Entwicklung wieder rückgängig (1894-1904), ohne allerdings den Ausgangspunkt wieder zu erreichen: die wertende Erzählerrede nimmt erneut zu, der Standpunkt der Figuren kommt häufig nur noch über subtile stilistische Verfahren, etwa eine feine stilistisch-semantische "Tönung" ("tonkij stilističeskij nalet")<sup>(53)</sup> zur Geltung, der Unterschied zur ersten Periode besteht vor allem darin, daß Erzähler- und Autorenposition nicht mehr ohne weiteres zu identifizieren sind. Čudakov ist der kompromißlose Vertreter jenes Lagers, das im Aufbau der Erzählungen Čechovs vor allem den Zufall am Werk sieht ("princip slučajnosti"); insofern mangelt es seinen Folgerungen aus der Evolution des Verhältnisses von Erzähler und Figuren an Konsequenz: gerade über die Figuren kann ja die ungeordnete Faktizität einer Wirklichkeit zum Ausdruck kommen, deren Teil sie selber sind. Tatsächlich ordnet Čudakov die Figuren immer, und das heißt auch in der "objektiven" Periode, dem Erzähler oder dem abstrakten Autor unter und macht sie damit zum Bestandteil einer auktorialen Wirklichkeitsmodellierung, die er dann auf Grund seiner Prämissen ("princip slučajnosti") nicht als solche anerkennt. Hier wird später meine Kritik ansetzen (vgl. Kap.6).

Weniger systematisch, aber ganz analog sehen auch andere Autoren das Verhältnis von Erzähler und Figuren; dabei wird immer wieder die besondere Rolle der Figur hervorgehoben, wie sie Čudakov vor allem für die "objektive" Periode geltend macht; das impliziert den gleichzeitigen Rückzug des Erzählers. Čechov "ne dokazyval, daže ne rasskazyval, on pokazyval", schreibt Ęrenburg.<sup>(54)</sup> Bei Tschizewskij heißt es: "(...) die Ereignisse (...) wirken nur in der Gestalt, die sie annahmen, als sie in

(53) Čudakov 1971, S. 97.

(54) I.Ęrenburg, Perečityvaja Čechova, Moskva 1960, S.86.

der Psyche der Menschen gebrochen und umgeprägt wurden." (55)  
 Ganz analog formuliert Nilsson: "There are stories in which many of the events are seen through the eyes of the main character, although they are told in the third person and the narrator holds the reins from beginning to end." (56)  
 Ėjchenbaum schreibt: "Čechov do predela sžimal avtorskij tekst (...). Tema i položenie raskryvajutsja u nego obyčno ne avtorom, a samymi dejstvujuščimi (...) licami." (57)  
 Gurvič: "Čitaeš' čečovskij rasskaz - i kažetsja, budto, krome vosprijatija geroja, v nem ničego net." (58) Die Aktivierung des Bewußtseins der Figuren, die die dargestellte Welt als personalen Bewußtseins- und Wahrnehmungsraum erscheinen läßt, führt jedoch nicht zu jenem Ideal des "dichterischen" Romans, den Spielhagen im gänzlichen Verschwinden des Erzählers/Autors zugunsten der Figuren

- 
- (55) B. Ischižewskij, "Über die Stellung Čechovs innerhalb der russischen Literaturentwicklung", in T. Ėekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860 - 1960, Leiden 1960, S.307.
- (56) N. Å. Nilsson, Studies in Čechov's Narrative Technique, "The Steppe" and "The Bishop", Stockholm 1968, S.60.
- (57) B. Ėjchenbaum, "O Čechove", in O proze, Leningrad 1969, S.366.
- (58) I. Gurvič, Proza Čechova, Moskva 1970, S.162 f. Ähnlich auch A. Belyj, Lug zelenyj, Moskva 1910, S.128; Z. Gerson, "Kompozicija i stil' povestvovatel'nyh proizvedenij A.P. Čechova", in Trofimov (Hrsg.) Ivorčestvo A.P. Čechova, Moskva 1956, S.132 f; V. Vinogradov, O jazyke chudožestvennoj literatury, Moskva 1959, S.139; S.153; L. Usmanov, "Princip 'sžatosti' v poëtike pozdnego Čechova-helletrista i russkij realizm konca XIX veka", in Poëtika i stilistika ruskoj literatury, Leningrad 1971, S.247 f; I. Vidučekaja, "Sposoby sozdanija illjuzii realnosti v proze zrelogo Čechova", in Opuľ'skaja, Papernyj, Šatalov (Hrsg.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974, S.285; L. Čilevič, Sjužet Čechovskogo rasskaza, Riga 1976, S.231 ff; J. van der Eng, "The Semantic Structure of 'Lady with Lapdog'", in J. van der Eng, J.M. Meijer, H. Schmid (Hrsg.), On the Theorie of Descriptive Poetics: Anton P. Čechov as Story-Teller and Playwright, Lisse 1978, S.61; B. Kataev, Proza Čechova, Moskva 1979, S.24; V. Linkov, Chodužestvennyj mir prozy A.P. Čechova, Moskva 1982, S.112.

sieht; (59) Spielhagen wird hier nicht umsonst erwähnt, wird doch der Titel eines seiner Romane in der Erzählung Skučnaja istorija zitiert (60), darin einen Hinweis auf ein dominierendes narratives Verfahren der Zeit zu sehen, liegt nicht allzu ferne. (61) Wenn man von Tschizewskij absieht, der den Blick der Figuren mit einer "impressionistischen", und das heißt nicht-modellierenden, Wirklichkeitsdarstellung verbindet (62), dann rücken die oben genannten Autoren die Figurenperspektive zwar in eine gewisse, aber nicht näher definierte Nähe zur Autorenposition, ordnen sie ihr aber ganz deutlich unter; (63) Nilssons Aussage ist hier bezeichnend. Bereits Gor'kij hatte ja gegen die abwertende Literaturkritik seiner Zeit formuliert: "U Čechova est' nečto bol'see, čem mirosozercanie, - on ovladel svoim predstavleniem žizni i takim obrazom stal vyše ee. On osveščает ee skuku, ee nelepости, ee stremlenija, ves' ee chaos s vysšej točki zrenija. I čotja eta točka zrenija neulovima, ne poddaetsja opredeleniju, - byt' možet, potomu, čto vysoka, - no ona vseгда čuvstvovalas' v ego rasskazach i vse jarče probivaetsja v nich." (64)

(59) Vgl. F.Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883.

(60) Was die Schwalbe sang. Vgl. Skučnaja istorija, 7.254.

(61) Es wäre eine eigene Arbeit wert, die Formen und Ursachen des personalen Erzählens zu erforschen, das im ausgehenden 19.Jahrhundert nicht nur die Literatur, man denke hier an Flaubert und H.James, sondern auch die Literaturtheorie beherrscht (Spielhagen).

(62) Tschizewskij 1960, S. 300 ff.

(63) Vgl. dazu auch Derman, O masterstve Čechova, Moskva 1959, S.28. Gerson 1956, S.121, S: 131 ff; Gurvič 1970, S.165; Berdnikov 1972, S.138; Grečnev, Russkij rasskaz konca XIX - XX veka, Leningrad 1979, S.40 f.

(64) M.Gor'kij, "Po povodu novogo rasskaza A.P.Čechova 'V ovrage'", in M.Gor'kij, Sobranie sočinenij v 30 tomach, Moskva 1953, t.23, S.316.

Gor'kij bringt ganz deutlich jene beiden Positionen zum Ausdruck, die die Čechov-Forschung teilen ("chaos" vs "vysšaja točka zrenija") und nimmt Stellung für eine von beiden; Gor'kij's Formulierungen sind nicht ohne Ambivalenz, denn sie lassen offen, wie das Verhältnis von Erzähler (Autor) und Figuren tatsächlich beschaffen ist ("neulovima", "ne poddaetsja opredeleniju"). Die gleiche Ambivalenz zeigt sich auch bei den neueren Autoren, die das Dominieren der Figurenperspektive akzentuieren, diese Perspektive dann in die Nähe zur Autoreninstanz zu bringen, um sie ihr schließlich ganz unterzuordnen. Mögliche und notwendige Präzisierungen sollen im folgenden Kapitel vorgestellt werden.

## (2) Die Fabel

In bezug auf das Verhältnis von Erzähler und Figuren zeigen sich die unterschiedlichen Positionen der Čechov-Forschung nur an der verschiedenen Gewichtung eines sonst ähnlich verstandenen Sachverhalts (Unterordnung der Figuren unter die Erzähler- bzw. Autorenposition vs Dominanz der Figurenperspektive bei gleichzeitiger Unterordnung unter den Erzähler/Autor). Ganz anders ist die Bewertung der Fabel. "Suščestvuet uže bol'shaja literatura na temu, kak v rasskazach i povestjach Čechova 'nižego ne slučætsja'". schreibt Čudakov <sup>(65)</sup>, was sich tatsächlich bestätigen läßt. <sup>(66)</sup> Handlungslosigkeit in den Erzählungen Čechovs kann jedoch ganz verschieden aufgefaßt werden. Für Derman, dessen Position hier als repräsentativ angesehen werden kann, schließt die Belie-

(65) Čudakov 1971, S.213.

(66) Vgl. Gerson 1956, S.100; H.Auzinger, Die Pointe bei Čechov, Kempten 1956, S. 130 ff; M.Ělizarova, Tvorčestvo Čechova i voprosy realizma XIX veka, Moskva 1958, S.49 ff; Derman 1959, S.50; G.Selge, Anton Čechovs Menschenbild, München 1970, S.112; A.Belkin, Čitaja Dostoevskogo i Čechova, Moskva 1973, S.179; Čilevič 1976, S.231; Linkov 1982, S.114.

bigkeit und Ungeordnetheit des seligierten Wirklichkeitsausschnitts eine bestimmte Modellierung nicht aus ("tema"): "Ljuboj kusok ljuboj žizni daet temu i fabulu." (67)

Für Čudakov dagegen wird die Fabel zum entscheidenden Argument für das "princip slučajnosti". (68) Die Fabel der Erzählungen Čechovs ist entweder tatsächlich handlungsarm ("nulevoj rezul'tat") (69) oder aber, und das ist für Čudakov das Wesentliche, sie erscheint nur so, weil die Organisation des Sujets vorhandene Geschehnisse nivelliert, 'Wichtiges' gleichwertig neben 'Unwichtiges' stellt und damit keinerlei Wertung zum Ausdruck bringt; (70) Beispiele sind für Čudakov der nur kurz erwähnte Tod Nikolajs und Nikifors in Mužiki und V ovraže; (71) daraus resultiere, so Čudakov, ein "effekt neotobrannosti" (72), eine "nemotivirovannost'" (73), die eine dargestellte Episode in ihrer "individuellen Zufälligkeit" erscheinen läßt ("konkretnyj épizod, izobražennyj vo vsej ego individual'noj slučajnosti") (74) und das Bemühen des Erzählers zu erkennen gibt, der "chaotischen Vielfalt des Seins" zu folgen ("sledovanie avtora za chaotičnoj složnost'ju bytija"). (75) Daß diese spezifische Organisation des Sujets auch ganz anders bewertet werden kann, zeigt die bereits angeführte Kritik Berdnikovs (vgl. Kap. 3.2.2.). Eine ähnliche Position wie Čudakov vertritt G.Selge, die in der "Zertrümmerung der Fabel" (76) eine Hinwendung zur "Empirie" (77) sieht, was, so sei

(67) Derman 1959, S.50.

(68) Čudakov 1971, S. 188-245.

(69) Čudakov 1971, S. 217.

(70) Čudakov 1971, S. 222 ff.

(71) Čudakov 1971, S. 220.

(72) Čudakov 1971, S. 190.

(73) Čudakov 1971, S. 208.

(74) Čudakov 1971, S. 227f.

(75) Čudakov 1971, S. 228.

(76) Selge 1970, S.112.

(77) Selge 1970, S.108.

hier nur angemerkt, ihren eigenen Arbeitsvoraussetzungen widerspricht; schließlich nimmt sie sich vor, eine "poetische Anthropologie" und damit eine Wirklichkeitsmodellierung zu beschreiben.

Eine besondere Rolle im Aufbau der Erzählungen spielt der immer wieder angeführte "offene Schluß". (78) Die Fabel in den Erzählungen Čechovs ist häufig unabgeschlossen, zeigt nur eine bestimmte Episode im Leben der Protagonisten, um dann unvermutet abzubrechen, führt den Leser bis zu einer bestimmten "Schwelle", aber nicht weiter, weist ständig über sich hinaus auf die nicht-erzählte Wirklichkeit usw. Bekanntestes Beispiel ist wohl der bereits von Derman untersuchte Schluß von Dama s sobačkoi, der mit dem Verbum "načínaetsja" ("beginnt") zusammenfällt; (79) Klotz' Formel vom "Ganzen in Ausschnitten" ist hier durchaus zutreffend; gerade die Ausschnitthaftigkeit untersützt, so Čudakov, das behauptete "princip slučajnosti". Der "offene Schluß" läßt sich auch anders interpretieren. Das Zufällige verberge nicht das Gesetzmäßige, schreibt Gerson ("v slučajnom raskryvaetsja zakonomerno"); (80) Derman begreift das Erzählende mit Gornfel'd als jenen Punkt, von dem aus die vorhergehende dargestellte Wirklichkeit überblickbar und verstehbar wird; es impliziert den Helden, "der zu denken beginnt" ("kogda geroj zadumyvaetsja") (81), für den also die

(78) Vgl. A.Gornfel'd, "Čechovskie finaly", in Krasnaja Nov', 1939, 8/9. Gerson 1956, S.104; Auzinger 1956, S.101 ff; Derman 1959, S.80 ff; Vinogradov 1959, S.348 ff; V.Šklovskij, "A.P.Čechov", in Povesti o proze, Moskva 1966, S.336; Selge 1970, S.108 ff; Čudakov 1971, S.227 ff; N.Krutikova, "Realizm Čechova", in V.Kulešov u.a. (Hrsg.), Čechovskie Čtenija v Jalte, Moskva 1973, S.9; Cilevič 1976, S.99 ff.

(79) Derman 1959, S.54.

(80) Gerson 1956, S. 104.

(81) Derman 1959, S.86; vgl. Gornfel'd 1939, S.294 f.

erfahrene Wirklichkeit kein Zufall mehr ist, sondern ein bestimmter Sinnzusammenhang. Für Auzinger ist der "offene Schluß" ein Sonderfall des "Nicht-zu-Ende-Sprechens", das den Leser zur "Enträtselung" dessen auffordert, was unausgesprochen bleibt; <sup>(82)</sup> der "offene Schluß" ist dann eine auffüllbare "Unbestimmtheitsstelle". Cilevičs Position ist einleuchtend: er unterscheidet zwischen der Unabgeschlossenheit der Fabel und der Abgeschlossenheit des Textes, der häufig durch bestimmte Signale Anfang und Ende und damit einen Rahmen markiert; <sup>(83)</sup> wenn man dann mit Lotman annimmt, daß der Rahmen Voraussetzung für eine Wirklichkeitsmodellierung ist <sup>(84)</sup>, dann kann deutlich werden, daß auch die Unabgeschlossenheit der Fabel eine "geschlossene" Wirklichkeitsmodellierung nicht ausschließt (vgl. Kap. 6).

In Verbindung mit der Fabel und dem Aufbau des Sujets sind Verfahren der Komposition zu nennen, die in der Literatur als Besonderheit des Čechov'schen Erzählens beschrieben, aber nicht explizit in ihrem tatsächlichen Zusammenhang mit der Problematik "offenen" und "geschlossenen" Erzählens gesehen werden. Gemeint ist die "Leerstellen"-Struktur, die Nilsson als "Blocktechnik" ("bloc technique") bezeichnet; gemeint ist das System von Wiederholungen, das gerne als "Musikalität" umschrieben wird, gemeint ist schließlich der semantische "podtekst" in den Erzählungen Čechovs; diese drei Phänomene stehen in einem strukturellen Zusammenhang, der im folgenden deutlich wird.

---

(82) Auzinger 1956, S.101 ff; vgl. auch S. 132 f.

(83) Cilevič 1976, S. 99 ff.

(84) Lotman 1973, S.315 ff.

Die "Blocktechnik" ist ein besonderes Verfahren: "Such a technique (...) consists in placing small complete scenes next to each other without any comments. There is still a clear chronological scheme and logical development from one scene to another, but the reader should never feel, that there is a narrator guiding him, anxious to explain everything." (85) Was Nilsson hier beschreibt, ist mehr als die manifeste Abwesenheit eines Erzählers, der den Leser dennoch leitet, wie das bereits Gor'kij festgestellt hatte (vgl. oben). Nilsson kennzeichnet den Textaufbau als lose Reihung von mehr oder weniger selbständigen Einheiten, die durch "Leerstellen" voneinander getrennt sind und deren syntagmatische Anschließbarkeit deshalb geschwächt ist. Ganz analog spricht Vinogradov von den "priemy kompozicionnoj 'preryvistosti' i neprilažennosti častej"; (86) "Svobodnaja kompozicija rasskaza" heißt es allgemeiner bei Grečnev. (87) Als "bruchstückartig" bezeichnet Kjetsaa die Syntax in Dama s sobačkoi. (88) Der Vergleich mit der Montagetechnik des Films und die Hinweise auf Ėjzenštejn sind hier berechtigt. Auf das "iskusstvo čeredovanie zrimych form" (89) und die "smena planov" (90) weist Dobin, von "mnogoplannoe povestvovanie" spricht Čudakov (91), von "Montage" Semanova, die genauso wie Čudakov Ėjzenštejn zum Vergleich

---

(85) Nilsson 1968, S.70.

(86) Vinogradov 1959, S.352.

(87) Grečnev 1979, S.40f.

(88) G.Kjetsaa, "Tschschows Novellenkunst. Versuch einer Analyse der Erzählung 'Die Dame mit dem Hündchen', in Československa Rusistika 2, 1971, S.67. Vgl. auch van der Eng 1978, S.67.

(89) E.Dobin, Iskustvo detali, Leningrad 1975, S.116.

(90) Dobin 1975, S.114.

(91) Čudakov 1971, S.134.

heranzieht. (92) Die "Leerstellenstruktur" verhindert oder schwächt in den Erzählungen Čechovs die kohärente Anschließbarkeit der Textelemente; die einzelnen Elemente lösen sich aus ihren unmittelbaren Kontextbezügen, zeigen 'freie Valenzen', über die sie dann Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen mit anderen syntagmatischen Stellen eingehen; die Rekurrenz von semantischen Merkmalen und Merkmalsbündeln, von Lexemen und ganzen Lexemverbindungen wurde in Mužiki und V ovrage als paradigmatische Ordnung der Erzählung beschrieben; dem gleichen Sachverhalt gilt die metaphorische Bezeichnung "Musikalität", die in der Literatur zu Čechov immer wieder anzutreffen ist. (93) Bicilli sieht gerade die "Musikalität" als das Spezifikum des Čechov'schen Erzählens an. (94) "Musikalität" ist für Bicilli ein Phänomen des "Prosarhythmus", der nicht nur auf dem Wechsel von

---

(92) M.Semanova, "Čechov-očerkist (Ot fakta, dokumenta k tvorčeskomu voplošččeniju)", in Kulešov (u.a.) 1973, S.99. Vgl. Čudakov 1971, S.184. Vgl. zu dieser Problematik auch J.M.Meijer, "Čechov's Word", in Eng, Meijer, Schmid 1978, vor allem S. 129. Die Diskussion um die "Leerstellen" bei Čechov beginnt im wesentlichen mit der Erzählung Step', die auf der syntagmatischen Achse in eine Reihe lose miteinander verknüpfter Szenen zerfällt; Čechov selbst sprach ja von "suchoj perečen' vpečatlenij" (vgl. Brief vom 9.1.1888 an Korolenko). Die Fortsetzung von Čechovs Schaffen zeigt, daß Step' nicht aus Unvermögen eine wenig kohärente "Steppenzyklopädie" darstellt, nicht ein mangelhaftes Jugendwerk; Step' zeugt vielmehr bereits von jenen Erzählverfahren, die das späte Erzählen Čechovs charakterisieren.

93) Derman 1959, S.120 ff.; Golubkov, Masterstvo A.P. Čechova, Moskva 1958, S.10; Bicilli 1966, S.78-113; K.Čukovskij, O Čechove, Moskva 1967, S.104 ff.; Nilsson 1968, S.85 ff.; Čudakov 1971, S.133 ff.u.a.

(94) Bicilli 1966, S.87; vgl. dazu auch Kap.3., Fußnote 71

langen und kurzen Sätzen beruht<sup>(95)</sup>, sondern auch auf der "rhythmischen" Abfolge von "Situationen, realen Portraits und Erlebnissen der dargestellten Menschen"<sup>(96)</sup>, von thematischen Einheiten also, die wie musikalische Motive immer wieder aufgegriffen werden und sich zu einem Wiederholungs- und Variationssystem zusammenschließen. "Musikalität" kann in diesem Sinne als ein die lautliche, syntaktische und semantische Ebene umfassendes Äquivalenzsystem verstanden werden, das die Aufmerksamkeit des Lesers weniger auf den Fortgang des Geschehens, als auf die Vergleichbarkeit zwischen den Textsegmenten lenkt. Jakobsons Definition der "Poetizität" liegt hier ganz nahe; nicht ohne Grund werden in der Literatur zu Čechov die Begriffe "Musikalität" und "Lyrik" annähernd synonym gebraucht.<sup>(97)</sup> Für Bicilli bedeutet "Musikalität" "Geschlossenheit" des Erzählens, denn die rhythmischen Wiederholungen suggerieren jenes ganzheitliche Wirklichkeitsbild, das die Erzählungen Čechovs zu vermitteln suchen.<sup>(98)</sup> Der Begriff "Musikalität" zeigt dabei die Grenzen der Analyse, denn er kann die semantische Dimension der Erzählungen nur ungenügend erfassen; die aber ist nun, wie bereits Mužiki und V ovrage gezeigt haben, keineswegs als "geschlossenes" System

---

(95) Bicilli 1966, S.79 ff.; zum Prosarhythmus bei Čechov vgl. auch P.Rehder, "Zum Prosarhythmus bei Čechov", in Gedenkschrift für Alois Schmaus, München 1971; ders., "Verfahrensweisen der Beschreibung des Rhythmus künstlerischer Prosatexte", in Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongreß Zagreb 1978, München 1978; Düwel, "Zum Problem des Rhythmus von künstlerischer Prosa", in Zeitschrift für Slawistik 23, 1978; auch Auzinger 1956, S. 125 f.

(96) Bicilli 1966, S. 87.

(97) Vgl. dazu Derman 1929, S.245 ff.; Derman 1959, S. 124; Gerson 1956, S.130; Elizarova 1958, S.50; Nilsson 1968, S.85 ff.; Čudakov 1971, S.133; I.Svatonová, "O lirizme Čechova", in Eekman 1960.

(98) Bicilli 1966, S. 57.

zu beschreiben. Wenn sich Textelemente aus ihrer semantischen Kontextdeterminiertheit lösen, dann erhöht sich ihre Polysemie, die vielfältige paradigmatische semantische Anschließbarkeit möglich macht ("Archiseme"); daß dabei in einem fast nicht mehr kontrollierbaren Prozeß auch 'neue' Bedeutungen freigesetzt werden, ist an V ovrage deutlich geworden ("vertige du texte"). Es scheint nun, daß diese an der Textoberfläche nicht lexikalisierten Bedeutungen das sind, was in der russischen Literatur zu Čechov als "podtekst" bezeichnet wird. (99) "Podtekst est' (...) ne čto inoe, kak rassredotočennyj, distancirovannyj povtor, vse zven'ja kotorigo vstupajut drug s drugom v složnye vzaimootnošenija, iz čego i roždaetsja ich novyj, bolee glubokij smysl'." , schreibt I.Sil'man (100) und definiert damit theoretisch jene Freisetzung von Bedeutungen innerhalb eines Wiederholungs- und Variationssystems, die wir in V ovrage beobachten konnten. Auf den "podtekst" in den Erzählungen Čechovs geht detailliert Cilevič ein; (101) den "podtekst" meint auch Auzinger, wenn sie unter dem Stichwort des "Nicht-zu-Ende-Sprechens" die "Stilmittel indirekter Darstellung" beschreibt, "denen verdeckt die eigentliche Thematik der Erzählung zugrunde liegt." (102) J.Holthusen formuliert hier ganz deutlich: "Man darf sagen, daß Čechovs dichterische Konzeption in seinen reifen Zeiten davon ausgeht, daß die direkte Rede die entscheidenden Dinge immer verhüllt und daß die Wahrheit in den Untertönen liegt." (103)

( 99) Vgl. etwa Elizarova 1958, S.173, 184; Z.Papernyj, A.P.Čechov, Moskva 1960, S.132; Derman 1959, S.24; Berdnikov, A.P.Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskannija, Moskva/Leningrad 1961, S.365; Ejchenbaum 1969, S.367; Cilevič 1976, S.109-135; u.a.

(100) I.Sil'man, "Podtekst - éto glubina teksta", in Voprosy literatury, 1969, 1, S.94.

(101) Cilevič 1976, S.109-135.

(102) Auzinger 1956, S.132.

(103) J.Holthusen, Russische Gegenwartsliteratur, München 1963, S.14. Bedeutungen, die innerhalb eines semantischen Äquivalenz- und Oppositionssystems entstehen, analysiert Eng 1978 anhand von Dama s sobačkoj vgl. dazu auch Meijer 1978, vor allem S.129.

(3) Das "Detail"

Die Auflösung einer strengen Kontextdeterminiertheit ("Leerstellen") und der damit verbundene, nicht- abschließbare Prozeß einer sekundären Bedeutungsbildung ("Archiseme", "podtekst") läßt sich als Tendenz zu einer semantischen "Offenheit" beschreiben, der dann auch das "Detail" als isoliertes Beschreibungselement unterworfen ist. Die Diskussion um das Čechov'sche Detail bewegt sich jedoch zunächst wieder um die bereits bekannten Pole 'Motiviertheit' und 'Nicht-Motiviertheit', 'Zufälligkeit'. Der Vorwurf der Beliebigkeit und Zufälligkeit ist alt. Bereits Skabičevskij hatte über Čechov geschrieben "pišet pervoe, što pridet v golovu" (104), und Michajlovskij meint: "G.Čechov (...) guljaet mimo žizni i, guljajuči, uchvatit to odno, to drugoe. Počemu imenno èto, a ne to? Počemu to, a ne drugoe?" (105) Čudakov wendet den Vorwurf ins Gegenteil: Čechov thematisiere mit Hilfe des nicht motivierten Details das "individual'noe-slučajnoe" und realisiere gerade damit seine Intention, die Zufälligkeit eines beliebigen Wirklichkeitsausschnitts wiederzugeben; (106) das "Detail" ist dann vor allem ein "effet du réel", wie Barthes formuliert. (107) Eine analoge Position bezieht Kataev, der jedoch den Begriff "slučajnoe" durch den des "ediničnoe" ersetzt; die Modifizierung soll bedeuten, daß die Bezie-

(104) A.Skabičevskij, "'Pestrye rasskazy' A.Čechonte", in Severnyj vestnik 1886, No 6, S.125; zitiert aus Papernyj 1976, S.102.

(105) N.Michajlovskij, "Ob otcach i detjach i o g. Čechove", in Polnoe sobranie sočinenij, Sankt-Peterburg 1909, t.6, S.777.

(106) Čudakov 1971, S.138-188; zum Begriff "individual'noe-slučajnoe" vgl. S.241f.

(107) R.Barthes, "L'effet du réel", in Communications 11, 1968.

hung des "Einzelnen" zu einem "Allgemeinen" ("obščee") und "Wesentlichen" ("suščestvennoe") zwar voraussetzbar, aber undeutlich und (noch) ungeklärt ist. (108) Auf die Nicht-Motiviertheit der Čechov'schen Details verweisen weniger akzentuiert und weniger systematisch auch Tschizewskij ("die Erscheinungen durch den blinden Zufall (...) erklären") (109), Šestov ("in defiance of all literary principles the basis of action appears to be (...) naked accident") (110), Timmer (111) und, wenn ich richtig verstehe, auch Vinogradov. (112)

Auch die Thesen des anderen Lagers haben Tradition, sie gehen nämlich auf Tolstoj zurück, der gesagt haben soll: "Nikogda u nego net lišnich podrobnostej, vsjakaja ili nužna ili prekrasna." (113) Tatsächlich bestätigt die Mehrheit der Forscher die Motiviertheit des Čechov'schen Details, so Papernyj ("glubokaja neslučajnost' pod vidom slučajnosti"), (114) Berdnikov ("čto pri illjuzii neotobrannosti i slučajnosti detalej iz obražaemogo mira oni na samom dele vseгда strogo i očen' ékonomno otobra-ny") (111), Čilevič ("Vyskazyvanie pojavljaetsja vper- vye v tekste kak upotreblennoe 'nekstati' - i liš' po- stepenno, v processe povtorenija i var'irovanija obnaru-

---

(108) Kataev 1979, S.72 f.

(109) Tschizewskij 1960, S.305.

(110) L.Šestov, "Anton Čechov : Creation from the Void", in Čechov and Other Essays, Ann Arbor 1966, S.13.

(111) Ch.Timmer, "The Bizarre Element in Čechov's Art", in Eekman 1960; vgl. vor allem S. 277.

(112) V.Vinogradov 1959, S.14.

(113) A.Gol'denvejzer, Vblizi Tolstogo, Moskva 1959, S.98.

(114) Papernyj 1976, S.102.

(115) Berdnikov 1972, S.138.

živaetsja ego v načale skrytyj, podspudnyj smysl.") (116)  
u.a. (117)

Die Differenz zwischen der behaupteten völligen Motiviertheit und der ebenso völligen Nicht-Motiviertheit läßt daran zweifeln, ob hier überhaupt vom selben Sachverhalt gesprochen wird. Formulierungen, wie die von Papernyj (neslučajnost' pod vidom slučajnosti"), Berdnikov ("illjuzija neotobrannosti i slučajnosti") oder auch Vidučekaja ("kažuščajasja slučajnost'") (118) weisen jedoch auf die Möglichkeit einer vermittelnden Position, die etwa, wie Cilevič argumentiert, im motivierenden "podtekst" zu finden ist (v processe povtorenija i var'irovanija obnaruživaetsja (...) smysl'). Darauf wird im nächsten Kapitel zurückzukommen sein. (119)

Im folgenden werden das Verhältnis von Erzähler (Autor) und Figuren, die Fabel und damit auch das Detail als Komponenten der "Innenperspektivik" der Erzählungen in eine neue oder modifizierte funktionale Zuordnung gebracht.

---

(116) Cilevič 1976, S.126.

(117) Vgl. auch V.Šklovskij, Zametki i proze russkich klassikov, Moskva 1953, S.304 f.; Gerson 1956, S.102; I.Pitljar, O chudožestvennom svoeobrazii rasskazov A.P.Čechova, in Trofimov (Hrsg.), Tvorčestvo A.P.Čechova, Moskva 1956, S.171f.; Golubkov 1958, S.11 f.; B.Mejlach, Iskustvo pisatelja i processy tvorčestva, Leningrad 1969, S.347 f.; Ejchenbaum 1969, S.360; J.Katsell, The Potential for Growth and Change - Dostoevsky's Mature Prose 1888 - 1903, Ann Arbor 1972, S.150 f.; Belkin 1973, S.179 ff.; Vidučekaja 1974, S.291; Sach-Azizova 1974, S.344 f.; E.Dobin, Iskusstvo detali, Leningrad 1975.

(118) Vidučekaja 1974, S.291.

(119) Eine solche vermittelnde Position zeichnet sich auch bei Auzinger ab (vgl. den Begriff der "nedoskazannost'", Auzinger 1956, S.132), bei Bicilli (1966, S.99-104), bei Belkin (1973, S.179 ff.) und Papernyj (1976, S.123).

Dabei wird deutlich werden, daß die Problematik "offenen" und "geschlossenen" Erzählens tatsächlich mit der Opposition von "Fabelaspekt" und "mythologischer" Dimension von Texten (Lotman) zu tun hat, also auch mit jener Opposition, die Klotz als "Das Ganze in Ausschnitten" und "Der Ausschnitt als Ganzes" bezeichnet. Allerdings sind die Erzählungen Čechovs keineswegs deshalb "offen", weil sie in einem Prozeß spiegelbildlicher Abbildung die Ungeordnetheit der empirischen Wirklichkeit wiedergeben; das "princip slučajnosti", das Čudakov, Kataev u.a. vertreten, wird hier explizit abgelehnt. Die Erzählungen Čechovs thematisieren vielmehr den Prozeß einer Wirklichkeitsmodellierung selbst, der jedoch angesichts der Fakten der erfahrenen Wirklichkeit problematisch, widersprüchlich oder unabgeschlossen bleibt.

"Offenheit" ist damit keine Frage der "Fabel", sondern der Wirklichkeitsmodellierung bzw. der strukturellen Spannung zwischen "Fabel" und Wirklichkeitsmodellierung. Das anschließende Kapitel, das der "Offenheit" der späten Erzählungen Čechovs gilt, wird sich demnach in zwei größere Abschnitte gliedern, von denen der erste die Wirklichkeitsmodellierungen von Figuren und Erzähler (impliziter Autor) untersucht, das zweite dann die "Fabel" bzw. das Wechselverhältnis von "Fabel" und Modellierung. Dabei wird deutlich werden, daß die verschiedenen thematisierten Ansätze und Versuche, die erfahrene Wirklichkeit zu einem kohärenten Sinnzusammenhang zusammenzuschließen, ein (allerdings begrenztes) "champs de possibilités" bilden, ein Feld von gleichwertigen Alternativen oder, um mit Bachtin zu sprechen, eine "Polyphonie" von "Stimmen", zwischen denen der Leser zu entscheiden hat. Dieser Entscheidungsprozeß ist dann nicht mit der "Konkretisation" gleichzusetzen, die "Unbestimmtheitsstellen" komplettiert, auch nicht mit dem Nachvollzug unendlicher "intertextueller" Beziehungen; der Bedeutungsaufbau der Erzählungen Čechovs konfrontiert den Leser vielmehr mit einer begrenzten Zahl von "Bestimmtheiten",

die nicht mehr eindeutig hierarchisierbar sind; gerade darauf zielen die "Signalvergabe" (Pfister) und die "Strategien" der Wahrnehmungslenkung, ab. Mit Kramer läßt sich deshalb formulieren, "that no single reading will adequately account for the whole fabric in any of these stories";<sup>(120)</sup> der Bedeutungsaufbau dieser Erzählungen ist als "unresolved paradox"<sup>(121)</sup> zu fassen. Dabei ist allerdings eine wesentliche Einschränkung zu machen: wenn später (Kap.7) der in den Erzählungen thematisierte Prozeß einer unabgeschlossenen oder widersprüchlichen Wirklichkeitsmodellierung beschrieben wird, dann gilt die "Offenheit", die sich dabei feststellen läßt, nur für die Einzelerzählung selbst. Gleichzeitig wird dabei eine immer größere Zahl von invarianten Themen deutlich, die die verschiedenen Einzelerzählungen miteinander verbinden und die dann wiederum eine bestimmte, und durchaus nicht widersprüchliche, "Hinsicht" auf Welt (Iser) zu erkennen geben; damit läßt sich vorab als These formulieren, daß in den späten Erzählungen Čechovs eine immer größere (semantische) "Offenheit" der Einzelerzählung einer immer größeren "Geschlossenheit" eines umfassenden Textkorpus entspricht.

---

(120) K.Kramer, The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čexov's Stories, The Hague, Paris 1970, S.153.

Wenn Kramer die letzten Erzählungen Čechovs als "Stories of Ambiguity" bezeichnet (Kap. 9), dann ist seine These zunächst durchaus mit der hier vertretenen gleichzusetzen. Allerdings wird schnell deutlich, daß Kramers "ambiguity" primär die Ebene der Figuren betrifft, also eine dargestellte Ambiguität ist und damit nicht beanspruchen kann, den Bedeutungsaufbau der Erzählungen zu erfassen.

(121) Kramer 1970, S.153.

## 6. "Offenes" Erzählen

### 6.1. Die dominierende Rolle der Figur

Die Besonderheit des "offenen" Erzählens in Čechovs letzter Schaffensperiode, so meine grundsätzliche These, beruht vor allem auf einer wesentlichen Modifizierung der Abhängigkeiten zwischen den verschiedenen Instanzen des narrativen Kommunikationsmodells (impliziter Autor - Erzähler - Figur). Čechovs spätes Erzählen unterscheidet sich damit nicht nur von den frühen Schaffensperioden, sondern überhaupt von der vorhergehenden Erzähltradition: waren nämlich in dieser die Erzählinstanzen als Bedeutungsträger deutlich hierarchisiert (vgl. oben "polarisierendes Erzählen")<sup>(1)</sup>, so nähern sie sich nun bei Čechov einander an. Gemeint ist damit weniger die bereits von Čudakov beschriebene Annäherung von implizitem Autor und Erzähler<sup>(2)</sup>, als die zwischen implizitem Autor/Erzähler und den Figuren. Diese Annäherung läßt sich als mehr oder weniger solidarische Perspektive auf die dargestellte bzw. erlebte Wirklichkeit beschreiben. Eine solche Solidarisierung war bereits in Mužiki zu beobachten (Ol'ga), doch ist dort die Figur vor allem Träger einer auktorial intendierten Bedeutungsposition, die sich auch unabhängig von der Figur

- 
- (1) Vgl. dazu Lotman 1978, S.396.  
Vgl. dazu auch die Thesen Bachtins, der, wie bekannt, das "dialogische" Erzählen Dostoevskijs von einer "monologischen" Erzähltradition absetzt, in der die "Stimme" des Autors die Hierarchie der Erzählinstanzen eindeutig dominiert (Bachtin 1971, S.87 ff.); ebenso Vidučekaja 1974; vgl. auch J.Holthusen, "Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman", in Die Welt der Slaven, 1963, 8, S.253.
- (2) Čudakov 1971, S.19 ff., S.101 f.; vgl. auch Gerson 1956, S.124.

manifestiert und über den Gesamtsinn der Erzählung entscheidet. <sup>(3)</sup> In den "offenen" Erzählungen folgt die Angleichung - so sei vorläufig formuliert - der umgekehrten Richtung: die übergeordneten Instanzen des impliziten Autors und des Erzählers treten dort hinter die Figur zurück, um deren subjektive Wirklichkeitssicht zu vermitteln; der Gesamtsinn der Erzählung ist damit zunächst nur als Bedeutungsposition der Figur zu erfassen; bereits hier liegt, wenn man die erzählten Figuren als Instanzen von nicht unproblematischer 'Vertrauenswürdigkeit' betrachtet <sup>(4)</sup>, der Ansatz für ambivalente Bedeutungsstrukturen, die das "offene" Erzählen bei Čechov charakterisieren.

Im folgenden werden drei Aspekte vorgestellt, die mit der dominierenden Stellung der Figur im narrativen Schema der späten Erzählungen Čechovs zusammenhängen: (1) die mit der Figurenperspektive verbundene "Verfremdung", (2) die durch die Figur bedingte "gnoseologische" Thematik und (3) die damit verbundene, besondere Sujetstruktur der späten Erzählungen Čechovs.

---

(3) Wenn in der Literatur zu Čechov von einer Annäherung zwischen Figur und Erzähler/implizitem Autor gesprochen wird, dann nur in diesem Sinn; den Autoreninstanzen bleibt dabei die dominierende Rolle, der sich die Figur unterordnet. Vgl. Derman 1929, S. 311; Gerson 1956, S. 132; Pitljar 1956, S. 173; Papernyj 1960, S. 229; Ejchenbaum 1969, S. 367; Čudakov 1971, S. 102 ff.; Cilevič 1976, S. 231. Für Ėrenburg sind die Figuren nichts anderes als Sprachrohr des Autors; vgl. Ėrenburg zu Slučaj iz praktiki: "Anton Pavlovič, a v dannom slučae doktor Korolev govorit (...)"; (Ėrenburg 1960, S. 9 f.).

(4) Vgl. etwa Stanzel <sup>5</sup>1970, S. 43.

(1) Die "Verfremdung"

Der Bedeutungsaufbau der späten, "offenen" Erzählungen Čechovs ist meist an die Wirklichkeitssicht einer zentralen Figur gebunden: dargestellte Wirklichkeit wird dabei über diese Figur "fokalisiert", was allerdings kurze Einblicke in das Bewußtsein anderer Figuren nicht ausschließt. <sup>(5)</sup> Eine so verstandene Hauptfigur ist in V rodnom uglu Vera, die in ihr väterliches Gut zurückkehrt, in Na podvode die Dorfschullehrerin Mar'ja Vasil'evna auf dem Weg von der Stadt nach Hause; in U znakomych ist der Rechtsanwalt Podgorin die dominierende Fokalisatorfigur, in Slučaj iz praktiki der Arzt Korolev, in Dama s sobačkoj Gurov, in Archierej der Bischof Petr, in Nevesta Nadja Šumina usw. Uspenskij bezeichnet eine solche konsequent eindimensionale Fokalisierung als "real", da sie dem Muster der alltäglichen Wahrnehmung und Wahrnehmungsschilderung folgt (das ist etwa bei der gleichzeitigen Markierung mehrerer "Innenperspektiven" nicht der Fall). <sup>(6)</sup> Die einem Wahrnehmungszusammenhang folgende "reale" Fokalisierung garantiert die raum-zeitliche Kohärenz der Erzählung und integriert heterogenes Motivmaterial zu einer relativen Einheit; sie übernimmt damit eine der Funktionen, die traditionellerweise dem Erzähler zukommt. Allerdings vermag auch die "reale" Fokalisierung 'Wirklichkeit' nicht in ähnlich unproblematischer Weise zu vermitteln, wie dies einem "zuverläs-

(5) Vgl. dazu die Einleitung; dazu Čudakov 1971, S.48, S.95; Eekman 1975.

(6) Uspenskij 1975, S.103 f.; Uspenskij's "reale" Fokalisierung entspricht weitgehend dem, was Stierle als eine Reduzierung des Erzählerdiskurses (bei Stierle genauer "discours I") auf eine "Nullstelle", auf eine "unergriffene Möglichkeit" beschreibt, so daß dann die Fabel (bei Stierle die "Geschichte") in ihrer scheinbar natürlichen Entfaltung den Text dominiert. Vgl. Stierle "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte", in Text als Handlung, München 1975, S.54.

sigen" Erzähler möglich ist, denn auch die "reale" Fokalisierung ist an die Subjektivität des jeweils Wahrnehmenden gebunden; Fokalisierung bedeutet in diesem Sinne für den Leser immer auch 'fremdes' Sehen, "Verfremdung", die dann aber das einfache Muster einer alltäglichen Wahrnehmungsschilderung aufhebt und problematisiert.

Für die mit der Figurenperspektive verbundene "Verfremdung" spielt neben der Figur des Wahrnehmenden die besondere Wahrnehmungssituation eine wesentliche Rolle. Čechov zeigt seine Figuren nämlich in Situationen, in denen die fraglose Sicherung der Alltagswelt durch Routine verlorengeht, in denen institutionalisierte Verhaltensmuster und sedimentierte Wissensbestände problematisch werden: in diesem Sinne sind die dargestellten Situationen Grenzsituationen. <sup>(7)</sup> Gurov (Dama s sobačkøj) ist seine vertraute Lebenswirklichkeit fremd geworden; seine bislang gültige Wirklichkeitseinstellung erweist sich nach der Bekanntschaft mit Anna Sergeevna als unbrauchbar, ehemals feste Bedeutungen haben ihren Sinn verloren; die versichernde Eindeutigkeit einer vertrauten Alltagswelt muß sich Gurov erst neu erwerben (vgl. 7.2. Dama s sobačkøj). Das gleiche Fremdwerden einer Alltagswelt erleben etwa auch Nikitin in Učitel' slovesnosti, Vera in V rodnom uglu, der Bischof Petr in Archierej und Nadia in Nevesta. In den Erzählungen, die

---

(7) Hier wird deutlich, daß mit "Grenzsituation" keineswegs jener "physio-psychologische Ausnahmezustand" gemeint ist, den Selge in ihrer "poetischen Anthropologie" so hervorhebt (Selge 1970). Sicher kämpfen Čechovs Figuren mit Krankheit, Tod u.a., mit "menschlichen Grundbefindlichkeiten" (Selge 1970, S.11), doch sind diese Ausnahmesituationen immer an den Rahmen einer bestimmten gesellschaftlichen Situation gebunden, werden durch sie beeinflusst oder nehmen umgekehrt selber Einfluß auf die gesellschaftliche Wirklichkeit, indem sie sie etwa problematisieren, in Frage stellen etc.

dem Schema von Ankunft und Abfahrt folgen (vgl. Einleitung) werden die Figuren dagegen tatsächlich mit einer neuen Wirklichkeit konfrontiert (etwa Fabrik oder Bauernhof), die die Kriterien ihrer Wirklichkeitssicht verändert (vgl. 7.1. Slučaj iz praktiki und Po delam služby). Diese besondere Wahrnehmungssituation führt zu einer deutlichen Modifizierung der mit der subjektiven Figurenperspektive verbundenen "Verfremdung".

Nach Šklovskij versetzt die "Verfremdung" einen "Gegenstand aus seiner normalen Wahrnehmung in die Sphäre einer neuen Wahrnehmung" (8), "entautomatisiert" damit eingefahrene Wahrnehmungsweisen und provoziert ein neues Sehen der Dinge; auch die Bindung der Wirklichkeitsdarstellung an eine subjektive Figurenperspektive kann als verfremdendes Erzählverfahren begriffen werden, das ein neues Sehen einleitet oder hervorruft. Bezeichnend ist hier die Kinderperspektive in Mužiki (s.o.); der Leser erfährt die Wirklichkeit Žukovo über die ihm fremde Wahrnehmung der Kinder, die ihre Lebenswelt auf die ihnen eigentümliche, naive Weise verstehen und mißverstehen. Die Überprüfung der Kinderperspektive kann dann auch dem Leser zum Anlaß werden, die eigenen Vorstellungen zu überprüfen, gegebenenfalls zu korrigieren und damit zu einem neuen "Sehen" zu gelangen. In den späten, "offenen" Erzählungen Čechovs wird dieses Verfahren in die Fabel integriert, denn dort sind es die Figuren selbst, die eine fremde oder fremd gewordene Wirklichkeit neu wahrnehmen und damit ihre Wirklichkeitssicht verändern, "entautomatisieren". Die "Verfremdung" verbindet sich damit mit einem dargestellten Fremdwerden oder Fremdsein und wird so selbst thematisch. Die Folgen für den Bedeutungsaufbau der Erzählungen sind entscheidend.

(8) V.Šklovskij, "Iskusstvo, kak priem" in Striedter (Hrsg.), Texte der russischen Formalisten I, München 1969, S.30.

Wenn Šklovskijs "Verfremdung" ein neues Sehen provozieren will, wenn "Verfremdung" darauf abzielt, wie er selber formuliert, "(...) das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, (...) die Dinge zu fühlen, (...) den Stein steinern zu machen"<sup>(9)</sup>, dann geht er von einer Evidenz aus, der das wirkliche Sein der Dinge (der steinerne Stein) einsichtig ist. Diese Einsicht weiterzuvermitteln ist eben Angelegenheit des impliziten Autors oder Erzählers. Wenn Čechovs Figuren die Bedingtheit ihrer "automatisierten" Wahrnehmungen erfahren, dann führt dies nicht zur Einsicht in den wirklichen Charakter der "Dinge". Das neue Sehen der Figuren ist vielmehr ein Ausgangspunkt, von dem aus die erfahrene Wirklichkeit neu begriffen und neu geordnet werden kann, ohne daß der Endpunkt im Rahmen der erzählten Wirklichkeit sichtbar wird. Was bei Šklovskij mit dem Verfahren der Verfremdung vorausgesetzt ist, wird bei Čechov zu einem meist nicht erreichbaren Ziel.

## (2) Die "gnoseologische" Thematik

Gegenstände und Vorgänge der dem Menschen erfahrbaren Wirklichkeit werden im menschlichen Bewußtsein nie als völlig isolierte begriffen; sie erscheinen vielmehr in Relation zu anderen Gegenständen und Vorgängen, in Zusammenhängen von Interessen, Zwecken, Handlungen, Erlebnissen, und weisen damit nicht nur auf eine vorgegebene Wirklichkeitsstruktur zurück, sondern auch auf die Bewußtseinstätigkeit des Wahrnehmenden, Erlebenden, Handelnden, der die Welt, in der er lebt, als sinnhaften Zusammenhang zu erfassen sucht. Wenn man diese Zusammenhänge, in denen Wirklichkeit erfahren und interpretiert wird,

<sup>(9)</sup> Šklovskij 1969, S.15.

als "Geschichten" bezeichnet <sup>(10)</sup>, dann lassen sich die mit dem Fremdwerden einer bekannten Welt verbundenen Orientierungsversuche der Čechov'schen Figuren als Versuche beschreiben, neue "Geschichten", neue Sinnzusammenhänge, zu finden. Der Begriff "Geschichte", der ja einen 'Geschichtenerzähler' voraussetzt, bringt deutlich zum Ausdruck, daß die in den späten Erzählungen Čechovs thematisierte Wirklichkeitssicht der Figuren keine objektive, ontologische Wirklichkeitsstruktur "widerspiegelt", sondern vor allem als subjektives Wirklichkeitsverständnis, als besondere, subjektive Modellierung von Wirklichkeit zu verstehen ist. <sup>(11)</sup> Wenn die Figuren der Erzählungen Čechovs also die Zusammenhänge ihrer Lebenswelt als "Geschichten" zu begreifen beginnen, dann stehen sie ihrer Wirklichkeit nicht mehr in einer selbstverständlichen und naiven Einstellung gegenüber; ihre Lebenswelt hat dann den Charakter eines quasi natürlichen Raumes verloren; sie wird als System von (kulturellen) Zeichen erfahrbar, das nicht mehr unbedingt auf eine (natürliche) Ordnung der Dinge zurückverweist und deshalb hinterfragbar ist. Die Neubildung von "Geschichten" läßt sich damit als Bewußtwerdungsprozeß begreifen, der auf einer "Umkodierung" im Sinne Lotmans beruht <sup>(12)</sup>, denn die Figuren suchen tat-

(10) W.Schapp, In Geschichten verstrickt, Hamburg 1953; ebenso S.J.Schmidt, "'Text' und 'Geschichte' als Fundierungskategorien", in Stempel (Hrsg.), Beiträge zur Textlinguistik, München 1971; Kallmeyer u.a., Lektürekolleg zur Textlinguistik, Bd.I: Einführung, Frankfurt 1974, S.140.

(11) Bezeichnend ist hier auch, daß in den Erzählungen Čechovs die Figuren häufig selbst als Geschichtenerzähler auftreten, so in den Ich-Erzählungen (Skučnaja istorija, Strach, Rasskaz neizvestnogo čeloveka, Moja žizn', Žena, Dom s mezoninom), aber auch in den zahlreichen, eingeschobenen Binnenerzählungen (Ogni, Baby, Rasskaz staršego sadovnika, Ariadna, Čelovek v futljare, Kryžovnik, O ljubvi).

(12) Lotman 1973, S.62 ff., S.75 ff.

sächlich nach einem (neuen) Kode für den Zusammenhang von Zeichen, als den sie ihre (gesellschaftliche) Wirklichkeit nun erfahren. Die mit der "Umkodierung" verbundene Veränderung der Wirklichkeitssicht wird in der Literatur zu Čechov gerne als "sdvig v soznanii geroja" ("Umschwung im Bewußtsein des Helden") oder als "perevorot" ("Umkehr") bezeichnet, die Erzählungen selbst als "rasskazy otkrytija" ("Erzählungen der Entdeckung"), als "rasskazy prozrenija" ("Erzählungen des Erwachens"), als "tales of spiritual growth" oder "searching stories" u.a. (13)

Es ist aufschlußreich, Begriffe wie "perevorot", "prozrenie" oder "otkrytie" mit dem "prevrašćenie" ("Wandlung") zu vergleichen, das J.Mann als strukturbildend für Texte des frühen Realismus in der russischen Literatur ansieht<sup>(14)</sup>; "prevrašćenie" bedeutet dort die Aufhebung der Opposition Individuum - gesellschaftliche Wirklichkeit, die dann eintritt, wenn das Individuum auf sein eigenes Begehren verzichtet und sich der vorgegebenen Realität anpaßt. Der Bewußtwerdungsprozeß der Figuren in den späten, "offenen" Erzählungen Čechovs verläuft umgekehrt: die Figuren stellen ihre bislang unproblematische Sicht auf eine vorgegebene, scheinbar unveränderliche, gesellschaftliche Wirklichkeit in Frage, suchen nach einer neuen Wirklichkeitseinstellung und neuen Lebensmöglichkeiten und lösen sich damit

---

(13) Vgl. Gerson 1956, S.103 ("sdvig v soznaniigeroja", "prozrenie", "duševnyj perevorot"); Cilevič 1976, S.231 f. ("sdvig v soznanii geroja", "prozrenie"); Kataev 1979, S.10ff. ("otkrytie"); Katsell, The Potential for Growth and Change - Chekhov's Mature Prose 1888 - 1903, Ann Arbor 1972, S.46 ff.; S.78 ff.; Th.Winner, "Čechov and Scientism. Observations on the Searching Stories", in Eekman 1960. Vgl. dazu auch Gurvič 1970, S.70 ("Geroj pered voprosom"), Čudakov 1971, S.68, sowie, allerdings nur auf Step' bezogen, Nilsson 1968, S.22.

(14) J.Mann, "Utverždenie kritičeskogo realizma. Natural'naja škola", in U.Focht (Hrsg.), Razvitie realizma v rusškoj literature v 3 tomach, Moskva 1972, t. 1, S.241.

aus ihrer gesellschaftlichen Anpassung. Im Gegensatz zum "prevraščenie" im Sinn J. Manns sind Begriffe wie "perevorot", "prozrenie", "otkrytie" mit einer deutlich thematisierten gesellschaftskritischen Position verbunden; das gilt besonders für Erzählungen wie Učitel' slovesnosti, Dama s sobačkoj, Archierej oder Nevesta, läßt sich aber auch für andere späte Erzählungen Čechovs nachweisen (vgl. unten die Analyse einzelner Erzählungen). Problematisch ist allerdings der finale Charakter dieser Begriffe, denn der Bewußtseinsstand der Figuren reicht, von wenigen Erzählungen abgesehen<sup>(15)</sup>, auch nach der "Wende", nach dem "Erwachen" oder der "Reifung" kaum über das Stadium der Verunsicherung und des Suchens hinaus. Wir konnten bereits sehen, daß Nikolaj Stepanovič (Skučnaja istorija) bei dieser Suche scheitert und resigniert; mit einem Scheitern endet auch die Suche des Bischofs Petr in Archierej, der die Gegenwart der Alltagswelt durch eine halluzinatorisch wiedererstandene Kindheit ersetzen will (vgl. dazu genauer 7.3.); die neue Wirklichkeitssicht von Korolev (Slučaj iz praktiki) und Lyžin (Po delam služby) erscheint als (Wach-)Traum und hat damit mehr oder weniger hypothetischen Charakter (vgl. 7.1.); in Dama s sobačkoj (vgl. 7.2.) und Nevesta zeichnen sich zwar die Konturen einer tatsächlichen Neuorientierung ab, doch lassen die Erzählungen offen, ob sich diese Neuorientierung in der Lebenswelt der Figuren dauerhaft verwirklicht. Hier wird deutlich, daß die Begriffe "perevorot", "prozrenie", "otkrytie" eher die Absetzung von einem problematisch gewordenen Wirklichkeitsverständnis bezeichnen, als die Formierung einer verbindlichen neuen Wirklichkeitssicht. Das "Erwachen" der Figuren ist nicht resultativ; es erscheint vielmehr als Prozeß, in dem die Figuren die Elemente ihrer Lebenswirklich-

(15) Vgl. etwa Duél' oder Žena.

keit zu neuen Sinnzusammenhängen, neuen "Geschichten" zusammenstellen oder zusammenstellen wollen; das "Erwachen" der Figuren, ihr neues Sehen, verleiht damit der beschriebenen "Verfremdung" in den Erzählungen Čechovs eine ganz bestimmte Dimension, eine Funktion, die hier als "gnoseologische" (16) bezeichnet werden soll.

### (3) "Sujet" und Handlung

Wenn die Figuren die Wirklichkeit, in der sie leben, als "Geschichte" begreifen, die weniger eine objektive Realität als eine bestimmte, problematisierbare Wirklichkeitssicht wiedergibt, dann zeichnet sich mit der Bewußtwerdung der Figuren der Konflikt zwischen einer alten, problematischen "Geschichte" und einer neuen, im Entstehen begriffenen "Geschichte" ab. In Učitel' slovesnosti ist das der Konflikt Nikitins zwischen der Welt der pošlost', in die er eingeheiratet hat, und seiner neuen Wertorientierung, in Nevesta die Opposition zwischen der engen Welt der Kindheit und der neuen Welt Petersburgs, in Slučaj iz praktiki die Differenz zwischen Korolevs Vorwissen von der Fabrik und seinen tatsächlichen Erfahrungen usw. (vgl. die Einzelinterpretationen). Mit diesem Konflikt sind die wesentlichen Voraussetzungen für eine Sujetbildung im Sinne Lotmans gegeben: die problematische alte "Geschichte" und die entstehende neue "Geschichte" semantisieren nämlich die Lebenswirklichkeit der Figuren auf gegensätzliche Weise und zeigen damit die Grenzen zweier oppositioneller semantischer Felder an, zwischen denen die Figuren wechseln wollen (vgl. Lotmans Definition

---

(16) Der Begriff ist übernommen aus Kataev 1979, S.24 f.

des Ereignisses als Einheit eines "Sujets": "Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus."). Tatsächlich kommt der in den späten "offenen" Erzählungen angelegte Konflikt nicht zur Entladung; ein "Sujet" im Sinne Lotmans wird nicht gebildet. Das liegt vor allem am besonderen Bewußtwerdungsprozeß der Figuren, der subjektiv, privat und unabgeschlossen ist (vgl. oben) und damit zu Wirklichkeitsinterpretationen ("Geschichten") führt, die im Rahmen der erzählten Welt weder Verbindlichkeit noch Stabilität aufweisen. Cilevič bezeichnet als Ereignis in den späten Erzählungen Čechovs zu Recht den "sdvig v soznanii geroja" (vgl. oben), der die übrigen Figuren der Erzählung gar nicht berühren muß und der als unabgeschlossen, so ist zu ergänzen, auch für die sich bewußt werdenden Figuren durchaus ambivalent ist. Die semantischen Oppositionen, auf denen Konflikt und sujetbildende "Grenzüberschreitung" bauen, sind damit in den späten "offenen" Erzählungen Čechovs erst im Werden; die Figuren bewegen sich auf Konflikt und "Grenzüberschreitung" zu, realisieren sie aber nicht. Der Lotman'sche Sujetbegriff ist hier erneut, wie bereits in Mužiki, in Frage zu stellen: die "offenen" Erzählungen Čechovs sind sicher nicht "sujetlos", weil sie eine "bestimmte Welt und ihren Aufbau" eben nicht bestätigen; sie sind aber auch nicht "sujethaft", weil Grenzen zwischen relevanten semantischen Räumen nicht überschritten werden. Čechovs "offene" Erzählungen sind auf Konflikt und "Grenzüberschreitung" hin angelegt, ohne die angelegten Möglichkeiten einzulösen: sie sind in diesem Sinne nur potentiell "sujethaltig".

Wenn das wesentliche Geschehen der späten "offenen" Erzählungen Čechovs ein individueller und unabgeachlossener Bewußtwerdungsprozeß ist, der zwar die Grenzen zwischen verschiedenen "semantischen Feldern" sichtbar macht, aber zu keiner "Grenzüberschreitung" führt, dann wäre es verfehlt, Handlung als Abfolge von "Handlungsfunk-

tionen" im Sinne Propps (17) zu verstehen: der Bewußtwerdungsprozeß, der als tastende Neuorientierung der Figuren in ihrer Lebenswelt zu begreifen ist, setzt sich weder in wahrnehmbare 'äußere' Handlung um, noch läßt er sich in Begriffen einer präzisen "Handlungslogik" beschreiben. Gerade deshalb ist der "perevorot" in den Erzählungen Čechovs nicht mit dem "Wendepunkt" der Novelle gleichzusetzen, der ja, wenn man der Definition Tiecks folgt, sowohl eine 'äußere' Handlung wie eine markierte Handlungsrichtung voraussetzt. Die mangelnde Umsetzung von 'innerer' Bewußtseinstätigkeit und 'äußerem' Handeln ist sicher einer der ausschlaggebenden Gründe für den bekannten Eindruck von Handlungslosigkeit (18) in den Erzählungen Čechovs; das konnte ansatzweise bereits in Mužiki festgestellt werden. Handlungsarmut bedeutet auch, daß sich der in den Erzählungen thematisierte Konflikt, der ja der innere Konflikt einer bestimmten Figur ist, nicht in einer bestimmten Figurenkonstellation niederschlägt bzw. traditionelle Figurenkonstellationen entscheidend modifiziert: in Texten mit dominierender 'äußerer' Handlung stellt sich den Intentionen des "Helden" eine als "Schädiger" agierende Figur entgegen, die durch diese Opposition Handlung erst initiiert oder vorantreibt. In den späten "offenen" Erzählungen Čechovs muß die Figur des "Schädigers" in den Hintergrund treten, da der "Held" seinen inneren Konflikt als privaten mit sich selber austrägt. Eine wesentliche Rolle spielt jedoch die Figur des "Helfers" (19) im weitesten Sinn des Wortes; als "Helfer" werden hier solche Figuren be-

(17) Vl. Propp, Morfologija skazki, Moskva <sup>2</sup>1969.

(18) Vgl. Kap. 5.

(19) Daß Begriffe wie "Held", "Helfer", "Schädiger" (bzw. "Gegenspieler") der Funktionsdistribution Propps entstammen, muß nicht hervorgehoben werden.

zeichnet, die den inneren Konflikt des "Helden" wissentlich oder unwissentlich auslösen, die ihn voranbringen oder selbst daran partizipieren. "Helfer" in diesem Sinne sind Anna Sergeevna in Dama s sobačkoi, die Mutter des Bischofs in Archierej, ganz deutlich Saša in Nevesta, der den (inneren und äußeren) Aufbruch Nadjas erst bewirkt, aber auch Lisa, die Tochter des Fabrikbesitzers in Slučaj iz praktiki (vgl. dazu die Einzelinterpretationen). Die Reduzierung der Rolle des "Schädigers" und die Aufwertung des "Helfers" weisen ganz deutlich auf den Abbau eines sich in Handlung manifestierenden Konfliktpotentials. Hervorzuheben ist hier jedoch ein anderer Aspekt: die Beziehung zwischen "Held" und "Helfer", die sich als eine Beziehung von Nähe und gegenseitiger Zuwendung beschreiben läßt, spielt in den späten Erzählungen Čechovs eine Rolle, die weit über Handlungsstruktur und Figurenkonstellation hinausreicht; die Nähe zwischen Menschen, die in den späten Erzählungen Čechovs immer wieder hervorgehoben wird, erscheint nämlich als invariantes Motiv, das den thematischen Aufbau der Erzählungen wenn nicht dominiert, so doch entscheidend prägt. Dieses invariante Motiv wird in den folgenden Einzeluntersuchungen als Motiv des "blizkij čelovek" bezeichnet werden; der Ausdruck ist in den späten Erzählungen Čechovs immer wieder anzutreffen (vgl. 7.1.).

## 6.2. Der "implizite Autor"

Die Figuren der späten "offenen" Erzählungen Čechovs versuchen, das Wissen über die Wirklichkeit, in der sie leben, zu neuen Sinnzusammenhängen, zu neuen "Geschichten" zu ordnen. Wenn, wie eingangs behauptet, "impliziter Autor", Erzähler und Figuren in ihrer Perspektive auf die dargestellte Wirklichkeit solidarisch sind, dann muß sich die Neuorientierung der Figuren weitgehend mit der Position von Erzähler und "implizitem Autor" treffen. Im folgenden wird gezeigt werden, wie sich die Perspektive der Figuren mit der Perspektive von "implizitem Autor" und Erzähler vereinbaren läßt. falsch wäre es nämlich, die Solidarisierung der Erzählinstanzen als unproblematische und geradlinige Gleichsetzung zu verstehen, in der die Figuren zum bloßen Sprachrohr der Autoreninstanz werden. Davor hat bereits Derman gewarnt. (20) Solidarisierung ist vielmehr Resultat eines komplizierten Wechselspiels, in dem die Wirklichkeitseinstellung der Figuren nicht nur bestätigt, sondern immer wieder auch in Frage gestellt wird. (21)

---

(20) Derman 1929, S.317.

(21) Die Argumentation richtet sich sowohl gegen Autoren, die, wie exemplarisch Erenburg, die Position von Figuren und Erzähler/implizitem Autor unkritisch gleichsetzen (vgl. Fußnote 3), wie gegen Autoren, die der Figurenposition im Namen des "princip slučajnosti" jede Verbindlichkeit absprechen; gemeint sind vor allem Kataev, "Geroj i ideja v proizvedenijach Čechova 90-č godov", in Vestnik Moskovskogo Universiteta 1968, 6 (weiterentwickelt in Kataev 1979) und, daran anschließend, Čudakov 1971 (vgl. vor allem S.257). Beide Standpunkte werden alleine, das heißt, ohne die notwendige Ergänzung durch den anderen, dem vielschichtigen Bedeutungsaufbau der späten Erzählungen Čechovs nicht gerecht.

### (1) Die Relativierung der Figurenperspektive

Wenn "impliziter Autor" und Erzähler darauf verzichten, die Figurenperspektive explizit zu kritisieren oder mit einer korrigierenden Gegenperspektive zu konfrontieren, so verfügen sie doch über Verfahren, die die Wirklichkeits-sicht der Figuren in ihrer Bedeutung einschränken und in Frage stellen. Das wesentliche dieser Verfahren ist die Ironisierung der Figuren; die Erzählungen weisen immer wieder ironisch auf die Bedingtheit der Figurenperspektive von äußeren Umständen oder charakterlicher Veranlagung und vermerken ironisch die Widersprüche, in die sich die Figuren selbst verwickeln. (22)

N.Mirsky hat nachgewiesen, daß die pathetischen Gedanken des Studenten Verchopol'skij (Student), der die Geschichte der Menschheit als zusammenhängende Kette verstanden wissen will, deren eines Ende sich bewegt, wenn am anderen gerührt wird, durchaus von der Kälte des Abends, vom Hunger und von der Jugend Verchopol'skijs herrühren können. (23) In Rasskaz staršego sadovnika empfindet

(22) Vgl. dazu Kataev 1968; E.Polockaja, "Vnutrennjaja ironija v rasskazach i povestjach Čechova", in Masterstvo russkich klassikov, Moskva 1969; Gurvič 1970, S.60 f.; Čudakov 1971, S.257 ff.; S.Gotman, Čechov's Use of Irony in his Fiction, Ann Arbor 1971; dies., "The Role of Irony in Čexov's Fiction", in Slavic and East European Journal 1972, 16; S.Narin, The Use of Irony in Čexov's Stories, Ann Arbor 1973; N.Mirsky, Erzähltechnische Behandlung weltanschaulicher Probleme bei Čechov, München 1975 (Ms.); Kataev 1979, S.144 ff. ("Geroj i ideja"). Zur Ironie bei Čechov vgl. auch den Essay von Th.Mann, "Versuch über Tschechow", in: Sinn und Form, Berlin 1954, Heft 5/6.

(23) Mirsky 1975, S.73 ff.; vgl. dazu auch Derman 1959, S.34 ff.; Kataev 1968, S.36; Čudakov 1971, S.257; Belkin 1973, S.298. Allerdings ist häufig auch die Gegenposition anzutreffen: die Erkenntnis des Studenten Verchopol'skij erscheint dann als authentische, nicht-ironisierte, nicht-relativierte "Stimme"; vgl. dazu Gerson 1956, S.104; Elizarova 1958, S.150 f.; G.Jacobson, "Die Novelle 'Der Student'. Versuch einer Analyse", in Eekman 1960; R.Klostermann, "Die

der Obergärtner Michail Karlovič Befriedigung, wenn Angeklagte vor Gericht freigesprochen werden, auch wenn das Urteil falsch begründet ist; dann wurde nämlich dem Menschen mehr geglaubt, als Beweisen und Indizien. Diesen "Glauben an den Menschen" hat Michail Karlovič mit der impliziten Autoreninstanz der späten Erzählungen Čechovs gemeinsam (vgl. unten), und doch wird auch er ironisiert: die Emphase des Vortrags, vor allem aber die "wichtig-tuerische, arrogante Miene", die er aufzusetzen pflegt (8.342), können hier als "Ironiesignale" gelten. In der Thematik der späten Erzählungen Čechovs haben die gesellschaftskritischen Äußerungen Ivan Ivanyčs (Kryžovník) eine wichtige Bedeutung; diese Äußerungen, die die dumpfe Indifferenz allem menschlichen Leid gegenüber anklagen, werden gerne mit der Meinung des Autors identifiziert. Übersehen wird dabei nicht nur, daß Ivan Ivanyčs Erzählung von seinem Bruder bei den Zuhörern gar nicht ankommt (10.64/65), übersehen wird auch, daß Ivan Ivanyč selber nicht die Konsequenzen tragen will, die er von seinen Mitmenschen fordert: er handelt nicht, sondern "grämt sich in seinem Herzen" (10.64), womit er die Verbindlichkeit seiner Aussagen deutlich einschränkt. In Po delam služby hängt die Veränderung von Lyžins Wirklichkeitssicht ganz offensichtlich mit Lyžins jugendlicher Unerfahrenheit zusammen, mit seiner Erregung durch den Selbstmord Lesnickijs, schließlich auch mit der Unheimlichkeit des Schneesturms. <sup>(24)</sup> Auf ähnliche Weise wirken die äußeren Umstände auf Korolevs Gedankengänge in Slučaj iz praktiki ein (vgl. unten). <sup>(25)</sup> Die in Hallu-

---

Novelle 'Der Student'. Ein Diskussionsbeitrag", in Eekman 1960; L.O'Toole, "Structure and Style in the Short Story: Čexov's 'Student'", in The Slavonic and East European Review, XLIX, 1971.

(24) Vgl. dazu auch Derman 1959, S.112 f.

(25) Vgl. Mirsky 1975, S.81 ff.

zinationen übergehenden Erinnerungen und Vorstellungen des Bischofs Petr (Archierej) lassen sich unmittelbar auf seine Krankheit zurückführen. Eine Krankheit ist in den Erzählungen Čechovs, wie es scheint, auch die Liebe, die die Figuren an ihrer Wirklichkeit vorbeisehen läßt. Nikitin (Učitel' slovesnosti) erkennt zunächst nicht, in welche Welt der "pošlost'" er aus Liebe eingehiratet hat; ähnliches gilt für den Landarzt Starcev in Ionyč; der ideologische Konflikt in Dom s mezoninom scheint nicht nur inhaltlich motiviert zu sein, sondern auch von der spannungsreichen Dreiecks-situation Erzähler - Lida - Misjus' abzuhängen. (26)

So verschieden diese Beispiele sein mögen, so haben sie doch gemeinsam, daß die Wirklichkeitssicht der Figuren von äußeren Faktoren abhängt, oft einer Augenblicksstimmung entspringt und damit nur geringe Verbindlichkeit aufweist. Zu einer Reduzierung der Verbindlichkeit trägt auch das Motiv des Vergessens bei, das bereits aus Mužiki und V ovrage bekannt ist.

Ja uže načinaju zabyvat' pro dom s mezoninom (...)

Das Haus mit dem Zwischenstock vergesse ich schon (...)

Dom s mezoninom, 9.191

A minut čerez desjat' on uže sidel za stolom i rabotal i uže ne dumal o Kuz'minkach.

Nach zehn Minuten saß er schon an seinem Schreibtisch und arbeitete und dachte nicht mehr an Kuz'minki.

U znakomych, 10.23

Korolev uže ne pomnil ni o rabočich, ni o svajnych postrojkach , ni o d'javole (...)

Korolev dachte bereits weder an die Arbeiter, noch an die Pfahlbauten, noch an den Teufel (...)

Slučaj iz praktiki, 10.85

---

26) Dazu Kramer 1970, S.165 ff.; ebenso Belkin 1973, S.230 ff. und B.Egorov 1974, S.253 ff.

(...) o preosvjaščennom Petre uže nikto ne  
vspominal (...)

(...) an den Bischof Petr dachte schon niemand  
mehr (...)

Archierej, lo.201

Wenn die Figuren am Ende der Erzählungen den eben neu erfahrenen Wirklichkeitsbereich verlassen, um in ihre Alltagswelt zurückzukehren (Schema Ankunft - Abfahrt), dann verlieren die gewonnenen Erfahrungen scheinbar ihre Gültigkeit; auffällig ist in allen Beispielen das Adverb uže, das die Zeit verkürzt und auf die Schnelligkeit des Vergessensprozesses weist. Eine dem Vergessen analoge Funktion hat das 'Vertagen' der neu gewonnenen Einsichten in eine ungewisse Zukunft: auch auf diese Weise lassen sich mögliche Konsequenzen für die augenblickliche Lebensgegenwart vermeiden. Die Erzählung Dama s sobačkoj endet mit dem Verbum "načinaetsja" ("beginnt"); die eigentliche, neue "Geschichte" setzt, wenn überhaupt, erst nach Erzählschluß ein. Korolev vergißt am Ende von Slučaj iz praktiki, was er in der Fabrik erfahren hat, um an eine vage Zukunft zu denken, die für den Menschen besser und glücklicher sein wird (lo.85); anders als in Dama s sobačkoj sind die Erwartungen Korolevs inhaltlich nur wenig determiniert und mit seinem eigenen Leben nicht schicksalhaft verknüpft; es liegt also nicht fern, die optimistische, zukunftsorientierte Einstellung Korolevs auf sein momentanes, physisches Wohlbefinden nach der angespannt durchwachten Nacht, auf sein Verlangen nach dem kleinen Glück, zurückzuführen; Ironisierung, Vergessen und Vertagen spielen hier in ihrer Wirkung zusammen.

## (2) Die Bestätigung der Figurenperspektive

Die Ironisierung und Relativierung der Figurenperspektive ist in den späten Erzählungen Čechovs immer im Zusammenhang mit den gleichzeitigen Verfahren der Bestätigung zu sehen und deshalb nicht mit kritischer "Polarisierung"

gleichzusetzen. Verbindliche auktoriale Bedeutungspositionen, an denen die Figuren zu messen und zu relativieren sind, die also der Wirklichkeitssicht der Figuren ein verbindliches, auktoriales Wirklichkeitsmodell entgegenzusetzen, fehlen in den späten "offenen" Erzählungen Čechovs.

Explizite und direkte Bestätigung erfährt die Wirklichkeitssicht der Figuren durch jene bereits aus Mužiki und V ovrage bekannten Textsegmente, die formal an die Figur gebunden sind, die auch inhaltlich mit der Figurenperspektive weitgehend vereinbar sind, über die aber wie Derman formuliert, der Autor ganz deutlich seine eigenen Gedanken in den Text "schmuggelt" ("provoz 'kontrabandy' avtorskich myslej"); <sup>(27)</sup> auf die Autoreninstanz verweisen in diesen Textsegmenten (meist) die besondere lautliche Strukturierung, vor allem aber die Veränderung der Kommunikationssituation mit dem Einbezug des Personalpronomens der "ersten Person" (my, naš) und dem Tempuswechsel ins Präsens. Die Verklammerung von Autoren- und Figurenposition ist in den späten Erzählungen Čechovs häufig und wurde auch häufig beschrieben <sup>(28)</sup> (vgl. Kryžovnik lo.52; Slučaj iz praktiki lo.82; Po delam služby lo.99; Dama s sobačkoj lo.133; Archierej lo.188). Die Eindeutigkeit allerdings, mit der etwa in Mužiki und V ovrage die Autorenposition zu identifizieren ist, weil sie den Verstehenshorizont der Figuren bei weitem übersteigt, geht in vielen späten "offenen" Erzählungen gerade wegen der Nähe zwischen Autoren- und Figurenposition verloren. Ob die Wirklichkeitssicht der Figuren mit einer vom Text intendierten, auktorialen Bedeutung gleichzusetzen ist und dadurch bestätigt wird, ist dann nur über die Herstellung intratextueller Bezüge

---

(27) Vgl. Kap. 3 der Arbeit.

(28) Vgl. Kap. 3 der Arbeit.

möglich; anzunehmen ist nämlich, daß die Wirklichkeits-einstellungen der Figuren dann auf die Autoreninstanz zurückverweisen, wenn sie in verschiedenen Texten als thematische Invarianten erscheinen. Der Aufbau eines paradigmatischen Netzes von thematischen Invarianten, die sich vom besonderen Kontext der Einzelerzählung lösen (Wirklichkeitssicht einer bestimmten Figur in einer bestimmten Situation) und damit auch nicht deren Ambiguisierungsverfahren unterliegen (Ironisierung, Relativierung etc.), soll hier als ein zweites, wesentliches Verfahren gelten, das die Nähe von Autoren- und Figurenposition bestätigt. Auf welchen thematischen Invarianten die Erzählungen Čechovs bauen, wird bei der späteren Analyse von Einzelerzählungen ausführlich behandelt.

### (3) Die Position des impliziten Autors

Die Negierung der Figurenperspektive durch Verfahren der Ironisierung und Relativierung und die gleichzeitige Bestätigung derselben Figurenperspektive durch den "provok 'kontrabandy' avtorskich myslej" und den Aufbau einer invarianten Thematik, muß in den Einzelerzählungen Čechovs als "widersprüchliche Signalvergabe" (29) erscheinen, die das, was traditionellerweise als "Dokumente" eines Textes gilt, ambiguiert und in Frage stellt.

Iser hat nachgewiesen, daß in fiktionalen Texten bereits die Negation als solche ohne eine gewisse Ambivalenz nicht auskommt: wenn in nicht-fiktionaler Kommunikation die Negation auf einen positiven Inhalt weist, den negierten aber löscht, so bleibt in fiktionalen Texten der im Text fixierte, aber "durchgestrichene" Inhalt "zumin-

---

(29) Pfister 1977, S.102.

dest als durchgestrichener" im Bewußtsein des Lesers haften. Das gilt umso mehr, wenn der Negation "Signale und Referenzen fehlen, die vom Negierten weg zu dessen Gegenbildlichkeit führen". Diese in der Negation selbst angelegte Ambivalenz wird in Čechovs "offenen" Erzählungen weitergeführt; zwar fehlen dort nicht die Signale, die auf eine positive "Gegenbildlichkeit" verweisen; als Signale erscheinen jedoch die genannten Verfahren der Bestätigung, die den eben noch negierten Inhalt affirmieren, und damit die "Durchstreichung" wieder aufheben. Einsichtig ist, daß sich dieser Zirkel von der Negation zur Affirmation und zurück als "Kommunikationsimpuls" von großer "Sogwirkung" auswirkt, der an den Leser "appelliert", die Ambivalenz zwischen Negation und Affirmation aufzuheben. (30)

Der implizite Autor der Einzelerzählungen läßt sich damit zunächst als Erzählinstanz beschreiben, die über eine "widersprüchliche Signalvergabe" innertextuelle Ambivalenzen erzeugt und deren Auflösung an den Leser weitergibt. Die Ambivalenz zeugt dann allerdings von einem Verhältnis zur dargestellten Wirklichkeit, das selbst widersprüchlich und unentschieden ist. Der implizite Autor erscheint als Erzählinstanz, die der erzählten Wirklichkeit keine feste und verbindliche Ordnung verleiht, für die sich die erzählte Wirklichkeit zu keiner sinnhaften und kohärenten "Geschichte" zusammenfügt. Die Wirklichkeitsmodellierung des impliziten Autors und die thematisierten Wirklichkeitsmodellierungen der Figuren sind in diesem Sinne homolog: für beide ist die Sicherheit eines stabilen und verbindlichen Wissens über Wirklichkeit verloren; neue Wissens- und Sinnzusammenhänge müssen sich erst ausbilden; sie sind nicht mehr Ausgangs-

---

(30) W. Iser, "Die Figur der Negativität in Becketts Prosa", in H. Mayer, U. Johnson (Hrsg.), Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Kolloquium, Frankfurt 1975, S.55.

punkt oder Voraussetzung des Erzählens, sondern ein Ziel, das zwar angestrebt aber selten erreicht wird. Hier ist Čudakov oder Kataev recht zu geben, wenn sie vom "undogmatischen" Charakter der Erzählungen Čechovs sprechen;<sup>(31)</sup> hier ist dann auch die so häufige und immer wieder betonte Modalisierung der erzählten Welt durch Begriffe wie "scheinen" ("kazat'sja"), "als ob" ("kak budto", "točno", "slovno") u.a. einzuordnen, die nicht nur, wie Tschizewskij oder Bicilli hervorheben, eine trügerisch-impressionistische Wirklichkeitswahrnehmung bezeichnen, sondern auch die Unsicherheit des Wirklichkeitsverständnisses.<sup>(32)</sup> Im Hinblick auf die Ambivalenz der Wirklichkeitsmodellierung ist dann die Frage sekundär, ob bestimmte Äußerungen, Anschauungen oder "Ideen" der Figuren die Position des impliziten Autors ausdrücken oder nicht; die Solidarisierung von implizitem Autor und Figuren kommt dadurch zur Geltung, daß die Figuren potentielle Positionen eines Wirklichkeitsmodells formulieren, dem auch der implizite Autor nahesteht, dem aber, und das machen die Ironisierungen und Relativierungen deutlich, noch keine Verbindlichkeit, Abgeschlossenheit oder Endgültigkeit zukommen kann.<sup>(33)</sup>

(31) Vgl. Čudakov 1971, Kap. 6; Kataev 1979, S.203 ff.; ebenfalls Vidučekaja 1974, S.285.

(32) Zur Problematik von "kazat'sja" in den Erzählungen Čechovs vgl. vor allem Tschizewskij 1960, S.306 f.; Bicilli 1966, S.22 ff.; Kataev 1979, S.21 ff.; u. Herbst, "Zum Problem der 'Unbestimmtheiten' in späten Erzählungen Čechovs unter dem Aspekt einer literaturwissenschaftlichen Stilistik", in Zeitschrift für Slawistik. 23 (1978).

(33) Iser's Begriff der "Entpragmatisierung" ist hier nahe: nach Iser selektiert funktionale Rede aus den verschiedenen "Konventionsbeständen" der historischen Lebenswelt; diese "Konventionsbestände" verlieren nun durch den Eingang in die Fiktion die Stabilität ihrer Geltung, hören auf, als Regulative zu wirken, werden "entpragmatisiert"; dadurch gewinnen sie dann allerdings eine neue pragmatische Funktion, denn sie erlauben dem Leser zu sehen, wovon er gelenkt wird, wenn er (in seiner Lebenswelt)

### 6.3. "Fabel" und "mythologische" Dimension: die Erzählungen als zufälliger Wirklichkeitsausschnitt und als Modell

Nach Lotman ist ein literarisches Kunstwerk ein endliches Modell der unendlichen Welt. Textanfang und Textende grenzen aus einem unendlichen Wirklichkeitskontinuum den im Text thematisierten Wirklichkeitsausschnitt aus, der dann nicht nur sich selbst bezeichnet, sondern gleichzeitig ein Modell jenes Kontinuums ist, dem er entnommen ist. Demnach sind in jedem Erzählen der von der Fabel abgedeckte Wirklichkeitsausschnitt und das damit gemeinte Modell von Wirklichkeit zu unterscheiden; Lotman differenziert hier terminologisch, wie wir gesehen haben, zwischen "Fabelaspekt" und "mythologischem Aspekt" des Erzählens;<sup>(34)</sup> daß hier Klotz' Unterscheidung zwischen dem "Ausschnitt als Ganzem" und dem "Ganzen in Ausschnitten" sehr nahesteht, konnte ebenfalls gezeigt werden. Einsichtig ist, daß das in der "mythologischen" Dimension von narrativen Texten enthaltene Wirklichkeitsmodell mit der Position des impliziten Autors übereinstimmt; einsichtig ist ebenfalls, daß das Verhältnis von Fabel und "mythologischer" Dimension Einfluß auf den "offenen" oder "geschlossenen" Charakter von Texten nimmt: als 'zufälliger', über sich selbst hinausweisender Wirklichkeitsausschnitt tendiert die Fabel eher zur "Offenheit", während die Modellbildung der "mythologischen" Dimension zur Entfaltung von kohärenten Sinnzusammenhängen und damit zur "Geschlossenheit" neigt.

---

handelt. Die Besonderheit des Čechov'schen Erzählens besteht dann darin, daß die "Entpragmatisierung" selbst thematisiert wird; die in den Texten angesprochenen oder zitierten "Konventionsbestände" haben ja bereits auf der Ebene der Fiktion ihre regulative Funktion verloren und werden dem Leser vom impliziten Autor als bereits problematische vermittelt; leicht überspitzt ließe sich deshalb formulieren, daß Čechovs Erzählungen hier das Funktionieren von fiktionaler Literatur selbst thematisieren. Vgl. Iser 1976, S.100.

(34) Lotman 1973, S.319 ff.

Die von Lotman postulierte Teilung narrativer Texte in zwei verschiedene "Aspekte" oder Dimensionen erscheint in den "offenen" Erzählungen Čechovs in modifizierter Form, denn die Figuren der Fabel stellen in ihren Reflexionen bzw. im Prozeß ihrer Bewußtwerdung selbst Wirklichkeitsmodelle her. Damit deutet sich zunächst eine Dreiteilung an, in der zur Fabel und zur Wirklichkeitsmodellierung der "mythologischen" Dimension meist noch jenes thematisierte Modell hinzukommt, das sich die Figuren von ihrer Wirklichkeit selbst machen. Tatsächlich weisen jedoch die Wirklichkeitsmodellierungen der Figuren, wie sich mit der Solidarisierung von Autoren- und Figurenperspektive nachweisen ließ, auf die Position des impliziten Autors und damit auf die Modellbildung der "mythologischen" Dimension der Erzählungen zurück. Die Wirklichkeitsmodellierung der Figuren dient dann aber (u.a.) einer engen Verklammerung von Fabel und "mythologischer" Dimension, denn als Perspektive der Figuren gehört diese Modellierung der Fabel an, während sie thematisch mit der Position des impliziten Autors und dessen Wirklichkeitsmodell verbunden ist. Diese Verklammerung ist einer der Faktoren, der über den "offenen"/"geschlossenen" Charakter der späten Erzählungen Čechovs mitentscheidet: die in der Tendenz "geschlossene" Ordnung der "mythologischen" Dimension der Erzählungen wird durch die enge Verbindung mit der Fabel beeinträchtigt, während umgekehrt die 'Zufälligkeit' der Fabel im Hinblick auf die (thematisierten) Ansätze einer Wirklichkeitsmodellierung modifiziert wird. Diese Wechselwirkung von Fabel und "mythologischer" Dimension soll im folgenden an drei Aspekten exemplifiziert werden: (1) der Problematik von Textanfang und Textende, (2) der Semantisierung narrativer Verfahren und (3) dem Problem des "zufälligen" Details.

(1) Textanfang und Textende

Schwache Textgrenzen markieren notwendig die Fabel von Texten, denn der dargestellte Wirklichkeitsausschnitt wird dann über seine Grenzen hinaus auf das Kontinuum verweisen, dem er entnommen ist und damit die modellierende Funktion des Textes einschränken; umgekehrt heben starke Textgrenzen die hypothetische Kontinuität zwischen erzählter Wirklichkeit und nicht-erzählter Wirklichkeit auf und bilden damit erst die Voraussetzung für den Modellcharakter von Texten.<sup>(35)</sup> Čechovs Erzählungen sind in diesem Sinne widersprüchlich: Anfang und Ende bilden einerseits 'Gelenkstellen' zwischen erzählter und nicht-erzählter Wirklichkeit und betonen damit die Fabel der Erzählungen; gleichzeitig konstituiert sich mit ihnen jedoch auch ein deutlicher Rahmen, der den modellierenden, "mythologisierenden" Charakter der Erzählungen hervorhebt. Entsprechend widersprüchlich sind die Positionen der Forschung, wie bereits gezeigt werden konnte;<sup>(36)</sup> die Widersprüche entbehren jedoch nicht einer gewissen Logik; vergleichen wir dazu Textbeginn und Textende einiger Erzählungen.<sup>(37)</sup>

Charakteristisch für den "offenen" Erzählbeginn ist der Anfang von Slučaj iz praktiki:

Professor polučil telegrammu iz fabriki Ljalikovych: ego prosili poskoree priечат'. Byla bol'na doč' kakoj-to gospoži Ljalikovej, po-vidimomu, vladelicy fabriki, i bol'se ničego nel'zja bylo ponjat' iz

(35) Lotman 1973, S.319.

(36) Vgl. Kapitel 5 der Arbeit.

(37) Zum Textbeginn in den Erzählungen Čechovs vgl. auch H.Halm, "Titel und Anfangssatz in Čechovs Erzählungen", in Wiener Slawistisches Jahrbuch 10 (1963), sowie M.Haubrich, Typisierung und Charakterisierung in der Literatur. Dargestellt am Beispiel der Kurzgeschichten Čechovs, Mainz 1978, S.108 ff.

ětoj dlinnoj, bestolkovo sostavlennoj telegrammy. I professor sam ne poečal, a vmesto sebja poslal svoego ordinatora Koroleva. (lo.75)

Der Professor hatte ein Telegramm von der Ljalikov'schen Fabrik erhalten: man bat ihn, so schnell wie möglich zu kommen. Die Tochter einer Frau Ljalikova, offenbar der Besitzerin der Fabrik, war krank, und mehr konnte man aus dem langen, unverständlich abgefaßten Telegramm nicht verstehen. Der Professor fuhr nicht selbst, sondern schickte seinen Stationsarzt Korolev.

Ort und Zeit der Handlung sind ausgeblendet; weder der Professor noch seine Ärzte werden in ihrem Lebenszusammenhang gezeigt; von Korolev heißt es später nur noch, er habe Familie (lo.79); der Professor schwindet ganz aus der Erzählung. An die Stelle einer Bedeutungsfülle, wie wir sie aus Sokolovs und Garins Erzählungen kennen und wie sie am deutlichsten wohl in den "Vorgeschichten" Turgenevs verwirklicht wird, tritt nun ein Bedeutungsdefizit, denn die Erzählung geht ganz offenbar von einem Vorwissen aus, das das der Figuren ist, dem Leser aber unzugänglich bleiben muß. Darauf weisen auch die unpersönlichen Konstruktionen "prosili" und "nel'zja bylo ponjat'", sowie die Unbestimmtheit von "kakoj-to gospoži Ljalikovoj" und "po-vidimomu", die auf den Verstehenshorizont der Figuren, nicht aber auf das Informationsbedürfnis des Lesers abgestimmt sind.

Ähnlich beginnen auch andere Erzählungen aus Čechovs später Schaffensperiode:

Poslyšalsja stuk lošadinych kopyt o brevenčatyj pol; vyveli iz konjušni snačala voronogo Grafa Nulina, potom belogo Velikana (...)

Man hörte das Getrappel von Pferdehufen auf dem Holzpflaster; zunächst führte man den Rappen Graf Nulin aus dem Stall, dann den Schimmel Velikan (...)

(Učitel' slovesnosti, 8.31o)

V polovine devjatogo utra vyechali iz goroda.  
Šosse bylo sucho.(...)

Um halb neun Uhr morgens fuhren sie aus der Stadt.  
Die Straße war trocken. (...)  
(Na podvode, 9.335)

Utrom prišlo pis'mo:

"Milyj Miša, Vy nas zabyli sovsem, priežajte poskoree, my chotim vas videt' (...)"

Am Morgen kam ein Brief an:

"Lieber Miša, Sie haben uns ganz vergessen, kommen Sie doch so schnell wie möglich, wir möchten Sie gerne sehen. (...)"

(U znakomych, lo.7)

Govorili, čto na naberežnoj pojavilos' novoe lico: dama s sobačkoj. Dmitrij Dmitrič Gurov, proživšij v Jalte uže dve nedeli i privykšij tut, tože stal interesovat'sja novymi licami.

Es hieß, auf der Strandpromenade sei ein neues Gesicht aufgetaucht: eine Dame mit einem Hündchen.

Dmitrij Dmitrič Gurov, der schon zwei Wochen in Jalta verbracht und sich eingewöhnt hatte, begann sich auch für neue Gesichter zu interessieren.

(Dama s sobačkoj, lo.128)

Der Informationsentzug ist in den einzelnen Beispielen verschieden stark ausgeprägt; immer wird jedoch zu Textbeginn Information ausgespart, die in der Perspektive der Figuren redundant erscheint. Wer die Pferde aus dem Stall führt und wozu, das spricht der unmittelbare Textbeginn nicht an (Učitel' slovesnosti); wann und wo der Brief eintrifft, für wen er bestimmt ist (U znakomych) bleibt zunächst ebenso unbekannt, wie die Situation in Napodvode (wer fährt) und Dama s sobačkoj (wer spricht und wo, wer ist die "dama s sobačkoj"); in Dama s sobačkoj wird die lokale Situierung "v Jalte" bald nachgereicht; bezeichnend ist jedoch die Beiläufigkeit, mit der sie in die Partizipialkonstruktion des zweiten Satzes verlagert wird; das Wissen, wo sich die Uferpromenade befindet, ist scheinbar vorausgesetzt.

Hier wird deutlich, daß der Beginn der Erzählungen Čechovs nicht nur kataphorischen Charakter hat, wie jeder Erzähl-

beginn, weil er auf den nachfolgenden Text verweist, sondern daß er auch in einem gleichsam anaphorischen Verweisungszusammenhang steht<sup>(38)</sup>, der den Text mit der (vorhergehenden) nicht-erzählten Wirklichkeit verbindet. Dabei werden nicht nur die Grenzen zwischen erzählter und nicht-erzählter Wirklichkeit durchlässig: der Text setzt den Wahrnehmungs- und Wissenshorizont der Figuren beim Leser als bekannt voraus, zieht den Leser damit scheinbar in die erzählte Welt hinein und verwischt so auch die Grenzen zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion.

Was für den Textanfang gilt, gilt auch für das Textende; das Ende der Erzählungen Čechovs schließt häufig nicht die erzählte Wirklichkeit ab, sondern bildet den Übergang zum Raum der nicht (mehr) erzählten Wirklichkeit; daß das Textende in diesem Sinne als "Schwelle" ("porog") erscheint<sup>(39)</sup> konnte bereits in Mužiki beobachtet werden; Ol'ga und Saša befinden sich am Ende der Erzählung auf dem Weg zwischen zwei Räumen: wenn sie sich umblicken, sehen sie auf die (erzählte) Wirklichkeit von Žukovo zurück, während sich vor ihnen ein scheinbar grenzenloser, neuer Raum öffnet: die Kette der Telegraphenmasten entschwindet am Horizont und leitet Ol'ga und Saša zu diesem fernen Ziel. Die Erzählungen Tri goda und Dom s mezoninom schließen mit direkter Figurenrede unmittelbar an den nicht-erzählten Raum an und markieren so die Schwellenfunktion des Textendes ("Čto ožidaet nas v buduščem? I dumaľ: 'Poživim - uvidim'." - "Was erwartet uns in der Zukunft? Und er dachte: 'Wir werden's erleben'." - 9.91; "(...) i malo pomalu mne počemu to načinaet kazat'sja, čto obo mne tože vspominajut, menja ždut i čto my vstretimsja... Misjus', gde ty?" - "(...) und dann beginnt es mir allmählich zu scheinen, als erinnere man sich auch meiner,

(38) Zu den Begriffen "kataphorisch" und "anaphorisch" vgl. etwa Dressler, Einführung in die Textlinguistik, Tübingen 1973, S.57 ff.

(39) Čilevič 1976, S.106.

als warte man auf mich und als würden wir uns begegnen... Misjus', wo bist du?" - 9.191). Eine besondere Bedeutung haben hier die "rasskazy otkrytija" ("prozrenija"), die die Veränderung des Protagonisten und seiner Wirklichkeitssicht thematisieren. Gerson bezeichnet solche Erzählungen als "novelly-prologi" <sup>(40)</sup>, weil sie den Helden bis zu einem neuen wesentlichen Lebensabschnitt begleiten, bis zur entscheidenden Veränderung der Wirklichkeitssicht, ihn aber dann verlassen; sichtbar wird dann nur die Schwelle, die Grenze, nicht aber, was dahinter liegt (vgl. Duël', Žena, Učitel' slovesnosti, Dama s sobačkoj, Nevesta). Der Schwellencharakter des Textendes kann natürlich verschieden ausgeprägt sein; wenn Nadja (Nevesta) ihre Stadt verläßt, um in Petersburg zu studieren, dann ist ihre Zukunft nicht reine Unbestimmtheit; wenn Korolev (Slučaj iz praktiki) und Verchopol'skij (Student) am Ende der Erzählungen euphorisch an eine strahlende Zukunft denken, dann erscheint diese Zukunft als (fast) inhaltsleeres Produkt der Phantasie, das dann weniger den neuen Raum, als die Gegenwart der Protagonisten kennzeichnet; der Schwellencharakter des Textendes ist hier trotz Ausblick in den Raum der Zukunft deutlich reduziert. Bezeichnend ist, daß in den Erzählungen Čechovs häufig auch das existentielle Ende, der Tod, nur Schwellencharakter hat: Gusev geht in der gleichnamigen Erzählung nach seinem Tod in den - unbarmherzigen - Kreislauf der Natur ein, Jakov Ivanov 'Bronza' (Skripka Rotšil'da) lebt im Spiel seiner Geige weiter; auch der Bischof (Archierej) hat mit dem Tod (vielleicht) nur eine Schwelle überschritten; auf den ambivalenten Charakter dieses Textendes wird später genauer eingegangen werden. Wenn in diesen Erzählungen das Textende nicht mit dem Tod der Figuren zusammen-

---

(40) Gerson 1956, S. 105.

fällt, wie etwa in Tolstojs Smert' Ivana Il'iča, wenn also über den Tod hinaus weiter erzählt wird, dann wird die Bedeutung des Todes als Grenze auch formal eingeschränkt. Am Ende von Čelovek v futljare hat der Gymnasiallehrer Burkin eben die Geschichte vom Futteralmen-schen Belikov mit dessen Tod beendet, als Mavra, die Einsiedlerin, die selbst wie in einem Futteral lebt, an den beiden Erzählenden vorbeihuscht. Hier wird auf der Ebene der Fiktion selbst deutlich, wie sich der Raum einer erzählten Wirklichkeit in den nicht-erzählten Raum öffnen kann.

Fehlende oder durchlässige Grenzen zwischen erzählter und nicht-erzählter Wirklichkeit finden sich auch schon in früheren Erzählungen Čechovs; charakteristisch sind hier die Erzähleingänge der "objektiven" Periode, die häufig mit einem Dialogfragment unmittelbar in das Geschehen einsetzen, dabei aber den Leser über Sprecher und Sprechsituation im Unklaren lassen <sup>(41)</sup> (vgl. etwa Nedobroe delo, Doma, Drama, Skoraja pomošč', Neprijatnaja istorija, Otec, Intrigi, Mal'čiki u.a.). Fehlende Information ist in diesen Erzählungen aber an die (ansatzweise) szenische Präsentation des Geschehens (direkte Rede, Dialog) und die (scheinbare) Abwesenheit einer vermittelnden Kommunikationssituation gebunden; der Leser ist damit mit einer Außenperspektive konfrontiert, die als solche einen bestimmten Mangel an Information impliziert und motiviert. Gerade hier werden die Unterschiede zu den späten Erzählungen Čechovs deutlich, denn dort fehlt die narrative Vermittlung nicht; sie ist, ganz im Gegenteil, über die besondere Markie-

---

(41) Čechovs Erzählungen erinnern hier an die moderne Kurzgeschichte; vgl. dazu etwa R. Kilchenmann, Die Kurzgeschichte, Stuttgart 1978, sowie den der Kurzgeschichte gewidmeten Band von Akzente 3, 1962.

rung von Anfang und Ende hervorgehoben. Hervorhebung bedeutet etwa eine auf die narrative Vermittlung verweisende Rahmenstruktur, die die erzählte Wirklichkeit nicht als zufälligen Ausschnitt, sondern als bewußte Ausgrenzung erscheinen läßt. Rahmenstrukturen sind in den späten Erzählungen Čechovs häufig; Textanfang und Textende weisen dann nicht nur über sich hinaus auf die nicht-erzählte Wirklichkeit, sondern nehmen gleichzeitig auch aufeinander Bezug. Einen deutlichen Rahmen bildet etwa das die Erzählungen ein- und ausleitende Schema von Ankunft und Abfahrt ( vgl. Po delam služby, Slučaj iz praktiki, Novaja dača, Na podvode etc.); umrahmende Funktion hat aber auch, wie in V ovrage, die Korrespondenz identischer oder analoger Motive, die Anfang und Ende miteinander verbinden. Gerade diese Umrahmung ist für die späten Erzählungen Čechovs bezeichnend. U znakomych beschreibt einen fast regelmäßigen Kreis, weil sich Anfang und Ende (fast) genau entsprechen:

#### Anfang

Útrom prišlo pis'mo:

"Milyj Miša, Vy nas zabyli sovsem, priezžajte poskoree (...)"(10.7)

"Lieber Miša, Sie haben uns wohl ganz und gar vergessen, kommen Sie recht schnell (...)

#### Ende

Doma u sebja na stole on uvidel prežde vsego zapisku, kotoruju polučil včera. "Milyj Miša, - pročel on, - vy nas zabyli sovsem, priezžajte poskoree..." (...)(10.23)

Zu Hause erblickte er auf dem Tisch als erstes den Brief, den er gestern erhalten hatte. "Lieber Miša", las er, "Sie haben uns wohl ganz und gar vergessen, kommen Sie recht schnell..." (...)

Das Gleiche gilt für Po delam služby:

#### Anfang

Ispravljajuščij dolžnost' sudebnogo sledovatelja i uezdnyj vrač echali na vskrytie v selo Syrnju. (10.86)

Der Untersuchungsrichter und der Kreisarzt fahren zu einer Obduktion in das Dorf Syrnja.

Ende

Doktor i sledovatel' ničego ne skazali, seli v sani i poechali v Syrnju.(lo.lol )

Der Arzt und der Untersuchungsrichter sagten kein Wort, sie stiegen in den Schlitten und fuhren nach Syrnja.

In Slučaj iz praktiki tritt neben das Schema von Ankunft und Abfahrt die gegenseitige Bezogenheit der Naturbeschreibungen; verbindendes Motiv ist in Archierej die Mutter, deren Ankunft der Textbeginn beschreibt und die am Ende der Erzählung dem Bischof beim Sterben beisteht. Ein schwach ausgeprägter Rahmen umgibt auch die Erzählung Dama s sobačkoj: am Anfang der Erzählung werden kurz die verschiedenartigen Liebesbeziehungen Gurovs erwähnt (lo.128 f.; lo.131 f.); das Ende der Erzählung kommt erneut darauf zu sprechen (lo.142 f.); das Verfahren ist bereits bekannt: vor dem Hintergrund der Identität kommt die Veränderung besonders zur Geltung (vgl. V ovra-ge).

Die gleichzeitige Markierung der späten Erzählungen Čechovs als abgeschlossene Ganzheiten (Rahmen) und als zufällige Wirklichkeitsausschnitte (Unabgeschlossenheit der Fabel) führt zu einer strukturellen Spannung, die sich entscheidend auf den Bedeutungsaufbau der Erzählungen auswirkt. Die Ambivalenz zwischen dem Modellcharakter der Erzählungen und ihrem Charakter als zufälliger Wirklichkeitsausschnitt weist nämlich auf die Ambivalenz der Wirklichkeitssicht von implizitem Autor und Figuren zurück: Autor wie Figuren versuchen nämlich, die vorgegebenen, scheinbar zufälligen Elemente der dargestellten/erlebten Wirklichkeit zu kohärenten Sinnzusammenhängen zusammenzuschließen, gelangen dabei aber zu keinem verbindlichen Ergebnis, weil die Modellierungsversuche immer auch von der Zufälligkeit des Wirklichkeitsausschnitts geprägt sind, in dem sie stattfinden oder auf den sie sich beziehen; die oben beschriebene Relativierung und Ironisierung der Figurensicht ist

eine solche Einschränkung der Wirklichkeitsmodellierung durch die Fabel; von besonderer Bedeutung ist hier auch der "offene" Ausgang der Fabel, denn die nicht mehr erzählte Wirklichkeit könnte jenen Kontext abgeben, in dem sich die in den Erzählungen thematisierten Ansätze von Wirklichkeitsmodellierung verifizieren ließen; diese Möglichkeit wird von den Erzählungen bewußt ausgeklammert. Wenn so die wirklichkeitsmodellierende "mythologische" Dimension der Erzählungen durch die Fabel als Wirklichkeitsausschnitt affiziert wird, so gilt allerdings auch umgekehrt, daß die Fabel immer im Hinblick auf die "mythologische" Dimension der Erzählungen zu lesen ist und durch den Bezug auf die Ansätze von Wirklichkeitsmodellierung eine bestimmte Orientierung erhält.

#### (2) Die Semantisierung (42) narrativer Verfahren

Das ambivalente Verhältnis von Fabel und "mythologischer" Dimension der Erzählungen läßt sich nicht nur an der Problematik von Textanfang und Textende, sondern an beliebigen Textelementen und den Verfahren ihrer Verknüpfung nachweisen. Diese Elemente bilden zunächst die lineare Folge von Textzeichen, aus denen sich die Fabel konstituiert; sie verbinden sich aber gleichzeitig mit "sekundären" Bedeutungen, die der wirklichkeitsmodellierenden, "mythologischen" Dimension der Erzählungen entstammen, auf diese zurückverweisen und damit den Zusammenhang Fabel - "mythologische" Dimension herstellen. Das führt zu einer doppelten Lesbarkeit der Erzählungen Cechovs: die Textzeichen sind sowohl als Elemente der Fabel im Sinne eines zufälligen Wirklichkeitsausschnittes

---

(42) Zur Semantisierung vgl. auch W.Schmid, "Die Semantisierung der Form (Zum Inhaltskonzept Jurij Lotmans)", in Russian Literature V-1, 1977.

lesbar, wie auch als Elemente der "mythologischen" Dimension, deren semantische Positionen über diese Textzeichen unmittelbar an der Textoberfläche manifest werden. Das läßt sich besonders an den deskriptiven Elementen der Erzählungen nachweisen (s.u.), aber auch an anderen Elementen, wie etwa der Zeitgestaltung, der das folgende Beispiel aus Archierej gilt.

Die "Fokalisierung" ist in Archierej "real" im Sinne Uspenskij's (vgl. oben), der Textaufbau folgt damit einer strengen, einlinearen Chronologie, die durch die ständigen Hinweise auf die Zeit und das Verstreichen der Zeit besonders hervorgehoben wird: (43)

Verweise auf die Fabelzeit: Angaben der Uhrzeit (8 mal, ohne die indirekten Zeitangaben durch Mahlzeiten und Gottesdienste), Angaben der Wochentage (7 mal) und des Monats ("byl aprel' v načale" - "Es war Anfang April" - 10.187).

Verweise auf den Zeitverlauf durch Präpositionen, Adverbien und Partizipien: Bestimmungen nach der Formel "vor/in... Jahren, Monaten, Tagen" etc. (28 mal); "potom" (21); "kogda...(to)", "vdrug" (6); "ešče", "uže", "vse", "dolgo" (5); "togda", "kogda-to" (4); "posle", "davno" (3); "nemnoo pogodja", "izredka", "poprežnemu", "nemnogo" (2); "pered tem", "tomu nazad", "poka", "malo-pomalu", "daveča", "opjat'" (1); temporale Partizipialkonstruktionen (6).

Einlinearität äußert sich auch in der zeitlichen Segmentierung der Erzählung und in der syntagmatischen Anordnung der einzelnen Zeitsegmente. Ein Tag im Leben des Bischofs

---

(43) Die temporale Gliederung der späten Erzählungen Čechov's ist stark markiert; vgl. dazu Čilevič 1976, S.137 ff.; Kramer 1970, S.134-153; Maxwell D., "Čechov's 'Nevesta': A Structural Approach to the Pole of Setting", in *Russian Literature* 6, 1975.

ist dem anderen gleich, jeder Tag gliedert sich in die obligatorischen Messen und Gottesdienste ("obednja", "večernja", "vsenočnaja" ) und die stereotypen Tätigkeiten des Alltags - die Fahrten vom Kloster in die Kirche und zurück, Mahlzeiten, Schlafen, die Besuche Sisojs:

1.Kap. Samstag	2.Kap. Sonntag	3.Kap. Dienstag	4.Kap. Donnerstag
	Mittagsmesse	Mittagsmesse	Mittagsmesse
	Mittagessen		Rückweg
Abendmesse	Abendmesse	Abendmesse	Abendmesse
Rückweg	Rückweg		Rückweg
Klosterzelle	Klosterzelle		Klosterzelle
Sisoj	Sisoj		Sisoj

Das Schema zeigt deutlich, wie die Wiederholungen der Textsegmente den Wiederholungen der Fabel folgen, die Fabel also zunächst strukturbildende Funktion übernimmt. Das Schema läßt aber auch deutlich werden, daß die syntagmatische Textentfaltung gerade durch die genaue Befolgung der temporalen Fabelordnung mehr bewirkt als die exakte Wiedergabe einer bestimmten Zeitstruktur. Wenn etwa Skučnaja istorija zusammenfassend, "iterativ", zeigt, was immer wieder geschieht, so führt Archierej jede Wiederholung einzeln an und hebt damit den stereotypen Charakter der geschilderten Wirklichkeit besonders hervor. Das ständige Zusammenfallen von Kapitel/Tagesende mit dem leitmotivischen Auftreten des Vaters Sisoj setzt hier einen weiteren Akzent: die Grenzen zwischen den einzelnen Erzählsegmenten werden markiert, ihre Unverbundenheit und bloße Summierung betont; <sup>(44)</sup> die Wiederholung konnotiert damit die Unpersönlichkeit einer Mechanik, die weniger mit dem Zeitverlauf zu tun hat, als

(44) Vgl. in Kap. 5 die Bedeutung von "Blocktechnik" und "Leerstellenstruktur".

mit der besonderen Beschaffenheit des Lebens, das der Bischof führt. Die Folge von Wiederholungen ist damit einerseits Ausdruck der markiert einlinearen temporalen Ordnung der Fabel und erfüllt so die gleiche Funktion, wie die häufigen Verweise auf die Fabelzeit; andererseits erscheint sie als Verfahren, das über die temporale Fabelordnung hinausreichende Bedeutungen freisetzt wie "Routine", "Mechanik", "Unpersönlichkeit", die den Lebensraum des Bischofs charakterisieren; der in Archierej erzählte Wirklichkeitsausschnitt von einer Woche ist damit selbst ein Modell, das die ganze Lebenswirklichkeit des Bischofs umfaßt; wir werden später sehen, wie dieses Fabelmodell mit dem Wirklichkeitsmodell der Erzählung ("mythologische" Dimension) unmittelbar korreliert ist.

Erzählverfahren bilden eine bestimmte Wirklichkeit nicht unmittelbar ab, sondern modellieren sie; das läßt sich auch am Wechselspiel von Dehnungen und Raffungen <sup>(45)</sup> nachweisen. Wenn der Bischof zu Bett geht, schließen sich die einzelnen, belanglosen Tätigkeiten zu einer ununterbrochenen Kette zusammen:

posidel (...) razdumyvaja - pošel k sebye v spal'nju - posidel vse dumaja - pereodelsja i stal čitat' molitvy - on vnimatel'no čital (...) i v to že vreme ja dumel o svoej materi - on razdeleja i loy - predstavilis' emu ego pokojnyj otec (...) - pripomnilsja - zasmjalsja - perekrestilsja i povernulsja na drugoj bok - vspomnil on i zasmjalsja  
(10.188 f.)

saß nachdenklich da - ging zu sich ins Schlafzimmer - saß noch da und dachte nach - zog sich um und begann Gebete zu lesen - er las aufmerksam (...) und dachte gleichzeitig an seine Mutter - zog sich aus und legte sich hin - in der Erinnerung tauchte sein verstorbener Vater auf (...) - er erinnerte sich - er lachte auf - er bekreuzigte sich und legte sich auf die andere Seite - er erinnerte sich und lachte auf

(45) Vgl. dazu Lämmert, <sup>4</sup>1970, S.82 ff.; ebenso Genette 1972, S.122 ff.

Die Erzählung gibt die einzelnen Verrichtungen und Tätigkeiten des Bischofs minutiös wieder; die Verknüpfung dieser Tätigkeiten folgt dabei einer sachlichen und zeitlichen Logik, die den Eindruck einer fortlaufenden und sinnhaften Chronologie erweckt und Wirklichkeit unmittelbar und 'wertfrei' abzubilden scheint. Tatsächlich verrät die Aufgliederung aber ein Streben nach Vollständigkeit, das sich besonders in Augenblicken der Ruhe und Untätigkeit, in den Augenblicken des Erinnerns, bemerkbar macht: gerade dem 'Nicht-Geschehen' gilt die Zuwendung des Erzählers, oder, anders formuliert, traditionelles 'Nicht-Geschehen' wird hier zum eigentlichen und wesentlichen 'Geschehen' aufgewertet. Daß hier wirklich eine Wertung zum Ausdruck kommt, beweist das entgegengesetzte Verfahren, das Vorgänge nicht dehnt, sondern rafft: dann wird nämlich deutlich, daß die Erzählung das 'übliche' Verständnis von wichtigem und unwichtigem Geschehen verkehrt, indem sie die stereotypen Verrichtungen des Alltags breit entfaltet, aber alles ausspart oder nivelliert, was diesen Rahmen zu sprengen droht; diese Aussparungen betreffen besonders das öffentliche, offizielle Leben des Bischofs:

Posle nego priezžala igumen'ja iz dal'nego monastyrja. A kogda uechala, to udarili k večerne, nado bylo idti v cerkov'  
(lo.195)

Nach ihm kam die Äbtissin eines entlegenen Klosters. Als sie wegfuhr, wurde zur Abendmesse geläutet, und man mußte in die Kirche gehen.

(...) i ryba kazalas' presnoj, nevkusnoj, vse vremja chotelos' pit'...  
Posle obeda priezžali dve bogatye (...) pomeščicy, kotorye sideli časa poltora molča, s vytjanutymi fizionomijami; prichodil po delu archimandrit, molčalivyj i glučovatyj. A tam zazvonili k večerne, solnce opustilos' za lesom, i den' prošel. Vernuvšis' iz cerkvi, preosvjaščennyj toroplivo pomolilsja, leg vpostel', ukrylsja poteplej.  
Neprijatno bylo vspominat' pro rybu, kotoruju el za obedom.  
(lo.192)

(...) der Fisch schien schlecht und fad zu schmecken, und dauernd hatte er Durst...

Nach dem Mittagessen kamen zwei reiche Gutsbesitzerinnen angefahren, sie saßen anderthalb Stunden schweigend und mit langen Gesichtern da; der Archimandrit, ein schweigsamer und schwerhöriger Mann, kam in geschäftlichen Angelegenheiten. Und dann läutete es zum Vespergottesdienst, die Sonne versank hinter dem Wald, und der Tag ging zur Neige. Aus der Kirche zurückgekehrt, betete der Bischof hastig, legte sich ins Bett und deckte sich warm zu. Ungern dachte er an den Fisch, den er zu Mittag gegessen hatte.

Vom Besuch der Äbtissin werden nur Ankunft, Abfahrt und ungefähre Dauer angegeben; ähnliches gilt für den Besuch der reichen Gutsbesitzerinnen und des Archimandriten. R.Barthes hat ein solches Verfahren der fragmentarischen Darstellung einmal als "asyndetisch" bezeichnet und darin eine bestimmte Wertung erkannt: das Asyndeton gebe die lächerliche Kürze des Geschehens wieder. <sup>(46)</sup> Dehnende Expansionen und raffende Aussparungen spielen so in ihrer Wirkung zusammen: sie lassen in der erzählten Welt Alltagsstereotypen dominieren, die in der Erzähltradition häufig nicht mehr als Hintergrundfunktion übernehmen. <sup>(47)</sup> Darauf weist im letzten Beispiel die unmittelbare Nachbarschaft von Aussparung (Besuche) und Expansion ("pomolilsja, leg v postel', ukrylsja poteplej"); darauf weist auch die Einbettung des gerafften Besuches in den Rahmen des wiedererinnerten Mittagessens: die Darstellung von Essen und Schlafen wird der Schilderung des hohen Besuches vorgezogen. Daß damit Wirklichkeit wertend modelliert wird, wobei diese Modellierung auf die Perspektive des Bischofs zurückverweist, ist einsichtig (vgl. auch die negativen Qualifizierungen "molča, s vytjanutymi fizionomijami", "molčalivyj i glučovatyj").

(46) R.Barthes, "S/Z", Paris 1970, S.110.

(47) Kr.Pomorska, "O členenii povestvovatel'noj prozy", in Jan van der Eng (Hrsg.), Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague 1973, S.352.

Die Fabel ist also bereits modellierte Wirklichkeit, die wiederum mit der "mythologischen" Dimension der Erzählung in Beziehung steht. Wie diese Beziehung zu verstehen ist, auch dafür ist das Schema aufschlußreich, das den Zeitablauf im Alltag des Bischofs wiedergibt; die tabellarische Aufstellung der Tätigkeiten des Bischofs verdeutlicht nämlich, daß die Erzählung - wie bereits Skučnaja istorija - zwei Möglichkeiten temporaler Organisation realisiert: die Erzählung betont zunächst die einlineare Zeitabfolge, die durch die zahlreichen Zeitmarkierungen besonders hervorgehoben ist (vgl. oben); sie betont zum anderen die Wiederholung, denn der Alltag des Bischofs ist ein Kreislauf von gleichbleibenden rekurrenten Elementen, ein Zyklus, der ständig von neuem beginnt. Wenn man nun postuliert, daß die "mythologische" Dimension der Erzählung u.a. auf der Opposition von finalem und zyklischem Lebensprinzip baut, auf der Opposition zwischen dem endlichen, auf den Tod gerichteten Leben des Menschen und dem unendlichen, immer wiederkehrenden Leben der Natur (vgl. 7.3 Archierej), dann wird deutlich, daß die Gegenläufigkeit von einlinearen und zyklischen Zeitstrukturen unmittelbar auf die semantischen Oppositionen der "mythologischen" Dimension der Erzählung zurückverweisen. Die Textelemente erhalten so eine zweifache Orientierung, die dann auch die 'doppelte Lesbarkeit' der Erzählung bedingt. Das wird allerdings an den deskriptiven Elementen deutlicher werden, auf die sich der folgende Abschnitt bezieht; aufschlußreich ist hier vor allem das "zufällige" Detail, das ja, wie der Name schon sagt, zunächst auf die Fabel als zufälligen Wirklichkeitsausschnitt verweist.

(3) Das "zufällige" Detail (48)

Wenn man die Raumbeschreibungen in Archierej mit den Raumbeschreibungen vorhergehender Erzählungen vergleicht (49), dann werden entscheidende Veränderungen deutlich. Die gegenständliche Wirklichkeit sieht in Archierej anders, ärmer, aus, denn die Beschreibungen bzw. rudimentären Beschreibungselemente zielen eher, wie leicht zu zeigen ist, auf die Herstellung bestimmter 'Bedeutungen', als auf die ausführliche Entfaltung einer gegenständlichen Wirklichkeit. Nach der Abendmesse zieht sich der Bischof in seine Gemächer zurück; "gostinaja" (Gästezimmer, Empfangsraum) und "spal'nja" (Schlafzimmer) werden genannt; dann aber ist nur noch aus den Tätigkeiten des Bischofs auf einen eingerichteten Raum zu schließen: "posidel", "razdelsja", "leg", "ukryvalsja odejalom" ("setzte sich", "zog sich aus", "legte sich nieder", "zog eine Decke über sich"). Nennenswert scheinen dem Erzähler jedoch wieder Momente, die der Begriff 'Innenraum' bereits sachlich-logisch impliziert: die Wände und die dahinter befindlichen Räume, der Boden, das Fenster, die Decke; dieses Verfahren der Selektion erinnert an die Beschreibung in Palata No 6, nur fehlt in Archierej jede beschreibende Weiter-

(48) Zur Diskussion vgl. Kap. 5

(49) Beispiele für breit entfaltete und detaillierte Raumbeschreibungen sind in den Erzählungen Čechovs immer wieder zu finden; vgl. etwa die Beschreibung des Krankenzimmers in Palata No. 6 (8.72 f.), von Katjas Zimmer in Skučnaja istorija (7.273) oder vom Raum Julia Sergeevnas in Tri goda (9.28). Aufschlußreich ist hier gerade die Beschreibung in Palata No 6, die sich im wesentlichen aus denselben Elementen konstituiert, wie die Raumbeschreibungen in Archierej; hervorgehoben werden nämlich die äußeren Grenzen des Raumes ("steny", "potolok", "pol"), und das nicht umsonst, schließlich ist das Krankenzimmer nichts anderes als ein Gefängnis. Anders als in Archierej werden aber diese Beschreibungselemente durch ein dichtes Netz von "metonymischen" Qualifizierungen genau bestimmt und entfaltet.

führung und Detaillierung. Damit reduziert sich der konkrete Lebensbereich des Bischofs auf seine Grenzen, auf einen nach außen hin abgeschlossenen Raum, der ganz deutlich das Motiv des Futterals erkennen läßt. Auf das Futteral verweisen auch Details, wie die einmal erwähnten Doppelfenster (lo.190), die Fensterläden (lo.196, 199) oder die Bettdecke (lo.199), denn wenn sich der Bischof in sein Bett verkriecht oder die Läden schließt, dann schafft er sich ein vermeintlich schützendes Futteral, das jedoch nichts anderes anzeigt, als die Enge, Abgeschlossenheit und Lebensfeindlichkeit seines ganzen Daseins. Wenn man davon ausgeht, daß die "mythologische" Dimension der Erzählung ein Wirklichkeitsmodell zeichnet, in dem der begrenzte Raum der individuellen menschlichen Existenz dem unbegrenzten und unendlichen Raum des natürlichen Lebens gegenübersteht (vgl. 7.3), dann wird deutlich, daß in Archierej die Elemente der Fabel mit semantischen Merkmalen besetzt sind, die auf die "mythologische" Dimension der Erzählung verweisen, daß Fabel und "mythologische" Dimension über eine gemeinsame Menge an semantischen Merkmalen verfügen und damit eng verbunden sind. Diese Semantisierung bedeutet jedoch nicht, daß die Beschreibung ganz ohne konkret-individuelle und sinnlich-einprägsame Details auskommen. Diese Details bleiben jedoch isoliert und stellen keinen räumlichen oder sachlichen Beschreibungszusammenhang her: zum einen wird damit eine auch nur annähernde visuell-gegenständliche Vorstellung vom Lebensraum des Bischofs unmöglich; zum anderen erscheint die Selektion gerade dieser Details - zunächst wenigstens - als schwach oder gar nicht motiviert: die Erzählungen explizieren nicht, warum von der Vielzahl der möglichen "Ansichten" und Aspekte, die ein Gegenstand bietet, gerade der eine, und nicht ein anderer hervorgehoben wird; das Prinzip der "Schematisierung" ist nicht zu erkennen, um mit Ingarden zu sprechen; die Details sind dem Anschein nach "zufällig", wie Čudakov behauptet.

Zu diesen Details gehört im Rahmen der Raumbeschreibungen von Archierej etwa der Tisch mit dem leuchtend weißen Tischtuch, an dem der Bischof zum ersten Mal seine Mutter empfängt (10.190); der isolierte Hinweis auf das weiße Tischtuch leistet sicher keine sachlich-beschreibende, "metonymische" Entfaltung des dargestellten Raumes wie die Beschreibungen in Palata No 6, Skučnaja istorija oder Iri goda und ist unter diesem Aspekt nur wenig motiviert. Ähnliche Beschreibungselemente fallen in der Erzählung immer wieder auf. Katja, die kleine Nichte des Bischofs, hat leuchtend rotes Haar und ein rotes Haarkämmchen; mehr erfährt der Leser von Katja nicht. Beim Kaufmann Erakin brennt eine elektrische Glühbirne; wieso aus dem unendlichen Kontinuum der Lebenswirklichkeit des Bischofs gerade diese Glühbirne als Beschreibungselement in den Text eingeht, wird aus der Fabel nicht deutlich. Am Dienstag der Karwoche zelebriert ein junger Priester mit schwarzem Bart die Messe; an diesem Priester wird nur der schwarze Bart hervorgehoben, warum ist nicht unmittelbar einsichtig.

Die Beschreibungselemente werden offensichtlich nicht oder nicht genügend durch den Bezug auf einen Referenten der Fabel motiviert; dennoch ist die Selektion der Details keineswegs zufällig: die beschreibenden Details bezeichnen (in unseren Beispielen) ohne Ausnahme intensive Farb- und Glanzeffekte, verrufen damit über einen gemeinsamen Vorrat an semantischen Merkmalen und machen damit eine paradigmatische Ordnung kenntlich, deren Klassen zueinander in Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen stehen, die, wie zu zeigen ist, den Äquivalenzen und Oppositionen des in der "mythologischen" Dimension der Erzählung enthaltenen Wirklichkeitsmodells entsprechen. Damit wird nicht (oder nicht nur) die Fabel zum Referenten für das Inventar von "zufälligen" Beschreibungselementen, sondern wiederum die "mythologische" Dimension der Erzählung, die dann auch die Selektion der Beschreibungselemente motiviert und ihnen ihren scheinbar "zufälligen" Charak-

ter nimmt. So gehören das weiße Tischtuch, Katjas leuchtendes rotes Haar und das rote Haarkämmchen zur paradigmatischen Reihe der Licht- und Glanzerscheinungen, die in Archierej vor allem den Raum der Frühlingsnatur als den Raum des jungen Lebens charakterisieren. Die Opposition von jungem und altem Leben, von Leben und Tod, gehört ja, wie die Textanalyse später zeigen wird (vgl. 7.3), zu den Basisoppositionen des thematisierten Wirklichkeitsmodells. Die Verbindung von weißem Tischtuch, den roten Haaren Katjas und der Frühlingssonne über das Merkmal /Glanz/ wird dabei von der Erzählung explizit hergestellt: "Vo vremja obeda v okna so dvora vse vremja smotrela vesennee solnyško i veselo svetilos' na beloje skaterti, v ryžich volosach Kati." ("Während des Mittagessens schien die Frühlingssonne durch die Fenster und schimmerte fröhlich auf der weißen Tischdecke und auf Katjas rotblondem Haar." - 10.190). Deutlich wird hier auch das verbindende Merkmal /Jugend/, das sowohl auf Katja wie auf die Sonne (vgl. die Diminutivform "solnyško") beziehbar ist. Über die Merkmale /intensive (Haar-) Farbe/ und /Jugendlichkeit/ läßt sich auch der junge Priester mit dem schwarzen Bart dem Paradigma des jungen Lebens zuordnen, dem bereits Katja angehört. Die Opposition des 'schwarzen Bartes' mit dem kurz vorher erwähnten altersgrünen Bart des greisen Sisoj (10.193) belegt, daß diese Äquivalenzbildung nicht willkürlich ist; der schwarze Bart des jungen Priesters ist weniger gegenständlich-anschauliches Beschreibungselement, als Teil jener umfassenden semantischen Opposition, die das alte Leben dem jungen Leben, das Lebensende dem Lebensbeginn entgegenstellt. Ähnliches gilt für das elektrische Licht, das beim Kaufmann und Millionär Erakin brennt. Dieses Licht ist mit dem Licht und dem Glanz der Natur nicht vergleichbar. Als elektrische Beleuchtung steht es in markiertem Gegensatz zum Licht der Natur; die schwache Intensität und das Flackern der Glühbirne ("sil'no migalo" - 10.187) heben den Gegensatz zum vollen und

hellen Glanz des natürlichen Lichtes deutlich hervor. Nicht zufällig wird das elektrische Licht Erakins gerade vom alten Sisoj erwähnt (10.190); es verbindet sich so auch mit dem Merkmal /Alter/ und tritt damit nicht nur in Opposition zum Raum der Natur im allgemeinen, sondern ganz besonders zum Raum der jungen Frühlingsnatur. Auch hier ist also wieder der Rückschluß auf die "mythologische" Dimension der Erzählung möglich.

Der Status der scheinbar "zufälligen" Details läßt sich damit genauer fassen. Wenn man den semantischen Aufbau narrativer Texte als hierarchisch geordnetes System beschreibt, dessen niedrigste Position von der "Textoberfläche" eingenommen wird, das heißt von einer syntagmatischen Reihung von Aussagen, die sich nach primärsprachlichen Gesetzen zusammenschließen und eine bestimmte Geschichte (Fabel) erzählen, dessen ranghöchste Position dagegen als Gefüge von zentralen semantischen Oppositionen zu begreifen sind ("thematische Basis"), die die wirklichkeitsmodellierende, "mythologische" Dimension der Erzählungen konstituieren, dann muß die Zuordnung der einzelnen Textelemente zu den semantischen Basisoppositionen die syntagmatische Ordnung der Fabel in eine paradigmatische Ordnung überführen. Setzt man ein solches Modell narrativer Texte voraus, dann ist die Stellung der Textelemente in den späten "offenen" Erzählungen *čechova* grundsätzlich ambivalent: sie sind über ihre syntagmatischen Anschließbarkeiten in die "Textoberfläche" eingefügt; gleichzeitig stehen sie aber über ihre paradigmatischen Anschließbarkeiten mehr oder weniger unmittelbar mit der semantischen Basis der Erzählung in Verbindung: Sie enthalten (meist implizit) die semantischen Merkmale, über die sich die thematische Basis der Erzählungen konstituiert. Die behauptete zweifache Lesbarkeit der späten Erzählungen läßt sich in diesem Sinne neu fassen: sie sind lesbar als lineare Folge von Satzbedeutungen, die eine durchgängige Fabel erzählen, und sie sind lesbar als paradigmatische Ordnung, in der sich die Elemente der Fabel nach ihrer Similaritätsbe-

ziehungen zu Gruppen zusammenschließen, die untereinander in Opposition stehen und die das Wirklichkeitsmodell der "mythologischen" Dimension der Erzählung konstituieren. Die "zufälligen" Details sind dann Textelemente, die an der "Textoberfläche" als wenig motiviert erscheinen (warum wird vom Wohnraum des Bischofs nur das weiße Tischtuch genannt, vom Priester nur der schwarze Bart), deren Motivierung sich aber in jedem Fall über die paradigmatischen Zuordnungsmöglichkeiten des Textes herleiten läßt. Die "zufälligen" Details spielen dabei im Vergleich zu den anderen (beschreibenden) Textelementen eine besondere Rolle: gerade die Beispiele aus Archierej mit ihren Licht-, Farb- und Glanzeffekten zeigen, wie die "zufälligen" Details der gegenständlichen Welt der Fabel eine intensive Sinnlichkeit verleihen, die sich als Gegengewicht zu den abstrakten semantischen Strukturen der "mythologischen" Dimension der Erzählung verstehen läßt. Die "zufälligen" Details sind damit Textelemente, die als besondere "effets du réel" (Barthes) die Fabel als Wirklichkeitsausschnitt markieren, ohne dabei den Bezug zur "mythologischen" Dimension der Erzählungen aufzugeben, die damit mehr als andere Textelemente die ambivalente Spannung hervorheben, die die späten "offenen" Erzählungen Čechovs bestimmt: die Spannung zwischen dem Modellcharakter der Erzählungen und ihrem Charakter als zufälliger Wirklichkeitsausschnitt.

#### 6.4. Der 'schöne' Text

Die Verfahren der Bedeutungsbildung, die hier exemplarisch an Archierej aufgezeigt wurden, sind durchaus mit den aus V ovrage bekannten vergleichbar. Vergleichbar ist vor allem die dominierende Stellung der paradigmatischen Ordnung und der damit verbundenen Semantisierung, die ja zum großen Teil auf impliziten, nicht-lexikalisierten semantischen Merkmalen oder Archisemen beruht (schwarzer Bart vs grüner Bart = jung vs alt etc.); einsichtig ist, daß dann wieder jenes metaphorische Moment ins Spiel kommt, das bereits in V ovrage beschrieben wurde. Was hier allerdings im Zusammenhang mit Wirklichkeitsmodellierung und Zufälligkeit nicht verfolgt wurde, ist die Vielzahl von Bedeutungsmöglichkeiten, jener "vertige du texte", der sich aus den immer weiter führenden paradigmatischen Anschließbarkeiten der Textelemente ergibt. Tatsächlich ist jedoch in Archierej die Textoberfläche, wie mir scheint, dichter strukturiert, als in den meisten anderen Erzählungen Čechovs. Diese Dichte soll nun am Beispiel des Textbeginns auf der lautlich-lexikalischen Ebene nachgezeichnet werden, nicht um, wie in V ovrage, einzelne Bedeutungseffekte aufzuzeigen, sondern um nachzuweisen, daß die Muster der lautlichen und lexikalischen Organisation selbst einer bestimmten Semantisierung unterliegen.

1. Pod verbnoe voskresenie v Staro-Petrovskom monastyre šla vsenoščnaja.

Im Staro-Petrovskij-Kloster wurde am Vorabend des Palmsonntags die Abendmesse zelebriert.

Der einleitende Satz kennzeichnet die den Text bestimmenden lautlichen Organisationsprinzipien: gedrängte lautliche Rekurrenzen, die sich zu bestimmten Wiederholungsmustern ordnen. Es dominiert die Vokalwiederholung auf /o/, /a/, die den einleitenden Satz mit dem folgenden verküpft,

sowie die Alliteration auf /v/. Neben diesen ganz deutlichen, strukturbildenden Wiederholungen finden sich sekundäre "Stützelemente"<sup>(50)</sup>, die weniger ausgeprägt sind, aber doch zur lautlichen Dichte beitragen; zu nennen sind hier vor allem die Verbindung von /r/+/o/, /a/ und /r/+/e/, /i/ (voskresenie, v Staro-Petrovskom monastyre), sowie die regelmäßig alternierende Konsonantenverbindung /sk/, /st/ (voskresenie, v Staro-Petrovskom monastyre). Auch diese "Stützelemente" weisen auf kommende Lautfolgen voraus. Wenn sich schließlich im Syntagma "v Staro-Petrovskom monastyre" die Adjektivendung (Petrovskom) chiastisch mit der Anlautgruppe des folgenden Substantivs (monastyre) verbindet, so verdeutlicht sich bereits hier die Tendenz des Textes, syntaktisch-lexikalische Grenzen auf lautlicher Ebene zu überspielen.

2. Kogda stali razdavati verby, to byl uže desjatyj čas na ischode, ogni potuskneli, fitili nagoreli, bylo vse, kak v tumane.

Als man mit der Verteilung der Palmzweige begann, war es schon kurz vor zehn, die Lichter verloren ihren Glanz, die Dochte rußten, und alles war wie in Nebel gehüllt.

Das Prinzip der 'Vokalharmonie' setzt sich fort; /o/- und /a/-Laute dominieren; dabei zeichnet sich die Tendenz ab, lautliche Isolierung zu vermeiden: Vokale scheinen immer in eine identische oder ähnliche lautliche Umgebung gebettet; mit anderen Worten, der vorhergehende Vokal scheint immer die nachfolgenden zu bestimmen; das Bild der Grenzen überwindenden Kette (vgl. Student) ist hier lautlich konkretisiert: Kogda stali razdavati - verby, to byl - desjatyj čas na - ischode, ogni potuskneli - ischode, ogni potuskneli, fitili nagoreli - bylo vse - kak v tumane.

(50) Zu diesem Begriff und zum methodischen Vorgehen vgl. R.Kloepfer, Ursula Oomen, Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung, Bad Homburg 1970, vor allem S.30 ff. Zu berücksichtigen ist hier allerdings, daß sich die Lautwerte des Russischen abhängig von der Betonung ändern. Hier sind Präzisierungen möglich, die aber zu keiner Veränderung der Ergebnisse führen.

Die Vokalketten werden unterstützt durch identische/ähnliche konsonantische Umgebungen: Kogda stali razdavat-verbj, to byl - stali, ogni potuskneli, fitili nagoreli - potuskneli, v tumane.

Bezeichnend ist, daß sich die einzelnen Vokalketten nicht gegenseitig abdichten, sondern fließende Übergänge finden; so verbindet sich "ogni potuskneli" über den /o/-, /a/-Laut mit dem vorhergehenden "na ischode", über den /i/-Laut mit dem nachfolgenden "fitili nagoreli"; auch hier werden deutlich syntaktisch-lexikalische Grenzen überwunden.

An den Eingangssatz schließen - neben den Wiederholungen auf /o/, /a/ - die Verbindungen /s/, /z/ + /t/, /d/ sowie /s/ + /k/, /ch/ (stali, razdavat', potuskneli, ischode). An einigen Stellen bündeln sich die Phonemwiederholungen zu morphologischen/lexikalischen Einheiten, die den Eingangssatz wiederaufgreifen: /verb-/, /byl/, /vse/.

Diese Wiederholungen scheinen dabei gerade durch ihre lautliche Identität signifikant zu sein, denn von einer semantischen Bedeutsamkeit der wiederholten Einheiten kann nicht die Rede sein.

3. V cerkovnych sumerkach tolpa kolychallas', kak more, i preosvjaščennomu Petru, kotoryj byl nezdorov uže dnja tri, kazalos', čto vse lica - i starye i molodye, i mužskie, i ženskie - pochodili odno na drugoe, u vsech, kto podchodil za verboj, odinakovoe vyraženie glaz.

In der dämmerigen Kirche wogte die Menschenmenge wie ein Meer, und seiner Eminenz, dem Bischof Petr, der sich schon seit drei Tagen nicht wohl fühlte, schien es, als seien alle Gesichter - alte und junge, männliche und weibliche - einander gleich und als hätten alle, die sich die Palmzweige holten, den gleichen Ausdruck in den Augen.

Durch die Lautverbindungen /e/, /i/ + /r/, /r/ + /e/, /i/ (v cerkovnych sumerkach, verbj, kak more, i preosvjaščennomu), /st/, /zd/, /sk/ (starye, nezdorov, mužskie, ženskie), /li/, /il/ (lica, pochodili, podchodil) setzt

sich die Lautstruktur der vorhergehenden Sätze fort. Eine solche Weiterführung bilden auch die Lautfolgen der rekurrenten lexikalischen oder morphologischen Einheiten /vse/, /vsech/, /byl/, /na/, /uže/, /i/, /chod/, /verba/. Auch hier scheint der Nachdruck weniger auf dem semantischen, als auf dem lautlichen Gehalt der Wiederholungen zu liegen.

Die lautliche Dominante des vorliegenden Satzes bilden bereits im Eingangssatz anzutreffende Verbindungen von /o/, /a/ + /Konsonant/:

/o/, /a/ + /l/: tolpa, kolychalas', molodye, kazalos'

/o/, /a/ + /d/: molodye, pochodili, odno, podchodil,  
odinakovoe, kotoryj.

/o/, /a/ + /v/: cerkovnych, nezdorov, odinakovoe

/o/, /a/ + /r/: nezdorov, more, kotoryj

/o/, /a/ + /s/: preosvjaščennyj, kazalos'

Besondere Schwerpunkte bilden dabei Lautfolgen, in denen sich /o/, /a/ bzw. /o/, /a/ + /Konsonant/ mehrmals in unmittelbarer Nachbarschaft wiederholen; so entsteht häufig die Verbindung /o/, /a/ + /Konsonant/ + /o/, /a/:  
tolpa kolychalas', kotoryj, nezdorov, molodye, pochodili,  
odno, cto podchodil.

Neben den dominanten /o/- und /a/-Verbindungen fallen weitere Lautwiederholungen auf: /k/ + /a/, /o/ (v cerkovnych sumerkach, kolychalas', kak more, kotoryj, kazalos', odinakovoe), /Vokal/ + /ch/ (v cerkovnych sumerkach, kolychalas', vsech), /ž/ + /Vokal/, /Vokal/ + /ž/ (mužskie, ženskie, vyraženie, uže). Morphologisch bedingt sind die Äquivalenzen in /preosvjaščennomu Petru/, /i starye,  
i molodye, i mužskie, i ženskie/.

Dem Auffinden von Korrespondenzen läßt sich scheinbar kein Ende setzen; sie überziehen in einem unendlichen Netz den Text und verbinden - ein solcher Eindruck mag entstehen - alles mit allem. Genettes Formulierung vom "vertige du texte" angesichts sich ins Unendliche erstreckender Beziehungsmöglichkeiten, trifft hier deutlich zu.

4. V tumane ne bylo vidno dverej, tolpa vse dvigalas', i pochože bylo, čto ej net i ne budet konca. Pel ženskij chor, kanon čitala monašenka.

Durch den Nebelschleier waren die Türen nicht zu erkennen; die Menschenmenge wogte unaufhörlich, es sah so aus, als wolle sie überhaupt kein Ende nehmen. Ein Frauenchor sang, und eine Nonne las den Kanon.

Der Einleitungssatz hat dominierende Lautfolgen und ihre Anordnungsmuster in den Text eingeführt; der letzte Satz des Absatzes hat abschließende Funktion; er wiederholt variierend das vorhergehende Lautmaterial, ohne wesentliche neue Elemente hinzuzufügen. Diesen Zusammenhang verdeutlicht u.a. die Alliteration auf /v/:

V tumane ne bylo vidno dverej, tolpa vse dvigalas'. Auf den ersten Satz verweist auch das abschließende "monašenka", das semantisch wie lautlich "monastyr'" wieder aufnimmt. Gleichzeitig wird der vorhergehende Text durch Lexemrekurrenzen und identische/ähnliche Lautgruppierungen wiederaufgenommen (V tumane, bylo, tolpa, vse, i čto, ženskij; /ze/, /cho/, /al/, /ka/, etc.).

Nilsson weist in seiner Untersuchung der rhythmischen Muster der Erzählung einen "flowing rhythm" nach ("i starye i molodye, mužskie i ženske"), der ebenso wie die fehlende syntaktische Hierarchisierung oder die häufigen koordinierenden Satzanschlüsse ("i") die thematisierte Grenzenlosigkeit verdeutlicht (vgl. auch "net i ne budet konca").<sup>(51)</sup> Auch die Lautstruktur ist in diesem Sinne semantisiert, da die Beziehungsmöglichkeiten zwischen den Signifikanten tatsächlich bis ins 'Unendliche' reichen und die lautlichen Rekurrenzen ganz auffällig Wort- und Satzgrenzen überspielen. Die lautliche Organisation der Erzählung baut damit auf Strukturen,

(51) Nilsson 1968, S.97; übrigens stimmt auch die sich auf der lautlichen Ebene ergebende Dreigliedrigkeit des Einleitungsteils mit dessen rhythmischen Strukturen überein; vgl. dazu Nilsson 1968, S.93.

die die semantische Opposition von Grenze und Grenzenlosigkeit sichtbar werden lassen und die damit auf die "mythologische" Dimension der Erzählung zurückverweisen. Die Rolle der Lautwiederholungen ist jedoch mit einer solchen Semantisierung nicht ganz erfaßt. Die lautliche Organisation der Erzählung läßt nämlich vor allem auch die poetische Sprachfunktion hervortreten, wenn man der Definition Jakobsons folgt (vgl. Vovrage). Archierej ist ein ausgeprägt "poetischer" Text, der als solcher eine weitere und letzte Lesbarkeit anbietet: die Lesbarkeit als 'schöner' Text, in der die Ambivalenzen der thematischen Struktur aufgehoben sind.

## 7. Die Wirklichkeitsmodellierungen der Figuren und die thematische Struktur der Erzählungen

### 7.1. Die Thematik des "blizkiĭ čelovek": "Slučaj iz praktiki" und "Po delam služby"

#### 7.1.1. "Slučaj iz praktiki" <sup>(1)</sup>

Die Figuren der späten "offenen" Erzählungen Čechovs problematisieren in einem Prozeß der Bewußtwerdung das Wirklichkeitsverständnis, das ihnen bislang fraglos vorgegeben war; die gesellschaftlichen Wissens- und Erfahrungszusammenhänge, in denen und mit denen die Figuren leben, erscheinen dann nicht mehr als unverrückbare Tatsachen, sondern als Sinngefüge, als "Geschichten", die sich verändern oder durch andere "Geschichten" ersetzen lassen. Die Bewußtwerdung der Figuren bedeutet also zum einen die Ablösung einer problematisch gewordenen Wirklichkeitssicht, bedeutet aber auch die Suche nach neuen Sinnzusammenhängen, nach neuen "Geschichten", die Wirklichkeit auf sinnhafte und verbindliche Weise modellieren. Die "Offenheit" der wirklichkeitsmodellierenden, "mythologischen" Struktur der Erzählung beruht dann darauf, daß der Bewußtwerdungsprozeß der Figuren un abgeschlossen ist, daß er zu keinem verbindlichen Ergebnissen führt, daß sich den Modellierungsversuchen immer wieder die Wirklichkeit als zufälliger Wirklichkeitsausschnitt entgegenstellt. Die "mythologische" Dimension der Erzählungen nimmt damit eine bestimmte Struktur an: sie vermittelt kein einheitliches und festgefügtes Wirklichkeitsmodell mehr und ist deshalb nur als ambivalentes Nebeneinander mehrerer gleichwertiger Alternativen zu beschreiben, mit denen die Figuren ihre Wirklichkeit zu erfassen suchen; als solche Alternativen können etwa eine abzulösende, aber noch nicht abgelöste, problematische Wirklichkeitsmodellierung und eine (oder mehrere) neue, aber noch nicht verbindliche Wirklichkeitsmodellierung(en) erschei-

(1) Erschienen 1898 in Russkaja mysl'.

nen. Die "mythologische" Dimension der "offenen" Erzählungen Čechovs läßt sich damit als "Sinnpotential" begreifen, das mehrere Ansätze von Wirklichkeitsmodellierungen gleichwertig vereinigt und das deshalb nicht mehr mit Eindeutigkeit auf eine einzige, verbindliche Position zu reduzieren ist; einsichtig ist, daß sich ein solches Nebeneinander gleichwertiger Alternativen einer Struktur annähert, die Bachtin als "Polyphonie" von "Stimmen" bezeichnet; einsichtig ist auch, daß damit die Tradition polarisierenden Erzählens endgültig abbricht. Im folgenden wird diese "polyphone" Struktur genauer beschrieben; dabei wird vor allem die Raumstruktur der Erzählungen besonders berücksichtigt: Ausgangspunkt der Wirklichkeitsmodellierungen sind nämlich die Räume, die die Figuren erleben oder neu erfahren. Die wirklichkeitsmodellierenden "Geschichten" der Figuren erscheinen dann als spezifische Semantisierungen von Räumen oder Raumoppositionen, die meist sozialer oder geographischer Art sind (Stadt - Land, Moskau - Provinz, hier - dort), in denen aber auch der Raum der 'wachen' Welt gegen die Welt des Traums steht.

#### (1) Die Fabrik als sozialer Raum

Slučaj iz praktiki erzählt den kurzen Besuch des Moskauer Arztes Korolev bei der Fabrikbesitzerin Ljalikova, deren Tochter Lisa erkrankt ist. Die Raumgrenzen sind besonders markiert: Korolev verläßt die ihm vertraute Welt (Moskau, Familie) und dringt in den ihm unbekanntem Raum der Fabrik ein (Schema Ankunft - Abfahrt), den er als fremden Innenraum erlebt. Korolev hat bereits über Fabriken gelesen und sich eine Meinung gebildet, an der er die neuen Erfahrungen messen kann:

(...) i kogda on videl kakuju-nibud' fabriku izdali ili vblizi, to vsjakij raz dumal o tom, što vot snaruži vse ticho i smirno, a vnutri, dolžno byt', neprochodimoe nevežestvo i tupoj egoizm chozjaev, skučnyj, nezdorovyj trud rabočich, drjazgi, vodka, nasekomye.  
(10.75)

(...); wenn er von ferne oder aus der Nähe eine Fabrik sah, mußte er jedesmal daran denken, daß von außen alles ruhig und friedlich aussah, daß es aber drinnen wahrscheinlich hoffnungslose Unwissenheit gab, stumpfsinnigen Egoismus der Besitzer, ungesunde, langweilige Tätigkeit der Arbeiter, Zänkerei, Vodka und Ungeziefer.

Korolev ist mit dieser Meinung nicht allein; eine ähnliche kritische Einstellung der sozialen Wirklichkeit gegenüber kommt bereits am Ende von Mužiki zum Ausdruck und wird in fast der gleichen Weise auch von Ivan Ivanyč in Kryžovnik geäußert.

(...) što ne vse ešče zachvatili bogatye i sil'nye, što est' ešče zaščita ot obid, ot rabskoj nevoli, ot tjažkoj, nevyosimoj nuždy, ot strašnoj vodki. (Mužiki, 9.307)

(...) daß die Reichen und Mächtigen doch nicht alles an sich gerissen hatten, daß es noch einen Schutz gab vor Kränkung und Sklaverei, vor unerträglich schwerer Not, vor dem schrecklichen Schnaps.

Tjažkij trud, ot kotorogo po nočam bolit vse telo, žestokie zimy, skudnye urožai, tesnota, a pomošči net i neotkuda ždat' ee. Te, kotorye bogače i sil'nee ich, pomoč' ne moguť, tak kak sami gruby, nečestny, netrezvy (...)  
(Mužiki, 9.311)

Da war ihre schwere Arbeit, von der ihnen in der Nacht der ganze Körper weh tat, die grausamen Winter, die dürftigen Ernten, die Enge. Und keine Hilfe. Woher sollte sie auch kommen? Die Reichen und Mächtigen konnten nicht helfen, weil sie selber roh und unehrlich waren und sich betranken (...)

Vy vzgljanite na etu žizn': naglost' i prazdnost' sil'nych, nevežestvo i skotopodobie slabych, krugom bednost' nevozmožnaja, tesnota, vyroždenie, p'janstvo, licemerie, vran'e...  
(Kryžovnik, 10.62)

Sehen Sie sich dieses Leben an: Unverfrorenheit und Müßiggang der Starken, Unwissenheit und Tierähnlichkeit der Schwachen, ringsum ungläubliche Armut, Enge, Entartung, Trunkenheit, Heuchelei, Lügen....

Invariante Motive sind hier die schwere Arbeit ("skučnyj, sezdorovyj trud", "tjažkij trud"), die Not "ot tjažkoj,

nevyynosimoi nuždy", "skudnye urožai", "bednost' nevozmožnaja"), die Enge ("tesnota"), der Alkohol ("vodka", "ot strašnoj vodki", "netrezvy", "p'janstvo"), die Unwissenheit ("neprochodimoe nevežestvo", "nevežestvo i skotopodobie slabych"), die gemeine Indifferenz der Mächtigen ("nevežestvo i tupoj égoizm chozjaev", "Te, kotorye bogače i sil'nee ich, pomoč' ne mogut", "naglost' i prazdnost' sil'nych"), die grundsätzliche Aufteilung der Welt in Mächtige und Schwache ("égoizm chozjaev" - "trud rabočich", "ne vse ešče zachvatili bogatye i sil'nye", "Te, kotorye bogače i sil'nee ich", "naglost' i prazdnost' sil'nych, nevežestvo i skotopodobie slabych"). Auf ähnlichen Merkmalen bauen auch die ausführlichen szenischen Beschreibungen der Arbeiterwohnungen in Bab'e carstvo (8.262 f.)- Korolevs kritischer Blick auf die Fabrik hat, wie hier sichtbar wird, in den Erzählungen Čechovs Tradition und weist damit über die Figur hinaus auf die Position des impliziten Autors.

Korolevs kritische Einstellung wird gleich nach Ankunft in der Fabrik bestätigt. Auf dem ganzen Fabrikgelände überwiegt die graue Farbe, weil die Gebäude entweder grau gestrichen oder mit einer grauen Staubschicht bedeckt sind (10.76); auch der Flieder in den kläglichen Gärtchen ("žalkie sadiki" - 10.76) ist mit Staub bedeckt. Farblich heben sich nur die Verwaltungsgebäude mit ihren roten und grünen Dächern ab; der aufdringliche Geruch der frischen Farbe wird Korolev ständig begleiten (vgl. 10.80). Widernatürlichkeit (der mit Staub bedeckte Flieder), Leblosigkeit (die graue Farbe) und eine versteckte gesellschaftliche Abhängigkeit (die Dominanz der Administration), das sind die ersten Eindrücke Korolevs von der Fabrik, die sich dann in den Räumen der Fabrikbesitzer fortsetzen; Korolev findet dort nur klägliche Kultur und sinnlose Protzerei ("bednaja kultura", "roskoš' slučajnaja, ne osmylennaja, neudobnaja" - 10.79), eben jene "nevežestvo" und "tupoj égoizm",

die er erwartet hatte und die die Fabrikbesitzer genauso zu ersticken scheinen (die Krankheit Lisas), wie der Staub den Flieder. Der geschmacklose Reichtum - man denke hier an den Kutscher mit den Pfauenfedern (10.75 f.)<sup>(2)</sup>, die dicken Goldrahmen (10.79) oder den teuren Madeirawein zum Abendessen (10.79) - drücken ein Selbstverständnis aus, das der Sicht Korolevs ganz entgegengesetzt ist, und das die tonangebende Gouvernante immer wieder expliziert (vgl. 10.79: "Rabočie nami oč'en' dovol'ny (...)" - "Die Arbeiter sind sehr zufrieden mit uns (...)"). Kein Zweifel, daß hier Korolev die richtige, überlegene Position vertritt, die Erzählung bis hierher der Tradition "polarisierenden" Erzählens folgt, in der falsches Bewußtsein aufgedeckt wird. In seinen Überlegungen zur Fabrik unterscheidet Korolev zwischen einem "Innen" und einem "Außen" ("snaruži vse ticho i smirno, a vnutri, dolžno byt', neprochodimoe nevežestvo (...)" ) und übernimmt damit genau die Rolle des kritischen auktorialen Erzählers, der dem äußeren Schein das wahre Wesen der Dinge gegenüberstellt; Korolev glaubt dieses wahre Wesen

---

(2) Alles, was zum Raum der Fabrikbesitzer gehört, indiziert Reichtum und Banalität; diese Indizialfunktion wird vom Erzähler nur selten expliziert; hier hat der Leser selber einzuspringen (vgl. oben, Einstellung des Textbeginns auf den Wissenshorizont der Figuren); zur Vergewisserung kann man dann immer Turgenev heranziehen, der auch die Bedeutung eines so reich geschmückten Kutschers breit beschreibt: "Vy izvolite smejat'sja, a ja vam skažu: Naš brat, bednyj činovnik, vse v soobraženie prinimaj... Koli kučer sidit knazem, da šapki ne lomaet, da ešče posmeivaetsja iz-pod borody, da knutikom ševelit - smelo bej na dve depositki!" Sie geruhen zu lachen, ich aber muß Ihnen sagen, unsereiner, die wir arme Leute sind, der muß auf alles achten. Wenn so ein Kutscher wie ein Fürst dasitzt und nicht einmal die Mütze berührt, ja noch dazu in seinen Bart lacht und mit dem Peitschen spielt, mach dich ruhig auf zwei Banknoten gefaßt! (Turgenev, "Uezdnoj lekar'", in Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvadcati vos'mi tomach, Moskva-Leningrad 1960 ff., t. 4, S.44.

zu erkennen: für ihn ist die Fabrik vor allem eine unheilbare Krankheit (10.80). <sup>(3)</sup> Diese Sicht der Fabrik scheint damit zunächst Verbindlichkeit zu erhalten, doch sind in ihr bereits jene Momente angelegt, die zu einem anderen Verständnis führen.

Der Maßstab, an dem Korolev die Fabrik mißt und bewertet, ist ganz offensichtlich nicht nur einer gesellschaftlichen, sondern vor allem auch einer natürlichen Ordnung entnommen. Bereits die ersten Eindrücke Korolevs assoziieren ja das widersinnige Verhältnis von Natürlichkeit und Unnatürlichkeit: die Administration "lebt" ("živet" - 10.76), während die lebendige Natur (hier der Flieder) unter einer grauen Staubschicht erstickt. Das Motiv des Flieders erscheint in leicht veränderter Form bereits in Čechovs Notizbüchern:

13. dek. Videl vladelicu fabriki, mat' semejstva, bogatuju ruskuju ženščinu, kotoraja nikogda ne vidala v Rossii sireni.  
17.52

13. Dez. Bin einer Fabrikbesitzerin begegnet, einer reichen Frau und Familienmutter, die in Rußland noch nie Flieder gesehen hat.

Die Notiz zeichnet die hermetische Geschlossenheit eines Fabrikmilieus, für das Natur zu einem nicht erreichbaren

(3) Die Interpretationen der Erzählung beschränken sich meist auf diesen sozialkritischen Aspekt, ohne die nächtlichen Überlegungen Korolevs, die ja eine ganz andere "Geschichte" der Fabrik erzählen, zu berücksichtigen. Vgl. Ermilov 1946, S.301; Elizarova 1958 S.153; Berdnikov 1961, S.426 f.; Simmons 1968, S.481.

Auf eine Reduzierung der Sozialkritik weist dagegen ganz deutlich Linkov 1982, S.75 ff.; für Kramer und Drouilly gehört Slučaj iz praktiki zu den Erzählungen, in denen Čechov das Absurde (wenigstens ansatzweise) thematisiert; dabei verlieren sie wiederum den sozialkritischen Aspekt der Erzählung aus den Augen (vgl. Kramer 1970, S.163 f.; J.Drouilly, "Čexov et le sentiment de l'absurde", in Canadian Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, Warsaw, August 21-27, 1973, The Hague, Paris 1973.).

Außenraum wird. Im Text der Erzählung ist die Opposition dann nicht mehr räumlicher Art, denn auch auf dem Fabrikgelände wächst Flieder, allerdings unter einer Staubschicht verborgen; die Fabrik, so macht diese Staubschicht deutlich, tilgt alle Spuren von Natur, sie wird selbst zur Unnatur. Der widernatürliche Charakter der Fabrik wird in der Erzählung immer wieder angesprochen: ein zermürbendes, blechernes Rasseln und Schlagen gibt alle Stunden die Uhrzeit an und unterbricht den natürlichen Verlauf der Zeit; <sup>(4)</sup> der Raum der Natur ist dagegen erfüllt vom Schlagen der Nachtigallen und von den Schreien der Frösche (10.80 f.). Der nächtlichen Friedlichkeit der Natur (10.81) steht die Unruhe der Fabrik gegenüber, natürlichem Schlaf unnatürliche Wachheit (vgl. die Schlaflosigkeit Lisas und die wandelnden Nachtwächter). Die Fabrik zerstört die natürlichen menschlichen Regungen (Gouvernante), sie zerstört schließlich menschliches Leben selbst (die Krankheit Lisas). Im Raum der Fabrik kann Natur nur noch in verstümmelter Form vorkommen, als Meerlandschaft auf den kitschigen Ölgemälden des Hausherrn (10.79), als Blumenmuster auf der Bluse der Gouvernante (10.76), als Arzneimittel (Maiglöckchentropfen) schließlich für Lisa (10.78). Korolevs kritische "Geschichte" der Fabrik erhält so ihre Bedeutung aus der Konfrontation des gesellschaftlichen Raumes mit einer natürlichen Ordnung, die in diesem gesellschaftlichen Raum zerstört wird, die aber Vorbild und Muster für das menschliche Leben sein könnte (vgl. den Erzählschluß: "a dumal o tom vremeni , byt' možet, uže blizkom, kogda žizn' budet takuju že svetloju i radostnoj, kak èto tichoe voskresnoe utro" - "sondern er dachte an die vielleicht schon nahe Zeit, da das Leben ebenso hell und freudig sein würde, wie dieser stille Sonntagmorgen" - 10.85). Gleichzeitig

---

(4) Zur Zeitstruktur vgl. Cilevič 1976, S.143.

ist in der Opposition gesellschaftlicher Raum (Fabrik) vs Natur aber auch die Möglichkeit angelegt, die kritische "Geschichte" in eine andere zu überführen. Das wird dann der Fall sein, wenn als oppositioneller Begriff zur Natur nicht mehr nur der enge Raum der Fabrik, sondern der Raum des menschlichen Lebens schlechthin gesehen wird, für den die Fabrik dann nur noch metonymisches Substitut ist. Das ist genau die Denkbewegung, die Korolev vollzieht.

(2) Die Fabrik als Raum einer allgemeinen condition humaine

Korolev verliert die Arbeiter und ihre Situation relativ bald aus dem Blickfeld; in der Erzählung wird von ihnen kaum mehr die Rede sein. Auch die Fabrikbesitzer begreift Korolev bald weniger in ihrer gesellschaftlichen, als in ihrer 'menschlichen' Rolle. Frau Ljalikova erscheint nicht als Fabrikbesitzerin, sondern vor allem als Mutter (vgl. "Skol'ko otčajanija, skol'ko skorbi na lice staruchi! Ona mat', vskormila, vyrastila doč' (...)") - "Wieviel Verzweiflung, wieviel Leid war auf dem Gesicht der Alten! Sie, die Mutter, hatte die Tochter genährt und aufgezogen (...)") - 10.77). Die Unterschiede zu Bab'e carstvo sind hier bezeichnend: so ist zwar auch in Slučaj iz praktiki die Welt der Fabrikbesitzer eine Weibervirtschaft, denn über die Fabrik regieren Mutter, Tochter und Gouvernante, doch geht die Wechselwirkung zwischen der 'menschlichen' und der gesellschaftlichen Dimension der Figuren, die in Bab'e carstvo so sehr betont wird, fast ganz verloren. Slučaj iz praktiki unterscheidet sich hier auch von Mužiki und V ovrage; in Mužiki erscheint die Wirklichkeit Žukovos immer wieder als Familienwirklichkeit, doch weist dieses Wirklichkeitsverständnis ganz deutlich auf die verfremdende Perspektive der Figuren, die dann aber den gesellschaftlichen

Hintergrund nicht verbirgt, sondern über die Verfremdung um so deutlicher hervortreten läßt. Vovrage hebt zwar bei den Cybukins die menschlichen Züge hervor, verschweigt aber keineswegs ihre negative gesellschaftliche Rolle. Wenn jedoch Korolev die Welt der Fabrikbesitzer als Familienwirklichkeit wahrnimmt, dann ist das weder ein verfremdendes Verfahren, noch ein zusätzlicher menschlicher Aspekt, sondern ein deutliches Abrücken vom sozialkritischen Verständnis der Fabrik. Dieses Abrücken findet im nächtlichen Wachtraum Korolevs seinen Höhepunkt (10.79 ff.). Nach dem Abendessen bei den Fabrikbesitzern (10.79) wird Korolev von starken, emotionsgeladenen Eindrücken überrascht, dem blechernen Stundenschlagen im Garten und dem unheimlichen Anblick des purpurroten Fensters im schwarzen Fabrikgebäude. Diese Wahrnehmungen führen Korolev zu einem anderen Verständnis der Fabrik, zu einer anderen "Geschichte", die seine anfänglich sozialkritische Distanz überlagert und zeitweise vergessen macht. Die Fabrik wird für ihn dann zu einem Raum, der nicht mehr die Beschränktheit der gesellschaftlichen Organisation, sondern die Beschränktheit der menschlichen Existenz exemplarisch zum Ausdruck bringt. Die Spannung zwischen dem "Fabelaspekt" der Erzählung und ihrer "mythologischen" Dimension wird hier besonders deutlich: wenn nämlich die Fabel, wie bereits der Titel suggeriert, einen Wirklichkeitsausschnitt wiedergibt ("slučaj"), so zielt die Erzählung auf die Modellierung von menschlicher Wirklichkeit schlechthin.

Im Folgenden wird die Entwicklung des neuen Verständnisses der Fabrik in ihren einzelnen Schritten aufgezeigt. Korolev verändert in einem Zustand zwischen Wachen und Träumen die realen Sinneswahrnehmungen; er löst sie aus ihrem zeitlichen und sachlichen Zusammenhang, betont ihren "emotionalen Akzent" <sup>(5)</sup> und gelangt so zu assoziativen

(5) "In dem emotionalen Akzent der Wortbedeutung kommt die gefühlsmäßige Haltung des Sprechers zu dem gemeinten Gegenstand und zu dem Adressaten der Äußerung zum Ausdruck." H.Schmid, Strukturalistische Dramentheorie, Kronberg 1973, S.33.

Beziehungen zwischen den Elementen der wahrgenommenen Wirklichkeit, die eine ganz neue "Geschichte" von der Fabrik erzählen. In der anschließenden Segmentierung von Korolevs Bewußtseinstätigkeit werden die neuen Beziehungsmöglichkeiten unter dem Stichwort "Rückbezug" vermerkt.

(1) Bereits vor dem Abendessen vernimmt Korolev abgehackte, schrill-metallische Töne (das Stundenschlagen, wie sich später herausstellt), die in seiner Seele unangenehm widerhallen (10.79).

(2) Unmittelbar nach dem Verklingen der widerwärtigen Geräusche beginnt das Abendessen, dominiert von der gefräßigen und geschwätzigem Gouvernante. Korolevs vorwiegender Eindruck: unangenehmer und fruchtloser Reichtum (10.79).

(3) Korolev will nicht schlafen: er tritt ins Freie und betrachtet die nächtlichen, schwarzen Fabrikgebäude; in zwei Fenstern leuchtet purpurnes Licht ("bagrovyj" - 10.80).

(4) Korolev faßt seine ersten Eindrücke zusammen: die Fabrik ist eine unheilbare Krankheit (10.80).

(5) Korolevs Blick verengt sich auf die leuchtenden Fenster (Rückbezug auf (3)); seine Überlegungen verlassen die Ebene intersubjektiv nachvollziehbarer Sozialkritik: Arbeiter wie Besitzer leiden; wohl fühlt sich in der Fabrik nur die von Stör und Madeira lebende Gouvernante (10.80/81); (Rückbezug auf (2)).

(6) Wieder dringt von allen Seiten metallisches Stundenschlagen auf Korolev ein (10.81); (Rückbezug auf (1)).

(7) Korolev assoziiert: die Töne stammen vom Teufel, dem Ungeheuer mit den roten Augen ("bagrovyj"), das über Arbeiter und Besitzer herrscht (10.81); (Rückbezug über "bagrovyj" auf (3) und (5)).

(8) Auch die Gouvernante, für die die ganze Fabrik zu arbeiten scheint, ist nur Strohmann; die Hauptrolle spielt

der Teufel (10.81); (Rückbezug auf (2), (5) und (7)).

(9) Die zwei roten Fenster der Fabrik scheinen jetzt die Augen des Teufels selbst zu sein (10.81/82); (Rückbezug auf (3), (7) und (8)).

(10) Die Welt spaltet sich für Korolev in zwei Lager: vereint auf der einen Seite Starke wie Schwache, auf der anderen Seite die geheimnisvolle, alles beherrschende Macht, der Teufel:

(...) kogda i sil'nyj i slabyj odinakovo padajut žertvoj svoich vzaimnych otnošenij, nevol'no pokorjajas' kakoj-to napravljajuščej sile, neizvestnoj, stojaščej vne žizni, postoronnej čeloveku.  
(10.82)

(...) wenn der Starke wie der Schwache gleichermaßen ihren gegenseitigen Beziehungen zum Opfer fallen und sich unwillkürlich einer unbekanntem, lenkenden Macht unterwerfen, die außerhalb des Lebens steht und dem Menschen fremd ist.

(11) In den schwarzen Fabrikgebäuden wird diese Macht unmittelbar spürbar; die Fabrikgebäude erscheinen dabei als besonderer Raum, der mit dem Alltagsraum der Fabrik nichts mehr gemeinsam hat:

Meždu tem vostok stanovilsja vse blednee, vremja šlo bystro. Pjat' korpusov i truby na serom fone rassveta, kogda krugom ne bylo ni duši, točno vymerlo vse, imeli osobennyj vid, ne takoj, kak dnem; sovsem vyslo iz pamjati, čto tut vnutri parovye dvigateli, élektričestvo, telefony, ňo kak-to vse dumalos' o svajnych postrojkach, o kamennom veke, čuvstvovalos' prisutstvie gruboj, bessoznatel'noj sily...  
(10. 82)

Inzwischen wurde der Himmel im Osten immer blässer, die Zeit war schnell vergangen. Die fünf Fabrikgebäude und die Schornsteine sahen vor dem grauen Hintergrund der Morgendämmerung, da ringsum alles erstorben schien, eigenartig aus, anders als am Tag. Man dachte gar nicht mehr daran, daß es in ihrem Innern Dampfmaschinen, Elektrizität und Telefone gab, sondern man dachte an Pfahlbauten, an die Steinzeit, und man spürte die Gegenwart einer rohen, unbewußten Macht.

(Rückbezug auf (3), (5), (7) und (8)).

(12) Die metallischen Laute ertönen erneut (10.82);  
(Rückbezug auf (1) und (6), aber auch auf (8) bis (11)).

Korolev stellt durch assoziative Rückbezüge immer neue Verbindungen zwischen den einzelnen Wahrnehmungen und Reflexionen her, so daß sich diese unabhängig von ihrer zeitlichen Abfolge und von ihrem sachlichen Zusammenhang zum gegenseitigen Auslegungshorizont werden: die schrillen, unangenehmen Töne evozieren das Bild des Bösen, des Teufels, das sich über die Merkmale /unheimlich, böse/, /schwarz/ und /purpurrot/ sofort mit dem dunklen Fabrikgebäude verbindet, in dem zwei rote Fenster leuchten. Die Einführung des Teufels führt dann zu einem neuen Erklärungszusammenhang, der Gouvernante und Fabrik einander annähert und beiden eine besondere Rolle zuspricht: die Gouvernante erscheint als der Doppeltgänger, die Fabrik als der Raum des Teufels. Damit wird, wie bereits in Mužiki und V ovrage, eine übergreifende Paradigmatik zum textkonstituierenden Verfahren, in der verschiedene Inhalte (metallische Klänge, schwarze Fabrik mit roten Fenstern, Gouvernante) zumindest in einem Merkmal ("Archisem") äquivalent gesetzt sind (der Teufel, das Böse); an die Stelle temporärer Kohärenz semantisch heterogener Erscheinungen tritt semantische Kongruenz. Diese weist nun aber nicht mehr unmittelbar auf eine auktoriale Strukturierung zurück, wie in Mužiki und V ovrage; sie ist vielmehr Ergebnis einer assoziativen Bedeutungsgebung, in der Korolev die Elemente der wahrgenommenen Wirklichkeit zu einer neuen "Geschichte" zusammenstellt; <sup>(6)</sup> das Verfahren der paradigmatischen Bedeutungskonstitution ist hier also an die Figur gebunden und wird damit auf der Ebene der Fiktion selbst thematisch.

---

(6) Vgl. dazu auch das ausgeprägte Feld von verba dicendi, die auf Korolev verweisen: "on dumal", "kazalos'", "tak dumal Korolev", "im ovladelo nastroenie", "vyšlo iz pamjati", "vse dumalos'" (10.81 f.).

In Korolevs neuer "Geschichte" werden die Grenzen zwischen Arbeitern und Besitzern aufgehoben, da sie gemeinsam einer dritten Macht, dem Teufel, ausgeliefert sind (vgl. Segment 10). Bezeichnend ist hier der Vergleich der Fabrik mit einem mythischen Raum, der an die Vorzeit erinnert (Steinzeit, Pfahlbauten) und in dem der Teufel seine Rolle spielt (vgl. Segment 11). Der Rückgriff auf vor- oder frühgeschichtliche Zeiten ist in den Erzählungen Čechovs nicht selten:

Ordinator noč'ju slušaet stuk storožej i думаet. Prichodjat na um svajnye postrojki. "Neuželi vsju svoju žizn' ja dolžen rabotat', kak i eti fabričnye tol'ko dlja etich ničtožestv, sytych, tolstych, prazdnych, glupych?" - "Kto idet?" Točno tjur'ms. (Notizbucheintrag zu Slučaj iz praktiki, 17.54)

Der Assistenzarzt hört nachts das Klopfen der Wächter und denkt nach. Pfahlbauten kommen ihm in den Sinn. "Muß ich wirklich mein ganzes Leben, wie diese Fabrikarbeiter, für diese satten, dicken, nichtstuenden, dummen Nullen arbeiten?" - "Wer da?" Wie ein Gefängnis.

A derevnja takaja že, kakaja ešče pri Rjurike byla, niskol'ko ne izmenilas', te že pečenegi i polovcy.

Und das Dorf ist noch dasselbe wie zu Rjuriks Zeiten, es hat sich nicht im geringsten verändert, es sind die gleichen Pečenegen und Polovcer. (Zena, 7.493)

(...) student dumal o tom, što točno takoj že veter dul pri Rjurike, i pri Ioanne Groznom, i pri Petre, i što pri nich byla takaja že ljutaja bednost' (...)

(...) der Student dachte daran, daß der gleiche Wind auch zu Zeiten Rjuriks, Ivans des Schrecklichen und Peters des Großen geweht hatte und daß zu ihrer Zeit die gleiche grausame Armut (...) geherrscht hatte (...)

(Student, 8.306)

(...) meždu tem derevnja, kakaja byla pri Rjurike, takaja i ostalas' do sich por.

(...) indessen ist das Dorf bis zum heutigen Tag so geblieben, wie es unter Rjurik war.

(Dom s mezoninom, 9.186)

Der Doktor Sobol' (Žena) und der Künstler (Dom s mezoninom) argumentieren mit "Rjuriks Zeiten", um der sozialen Rückständigkeit des Dorfes deutlich Ausdruck zu verleihen. Das gilt auch für den Notizbucheintrag zu Slučaj iz praktiki, gilt anfänglich wohl auch für die Gedanken Verchopol'skijs (Student); diese nehmen dann aber einen entscheidend anderen Gang: die zuhörende Vasilisa bricht nach der Erzählung Verchopol'skijs vom Verrat Petri in Tränen aus; Verchopol'skij schließt daraus, daß das Verbindende zwischen Gegenwart und Vergangenheit nicht so sehr die Armut, als eine allgemeine Menschlichkeit ist, die sich im Laufe der Geschichte nicht verändert; gerade deshalb kann sich Vasilisa ja von einer Begebenheit, die schon so lange vergangen ist, zu Tränen rühren lassen (vgl. dazu unten Po delam služby). In diesem Gedanken einer alle Zeiten verbindenden Menschlichkeit schließen Student und Slučaj iz praktiki aneinander an. Sicher konnotiert der Rückgriff auf die Vorzeit auch in Slučaj iz praktiki die primitive Grobheit und Brutalität zwischenmenschlicher Beziehungen, doch ist der andere Aspekt entscheidender: der Vergleich der Fabrik mit dem Steinzeitalter hebt den zivilisatorischen Prozeß auf, an dessen Ende die Fabrik stehen wird, und betont damit eine a-historische, 'menschliche' Befindlichkeit, die den Anfang und das Ende der geschichtlichen Entwicklung vergleichbar macht. 'Menschlich' ist diese Befindlichkeit, weil in ihr die gesellschaftlichen Unterschiede zwischen den Menschen ihre Bedeutung verlieren, weil in ihr alle Menschen in der Konfrontation mit der Macht des "Teufels" vereint werden<sup>(7)</sup>, weil

---

(7) Über das Teufels- und Höllenmotiv ist Slučaj iz praktiki mit anderen Texten Čechovs verbunden. Als Anna Akimova in Bab'e carstvo zum ersten Mal die Werkhallen ihrer Fabrik besichtigt, hat sie den Eindruck, in der Hölle ("ad" - 8.260) zu sein. Der sozialkritische Aspekt, der in Slučaj iz praktiki durch den Teufel so sehr reduziert wird, ist in Bab'e carstvo unübersehbar: die Wirklichkeit der

Starke und Schwache gleichermaßen leiden. Die Solidarisierung im Leid, die in Mužiki auf den Stand der Bauern beschränkt war, dehnt sich hier auf alle Menschen aus. Das bedeutet aber auch, daß die zu Beginn der Erzählung vorherrschende gesellschaftliche Kritik durch die Vorstellung eines alle Menschen verbindenden bloßen und natürlichen Menschseins, durch die Vorstellung einer allgemeinen condition humaine ersetzt wird.

### (3) Die thematische Struktur der Erzählung

Wenn Korolev in seinem nächtlichen Wachtraum zur Erkenntnis eines natürlichen Menschseins gelangt, das eine für alle Menschen gültige condition humaine begründet, dann wird zur zentralen thematischen Opposition der Erzählung die Opposition zwischen einer gesellschaftlichen Wirklichkeit und einer 'natürlichen' Wirklichkeit, die den Raum der Natur (vgl. oben) und das natürliche Sein des Menschen umfaßt. Zunächst entsprechen dieser Opposition ganz deutlich verschiedene Räume: der Raum der Fabrik ist als gesellschaftlicher Raum ein widernatürlicher Raum, der den Raum der Natur durch Mauern ausschließt; diese Grenzziehung ist später wenigstens teilweise aufgehoben; die Fabrik wird ja auch zu einem exemplarischen Raum eines gesellschaftsunabhängigen, natürlichen Mensch-

---

Fabrik ist unmenschlich, furchterregend, der Vergleich mit der Hölle evokiert keinen mythischen Zauberraum, sondern ist eine nur allzu treffende Charakterisierung. Korolevs Teufel erinnert andererseits an Treplevs Stück in Čajka; auch dort taucht in einer fernen Urzeit der Teufel mit den roten Augen auf ("Vot približaetsja moj mogučij protivnik, d'javol. Ja vižu ego strašnye bagrovyje glaza..." - "Da nähert sich mein mächtiger Gegner, der Teufel. Ich sehe seine schrecklichen roten Augen..." - 13.14). Die Reduzierung von Geschichte und Gesellschaft, die in Korolevs Traum zum Ausdruck kommt, ist in Treplevs Stück noch weiter ausgeprägt und führt dort zu einem ideellen Dualismus zwischen Geist ("Obščaja mirovaja duša") und Materie, als deren Vater der Teufel erscheint ("otec večnoj materii"). Die hier beschriebene Tendenz des Čechov'schen Erzählens weg von einer dominierenden gesellschaftsbezogenen Thematik läßt sich so weiter bestätigen.

seins, in dem die Grenzen zwischen Arbeitern und Besitzern durch die gemeinsame Ausgeliefertheit an den "Teufel" ihre Gültigkeit verlieren. Auf dem Raum der Fabrik treffen damit zwei verschiedene Wirklichkeitsmodellierungen zusammen, deren Wechselbeziehung von der Erzählung nicht thematisiert wird: die Modellierung der Fabrik als unnatürliche gesellschaftliche Wirklichkeit bricht nach Korolevs nächtlichen Überlegungen unvermittelt ab, um der Modellierung einer allgemeinen condition humaine Platz zu machen; wenn die Zuordnung zwischen den beiden Modellierungen eine offene "Leerstelle" bleibt, dann wird hier der Bruch zwischen den Bereichen Kultur und Natur sichtbar, den R.Döring-Smirnov<sup>(7a)</sup> in den Erzählungen Čechovs hervorgehoben hat. In unserem Zusammenhang bedeutet das, daß die Erzählung kein zusammenhängendes und verbindliches Wirklichkeitsmodell vorstellt; sie grenzt vielmehr einen Verstehensspielraum ab, ein "champs de possibilités", in dem zwei verschiedene Möglichkeiten, Wirklichkeit zu verstehen, zusammentreffen. Die Erzählung ist aber nicht nur deshalb als "offene" zu bezeichnen. Am Ende der Erzählung hat Korolev beide Möglichkeiten, Wirklichkeit zu verstehen, vergessen; diese Unverbindlichkeit schließt dann nicht aus, daß die thematisierten Wirklichkeitsmodellierungen bei einer weiteren Veränderung von Korolevs Wissens- und Erfahrungsstand durch andere ersetzbar sind. Hier wird zum einen sichtbar, wie die Fabel auf die Wirklichkeitsmodellierung Einfluß nimmt; zum anderen zeichnet sich hier vielleicht ein Wirklichkeitsverständnis ab, das Wirklichkeit als Zusammenhang von Zeichen begreift, die in einem unabgeschlossenen, "offenen" Prozeß immer wieder anders auslegbar sind.

Die thematisierten Wirklichkeitsmodellierungen sind für den impliziten Autor dennoch nicht gleichwertig; den Eindruck einer zumindest ansatzweisen Hierarchisierung vermittelt die Fabel und die Figurenkonstellation, die

---

(7a) Döring-Smirnov 1980, S.305 ff.

in Slučaj iz praktiki eine eigenständige Perspektive (im Sinne Iser's) auf die dargestellte Wirklichkeit freigibt. Gemeint ist die Beziehung zwischen Lisa und Korolev. Lisa gehört zunächst ganz dem widernatürlichen gesellschaftlichen Raum an; sie ist die unglückliche und häßliche Erbin der Fabrik (10.77); dieser Eindruck Korolevs macht bald einem Gefühl der Nähe Platz; die Erzählung hebt ja immer wieder hervor, was Lisa und Korolev gemeinsam ist: sie gehören der gleichen Generation an (10.84), sie befinden sich beide in einer Stimmung des Aufbruchs (vgl. Korolevs Zukunftsvision am Ende der Erzählung und Lisas Wunsch, die Fabrik zu verlassen), sie sehen beide nachts den Teufel, anstatt zu schlafen (vgl. 10.83). So gelingt es denn auch Korolev im letzten Gespräch mit Lisa, jene zwischenmenschlichen Schranken aufzuheben, an deren Unsinnigkeit er nachts gedacht hatte ("(...) i emu kazalos', što ona verit emu, chočet govorit' s nim iskrenno i što ona dumaet tak že kak on (...). I on znal, što govorit' ej." - "(...) und es schien ihm, daß sie ihm vertraute, aufrichtig mit ihm reden wollte und genauso dachte, wie er (...). Und er wußte, was er ihr sagen sollte" - 10.84). Die Situation entspricht in ihren Umrissen dem Ende von Skučnaja istorija, doch findet das Scheitern zwischenmenschlicher Kommunikation, das in Skučnaja istorija so exemplarisch zum Ausdruck kommt, zwischen Lisa und Korolev eben nicht statt (vgl. Skučnaja istorija: "Govorite že: što mne delat'? - Po sovesti, Katja: ne znaju ..." - "'Sagen Sie doch, was soll ich tun?' - 'Auf Ehre, Katja, ich weiß es nicht...'" - 7.309). Am Morgen nach der fast durchwachten Nacht verabschiedet Lisa Korolev im weißen Festtagskleid mit Blumen im Haar (10.85); wenn die Blumen jene Annäherung an die Natur andeuten, die vorher auf dem Gelände der Fabrik unmöglich war, so suggeriert die ganze Erscheinung Lisas das Bild einer festlich geschmückten Braut: Korolev verkörpert für sie nicht mehr eine bestimmte gesellschaft-

liche Rolle (den Arzt), sondern den "blizkiĵ čelovek", den vertrauten Menschen, nach dem sie sich gesehnt hatte ("(...) mne chotelos' by pogovorit' ne s doktorom, a s blizkim čelovekom (...)") - "(...) ich möchte nicht mit einem Arzt sprechen, sondern mit einem mir nahestehenden Menschen (...)") - 10.83). <sup>(8)</sup> Die neue Beziehung zu Lisa verleiht Korolevs nächtlichen Überlegungen einen ganz anderen Akzent. Nachts hatte Korolev an die Gleichheit aller Menschen im gemeinsamen Leid gedacht; die Begegnung mit Lisa hebt dann gerade vor dem Hintergrund dieser Überlegungen die Möglichkeit einer menschlichen Nähe hervor, die nicht mehr (nur) auf der Erfahrung gemeinsamen Unglücks beruht, sondern umgekehrt die Möglichkeit individuellen Glücks bereithält. Die Erzählung schließt mit dieser Thematisierung einer möglichen vertrauten und nahen Beziehung zwischen Menschen ab; sie klärt damit zwar nicht das Verhältnis zwischen den verschiedenen Wirklichkeitsmodellierungen, legt aber den Nachdruck des Erzählens deutlich auf ein Verständnis von Wirklichkeit, für das nicht so sehr die gesellschaftlichen, als die natürlich-menschlichen Beziehungen wichtig sind.

---

(8) Der Unterschied zu Turgenevs thematisch ähnlicher Erzählung Uezdnyĵ lekar' ist hier bezeichnend: der Kreisarzt berichtet (in der Ich-Form) von einer jungen, unheilbaren Kranken, die sich während des Krankenbesuches in ihn verliebt, um nicht ohne Liebe gestorben zu sein. Der Arzt, ein bereits einsamer und resignierter Mann, erwidert die Gefühle seiner jungen Patientin, vermag ihr aber nicht mehr zu helfen. Die erzählte Welt in Slučaj iz praktiki ist weit weniger intensiv: Lisa ist krank, aber nicht todkrank; an die Stelle einer (melo-)dramatischen Liebe tritt menschliche Zuneigung; gerade das ist aber entscheidend; Čechov stellt nicht die Frage nach dem Entstehen und tragischen Scheitern von Liebe zwischen zwei Individuen; er fragt viel allgemeiner, wie die Grenzen zwischen Menschen aufgehoben werden können, wie sich eine sinnvolle zwischenmenschliche Beziehung herstellen läßt.

Eine weitere Folgerung läßt sich hier anbringen. Wenn die Begegnung Korolevs mit Lisa zu einer Positivierung der nächtlichen Überlegungen führt, dann zeichnen sich hier die Umriss einer weiteren Wirklichkeitsmodellierung ab, die nicht das allen Menschen gemeinsame Unglück, sondern die Möglichkeit einer erfüllten Nähe zwischen den Menschen hervorhebt. Diese Veränderung weist auf eine Wertsetzung des impliziten Autors zurück, wird doch die (mögliche) Nähe zwischen Menschen zu einem invarianten Thema der späten Erzählungen Čechovs. Dieses Thema soll hier mit dem Begriff des "blizkij čelovek" bezeichnet werden, der in Slučaj iz praktiki die Beziehung zwischen Korolev und Lisa charakterisiert: die späten Erzählungen Čechovs zeigen immer wieder, wie sich Menschen gegenseitig zum "blizkij čelovek" werden oder werden wollen; "blizkij čelovek" bedeutet dabei eine Nähe, die von allen gesellschaftlichen Konventionen absieht, auf einem bloßen natürlichen Menschsein beruht, und damit auch zwischen allen Menschen möglich ist. Damit zeichnet sich in diesem Begriff auch die Möglichkeit ab, den Bruch zwischen Kultur/Gesellschaft und Natur zu überwinden. Auf diesem Gedanken baut ganz besonders die Erzählung Po delam služby auf.

### 7.1.2. "Po delam služby" (9)

#### (1) Lyžins Traum

Po delam služby nimmt die Thematik aus Slučaj iz praktiki wieder auf, führt sie jedoch in entscheidenden Punkten weiter. In Slučaj iz praktiki ist die erzählte Welt (aus der Sicht der Fabrikbesitzer) auf den geschlossenen Innenraum der Fabrik beschränkt; in Po delam služby teilt sich die erzählte Welt in mehrere, sehr heterogene Teilräume: der Untersuchungsrichter Lyžin reist in das Bauerndorf Syrnja (1.Raum), um dort der Obduktion des Selbstmörders Lesnickij beizuwohnen; die Nacht verbringt er jedoch nicht in einer Bauernkate, sondern beim benachbarten Gutsbesitzer fon Taunic (2.Raum); der dritte Raum ist ein Phantasie- und Wunschraum, der Raum Moskaus und Petersburgs, wo Lyžin einmal seine Karriere beenden möchte. Die Trennung in mehrere Teilräume entspricht der Raumordnung in V ovrage; anders als dort werden diese Räume jedoch durch eine einheitliche Perspektive verbunden: Lyžin ist eine von außen in mehrere unbekannte Räume eindringende Fokalisatorfigur und erfüllt damit die Rolle von Korolev in Slučaj iz praktiki.

Die Grenzen zwischen den einzelnen Räumen sind scharf gezogen: der Raum Moskau/Petersburg ist als Phantasiewelt vom Alltagsraum grundsätzlich getrennt; die Welt der Bauern und die des Gutsbesitzers werden über eine Reihe symmetrischer Oppositionsbeziehungen gegeneinandergestellt: zu nennen ist hier vor allem der Gegensatz von Licht (10.96) und Dunkelheit (10.92) <sup>(10)</sup>, von Wärme (10.96) und Kälte (10.92, 10.94), von Sauberkeit (10.98) und Schmutz (10.87), von unheimlichen Naturgeräuschen (10.88, 10.92, 10.93) und Musik und

(9) 1899 in Knižki nedeli.

(10) Zur Analyse der Farbkontraste in Po delam služby vgl. Katsell 1972, S.151.

Gesang (10.96, 10.97). Die wesentliche Grenze ist jedoch eine gesellschaftliche: die Menschen im Raum des Dorfes sind mit dem Schwersten und Dunkelsten im Leben beladen ("vzvalili na sebja samoe tjaželoje i temnoe v žizni" - 10.100), während die Menschen im anderen Raum ein helles, geräuschvolles Leben für sich beanspruchen ("želat' svetloj, žumnoj žizni sredi sčastlivych, dovol'nych ljudej" - 10.100). Das dominierende Differenzmerkmal ist sozialer Art; es macht deutlich, daß hinter der räumlichen Opposition andere Oppositionen stehen, die Opposition verschiedener Lebensmöglichkeiten, die Opposition verschiedener Wirklichkeitsauffassungen, verschiedener "Geschichten". Der Begriff "Geschichte" ist hier auch wörtlich zu verstehen, denn wie die (gesellschaftliche) Wirklichkeit im Dorf verstanden wird, das erfährt Lyžin vor allem vom bäuerlichen Sotskij, der ihm aus seinem Leben erzählt.

Der thematisch dominierende Teil der Erzählung ist der nächtliche Traum Lyžins (man erinnert sich an den nächtlichen Wachtraum Korolevs in Slučaj iz praktiki), in dem er sein Wissen von den verschiedenen erfahrenen und neu erfahrenen Räumen in einen neuen Sinnzusammenhang bringt, zu einer neuen "Geschichte" ordnet. Lyžin erkennt im Traum, daß der Raum des Dorfes vom Raum der großen Welt abhängig ist, er erkennt aber auch, daß die verschiedenen Räume unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Stellenwert über Gemeinsamkeiten verfügen, daß sie Teil eines Ganzen, eines Organismus sind:

Kakaja-to svjaz', nevidimaja, no značitel'naja  
i neobchodimaja, suščestvuet meždu oboimi, daže  
meždu nimi i taunicem, i meždu vsemi, vsemi;  
v étoj žizni, daže v samoj pustynnoj gluši,  
ničto ne slučajno, vse polno odnoj obščej mysli,  
vse imeet odnu dušu, odnu cel' (...) i éto časti  
odnogo organizma, čudesnogo i razumnogo, dlja togo,  
kto i svoju žizn' sčitael čast'ju éтого obščego  
i ponimaet éto.  
10.99

Eine unsichtbare, aber bedeutungsvolle und unumgängliche Verbindung besteht zwischen den beiden, sogar zwischen ihnen und von Taunic und zwischen allen, zwischen allen; in diesem Leben war nichts zufällig, nicht einmal in der abgelegensten Einöde, alles hatte einen allgemeinen Sinn, eine Seele, ein Ziel (...), und das waren Teile eines wunderbaren und vernünftigen Organismus für den, der auch sein eigenes Leben für einen Teil des Allgemeinen hält und das begreift.

Der hier zugrunde liegende Gedanke der "Fusion" (11) zwischen allen Menschen durch die Teilhabe an einem gemeinsamen organischen Leben verbindet Po delam služby mit früheren Erzählungen und konstituiert damit eine thematische Reihe, die für das späte Erzählen Čechovs charakteristisch ist. Diese invariante Thematik ließe sich mit dem aus Slučaj iz praktiki bekannten Begriff des "blizkij čelovek" bezeichnen, der die auf einer allgemeinen, a-historischen, natürlichen Menschlichkeit beruhende Nähe zwischen den Menschen meint. Po delam služby spielt hier eine besondere Rolle, denn mit Lyžins Traum wird der Gedanke der Fusion explizit ausgesprochen, der in anderen Erzählungen nur implizit vorausgesetzt ist. Aufschlußreich ist hier auch das Ende der Erzählung. Lyžins Traum ist nämlich, ganz anders als der flüchtige Wachtraum Korolevs in Slučaj iz praktiki, das Ergebnis einer langsamen Bewußtwerdung ("Tak dumal Lyžin, i éto bylo ego davnej zataennoju mysl'ju, i tol'ko teper' ona razvernulas' v ego soznanii široko i jasno." - "So dachte Lyžin, und das war ein Gedanke, den er schon lange im Verborgenen gehegt hatte und der ihm erst jetzt voll und ganz zum Bewußtsein kam." - 10.99). Im Vergleich mit Korolevs Wachtraum nähern sich Lyžins Einsichten dem Charakter eines Bedeutungs-

---

(11) Zu diesem Begriff vgl. D.Krusche, Kommunikation im Erzähltext, 1.Analysen, München 1978, S.92-129. Vgl. dazu auch Bicilli 1966, S.93.

fazits an, das nicht nur die immanenten Ambiguierungsverfahren der Erzählung einschränkt (vgl. oben), sondern auch in einem größeren Erzählkontext deutliche Dominanten setzt.

(2) Der Gedanke des "blizkiĭ čelovek" als invariantes

Thema

Das bekannte Čechov'sche "Aneinandervorbeireden" verliert in den späten Erzählungen Čechovs seine ausschließliche Gültigkeit; die späten Erzählungen zeigen zumindest die Möglichkeit einer vertrauensvollen Wärme zwischen den Menschen auf, einer zwischenmenschlichen Nähe, die zwar nur selten oder nur mit Schwierigkeiten zu realisieren ist, die aber im thematischen Aufbau der Erzählungen eine wesentliche, wenn nicht dominierende Rolle spielt. Mužiki und V ovrage waren Beispiele dafür. Bereits in Vory (1890) hatte der Arztgehilfe Kalašnikov die Sinnhaftigkeit der Grenzen zwischen den Menschen in Frage gestellt:

U nego putalos' v golove, i on dumal: k čemu na ètom svete doktora, fel'dšera, kupcy, pisarja, mužiki, a ne prosto vol'nye ljudi? Est' že ved' vol'nye pticy, vol'nye zveri, vol'nyj Merik, i nikogo oni ne bojatsja, i nikto im ne nužen! I kto èto vydumal, kto okazal, što votovot' nužno utrom, obedat' v polden', ložit'sja večerom, čto doktor starše fel'dšera (...)  
(7.324/25)

Im Kopf war ihm ganz wirr, und er dachte: Wozu gibt es auf der Welt Ärzte, Heilgehilfen, Kaufleute, Schreiber, Bauern und nicht einfach freie Menschen? Es gibt doch auch freie Vögel, freie Tiere, den freien Merik, und sie fürchten niemand und brauchen niemand: Und wer hat sich das ausgedacht, und gesagt, daß man morgens aufstehen, mittags essen und sich abends hinlegen muß, daß ein Arzt höher steht, als ein Heilgehilfe (...)

Kalašnikov ist ein unangenehmer Mensch, feige und gemein, der von einem Schneesturm gezwungen wird, die Nacht ausgerechnet bei Pferdedieben zu verbringen. Die Angst und gleichzeitige Faszination beim Anblick der wilden und freien Menschen, vor allem aber die erotische Anziehungskraft von Ljubka, der Diebsbraut, verwirren Kalašnikov, bringen ihn zunächst auf seine neuen Gedanken, dann aber auf die schiefe Bahn, denn Kalašnikov beschließt, selbst Dieb zu werden. Kalašnikovs Schlußfolgerungen liegen sicher nicht im Sinn des impliziten Autors. Trotzdem verweist Kalašnikovs Problematisierung einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit, die auf uneinsichtige Weise Grenzen zwischen den Menschen zieht, auf die Thematik der späten Erzählungen Čechovs voraus. Die Zuordnung der neuen Gedanken Kalašnikovs zu einer invarianten Thematik hebt dabei die textimmanente Ambiguierung auf und verleiht den Figurenaussagen eine Bedeutung, die im Kontext der Einzelerzählung nicht zu erkennen ist; "Idee" und Figur können sich durchaus voneinander lösen, womit die Thesen Čudakovs wiederum einzuschränken sind. <sup>(12)</sup> Bezeichnend ist hier, daß sich eine Formulierung Kalašnikovs in fast identischer Form in V ovrage wiederfindet: Kalašnikov fragt, warum ein Arzt mehr ist, als ein Heilgehilfe; genauso fragt der Zimmermann Kostyl', dem in V ovrage ganz deutlich die Sympathie des Autors gehört:

A potom ètogo, posle, značit, razgovoru, ja i dumaju: kto že starše? Kupec pervoj gil'dii ili plotnik? Stalo byt', plotnik, detočki!  
(10.163)

Und hinterher, also nach diesem Gespräch, da überlege ich: Wer ist denn nun mehr, ein Kaufmann der ersten Gilde oder ein Zimmermann? Natürlich doch ein Zimmermann, Kinderchen!

---

(12) Vgl. Čudakov 1971, S. 255.

Deutlicher ist die spezifisch menschliche Thematik in den Erzählungen Student (1894) und Rasskaz staršego sadovnika (1894); die Verbindung mit Lyžins Traum in Po delam služby läßt sich dabei leicht nachvollziehen. Lyžin begreift seine Gegenwart als organischen Lebenszusammenhang, Verchopol'skij (Student) bezieht in diesen Zusammenhang die Vergangenheit mit ein. Wie hätte sich die Bäuerin Vasilisa von Verchopol'skij zu Tränen rühren lassen können, wenn das längst vergangene Geschehen um den Verrat Petri, von dem Verchopol'skij erzählt, für sie seine Bedeutung verloren hätte? Und nicht nur für sie, sondern auch für Verchopol'skij selbst und für alle Menschen ("to (...) čto proiščodilo devjatnadcat' vekov nazad, imeet otnošenie k nastojaščemu - k obeim ženščinam i, verojatno, k ètoj pustynnoj derevne, k nemu samomu, ko vsem ljudjam." - "(...) daß das, was vor neunzehn Jahrhunderten geschehen war, eine Beziehung zur Gegenwart haben mußte - zu diesen beiden Frauen und wahrscheinlich auch zu diesem öden Dorf, zu ihm selbst, und zu allen Menschen." - 8.309). Was Lyžin als Verbindung ("svjaz") zwischen den Menschen ("meždu vsemi, vsemi") bezeichnet, wird bei Verchopol'skij zu einer Kette ("cep'"), die nicht nur die gegenwärtigen, sondern auch die vergangenen Menschen erfaßt und die damit eine Menschlichkeit voraussetzt, die von Gesellschaft und Zeit unabhängig ist. Gerade diese Menschlichkeit steht im Mittelpunkt der Erzählung des Obergärtners (Rasskaz staršego sadovnika), der fordert, an den "Menschen" zu glauben ("Net, vy v čeloveka uverujte!" - 8.343) und der diesen Glauben über alles setzt ("(...) to razve èta vera v čeloveka sama po sebe ne vyše vsjakich žitejskich soobraženij?" - "(...) steht dann nicht dieser Glaube an den Menschen an und für sich höher als alle alltäglichen Erwägungen?" - 8.343).

Wir konnten bereits sehen, welche Rolle die menschliche Thematik in Slučaj iz praktiki spielt. Der Zusammenhang mit der wenig später veröffentlichten Erzählung Po delam služby ist hier besonders wichtig. Was die Menschen über alle gesellschaftlichen Schranken hinaus verbindet ist für Korolev das gemeinsame Ausgeliefertsein an eine fremde, feindselige Macht, die er als Teufel bezeichnet (vgl. oben); für Lyžin ist dagegen das Leben selbst eine lebendige "beseelte" und in sich sinnhafte Kraft. Korolevs Verständnis einer ausweglosen condition humaine impliziert als Alternative eben jene sinnhafte und organische Gemeinschaft zwischen den Menschen, die Lyžin in seinem Traum erkennt. (13) Ein ähnliches Verhältnis besteht zwischen Po delam služby und Kryžovnik: Ivan Ivanyč beklagt dort, wie vor ihm Kalašnikov in Vory und Korolev in Slučaj iz praktiki, die Grenzen zwischen den Menschen, wobei er vor allem an die Grenze zwischen den starken und den schwachen Menschen denkt. Lyžins Traum bezieht zu dieser negativen Bestimmung der (gesellschaftlichen) Wirklichkeit des Menschen ganz deutlich die Gegenposition; er erhält die Funktion einer Antwort, die sich auf die Problematik vorhergehender Erzählungen bezieht.

Der Gedanke des "blizkij čelovek", in dem eine a-historische und gesellschaftsunabhängige Menschlichkeit zur Geltung kommt, ist in den späten Erzählungen Čechovs

---

(13) Dabei ist allerdings zu bedenken, daß Korolev bereits unmittelbar nach seinen nächtlichen Überlegungen eine intensive Nähe zu Lisa herstellt, in der weder zwischenmenschliche Schranken, noch ein existentielles Ausgeliefertsein zu spüren sind, in der vielmehr jene zwischenmenschliche Nähe erfahrbar wird, die in Lyžins Traum als Basis menschlichen Zusammenseins erscheint. Das Ende von Slučaj iz praktiki weist hier auf die Thematik von Po delam služby voraus.

auch dann zu erkennen, wenn er nicht explizit angesprochen oder durch die Fabel unmittelbar einsichtig gemacht wird. In der Erzählung Novaja dača versuchen die neuen Gutsbesitzer, wie der Ich-Erzähler in Neskol'ko let v derevne, die Grenzen zu den Bauern abzubauen und sich ins Dorfleben zu integrieren. Der Versuch scheitert wie bei Garin, doch handelt die Erzählung eben nicht (nur) von der Unaufhebbarkeit gesellschaftlicher Grenzen. Garins Erzählung endet mit dem nicht zu überwindenden Antagonismus zwischen Herren und Bauern; in Novaja dača fragen sich die Bauern selbst, warum das Zerwürfnis nötig war; nach der erzwungenen Abreise der Kučerovs erkennen sie, daß die Gemeinsamkeiten mit den Gutsbesitzern größer waren, als die trennenden Unterschiede ("V ich derevne, dumajut oni, narod chorošij, smirnyj, razumnyj, boga boitsja, i Elena Ivanovna tože smirnaja, dobraja, krotkaja, bylo tak žalko gljadet' na nee, no počemu že oni ne užilis' i razošlis', kak vragi? Čto èto byl za tuman, kotoryj zastilal ot glaz samoe važnoe (...)" - "In ihrem Dorf, denken sie, sind die Leute gutmütig, friedlich und vernünftig und sanftmütig, und auch Elena Ivanovna war friedlich, gutherzig und sanftmütig, es tat einem leid, sie anzusehen; warum aber konnten sie sich nicht vertragen, warum sind sie wie Feinde auseinandergegangen? Was für ein Nebel war das, der das Wichtigste in ihren Augen verhüllte (...)" - 10.127).

Nur scheinbar bestimmen in Na svjatkach die zwischenmenschlichen Grenzen den Bedeutungsaufbau der Erzählung. Die alte Vasilisa diktiert dem aufgeblasenen Egor in der Dorfschenke einen Brief an die Tochter in der Stadt, von der sie seit Jahren nichts mehr gehört hat. Vasilisa weiß vor Aufregung nicht mehr, was sie schreiben will, so füllt Egor die Zeilen nach eigenem Gutdünken mit Geschwätz und militärischen Floskeln; Na svjatkach erinnert hier an die frühe Erzählung Van'ka in der der kleine Van'ka Žukov aus der Stadt ins Dorf schreibt, um dem Großvater von seinen Leiden zu erzählen; anders

als Vasilisa weiß Van'ka seinem Herzen sehr wohl Erleichterung zu verschaffen, doch kommt sein Brief nie an; "An den Großvater im Dorf" setzt er als Adresse aufs Briefkuvert. Van'kas Brief ist voll schweren Inhalts, verfehlt aber sein Ziel; Vasilisas Brief kommt bei der Tochter an, ist aber inhaltsleer. Damit sind die Voraussetzungen für das Scheitern von Kommunikation in beiden Erzählungen gegeben. Na svjatkach unterscheidet sich von Van'ka gerade darin, daß Kommunikation doch noch stattfindet: die bloße Ankunft des Briefes löst in Efim'ja, der Tochter, ein Gefühl tiefster Beziehung zum Dorf, zu den Eltern, aus; der Inhalt spielt dabei keine Rolle, denn Efim'ja vermag ihn vor Rührung gar nicht wahrzunehmen.

Eine besondere Rolle spielt hier die Erzählung Dušečka, in der die Thematik des "blizkiy čelovek" deutlich hervorgehoben, gleichzeitig aber auch ironisiert wird. Olen'ka, das "Seelchen", ist ganz und gar nicht fähig, auch nur kurze Zeit ohne einen "nahen Menschen", und das heißt bei ihr, ohne einen Ehemann oder Lebensgefährten, zu verbringen; und da es das Schicksal will, daß Olen'kas Männer immer wieder sterben oder sich aus dem Staube machen, wechselt Olen'ka von einem Mann zum anderen und auch von einer "Meinung" zur anderen, denn Olen'ka pflegt immer genau das zu denken, was ihre Männer denken. Olen'ka wird als "Seelchen" in der Stadt gutmütig belächelt, eine Einstellung, die offensichtlich auch dem Erzähler eigen ist: seine ironische Distanz ist nicht mit kritischer Abwertung gleichzusetzen. Damit wird Olen'kas dringliche Suche nach dem vertrauten Menschen, über den sie erst zu leben und zu denken vermag, nicht grundsätzlich in Frage gestellt; in Frage gestellt ist vor allem die Form, die diese Suche in Olen'kas Leben annimmt; Olen'kas Selbstverständnis und ihr Bedürfnis nach vertrauten Menschen läßt sich damit als Verfremdung beschreiben, die die Problematik des

"blizkij čelovek" umso deutlicher hervortreten läßt. Die Beispiele verdeutlichen die Rolle, die die Thematik des 'nahen und vertrauten Menschen', des "blizkij čelovek", in den späten Erzählungen Čechovs spielt. Die invariante Thematik muß dabei die Ambiguierungsverfahren der Einzelerzählung aufheben oder zumindest einschränken; ganz offensichtlich verweist sie nämlich auf eine Bedeutungsposition, die mit der des impliziten Autors eines größeren Textkorpus identisch ist. Die invariante Thematik beschränkt sich dabei nicht auf den Gedanken des "blizkij čelovek"; wir werden in Dama s sobačkoi sehen, wie sich der Gedanke des "blizkij čelovek" mit anderen Themenbereichen verbindet und mit diesen einen größeren invarianten Themenkomplex bildet.

## 7.2. "Dama s sobačkoj" und die Problematik des "Geheimnisses"

Slučaj iz praktiki und Po delam služby zeigten, wie unbekannte Räume neue "Geschichten" motivieren können, in denen sich die erfahrene Lebenswirklichkeit zu neuen Sinnzusammenhängen ordnet. Auch Gurov, der Protagonist von Dama s sobačkoj <sup>(1)</sup>, begreift, daß seine Vorstellung von Wirklichkeit nicht mit einer natürlich vorgegebenen, objektiven Realität gleichzusetzen ist, sondern auch von seinen Wahrnehmungs- und Verstehensmustern abhängt; 'Wirklichkeit' ist dann, wie Gurov erkennt, vor allem auch eine bestimmte Sicht auf Wirklichkeit, eine "Geschichte", die sich verändern kann und die andere "Geschichten" nicht ausschließt; so ist Gurovs Beziehung zu Anna Sergeevna, der Dame mit dem Hündchen, für die Welt, in der er lebt, ein sittlicher Skandal <sup>(2)</sup>, für ihn selber aber die Liebe, die sein Selbstverständnis ändert. Diese Veränderung des eigenen Selbst- und Wirklichkeitsverständnisses weist auf Slučaj iz praktiki und Po delam služby zurück; während sich jedoch Gurovs ganzes Leben entscheidend verändert, ist in Slučaj iz

---

(1) 1899 in Russkaja mysl'.

(2) Vgl. dazu Berdnikov, "Dama s sobačkoj" A.P.Čechova, Leningrad 1976, S.22 ff. Den Skandal haben auch Leser empfunden; kurios mutet heute das Urteil Tolstoj's an, das nicht nur ein bezeichnendes Licht auf sein Verständnis der Erzählung Dama s sobačkoj, sondern überhaupt der 'gnoseologischen' Thematik in den Erzählungen Čechovs wirft. Tagebucheintrag vom 16.1.1900: "Čital 'Dama s sobačkoj' Čechova. Ėto vse Niče. Ljudi, ne vyrabotavšie v sebe jasnego mirosozercanija, razdeljajuščego dobro i zlo. Prežde robeli, iskali. Teper' že, dumaja, čto oni po tu storonu dobra i zla, ostajutsja po sju storonu, to est' počti životnye." (L.N.Tolstoj, Sobranie sočinenij, Moskva 1965, t. 2o, S.124.

praktiki und Po delam služby keineswegs sicher, ob die neuen Erfahrungen von Korolev und Lyžin mehr sind als ein nächtlicher Traum. Dama s sobačkoj ist damit entschiedener als die vorhergehenden Erzählungen die Geschichte einer Bewußtwerdung <sup>(3)</sup>, entschiedener ein "rasskaz prozrenija" (Cilevič) oder "rasskaz otkrytija" (Kataev), und das umso mehr, als Gurov zu Beginn der Erzählung nicht als durchwegs positiver Charakter erscheint, sondern erst am Ende, wie Kjetsaa vielleicht überspitzt formuliert, eine "geistige Wiedergeburt" durch die Liebe erfährt. <sup>(4)</sup>

Der Aufbau der Erzählung folgt dem Bewußtwerdungsprozeß Gurovs und ist damit zunächst als temporale Ordnung zu beschreiben; Kjetsaa hat mit Recht auf die strukturbildende Rolle temporaler Adverbien hingewiesen ("potom"). <sup>(5)</sup> Das heißt nicht, daß die Erzählung auf konstitutive Raumoppositionen verzichtet; auch in Dama s sobačkoj wechseln die Figuren zwischen verschiedenen topographischen Räumen (Moskau, Provinzstadt S., Jalta), denen verschiedene semantische Räume entsprechen. Gurov wird erkennen, daß sich hinter dieser "diatopischen" Struktur nebeneinanderliegende Räume eine "isotopische" <sup>(6)</sup> Raumstruktur verbirgt, da sich die gleichen topographischen Räume mit verschiedenen semantischen Räumen verbinden können: ~~es spielt sich im Raum Moskau nicht nur das fessadenhafte~~ Gesellschaftsleben ab, an dem Gurov beteiligt ist,

(3) Jan van der Eng bezeichnet Gurovs Entwicklung als "gradual process of emotional and moral awakening" (Eng 1978, S.89); ähnlich Kjetsaa in "Tschechows Novellenkunst. Versuch einer Analyse der Erzählung 'Die Dame mit dem Hündchen'", in Ceskoslovenská Rusistika 2, 1971; vgl. dazu auch H.J.Gerick, "Tschechow. Die 'Dame mit dem Hündchen'", in B. Zelinskij (Hrsg.), Die russische Novelle, Düsseldorf 1982.

(4) Kjetsaa 1971, S.61.

(5) Kjetsaa 1971, S.63.

(6) Zur Terminologie vgl. R.Grübel, "Zwischen 'Leier' und 'Trommel'. Zur Funktion zweier Topoi im Wechselverhältnis von Struktur und Selbstverständnis russischer avantgardistischer Lyrik", in Wiener Slawistischer Almanach 2, 1978, S.25.

sondern auch jenes "geheime" Leben, das für Gurov das eigentliche und wahre Leben ist (vgl. unten). Hinter der vordergründig temporalen Ordnung der Fabel steht dann wieder eine a-temporale Ordnung von (semantischen) Räumen, über die sich die wirklichkeitsmodellierende "mythologische" Dimension der Erzählung konstituiert. "Fabelaspekt" und "mythologische" Dimension stehen dabei wie in Slučaj iz praktiki und Po delam služby in einem besonderen Zuordnungsverhältnis, weil die Modellierung von Wirklichkeit mit dem Bewußtwerdungsprozeß Gurovs verbunden und damit auf der Ebene der Fabel thematisiert ist. Gurov gelangt aber nicht zur Einsicht eines mehr oder weniger abstrakten, von seinem Leben unabhängigen Wirklichkeitsmodells, wie die Protagonisten der vorhergehenden Erzählungen (vgl. oben Wirklichkeitsmodellierung als Traum oder Wachtraum); er geht vielmehr vom exemplarischen Charakter seines eigenen Lebens aus, das ihm zum Modell für die umgebende (gesellschaftliche) Wirklichkeit wird. Dann muß die "Offenheit" der Erzählung u.a. auch darauf beruhen, daß die (thematisierte) Wirklichkeitsmodellierung von einer Fabel abhängt, die selbst nicht abgeschlossen ist; wie sich Gurovs Bewußtwerdung tatsächlich in Leben umsetzt, bleibt ja von der Erzählung ausgeklammert. Gurovs Wirklichkeitsmodellierung ist in diesem Sinne nicht-resultativ, sie führt zu keinem kohärenten und verbindlichen Wirklichkeitsmodell.

#### (1) Gurovs Bewußtwerdung

Gurovs Bewußtwerdung ist zunächst an topographische Raumoppositonen gebunden, denn wie in den vorhergehenden Erzählungen stehen auch in Dama s sobačkoj verschiedene Teilräume gegeneinander (Moskau, Jalta, die Provinzstadt S.). Auf diese räumliche Gliederung gehen viele Untersuchungen der Erzählung ein. Papernyj weist in seiner Untersuchung der Notizbücher Čechovs die Genese der Er-

zählung aus verschiedenen Motivreihen nach (darunter eben "gorod S., Jalta, Moskva s jubilejami i zvanymi obedami" - "die Stadt S., Jalta, Moskau mit seinen Jubiläen und Festessen). (7) Jan van der Eng weist dagegen in einer systematischen, textimmanenten Analyse die Wechselwirkung verschiedener thematischer Ebenen und Motivreihen nach und untersucht dabei die geographischen und sozialen Räume Moskau, Jalta und S. als Ebene des "social setting". (8) Die thematisierten Räume der Erzählung sind jedoch nicht nur als Erzählmotive oder thematische Ebenen zu begreifen, sondern vor allem als semantische Räume im Sinne Lotmans, die über markierte Äquivalenz- und Oppositionsbeziehungen in Zusammenhang stehen. Moskau und S. sind Alltagsräume, denen als besonderer, verzauberter Raum Jalta gegenübersteht.

Die Opposition zwischen Jalta und Moskau/S. ist zunächst eine geographische, die dem Norden den Süden entgegensetzt, der Kälte (lo.135 ff.) die Hitze (lo.130, 134), dem Schnee (lo.135) den Staub (lo.130), der Dunkelheit (lo.135) Helligkeit und Glanz (lo.133, 134); in Jalta glänzen sogar Anna Sergeevnas Augen (lo.131); Gurovs Moskauer Leben ist ein dunkles, nächtliches (lo.136,137), während Jalta vor allem auch eine morgendliche Welt ist (lo.133). Jalta ist von der Buntheit und natürlichen Farbenpracht südlicher Länder geprägt (vgl. vor allem lo.130, 131); in Moskau herrschen dagegen Schwarz-Weiβ-

(7) Papernyj 1976, S.78.

(8) J.van der Eng unterscheidet in Dama s sobačkoi drei thematische Ebenen: die Handlungsebene ("action level") mit der Entwicklung der Beziehung Gurov - Anna Sergeevna, die Ebene der Charakterisierung ("level of characterization") und die Ebene der sozialen Situierung ("social setting"); vgl. Eng 1978, S. 59 ff.

Kontraste vor (lo.135), in der Provinzstadt S. schließlich nur noch ödes Grau (lo.137 f.). Die graue Farbe, die bereits Charkov in Skučnaja istorija (7.307, 309) und die Fabrik der Ljalikovs in Slučaj iz praktiki (20.76) charakterisierte <sup>(9)</sup>, macht dabei deutlich, daß die geographische Opposition von einer andersartigen überlagert wird, die dem grauen Alltag Jalta als besonderen Raum entgegengesetzt. Daß hier die Perspektive der Protagonisten maßgebend ist, muß nicht betont werden. <sup>(10)</sup>

Der Gegensatz zwischen Moskau/S. und Jalta ist nicht auf die Opposition von Nord und Süd beschränkt. Moskau und S. sind ganz deutlich der Raum der städtischen Zivilisation und der kulturellen Institutionen (Zeitungen, Klubs, Theater usw.; vgl. lo.136, 138); eine Institution sind dabei, wie es scheint, auch Ehe und Familie, der Gurov immer wieder zu entkommen versucht; Jalta bildet hier den deutlichen Gegenraum: die zahlreichen Klatschgeschichten kursieren sicher nicht umsonst in der Stadt (lo.129). Vor allem aber ist Jalta der Raum der Natur; in Jalta werden die Gärten betont (lo.129, 134), die Blumen (lo.131), die Bäume (lo.133, 136) und immer wieder das Meer (lo.130, 131, 133, 134). Gerade die Natur scheint dabei auch das Wachsen natürlicher menschlicher

(9) Zur grauen Farbe vgl. van der Eng 1978, S.78 und S.87 f., Kjetsaa 1971, S.66; sowie Auzinger 1956, S.128; daß gerade die graue Farbe in den Erzählungen Čechovs die Farbe des Alltags ist, belegt ganz deutlich Nevesta; Saša spricht dort von einer "nepodvižnaja, seraja, grešnaja žizn'" (von einem unbeweglichen, grauen, sündigen Leben" - lo.208). Wie Gurov staunt Nadja über die grauen Zäune ihrer Heimatstadt; vgl. lo.219.

(10) Die Erzählung gibt genügend relativierende Hinweise, daß Jalta auch als Raum der pošlost' verstanden werden kann; vgl. etwa lo.131: "požilye damy byli odeti, kak molodye, i bylo mnogo generalov" ("die älteren Damen gingen sehr jugendlich gekleidet, und es gab eine Unmenge Generale"). Wie das mondäne Kurortslieben negativ gezeichnet werden kann, hatte Čechov bereits in Ariadna gezeigt.

Beziehungen herbeizuführen; sie wird zum Raum der Liebe, denn bezeichnend ist ja, daß nur die erste Begegnung Anna Sergeevnas und Gurovs mit dem stickigen Hotelzimmer (lo.131), die anderen aber mit dem Raum der Natur verbunden sind. (11) Jalta als Raum der Natur und der Liebe wird damit auch zu einem heiteren und freien Raum, zum Raum der "prazdnost'" (vgl. "legkij razgovor ljudej svobodnych, dovol'nych" - "das leichte Gespräch zufriedener freier Menschen"; - lo.130; "soveršennaja prazdnost'" - "vollständiger Müßiggang"; "mel'kanie pered glazami prazdnych, narjadnych, sytych ljudej" - "das Vorbeiflimmern müßiger, eleganter und satter Menschen"; - lo.134). Hier ist dann eine letzte Opposition zum Raum Moskau/S. angesprochen, der ja auch der Raum der Arbeit ist: Gurov ist Bankangestellter; Anna Sergeevna hat in Jalta bereits vergessen, wo und was ihr Mann arbeitet (lo.130).

Die Verbindung von erwachender Liebe, von Gärten und Natur und einer Atmosphäre leichten Müßiggangs, die Čechov bereits in früheren Erzählungen geschildert hatte (vgl.

---

(11) Die Verbindung von Blumen (Natur) und Liebe geht in der Erzählung einmal eine besondere 'subtextuelle' Beziehung mit der Fabel ein (vgl. lo.131): Anna Sergeevna und Gurov erwarten auf der Mole mit einer Menge anderer Neugieriger die Ankunft eines Dampfers; für die neu ankommenden Bekannten und Verwandten sind Blumensträuße bereitgehalten; Anna Sergeevna riecht an ihren Blumen, also trägt auch sie einen Strauß; später verläuft sich die Menge wieder und Gurov beginnt Anna Sergeevna zu küssen: dabei umfängt ihn der Duft und die Feuchtigkeit der Blumen ("ego obdalo zapachom i vlagoj cvetov"). Tatsächlich befindet sich aber auch Anna Sergeevna in einer Erwartungshaltung, denn die Ankunft ihres Mannes ist angekündigt; wenn sich also die Blumen, die ja auf der Mole Zeichen des Empfangs sind, mit Gurov verbinden, dann zeichnet sich hier bereits die Abwendung vom Ehemann und die Hinwendung zu Gurov ab, die dann im folgenden geschildert wird. In der gleichen Szene verliert Anna Sergeevna ihre Lorgnette, das sie im Beisein ihres Mannes zu tragen pflegt. Kjetsaa interpretiert diesen Verlust einsichtig als Zeichen der Trennung von der "Außenwelt", vom Ehemann (vgl. Kjetsaa 1971, S. 63).

Učitel' slovesnosti, Dom s mezoninom, ansatzweise auch Ionyč), zeichnet Jalta als einen Raum, der sich dem Alltagsraum als besonderer, verzauberter Raum entgegenstellt. Gurov gewinnt in Jalta einmal ganz explizit den Eindruck einer "skazočnaja obstanovka", einer "märchenhaften Umgebung" (lo.134) und meint damit genau jene Enthebung aus dem Alltagsleben, auf die auch die einzelnen Merkmale Jaltas verweisen. Als Zauberraum hat Jalta jedoch genauso wenig Beständigkeit wie bereits der Zauberraum Nikitins in Učitel' slovesnosti oder der des Künstlers in Dom s mezoninom. Tatsächlich ist er beständig von der Alltagsrealität bedroht, wie etwa der Ankunft des Ehemanns, und nur deshalb möglich, weil mit der Rückkehr nach Moskau und S. ein Ende eingeplant ist. Bereits in Jalta sieht ja Gurov die Beziehung zu Anna Sergeevna nicht nur als märchenhaftes Glück, sondern, bei einem kurzen Wechsel der Perspektive, auch als weiteres Glied in der Reihe seiner "bitteren Erfahrungen" mit fremden Frauen (lo.129, 132, 135).<sup>(12)</sup> Damit ist der Zauberraum Jalta aber der gleiche vordergründige Evasionsraum, von dem viele Figuren Čechovs träumen (vgl. Einleitung); die Begegnung Gurovs und Anna Sergeevnas bestätigt zunächst nur jene Skandalgeschichten, von denen Jalta voll ist; eine Grenzüberschreitung hat genauso wenig stattgefunden, wie in Učitel' slovesnosti oder Dom s mezoninom.

Gurovs Bewußtwerdung, mit der sich der Weg zu einer tatsächlichen Grenzüberschreitung anbahnt, beginnt erst nach seiner Rückkehr in den Alltagsraum Moskau; Jalta wandelt sich dort zum Raum der Erinnerung; aus einer Traumwelt wird tatsächlich die Welt des Traums, der der alltäglichen Lebenswelt ("moskovskaja žizn'") als ständig präsenter Gegenraum gegenübersteht (lo.136). Wie in anderen späten Erzählungen Čechovs (vgl. Na podvode, Archierej) hat der

(12) Vgl. dazu Eng 1978, S. 64 ff.

Traum dabei größere Anschaulichkeit als die Wirklichkeit der wachen Welt, stellt sich zumindest gleichwertig neben sie (vgl. lo.136) und weist damit zunächst auf die Mächtigkeit der Fluchtgedanken. Tatsächlich unterscheidet sich jedoch das Verhältnis von Traum und wacher Wirklichkeit in Dama s sobačkoi von dem in anderen Erzählungen. Die Grenzen zwischen wacher Welt und Traum sind fließend: war Jalta eine traumhafte Wirklichkeit, so trägt nun der Traum 'wirklichen', gegenständlichen Charakter. Wenn Gurov Anna Sergeevna später erneut zu treffen beginnt, dann setzt sich der Traum wieder in die Wirklichkeit der 'wachen' Welt um. Die Erzählung folgt damit einer Bewegung von der 'wachen' Welt in den Traum und von diesem zurück in die 'wache' Welt. In dieser Bewegung wird die ursprüngliche Raumopposition aufgehoben: die Welt Moskaus und die Zauberwelt Jaltas lösen sich aus ihrer konkreten Raum- und Zeitgebundenheit und werden zum Ausdruck für verschiedene Lebensqualitäten; sie werden, in unserer Terminologie, zu semantischen Räumen, die nicht mehr notwendig an einen bestimmten geographischen/topographischen Raum gebunden sind. Die neue Opposition, die an die Stelle der ursprünglichen Raumopposition tritt, bezeichnet Gurov als die Opposition zweier "Leben" (lo.141 f.); er meint damit die Opposition eines "geheimen" Lebens, in dem er seine Beziehung zu Anna Sergeevna verwirklicht, und eines "offiziellen" Lebens, das der Alltagswirklichkeit, der Familie und dem Beruf gilt. Das "geheime" Leben ist das eigentliche und wahre Leben, während das "offizielle" Leben uneigentlich und falsch ist. Diese Opposition ist uns schon mehrfach begegnet (Mužiki, Skučnaja istorija, V ovrage; vgl. dort vor allem das Falschgeldmotiv), wird aber in Dama s sobačkoi besonders markiert; der Begriff des "Geheimnis" spielt dabei eine zentrale Rolle:

U nego byli dve žizni: odna javnaja, kotoruju videli i znali vse, komu èto nužno bylo, polnaja uslovnoj pravdy i uslovnogo obmana, pochožaja soveršenno na žizn' ego znakomych i družej, i drugaja - protokavšaja tajno.

(...) vse što bylo dlja nego važno, interesno, neobchodimo, v čem on byl iskrenen i ne obmanyval sebja, što sostavljalo zerno ego žizni, proischo-dilo tajno ot drugich, vse že, čtobylo ego lož'ju, ego oboločkoj, v kotoruju on prjatalsja, čtoby skryt' pravdu (...), - vse èto bylo javno. I po sebe on sudil o drugich, ne veril tomu, što videl, i vsegda predpolagal, što u každygo čeloveka pod pokrovom tajny, kak pod pokrovom noči, prochodit ego nastojaščaja, samaja interesnaja žizn'. Každye ličnoe suščestvovanie deržitsjs na tajne, i, byt' možet, otčasti poètomu kul'-turnyj čelovek tak nervno chlopočet o tom, čtoby uvažalas' ličnaja tajna.  
(lo.141 f.)

Er führte zwei Leben: ein offizielles, allen sichtbares, das alle kannten, die es anging, das erfüllt war von bedingter Wahrheit und bedingter Täuschung, ein Leben, das dem seiner Bekannten und Freunde völlig glich, und ein anderes, heimliches.

(...) Alles, was für ihn wichtig, interessant und notwendig war, worin er aufrichtig dachte und sich nicht selbst betrog, was den Kern seines Lebens ausmachte, verlief im Geheimen; und alles, was seine Lüge war, die Hülle, unter der er sich versteckte, um die Wahrheit zu verbergen (...), all das war offenbar. Und von sich schloß er auf andere, glaubte nicht, was er sah und nahm immer an, daß sich bei jedem Menschen, unter dem Schleier des Geheimnisses, wie unter dem Schleier der Nacht, das echte, eigentlich interessante Leben abspielte. Jede persönliche Existenz hält sich im Geheimen, und vielleicht ist ein kultivierter Mensch zum Teil deshalb so aufgereggt darum bemüht, sein Persönlichstes geheimzuhalten.

(2) "Tajna" - das "Geheimnis"

Bereits die Tradition "polarisierenden" Erzählens hatte einen inneren, sozusagen "geheimen" Bereich des Menschen vorausgesetzt; dieser innere Bereich war jedoch nichts anderes, als der Vorrat an Gemeinheit und Verlogenheit, der sich unter der glatten Fassade des offiziellen gesellschaftlichen Lebens verbergen konnte und den der Erzähler aufzudecken suchte. In den frühen Erzählungen Čechovs hat das "Geheimnis" schon eine ganz andere Bedeutung: "Geheimnis" meint dort das Unglück, die Schmerzen und die Tränen, die die Menschen vor ihren Mitmenschen verbergen.<sup>(13)</sup> In den späten Erzählungen deckt dann das "Geheimnis" wiederum einen intimen, privaten Bereich ab, der jedoch nicht mehr unbedingt mit menschlichem Unglück identisch ist.

Ein Notizbucheintrag ist hier aufschlußreich. Čechov schreibt:

U životnyh postojannoje stremlenie raskryt' tajnu (najti gnezdo), otsjuda u ljudej uvaženie k čužoj tajne, kak bor'ba s životnym instinktom!

Tiere haben den beständigen Trieb, das Geheimnis zu entdecken (das Nest zu finden); die Achtung des Menschen vor dem fremden Geheimnis gleicht deshalb dem Kampf mit den tierischen Instinkten!  
(17.51)

Wesentlich in diesem Eintrag ist weniger die Opposition von Mensch und tierischen Instinkten, als die Lokalisierung des "Geheimnisses" in einem natürlichen Bereich. Das "Geheimnis" weist so auf die Natur des Menschen, auf eine ursprüngliche und unverstellte Natürlichkeit und Triebhaftigkeit, und steht damit in Opposition zur gesellschaftlichen Wirklichkeit, deren Verlogenheit Gurov beklagt (vgl. oben Textauszug). Dennoch strebt Gurov keineswegs die Befreiung natürlich-animalischer Triebe und

---

(13) Vgl. dazu Papernyj 1976, S. 76 ff.

Instinkte an: die Selbstbestimmung des Menschen findet ja gerade im Kampf mit den tierischen Instinkten, in der Wahrung des "Geheimnisses", statt; der Eintrag ins Notizbuch könnte hier nicht deutlicher sein (vgl. auch den Textauszug ("(...) kul'turnyj čelovek tak nervno chlopočet o tom, čtoby uvažalas' ličnaja tajna."). Das "Geheimnis" ist demnach nur im Konfliktfeld zwischen dem Bereich der Natur und dem Bereich der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu verstehen. Es bezeichnet jenen innersten und persönlichsten Bereich des Menschen (vgl. oben "zerno žizni", "nastojaščaja, samaja interesnaja žizn'"), der gegen den Machtanspruch der Gesellschaft und gegen den Ansturm einer animalischen Triebhaftigkeit die Identität des Individuums begründet und sein wahres, weil menschlich-natürliches Sein ausmacht.<sup>(14)</sup> Daß sich diese Gedanken mit der Freud'schen Triebtheorie in Verbindung bringen lassen, ist nicht schwer einzusehen.

Die Stellung des "Geheimnisses" im Spannungsfeld zwischen Natur und Gesellschaft wird durch den Begriff des "Lebens" bestätigt, der in Dama s sobačkoj eine besondere Rolle spielt und mit dem "Geheimnis" eng korreliert ist.<sup>(15)</sup>

Die Protagonisten der Erzählung sprechen oft vom Leben; sie meinen damit das Leben der Gesellschaft, in der sie

---

(14) Vgl. dazu die ganz anders akzentuierte, aber doch vergleichbare Position Tolstojs, der in Vojna i mir ebenfalls von zwei "Leben" spricht: "Est' dve storony žizni v každyj čeloveke: žizn' ličnaja, kotoraja tem bolee svobodna, čem otvlečennee ee interesy, i žizn' stichijnaja, roevaja, gde čelovek neizbežno ispolnjaet predpisannye emu zakony". - Tolstoj 1978 (f.), Bd. 6, S.10.

(15) Zur Verwendung des Begriffes "Leben" ("žizn'") in den Erzählungen und Dramen Čechovs vgl. Ch. Bartvicka, Slova "žizn'" i "žit'" v tvorčestve A.P. Čechova (Semantiko-stilističeskij analiz). Avtoreferat, Leningrad 1978.

sich befinden ("moskovskaja žizn'"), sie meinen vor allem aber ihre eigene, individuelle Existenz; dabei wird immer wieder der Mangel an Leben angesprochen:

(...) i chotelos' žit' (...)

(...) und man wollte leben (...)  
(lo.129)

(...) ved' est' že, - govorila ja sebe, - drugaja žizn'. Chotelos' požit'! Požit' i požit'...

(...) "ich sagte mir - es gibt doch noch ein anderes Leben. Ich wollte einmal leben! Leben, nur leben..."  
(lo.132)

Das offizielle, "Moskauer" Leben kann dem Lebensbedürfnis der Figuren nicht entsprechen, denn ihm fehlt jene Fülle, die sich, wie Gurov erkennen wird, nur im "geheimen" Leben findet; nur dem "Geheimnis" kommt damit das Merkmal 'Lebendigkeit', 'Leben' zu, während das offizielle Leben eigentlich 'Nicht-Leben', 'Tod' bedeutet. Diese Absetzung des "Geheimnisses" vom offiziellen Leben der Gesellschaft ist nur deshalb möglich, weil das "geheime" Leben ein natürliches Leben ist, weil es am Leben der Natur teilhat, das in Dama s sobačkoj in einem vom Erzähler hervorgehobenen Abschnitt thematisiert wird.

Anna Sergeevna und Gurov sitzen am Strand von Oreanda und hören dem Rauschen des Meeres zu:

Tak šumelo vnizu, kogda ešče tut ne bylo ni Jalty, ni Oreandy, teper' šumit i budet šumet' tak že ravnodušno i glucho, kogda nas ne budet. I v ètom postojanstve, v polnom ravnodušii k žizni i smerti každygo iz nas kroetsja, byt' možet, zalog našego večnogo spasenija, nepreryvnogo dviženija žizni na zemle, nepreryvnogo soveršenstva.  
(lo.133)

So hatte es dort unten gerauscht, als es hier weder Jalta noch Oreanda gab, so rauscht es jetzt, und ebenso gleichgültig und dumpf wird es rauschen, wenn wir einmal nicht mehr sein werden. Und in dieser Beständigkeit, in dieser völligen Gleichgültigkeit gegenüber Leben und Tod eines jeden von uns ist möglicherweise das Unterpfand unserer ewigen Erlö-

sung enthalten, der unaufhörlichen Bewegung des Lebens auf der Erde, der unaufhörlichen Vollendung.

"Leben" meint hier eine natürlich biologische Lebenskraft, die alles Lebendige umfaßt und zu einem einzigen "Organismus" zusammenschließt, wie es in Po delam služby heißt; Bergsons Gedanke eines élan vital steht hier nahe. (16)

Dieses sich in der Natur verwirklichende Leben kennt keinen Tod und kann bereits deshalb dem Menschen als Raum der Vollendung und der Sinnhaftigkeit erscheinen. Damit steht es zum Raum des Menschen zunächst in einer Beziehung der Opposition, die sich mit den Merkmalspaaren 'Tod'/'Leben', 'Endlichkeit'/'Unendlichkeit', 'Unvollkommenheit'/'Vollkommenheit', 'Sinnlosigkeit'/'Sinnhaftigkeit' beschreiben läßt; wie daraus die Vorstellung einer condition humaine entsteht, die die gesellschaftlichen Schranken nur im gemeinsamen Leid, in der gemeinsamen Ausgeliefertheit an den "Teufel", aufhebt, hat Slučaj iz praktiki gezeigt. Die menschliche Existenz kann aber auch in Übereinstimmung mit dem Leben der Natur gesehen werden, dann nämlich, wenn sie selbst als Teil des alles umfassenden natürlichen "Organismus" verstanden wird. Das ist der Kern von Lyžins Traum (Po delam služby), das kommt verdeckt und mit Vorbehalten ("byt' možet") auch in Gurovs Überlegungen zum Ausdruck ("zalog našego večnogo spasenija") (17), das ist schließlich eine der dominierenden thematischen Ebenen vieler später Erzählungen Čechova (vgl. Kap. 8). Die Natur erscheint dort als Vorbild für die menschliche Gesellschaft, aber auch als Raum, dem sich die Menschen selber angehörig fühlen und aus dem sie ihr Selbstverständnis gewinnen können. Die Bedeutung des "Geheimnisses" wird hier evident: als natürlicher Bereich des Menschen spielt es die Rolle des Mittlers, der die gesellschaftliche Wirklichkeit mit dem Raum der

(16) Vgl. Bicilli 1966, S.93.

(17) Vgl. dazu auch Kjetsaa 1971, S. 64.

Natur verbindet. Das "Geheimnis" nimmt damit eine Schlüsselstellung in der Wirklichkeitsmodellierung der späten Erzählungen Čechovs ein, bedeutet es doch die ansatzweise Überwindung des Bruches zwischen Kultur und Natur, den Čechov in seinen frühen Erzählungen immer wieder thematisiert und den wir auch in Erzählungen wie Mužiki oder V ovrage beobachtet haben.

### (3) Die thematische Struktur der Erzählung

Offizielles Leben, "geheimem" Leben und das Leben der Natur sind die dominierenden thematischen Bereiche, über die die Erzählung Wirklichkeit modelliert. Gleichzeitig läßt sich über die Zuordnung der einzelnen Textelemente zu diesen Bereichen wieder die Bedeutung der paradigmatischen Textstruktur erkennen, die wir bereits in früheren Erzählungen festgestellt haben (vgl. Mužiki, V ovrage)<sup>(18)</sup>. Die thematischen Bereiche (paradigmatischen Klassen) sind mehr oder weniger miteinander korreliert: das Leben der Natur ist die Fundierung für das offizielle und für das "geheimem" Leben, während diese beiden in einer Beziehung der Opposition stehen. Die Verfahren polarisierenden Erzählens klingen hier wieder an<sup>(19)</sup>: Gurov deckt die Unzulänglichkeit seines bisherigen, ganz der offiziellen Wirklichkeit verschriebenen Lebens auf und nimmt damit die Rolle des kritischen auktorialen Erzählers an, der die Wahrheit der Lüge gegenüberstellt (vgl. lo.137); Gurovs Einstellung ist dabei Korolevs (Slučaj iz praktiki) ursprünglich kritischer Wirklichkeitssicht vergleichbar, impliziert jedoch mehr, denn für Gurov verkehrt sich das Verhältnis von Wahr und Falsch, von

(18) Da diese paradigmatische Ordnung erst nach der Thematisierung der Opposition von "geheimem" und offiziellem Leben erkennbar ist, läßt sich das strukturbildende Prinzip der Erzählung mit Eng treffend als "regressive re-orientation" bezeichnen; vgl. Eng 1978, S.91.

(19) Die von Kjetsaa hervorgehobene Rolle der adversativen Konjunktion "no" ist in diesen Zusammenhang einzuordnen; vgl. Kjetsaa 1971, S.62.

Norm und Normverletzung, ins genaue Gegenteil: der Verstoß gegen die Regeln des offiziellen Lebens (Ehebruch) führt zu einer neuen Wahrheit, von der aus sich die geltenden Normen selbst kritisieren lassen; diese Wahrheit ist die Wahrheit des "Geheimnisses", das sich damit von einer ursprünglich kritisierten Position (vgl. Kap.4, Tolstoj) zu jener Position verändert, von der aus Kritik erst möglich ist. Das bedeutet dann nicht nur eine grundsätzliche Wandlung der Voraussetzungen polarisierenden Erzählens, sondern seine tendenzielle Selbstauflösung (vgl. unten); daß sich damit auch die Bedingungen der Wirklichkeitsmodellierung grundsätzlich geändert haben, ist einsichtig.

Der Verweisungszusammenhang zwischen den einzelnen thematischen Bereichen zeichnet zunächst ein in der Tendenz einheitliches und kohärentes Wirklichkeitsmodell; Dama s sobačkoj unterscheidet sich eben dadurch von der Erzählung Slučaj iz praktiki, die den Raum der Fabrik einmal als spezifische gesellschaftliche Wirklichkeit, einmal als Raum einer a-historischen condition humaine zeichnet und damit auf dem unvermittelten Nebeneinander zweier Modellierungsansätze baut. Trotzdem ist Dama s sobačkoj von einer stabilen und verbindlichen Wirklichkeitsmodellierung weit entfernt: der Stellenwert der Natur in einem Wirklichkeitsmodell ist in der Erzählung nur angedeutet, der Zusammenhang mit dem "geheimen" und dem offiziellen Leben nirgends expliziert; auch das Verhältnis von "geheimem" und offiziellem Leben ist nicht als endgültiger Bestandteil eines verpflichtenden Wirklichkeitsmodells angelegt, denn wie diese beiden Leben zueinander stehen, hängt von Gurovs Bewußtwerdungsprozeß und damit von einer unabgeschlossenen und jederzeit veränderbaren Fabel ab; die Spannung zwischen dem "Fabelaspekt" der Erzählung und ihrer wirklichkeitsmodellierenden, "mythologischen" Dimension wird hier durch das offene Erzählende besonders deutlich (vgl. dazu Kap.6). Schließlich ist auch die mit dem "Geheimnis" verbundene Polarisierung uneindeutig: zwar ermöglicht erst das "Geheimnis" Gurovs Kritik

am offiziellen Leben, aber nur, um sie gleich wieder in Frage zu stellen; wenn nämlich die Opposition von "geheimem" und offiziellem Leben nicht nur Gurov allein betrifft, wovon er ausgeht (vgl. 10.141), dann muß er damit rechnen, daß sich hinter der Fassade des offiziellen Lebens auch bei anderen Menschen ein "Geheimnis" verbirgt, das durch diese Fassade nur geschützt wird, und dessen Anwesenheit der Wirklichkeit, in der er lebt, einen positiven Wert verleiht. Allein das Möglichsein des "Geheimnisses" kann dann eine Affirmation der gesellschaftlichen Wirklichkeit bedeuten; das bestätigt die Erzählung Mužiki, in der die Wirklichkeit des Dorfes u.a. deshalb so unmenschlich ist, weil in ihr das "Geheimnis" keinen Platz mehr hat. Gerade diese Ambivalenz des "Geheimnisses", das die offizielle Wirklichkeit gleichzeitig negiert (vgl. oben Polarisierung) und tendenziell affirmiert, führt zur Uneindeutigkeit des thematischen Aufbaus der Erzählung und zu einer Wirklichkeitsmodellierung, die hier als "offen" bezeichnet wird. Allerdings kommt auch in Dama s sobačkoj die relative "Geschlossenheit" zur Geltung, die bereits aus Slučaj iz praktiki bekannt ist; das "Geheimnis" ist nämlich, wie der Begriff des "blizkij čelovek", Teil einer invarianten Thematik, die die späten Erzählungen Čechovs verbindet und die eine bestimmte "Hinsicht auf eine Welt" erkennen läßt.

#### (4) Die invariante Thematik

Die Zweiteilung der gesellschaftlichen Wirklichkeit in einen allen zugänglichen offiziellen Bereich und einen inneren, spezifisch menschlichen Bereich, den Gurov als den Bereich des "Geheimnisses" bezeichnet, ist bereits in vorhergehenden Erzählungen zumindest der Sache nach angelegt. Das konnten wir schon in Mužiki, V ovrage und Slučaj iz praktiki feststellen. Wenn Ol'ga Michajlovna in Imeniny bedauert, daß ihr Mann sein eigentliches und menschliches Wesen verbirgt ("vse obyknovnoe čelovečeskoe, svoe sobstvennoe" - 7.174), dann weist sie damit auf den Begriff des "Geheimnisses" in Dama s sobačkoj voraus. In Skripka Rotšil'da ist Jakovs Geigenspiel und seine Musikalität ein ureigenster Besitz, der ihn über

die triste Öde des Dorfes und seines Daseins als Sargmacher erhebt und dem durchaus jene Bedeutung zukommt, die später der Begriff des "Geheimnisses" bezeichnet. Auch in Po delam služby ist der Gedanke des "Geheimnisses" anzutreffen: der Zusammenschluß alles Lebendigen zu einer organischen Einheit ist Lyžins "davnej zataennoju mysl'ju" (lo.99), ein "Geheimnis" also, das gegen das offizielle Leben gerichtet ist. Häufiger allerdings ist der Platz des "Geheimnisses" leer. In Skučnaja istorija ist die Unterscheidung zwischen dem "Namen" und dem "Ich" des Professors der Trennung von "offiziellem" und "geheimem" Leben analog, nur ist eben das "Ich" Nikolaj Stepanovičs nicht von der Anwesenheit, sondern von der Abwesenheit eines sinnstiftenden "Geheimnisses" geprägt. Ähnliches gilt für Belikov, den Menschen im Futteral (Čelovek v futljare), auf den Dama s sobačkoj ganz deutlich anspielt, wenn das "offizielle" Leben als "oboločka" bezeichnet wird (vgl. oben die Formulierung "vse že, čto bylo ego lož'ju, ego oboločkoj, v kotoruju on prjatsalsja, čtoby skryt' pravdu."). Was Belikov als das Wichtigste in seinem Leben ansieht, die "offizielle" Wirklichkeit eben, ist für Burkin und Ivan Ivanyč, die Erzähler der Trilogie (Čelovek v futljare, Kryžovnik, O ljubvi), eine Hülle, die nur noch einen leeren Raum umgibt, weil Belikov eine innere Wahrheit, ein "Geheimnis" fehlt. Die Zweiteilung in "offizielles" und "geheimen" Leben ist auch hier vorhanden, nur bleibt die Stelle des "Geheimnisses", wie in Skučnaja istorija, unbesetzt. Die Bedeutung von Dama s sobačkoj liegt dann u.a. darin, in einer Weiterführung der Thematik früherer Erzählungen die Kritik an einer defizitären gesellschaftlichen Wirklichkeit mit der Thematisierung des positiven Pols verbunden zu haben, von dem aus Kritik erst möglich und sinnvoll wird; Dama s sobačkoj ersetzt dann eine negative Wirklichkeitsmodellierung, in der der Mangel dominiert, durch eine andere, die zumindest die Möglichkeit einer

zwar gefährdeten und verborgenen, aber doch vorhandenen Fülle aufzeigt, die in der Erzählung als "Geheimnis" bezeichnet wird.

Die Bedeutung der Erzählung geht noch weiter.

Wenn man davon ausgeht, daß der Begriff des "Geheimnisses" mit seiner Hervorhebung einer individuellen, gesellschaftsunabhängigen Menschlichkeit in enger Verbindung mit dem Gedanken des "blizkiĵ čelovek" steht, der ja jene vertrauensvolle Nähe zwischen Menschen meint, die nicht über eine gesellschaftliche Stellung, sondern nur über eine gemeinsame Menschlichkeit erreicht wird, dann wird zwischen Dama s sobačkoj und den anderen Erzählungen des Čechov'schen Spätwerks ein dichtes Netz thematischer Verbindungslinien erkennbar (zur invarianten Thematik des "blizkiĵ čelovek" vgl. oben 7.1.). Dama s sobačkoj spielt dabei eine besondere Rolle. Anna Sergeevna ist ja mehr als Gurovs große Leidenschaft; sie ist ihm, wie umgekehrt er ihr, vor allem ein naher und vertrauter Mensch, ein "blizkiĵ čelovek" (vgl. "Anna Sergeevna i on ljubili drug druga, kak očen' blizkie, rodnye ljudi" - "Anna Sergeevna und er liebten einander wie Menschen, die sich sehr nahestehen, die sich ganz und gar gehören" - 10.143). Dama s sobačkoj schließt damit an eine Thematik an, die weniger die Frage nach der Möglichkeit von Liebe stellt (vgl. etwa Alechin in Ň ljubvi: "Kak zaroždaetsja ljubov'" - "Wie entsteht die Liebe" - 10.66), als nach den Möglichkeiten sinnerfüllter zwischenmenschlicher Beziehungen. (20) Wenn der Begriff des "blizkiĵ čelovek" eine Antwort auf solches Fragen ist, dann wird deutlich, daß auch Dama s sobačkoj den Charakter einer Antwort hat, denn die Erzählung realisiert mit Gurov und Anna Sergeevna exemplarisch jenes Modell zwischen-

(20) Unbrauchbar ist in diesem Zusammenhang die Arbeit von V.L.Smith, Anton Chekhov and the Lady with the Dog, London 1973. Smith versucht mit den Erzählungen Čechovs dessen "sex-life" (S.14) zu rekonstruieren bzw. umgekehrt, mit dem Liebesleben Čechovs die Erzählungen zu kommentieren.

menschlicher Beziehungen, das in den vorhergehenden Erzählungen implizit oder explizit angesprochen wurde und das so häufig nur im Gegenbild des Scheiterns erkennbar war. Das heißt aber auch, daß Dama s sobačkoj nicht nur den ambivalenten und "offenen" Prozeß einer Wirklichkeitsmodellierung thematisiert, sondern vor dem Hintergrund der invarianten Thematik des "blizkij čelovek" selbst als Modell erscheint. Der "offene" Charakter der Erzählung wird damit deutlich eingeschränkt.

### 7.3. "Archierej" und die Problematik von Leben und Tod

Die Erzählung Archierej <sup>(21)</sup> schließt in Thematik und narrativer Struktur (Fokalisierung und "Geschichtenbildung"; Thematik der "Fusion", Opposition zwischen Leben und Tod u.a.) nicht nur an die unmittelbar vorhergehenden, sondern auch an weiter zurückliegende Erzählungen an. <sup>(22)</sup> Aufschlußreich ist hier der Vergleich mit Skučnaja istorija. Beide Erzählungen gründen auf der Schilderung des stereotypen Tagesablaufs und der banalen Alltagsverrichtungen im Leben einer hochgestellten Persönlichkeit; beide Erzählungen markieren dabei die Teilung des Lebens in einen privaten und einen öffentlichen Bereich, der mit Gurovs Trennung von "geheimem" und offiziellem Leben weitgehend identisch ist. Der Bischof geht wie der Professor Nikolaj Stepanovič in seinem Beruf auf; die Messen sind hier den Vorlesungen vergleichbar; wie der Professor beklagt er jedoch das Übergewicht des offiziellen Lebens, der offiziellen Besuche und der mit dem Beruf verbundenen Förmlichkeit; die Stelle des "Geheimnisses" bleibt dagegen weitgehend unbesetzt, es kann nur als Mangel, als Abwesenheit empfunden werden; der Bischof und der Professor formulieren hier ganz ähnlich: "(...) dlja menja jasno, čto v moich želanijach net čego-to glavnogo, čego-to očen' važnogo." ("(...) für mich ist es klar, meinen Wünschen fehlt etwas Wesentliches, etwas sehr Wichtiges." - 7.3o7), schreibt der Professor; vom Bischof heißt es analog "(...), no vse že ne vse bylo jasno, čego-to ešče nedostavalo, ne chotelos' umirat'; i vse ešče kazalos', čto net u nego čego-to samogo važnogo, o čem smutno mečtalos' kogda-to (...)" - ("(...) und doch war ihm noch nicht alles klar, etwas fehlte noch, er

(21) Žurnal dlja vsech, 19o2, 4.

(22) Vgl. dazu Berdnikov 1961, S.45; Bicilli 1966, S.153 ff.; Nilsson 1968, S.76.

wollte nicht sterben; aber noch immer schien ihm etwas sehr Wichtiges zu fehlen, von dem er einst dunkel geträumt hatte (...) - 10.195). Die Abwesenheit des "Geheimnisses" macht sich umso mehr bemerkbar, als beide Protagonisten vom Tode gezeichnet sind und ihrem Leben jenen abschließenden Sinn verleihen wollen, der ihnen bislang versagt war. Krankheit und Leiden öffnen keinen Einblick in das "Geheimnis", zerstören aber die äußere Form des offiziellen Lebens: Nikolaj Stepanovič ist nicht mehr fähig, Vorlesungen zu halten, der Bischof übersteht die Gottesdienste nur mit Mühe. Beide suchen deshalb verzweifelt Halt an einem "nahen Menschen", drängen zurück in die Geborgenheit eines "rodnoe gnezdo". Einsamkeit wird jedoch zum dominierenden Motiv, der Anschluß an die Familie gelingt weder Nikolaj Stepanovič noch dem Bischof. Kontakt ist nur noch möglich zu dem sprachlosen Pförtner Nikolaj (Skučnaja istorija) oder dem ebenso sprachlosen Vater Sisoj (Archierej). In beiden Erzählungen steht jedoch eine Person den Protagonisten näher: das ist in Skučnaja istorija Katja, die Ziehtochter des Professors, in Archierej wiederum Katja, die Nichte des Bischofs. Hier setzen dann die Unterschiede zwischen beiden Erzählungen ein; der Professor verliert mit Katja kurz vor seinem Tode auch den letzten nahen Menschen, während der Bischof mit Katja zurück zu seiner Mutter und vielleicht auch zu seinem "Geheimnis" findet. Wenn also Skučnaja istorija über die invariante Thematik und die bis in Einzelheiten vergleichbaren Motive als Folie zu Archierej erscheint, so wird Archierej durch die Veränderung des Erzählendes zur Antwort auf Skučnaja istorija.

#### (1) Die Modifizierung der Erzählsituation

Die Erzählsituation entspricht in Archierej zunächst der der späten "offenen" Erzählungen Čechovs: der weitaus größte Teil der geschilderten Wahrnehmungen, Gefühle, Erinnerungen u.a. bezieht sich auf den Bischof Petr, der

zum Fokalisator des erzählten Geschehens wird. Der Erzähler beschränkt sich auf die raum-zeitliche Situierung des Geschehens und auf die Wiedergabe einfacher Geschehensabläufe; aber auch hier weist die Selektion der erzählten Welt häufig auf die Perspektive des Bischofs zurück. Bereits der Erzählbeginn macht die dominierende Rolle des Bischofs deutlich; der Vergleich von Archierej mit dem Beginn von Ubijstvo ist hier aufschlußreich; beide Erzählungen setzen mit der Schilderung einer Abendmesse ein; beide verwenden dabei ein weitgehend gleichbleibendes Motivinventar; die Unterschiede beruhen vor allem auf der verschiedenen Fokalisierung:

### Archierej

Pod verbnoe voskresenie v Staro-Petrovskom monastyre šla vsenoščnaja. Kogda stali razdavat' verby, to byl uže desjatyj čas na ischode, ogni potuskneli, fitili nagoreli, bylo vse, kak v tumane. V cerkovnych sumerkach tolpa kolychalas' kak more, i preosvjaščennomu Petru, kotoryj byl nezdorov uže dnja tri, kazalos', što vse lica - i starye, i molodye, i mužskie, i ženskie - pochodili odno na drugoe, u vsech, kto podchodil za verboj, odinakovoe vyraženie glaz. V tumane ne bylo vidno dverej, tolpa vse dvigalas', i pochože bylo, što ej net i ne budet konca. Pel ženskij chor, kanon čitala monašenka.

(lo.186)

Am Vorabend des Palmsonntags wurde im Staro-Petrovskij Kloster die Abendmesse abgehalten. Als man mit der Verteilung der Palmzweige begann, war es schon kurz vor zehn, die Lichter verloren ihren Glanz, die Dachte rußten, alles war wie im Nebel. Die Menschenmenge wogte in der Dämmerung der Kirche wie ein Meer, und dem Bischof Petr, der schon seit drei Tagen kränkelte, schien es, als seien alle Gesichter, alte und junge, männliche und weibliche, einander gleich, als hätten alle, die sich die Palmzweige holten, die gleichen Augen. Durch den Nebel waren die Türen nicht zu erkennen; die Menschenmenge bewegte sich unaufhörlich, es sah so aus, als wolle sie überhaupt kein Ende nehmen. Ein Frauenchor sang, und eine Nonne las den Kanon.

Der faktographische Erzähleingang (23) nähert sich dem Geschehen von außen und nennt die zum Verständnis nötigen Daten; ein Wertungsstandpunkt der Erzählinstanz bleibt verborgen; erst der Vergleich "kak v tumane" ("wie im Nebel") löst die strenge referentielle Bezogenheit auf, denn er gibt nicht mehr Daten, sondern deren emotionalen Gehalt wieder. Die optische Perspektive verengt sich dabei zusehends: sie wandert von einem, seiner Ausdehnung nach unbestimmten Außenraum ("Staro-Petrovskij monastyr'") über den Innenraum der Kirche zu jener Stelle, von der aus die Menge der Gläubigen zu übersehen ist. Damit ist räumlich der Blickpunkt des Bischofs markiert, der schon wenig später explizit als Wahrnehmungssubjekt gekennzeichnet wird ("i preosvjaščennomu Petru (...) kazalos'" - "und dem Bischof Petr (...) schien"). Die darauf folgenden unpersönlichen Ausdrücke "bylo vidno" ("waren zu erkennen") und "pochože bylo" ("es sah so aus") bezeichnen dann erneut eine Wahrnehmung, ohne den Wahrnehmenden zu nennen: der Eindruck der endlosen Menge scheint sich undifferenziert dem Bischof wie dem Erzähler mitzuteilen: ein solches Verfahren wurde bereits in Mužiki als Perspektivenverklammerung beschrieben. Ebenso ist der abschließende Satz nicht nur vom Erzählerstandpunkt bestimmt, denn er beschreibt eine von den Figuren wahrnehmbare und wahrgenommene Wirklichkeit.

#### Ubijstvo:

Na stancii Progonnoj služili vsenoščnuju. Pered bol'šim obrazom, napisannym jarko, na zolotom fone, stojala tolpa stanclonnych služuščich, ich žen i detej, a takže drovosekov i pil'ščikov, rabotavšich vblizi po linii. Vse stojali v bezmolvii, očarovannye bles-

---

(23) Vgl. dazu auch Nilsson 1968, S. 63 ff., S. 89ff.

kom ognelj i voem meteli, kotoraja ni s togo, ni s sego razygralas' na dvore, nesmotrja na kanun Blagoveščeniya. Služil starik svjaščennik iz Vedenjapina; peli psalomščik i Matvej Terechov. (9.133)

Auf der Station Progonnaja wurde ein Abendgottesdienst gefeiert. Vor dem großen Heiligenbild, das in leuchtenden Farben auf goldenem Grund gemalt war, stand die Menge der Stationsangestellten mit ihren Frauen und Kindern, sowie die Holzfäller und Säger, die in der Nähe des Bahnhofs arbeiteten. Sie alle standen schweigend, verzaubert von dem Glanz der Lichter und dem Heulen des Schneesturms, der ganz unvermutet noch jetzt, am Vorabend von Mariä Verkündigung, draußen aufgekommen war. Es zelebrierte der alte Geistliche aus Vedenjapino, der Psalmenleser und Matvej Terechov sangen.

Ganz offensichtlich entspricht der syntaktische und thematische Aufbau dieses Erzählbeginns dem von Archierej. Auf einen situierenden Einleitungssatz (Archierej: "Pod verbnoe voskresenie v Staro-Petrovskom monastyre šla vsenoščnaja"; Ubijstvo: "Na stancii Progonnoj služili vsenoščnuju") folgt in einer längeren Periode die Darstellung des Kirchenraums mit der betenden Menge. Den Abschluß bildet die Nennung von Sängern und Vorlesern (Archierej: "Pel ženskij chor, kanon čitala monašenka."; Ubijstvo: "Služil starik svjaščennik iz Vedenjapina; peli psalomščik i Matvej Terechov.") Die Menge der Gläubigen wird von einem festen, räumlich aber nicht fixierbaren Außenstandpunkt aus erfaßt, der ganz deutlich der des neutral registrierenden und analytisch beschreibenden Erzählers ist. Charakteristisch für diesen Erzähler sind differenzierende Beschreibungselemente wie etwa die Berufsspezifizierung der Gläubigen, charakteristisch ist aber auch das zweimalige, indifferente "stat'" ("stehen"), das das Verhalten der Menge so ganz anders zum Ausdruck bringt, als das vom persönlichen Erleben geprägte "kolychat'" ("wogen") in Archierej; einen Einblick in das Innenleben der Gläubigen gestattet der Erzähler nur für einen kurzen Augenblick ("očarovannye" - "verzaubert"). Betont ist,

so wird hier deutlich, die referentielle Funktion der Beschreibung, der es um die objektive und detaillierte Entfaltung des Beschreibungsgegenstandes geht; die Beziehung zwischen den Sprachzeichen und den bezeichneten Gegenständen weist dabei keinerlei Problematik auf. In Archierej wird dagegen erkennbar, wie hinter der scheinbar homogenen Erzählerrede immer wieder die Perspektive der Figur erscheint, wie sich der Erzählermonolog perspektivisch auflöst und wie sich damit die Struktur der einfachen Aussage kompliziert: diese weist nämlich ebenso sehr auf das sprechende oder wahrnehmende Subjekt zurück wie auf den Wahrnehmungs- oder Aussagegegenstand. Im Gegensatz zu Ubijstvo zeichnet Archierej weniger eine gegenständlich-reale Wirklichkeit, als den besonderen Wahrnehmungs- und Bewußtseinsraum des Bischofs, in dem die wahrgenommene Wirklichkeit eine besondere Brechung erfährt.

Diese bereits bekannte Verfremdung durch die Figurenperspektive spielt in Archierej eine besondere Rolle und führt schließlich auch zum Auseinanderbrechen der eingangs so sicher erscheinenden Verklammerung von Erzähler- und Figurenposition. Die sich verschlimmernde Krankheit des Bischofs bedeutet nämlich eine immer größere Verzerrung der Wahrnehmungen, bis am Ende Wahrnehmung und wahrgenommene Wirklichkeit nicht mehr übereinstimmen (der Bischof hält etwa die Geräusche im eigenen Magen für das Öffnen der Tür; - 10.197); die für die Erzählungen Čechovs charakteristische Ambiguierung und Relativierung der Figurenposition ist hier in der Krankheit scheinbar natürlich angelegt und motiviert. Die Erzählerrede wird dann allerdings zur impliziten Korrektur, bis am Ende der Erzählung die Solidarisie-

rung in Distanz umschlägt (24): der Erzähler nimmt dann eine explizite Gegenposition zu den Halluzinationen des Bischofs ein. Ähnlich wie in Skučnaja istorija wechselt also auch in Archierej die Erzählsituation und ändert damit scheinbar die Voraussetzungen "offenen" Erzählens, das ja, bislang jedenfalls, an die von der Erzählerrede unabhängige, dominierende Figurenperspektive gebunden war. Tatsächlich führt in Archierej das Neueinsetzen

- (24) Die Distanzierung des Erzählers zeigt sich für einen kurzen Augenblick bereits zu Beginn der Erzählung. Der Bischof hat eben von der Ankunft seiner Mutter erfahren:

On vnimatel'no čital éti starye, davno znakomye molitvy i v to že vremja dumal o svoej materi (...)

Miloe, dorogoe, nezabvennoe detstvo! Otčego ono, éto naveki ušedšee, nevozvratnoe vremja, otčego ono kažetsja svetlee, prazdničnee i bogače, čem bylo: na samom dele? Kogda v detstve ili junosti on byval nezdorov, to kak nežna i čutka byla mat'! I teper' molitvy mešalis' s vospominanijami, kotorye razgoralis' vse jarče, kak plamja, i molitvy ne mešali dumat' o materi.

(lo.188)

Aufmerksam las er die alten, längst bekannten Gebete und dachte dabei an seine Mutter (...) Liebe, teure, unvergeßliche Kindheit! Weshalb erscheint sie, diese auf ewig entschwundene, niemals wiederkehrende Zeit, weshalb erscheint sie heller, festlicher und reicher, als sie in Wirklichkeit war? Wenn er in der Kindheit oder Jugend krank war, wie zärtlich und feinführend war da die Mutter gewesen! Und jetzt vermischten sich die Gebete mit den Erinnerungen, die wie eine Flamme immer heller aufloderten, und die Gebete hinderten ihn nicht, an seine Mutter zu denken.

Der erste Satz zeigt eine unauffällige, aber bemerkenswerte "Ansteckung" des Erzählers durch die Figurensicht, denn der Bischof kann natürlich nicht "aufmerksam" die Gebete lesen und an seine Mutter denken. Erst später heißt es, daß sich die Gebete mit den Erinnerungen vermischten. Mit dem Ausruf "Miloe, dorogoe, nezabvennoe detstvo!" scheint dann die eigentliche Solidarisierung des Erzählers mit der Figur einzusetzen; die besondere sprachliche Gestaltung des ganzen Ausdrucks (dreigliedrige Adjektivreihe, anaphorische Satzkonstruktion und emphatischer Ausruf) lassen

der Erzählerrede am Ende der Erzählung weder zur Wiederherstellung der traditionellen Hierarchie von Erzählinstanzen, noch zu einem "geschlossenen" Bedeutungsaufbau. Diese These wird im Folgenden zu belegen sein.

## (2) Die semantischen Räume der Erzählung

Die Wirklichkeitssicht des Bischofs beruht, ähnlich wie in vorhergehenden Erzählungen, auf der Interpretation der verschiedenen Wirklichkeitsbereiche, die von ihm erfahren werden. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Räumen der Erzählung sind in Archierej jedoch vielfältiger und komplexer als etwa in Dama s sobačkaj, Slučaj iz praktiki u.a. Die Erzählung stellt zunächst den Raum der Natur gegen den Raum der gesellschaftlich -kulturellen Wirklichkeit, unterteilt diesen gesellschaftlichen Raum aber selber wieder in einen Raum des Alltags, der für den Bischof weitgehend mit der Klosterzelle identisch ist, und den Raum des Gottesdienstes, der Kirche. Diese erste räumliche Gliederung überlagert eine zweite, die den Raum der Gegenwart gegen den der Vergangenheit setzt; da dem Bischof die Vergangenheit nur über Erinnerungen, Träume und Halluzinationen greifbar ist, verbindet sich die zeitliche Relation mit der Relation zwischen wacher Alltagswirklichkeit und der Wirklichkeit des Traums. Jedem dieser Räume entspricht eine spezifische "Hinsicht" auf Wirklichkeit, eine spezifische Wirklichkeitsmodellie-

---

nämlich einen "provoz 'kontrabandy' avtorskich myslej" vermuten, wie er aus V ovrage oder Dama s sobačkaj bekannt ist; tatsächlich widerspricht hier jedoch die auktoriale Einmischung dem Erleben der Figur: die Kindheit ist nicht das, was sie in der Erinnerung scheint, womit dann aber auch die anschließende Idealisierung der Kindheit durch den Bischof (erlebte Rede) in Frage gestellt wird. Die Gabelung, die am Ende der Erzählung Erzähler- und Figurenposition auseinanderführt, kündigt sich bereits hier an.

rung, die auf jeweils andere Weise zu beantworten sucht, wie das Verhältnis von Leben und Tod zu verstehen ist; das gibt eine weitere Gliederung zu erkennen, die Räume des Lebens gegen den Raum des Todes stellt. In jedem dieser Räume spielt der Bischof eine andere Rolle, die Rolle des Priesters und Bischofs, die Rolle des einfachen Mannes, die Rolle des Kindes; wie Nikolaj Stepanovič geht es dem Bischof darum, die verschiedenen Rollen zu einer einzigen zu vereinen, die nur noch im Raum des Lebens spielt und damit seinem Dasein Sinn verleihen kann; der Bischof scheint sein Ziel im Tode zu erreichen, doch bleibt offen, ob seine Erlösung anderes ist, als eine letzte Halluzination; die Ambivalenz der Fabel rührt gerade daher. Die "mythologische" Dimension der Erzählung bleibt dagegen "offen", weil nicht zu entscheiden ist, mit welchem der thematisierten Räume sich die Wirklichkeitssicht des impliziten Autors verbindet.

#### Der Raum des Alltags und der Krankheit

Der Alltag des Bischofs spielt sich vor allem in seiner Klosterzelle ab. Die Erzählung zeichnet diesen Raum als einen Raum der Routine und Selbstentfremdung, als ein Futteral, das weniger Schutz gibt, als Zwang ausübt. Für diesen Zwang sind bereits die stereotypen und banalen Verrichtungen des Alltags bezeichnend, in denen Essen und Schlafen die wesentliche Rolle spielen (vgl. oben); ob man dieses Alltagsgeschehen mit Pomorska als "nicht-markiert" <sup>(25)</sup> bezeichnet, mit R.Barthes als "cataclyses" <sup>(26)</sup> oder ob man mit Propp allgemein von der Abwesenheit von Handlungsfunktionen spricht: immer wird deutlich, daß der Bischof als eigenständiges Handlungssubjekt fehlt, daß er sich Wirklichkeit nicht unterordnet, wie Gurov in Dama s sobačkou, sondern daß er selber der Wirklich-

(25) Pomorska 1973, S. 354.

(26) Barthes 1966, S. 9f.

keit des Alltags unterliegt. Der Alltag als Futteral verhindert für den Bischof jede Kommunikation; er wird unfähig, die Distanz zu anderen Menschen zu überbrücken; daß dabei der Titel "Eminenz" Besucher und Gläubige, sogar die Mutter, einschüchtert, ist hier eine zusätzliche Last (vgl. lo.194 f.). Nur mit dem Vater Sisoj vermag der Bischof umzugehen, dessen Sprache sich auf Stammeln und Husten beschränkt und dessen böses "ne ndravitsja mne" ("das gefällt mir nicht") jedes Gespräch beendet. Die Einsamkeit als Grundbefindlichkeit muß dabei auch zu einer Selbstentfremdung führen, die den Bischof an sich und seinem Beruf (seiner Berufung) zweifeln läßt ("Kakoj ja archierej?" - "Was bin ich schon für ein Bischof?" - lo.199). Aber nicht einmal diese Selbstentfremdung erscheint als, wenn auch negatives, Zeichen einer eigenständigen Individualität: der Bischof wiederholt hier nur die Entwicklung des Erzbischofs, der, wie es heißt, sogar das Interesse am Glauben verloren hat (lo.194). Wenn der Bischof also in einer Klosterzelle lebt, so ist dies nicht nur eine ans Klosterleben gebundene Zufälligkeit, sondern Ausdruck einer Lebenswirklichkeit, in der Routine und Entfremdung vorherrschen, in der sich das Futteral zum Gefängnis gewandelt hat. (27)

In den letzten Tagen des Bischofs wird der Lebensraum zum Raum der Krankheit, die dann die dominierenden Merkmale des Alltags weiter intensiviert. Die Klosterzelle erscheint dann nur noch als dunkles Futteral: der Bischof fühlt sich durch das Tageslicht beunruhigt, er läßt die Läden schließen (lo.192, 196); der Raum des Bischofs ist leblos still; umso deutlicher vernehmbar werden die Geräusche und Laute draußen, das Singen der Vögel in der Natur, die Gespräche Sisojs und der Mutter im Neben-

---

(27) Zur Bedeutung des Gefängnisses in den Erzählungen Čechovs vgl. Einleitung.

Auf den Bischof als Gefangenen seines "Futterals" verweisen auch Nilsson 1968, S. 72; Bicilli 1966, S.163.

raum, ja selbst das nächtliche Husten Sisojs (vgl. 10.189, 190, 192, 198, 199); schließlich grenzt sich der Raum des Bischofs auch durch seine fiebrige Hitze von der 'Außenwelt' ab, in der Frühlingstemperaturen herrschen (10.190, 193). Der Bischof hat den Schutz eines Futterals dringend nötig, steigert doch die Krankheit seine hilflose Abhängigkeit; nicht einmal zu stehen vermag er noch (10.198); selbst als ganzheitliche Person scheint der Bischof verloren zu gehen, denn wenn die Erzählung von ihm spricht, dann nennt sie vorwiegend einzelne schmerzende Körperteile ("pleči", "nogi", "ruki", "golova", "zatylok", "spina") und erweckt damit den Eindruck einer unzusammenhängenden Reihe von verselbständigten Gliedern. Die Krankheit stört auch keineswegs, zunächst wenigstens, die Routine des Alltags, denn die Augenblicke der Krise und des Wohlbefindens scheinen ebenso regelmäßig zu wechseln, wie das stereotype Raster der Alltagsverrichtungen. Tatsächlich ist die Krankheit jedoch nicht die Wiederholung des 'immer Gleichen', sondern führt unmittelbar zum Tod, der dann nur das zur eigentlichen Geltung bringt, was in der Alltagswirklichkeit des Bischofs von Anfang an bestimmend war: das Nicht-Leben, die Leblosigkeit.

#### Der Raum der (erinnerten) Kindheit

Wie die meisten der Čechov'schen Figuren sucht der Bischof in der Entfremdung des Alltags einen entlastenden Fluchtraum. Hatte Nikolaj Stepanovič auf die Illusion einer glücklichen Zukunft vertraut, so versetzt sich der Bischof in seinen Erinnerungen in die Kindheit zurück, die mit der unvermuteten Ankunft der Mutter wieder lebendig wird. Die Mutter gehört damit sowohl dem Raum der Gegenwart an wie dem Raum der Vergangenheit und verbindet beide. Wenn jedoch dem Bischof daran liegt, die Mutter in der Vergangenheit zu belassen, sie eben als Mutter zu sehen ("mat'"), so stellt sich die

Mutter ganz und gar in den Raum der Gegenwart: sie fühlt sich mehr als "d'jakonica" denn als Mutter, fürchtet sich vor dem Sohn, wie alle anderen Besucher, und wird damit Teil des stereotypen Alltags. Die Kommunikation mit der Mutter, die in der Realität des wachen Lebens nicht gelingen konnte (28), findet für den Bischof dann in der Erinnerung statt (vgl. lo.188, 189, 192, 193, 198); die erinnerte Wirklichkeit wird, wie in Dama s sobačkaj, Mužiki, ansatzweise auch Skučnaja istoria, zu einem Raum der Evasion, der die erlebte Gegenwart an Lebendigkeit bei weitem übertrifft und der dann natürlich in allen seinen Merkmalen als genaues Gegenbild zum Alltagsraum erscheinen muß. In der Erinnerung wird die Mutter wieder zu jenem "blizkij čelovek", nach dem sich der Bischof in seiner Gegenwart sehnt (vgl. "kak nežna i čutka byla mat'!" - "wie zärtlich und feinführend war die Mutter!" - lo.188), in der Erinnerung findet er die Geborgenheit eines "rodnoe gnezdo" und die unbeschwerte und naive

---

(28) Die Kommunikation zwischen Mutter und Sohn ist nur noch als verstümmelte möglich; vgl. lo.191 ff.: die Mutter, ihre Enkelin Katja und Sisoj unterhalten sich, während der Bischof vom anschließenden Raum aus zuhört und die zu ihm dringenden Gesprächsteile mit seinen Erinnerungen verbindet; die Beziehung ist einseitig, die trennende Zimmerwand erhält eine geradezu symbolische Bedeutung. Bezeichnend ist jedoch, wie die Erzählung die Äußerungen der einzelnen Figuren ineinander montiert, um den Eindruck eines authentischen Dialogs zu erwecken: die Erinnerungen des Bischofs reihen sich nach dem Muster "potom...potom..." ("und dann ... und dann..."); wenn dann plötzlich der Erinnerungsfluß des Bischofs abbricht und das Gespräch im Nachbarzimmer mit der unvermittelten Frage fortgesetzt "a potom čto" ("und was war dann" - lo.193), so wird ein Anschluß an die Erinnerungen des Bischofs simuliert, der in der realen Gesprächssituation nicht existiert. Dialog ist dann nur noch äußere Form, die von der Textgestalt unterschoben wird.

Glücklichkeit der Kindheit wieder (vgl. "bez šapki, bosikom, s naivnoj veroj, s naivnoj ulybkoj, sčastlivyj beskonečno" - "ohne Mütze, barfuß, mit einem naiven Glauben und einem naiven Lächeln und unendlich glücklich" - 10.189). Barfüßigkeit und Barhäuptigkeit zeigen eine Freiheit an, der das "futteral" unbekannt ist; schon der Geburtsort des Bischofs, "Lesopol'e" ("Waldfeld") evoziert ja die Vorstellung von Weite und Unbegrenztheit, denn Wald und Feld konnotieren in den Erzählungen Čechovs vor allem das Fehlen von Grenzen (vgl. unten Kap. 8). In dieser glücklichen und freien Kindheit ist die Religion noch keine Last und keine Pflicht ("s naivnoj veroj"); nicht zufällig erinnert sich der Bischof gerade an die Feldprozessionen (10.189), die den Raum des Glaubens und den unbegrenzten Raum der Natur verbinden. Die erinnerte Kindheit negiert, so wird hier deutlich, die Entfremdung und die futteralhafte Begrenztheit des Alltagsraums; sie negiert auch die Routine, die in der Kindheit keinen Platz hat; die Vergangenheit ist für den Bischof ein ereignisreicher Raum, in dem sich die Zeit zu einer zusammenhängenden Chronologie zusammenschließt (Kindheit - Seminar - Auslandsaufenthalt), in dem sich die einzelnen Episoden an Einmaligkeit und Individualität zu überbieten scheinen. ("Dem'jan-Zmeevidec"; "nadpis' na latinskom jazyke, soveršenno bessmyslennaja - betula kinderhalsamica secuta"; "Černaja, mochneteja sobaka, kotoruju on nazyval tak: Sintaksis" u.a. - "Dem'jan, der Doppelseher"; "eine lateinische, vollkommen sinnlose Aufschrift: betula kinderhalsamica secuta"; "ein schwarzer, struppiger Hund, den er so nannte: Syntaxis" u.a. - 10.188 f.). Die Kindheit ist damit die eigentliche, lebendige und erfüllte Wirklichkeit und kann gerade so den Gegenpol zum toten Raum des Alltags bilden.

## Der Raum der Kirche

Auch der Raum der Kirche und des Gottesdienstes (29) bildet einen Gegenraum zum Alltag des Bischofs. Auch in der Kirche ist eine Erfüllung möglich, wie sie der Bischof in der Kindheit sucht; nicht umsonst gehen Kirche und Kindheit in der Erinnerung des Bischofs eine enge Verbindung ein. Die Kirche erscheint dabei vor allem als Raum, der die Grenzen zwischen den Menschen abbaut, in dem es möglich ist, zum "blizkij čelovek" zu werden. Aussagen wie "Na duše bylo pokojno, vse bylo blagopolučno" ("Ihm war leicht zumute, alles war wohlbestellt" - 10.186), "čuvstvoval (...) duševnyj pokoj i tišinu" ("fühlte (...) seelische Ruhe und Frieden" - 10.195), "Bodroe, zdorovoe nastroenie ovladelo im" ("Eine frohe, gesunde Stimmung bemächtigte sich seiner" - 10.198), "čuvstvoval sebja dejatel'nym, bodrym, sčastlivym" ("fühlte sich tätig, froh und glücklich" - 10.198) weisen nicht nur auf einen Zustand von Gesundheit, Wohlbehagen und innerer Ruhe, wie er zwar in der Kindheit, nicht aber im Alltagsraum denkbar ist, sie zeichnen den Bischof auch als eigenständiges, tätiges ("dejavatel'nyj") Individuum, das erst als solches mit den Mitmenschen in Beziehung treten kann. Die Nähe zwischen den Menschen entsteht in der Kirche durch die Gebete und Lieder, die Priester und Gläubige vereinen, sie zeigt sich vor allem aber in einem gemeinsamen Gefühl, einer gemeinsamen Stimmung, die sich allen Anwesenden mitteilt (vgl. 10.186) und die die Unterschiede zwischen den Gläubigen zum schwinden bringt ("vse lica - i starye i molodye, i mužskie, i ženskie - pochodili odno na drugoe" - "alle

---

(29) Wenn hier immer wieder auf den Raum des Gottesdienstes verwiesen wird, dann deshalb, weil die Kirche ja auch eine Institution ist, eine Hierarchie von Würden und Rängen, die der Bischof als Teil seiner Alltagswelt versteht und von der er sich gerade absetzen möchte.

Gesichter, die alten und die jungen, die der Männer und die der Frauen, glichen einander" - lo.186; vgl. auch lo.198); selbst der Kirchenraum scheint dabei seine Grenzen zu verlieren ("V tumane ne bylo vidno dverej, tolpa vse dvigalas', i pochože bylo, što ej net i ne budet konca." - "Durch den Nebel waren die Türen nicht zu erkennen, die Menschenmenge wogte unaufhörlich, und es sah so aus, als wolle sie überhaupt kein Ende nehmen." - lo.186). <sup>(30)</sup> Die Kirche, so macht die Erzählung deutlich, umfaßt aber nicht nur die gegenwärtigen, sondern auch die vergangenen und zukünftigen Menschen, denn in der Kirche verwirklicht sich eine Tradition, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sinnhaft verbindet und damit die Zeit aufhebt ("i kazalos', što èto vse te že ljudi, što byli togda, v detstve i v junosti, što oni vse te že budut každyj god" - "es schien, als wären es immer noch dieselben Menschen, die schon damals da waren, in seiner Kindheit und Jugend, und ala werde es jedes Jahr so sein" - lo.198); der Bischof verkörpert diese Tradition ja selbst, denn alle seine Vorfahren gehören der Geistlichkeit an (lo.198). Damit wird die Kirche exemplarisch zu jenem Raum der "fusion", an den Verchopol'skij in Student und Lyžin in Po delam služby denken. Dieses Aufheben von Grenzen, das im Begriff der "fusion" zum Ausdruck kommt, betrifft schließlich auch den Tod, denn in der Kirche ist der Tod keine Grenze, sondern eine Schwelle zu neuem Leben (vgl. hier auch die angesprochenen Evangelientexte Matth.25, 1 - 13 und Joh. 13, 31 f.). Die Opposition von Kirchenraum und Alltagsraum erscheint damit auch als Opposition von vergänglichem und unvergänglichem Leben. Auch hier steht der Raum der Kirche in einer bestimmten Beziehung zum Raum der Kindheit, der zwar tatsächlich vergänglich, aus der Kinderperspektive aber zeitlos ist.

---

(30) Vgl. dazu auch Nilsson 1968, S. 92.

### Der Raum der Natur

Der Raum der Natur ist in Archierej ein deutlicher Außenraum, der in Opposition zur Abgeschlossenheit der Klosterzelle steht, die den Alltagsraum des Bischofs sinnfällig verkörpert: die Natur dringt von außen in den Alltagsraum des Bischofs, vom Hof durch die Doppelfenster in die Wohnung, von den Feldern in die Stadt. Die Natur steht in Archierej mit allen ihren Eigenschaften dem Alltagsraum des Bischofs entgegen: die Natur ist hell, glänzend, weit und unbegrenzt, von einer lärmenden und fröhlichen Ausgelassenheit, die sich gerade nach dem Tod des Bischofs zu einer nahezu aufdringlichen Lebendigkeit steigert (vgl. 10.202; zu den Merkmalen der Natur in den Erzählungen Čechovs vgl. Kap. 8). Die Unmittelbarkeit, mit der im Text der Erzählung der Tod des Bischofs und die junge, lebendige Frühlingsnatur aufeinandertreffen, weist wiederum auf die Opposition von Leben und Tod, die den thematischen Aufbau der Erzählung dominiert; Nilsson hat dies mit Deutlichkeit nachgewiesen. (31)

Die Natur steht zunächst auch in Opposition zum kulturellen Raum der Kirche; die Erzählung markiert hier jedoch nicht die Oppositionsbeziehungen, sondern die Beziehung der Äquivalenz: vergleichbar sind die Licht- und Glanzerscheinungen (Licht und Sonne in der Natur, der Glanz der Kerzen in der Kirche), vergleichbar sind die vielfältigen, freudigen und Freude verkündenden Laute (Vogelgesang in der Natur, Lieder und Glockengeläute in der Kirche; vergleichbar ist vor allem aber die Rolle, die in den beiden Räumen Leben und Tod spielen: in der Kirche wie in der Natur überwindet das Leben den Tod und verbürgt damit die Sinnhaftigkeit des Daseins; auch der Bischof verbindet ja in seinen Erinnerungen Kirche und Natur und weist damit auf die Nähe der beiden Räume. Schließlich scheint auch die Erlösung für den Bischof nichts anders zu sein, als die Rückkehr in die Natur; das jedenfalls sind seine letzten Erfahrungen (10.200).

(31) Vgl. Nilsson 1968, S. 70 ff.; vgl. auch S. 109.

### (3) Die narrativen Schemata

Die verschiedenen Räume der Erzählungen bauen auf immer wieder den gleichen Merkmalen; das sind /+ Glanz, Helligkeit/, /+ Freude/, /+ Unbegrenztheit/, /+ Lebendigkeit/, /+ Leben/. Daß in der Reihe dieser Merkmale die Opposition Leben/Tod dominiert, ist einsichtig geworden. Diese dominierende Opposition ordnet dann die Räume der Erzählung zu einem komplexen Gefüge, in dem die Räume der Kirche, der Natur und die Welt der erinnerten Kindheit die positiven Merkmale auf sich vereinen und sich als Räume des Lebens dem Alltagsraum als Raum des Todes entgegenstellen.

<u>Leben</u>	<u>Tod</u>
Kirche	
Natur	Alltag
erinnerte Kindheit	

Wenn man von der dominierenden Rolle der Opposition von Leben und Tod ausgeht, dann ist die Raumstruktur der Erzählung auf eine einfache binäre Opposition zurückzuführen, in der, wenn man so will, die auf den Alltag beschränkte Welt Nikolaj Stepanovičs (Skučnaja istorija) und die zur Erlösung hinführende Welt Ivan Il'ičs in Tolstoj's Smert' Ivana Il'iča unmittelbar aufeinanderstoßen. Diese Opposition läßt sich in der Erzählung weiterverfolgen; in Archierej verwirklichen sich nämlich verschiedene narrative Schemata, die das Leben des Bischofs in einen jeweils anderen Sinnzusammenhang stellen und dabei einmal das Leben und einmal den Tod betonen.

#### Die (umgekehrte) Lebensgeschichte

Archierej erzählt zunächst die Geschichte vom Leben und Sterben des Bischofs Petr. Die Einstellung des Bischofs zu einer lebendigen Vergangenheit, die es wiederzuerreichen gilt, verleiht der Erzählung eine bestimmte Verlaufsform. Wenn der Bischof in der Erinnerung sein gegenwärti-

ges erinnerndes Ich mit dem erlebenden Ich der Vergangenheit konfrontiert, dann nicht, um die Distanz zwischen beiden zu überbrücken, um den Weg einer erfolgreichen Karriere nachzuzeichnen oder um die Gegenwart mit der Vergangenheit zu erklären; ihm liegt vielmehr an der umgekehrten Bewegung, die die Gegenwart ganz streicht und an ihre Stelle die Vergangenheit setzt. Mit dem Tod scheint der Bischof dann sein Ziel zu erreichen: er wird wieder ganz zum Kind, die Mutter wieder ganz zur Mutter ("I ej tože počemu-to kazalos', što on chudee, slabee i neznačitel'nee vsech, i ona uže ne pomnila, što on archierej, i celovala ego, kak rebenka, očën' blizko-go, rodnogo." - "Auch ihr schien es, er sei magerer, schwächer und unbedeutender als alle anderen, und sie dachte nicht mehr daran, daß er Bischof war, sie küßte ihn wie ein Kind, das ihr besonders lieb und nahe war." - lo.200). Die letzten Halluzinationen des Bischofs, in denen er sich als einfachen und glücklichen Menschen übers freie Feld wandern sieht, erinnern dabei an den jungen Pavluša, wie er "grenzenlos glücklich" den Bittprozessionen über die Felder folgt (vgl. oben). In diesem Sinne ist die Erzählung eine Anti-Autobiographie, eine Spiegelgeschichte (Ilse Aichinger), die nicht nur den Weg von der Geburt zum Tod, sondern auch den Weg vom Tod zur Kindheit und zum Leben (zurück-) verfolgt.<sup>(32)</sup> Diese Bewegung läßt sich mit den Begriffspaaren Mutter/d'jakonica und Pavluša/Archierej, die das jeweilige Selbstverständnis der Figuren ausdrücken, beschreiben und ergibt dann folgendes Bild:

<u>Kindheit</u>	<u>Gegenwart</u>	<u>Sterbeszene</u>
Mutter (Diakonin)	Diakonin (Mutter)	Mutter (Diakonin)
Pavluša	Archierej (Pavluša)	Pavluša (Archierej)

Die Erzählung kulminiert in jenem Moment, in dem die Glückserfahrung des Bischofs mit seinem Tod zusammenfällt.

(32) Vgl. dazu Bicilli 1966, S. 162.

Auf dieser unlösbaren Verbindung von Leben und Tod beruht gerade die Ambivalenz der Fabel, die offen läßt, was nun eigentlich der Bischof am Ende seines Lebens erreicht hat. Wenn die Erzählung als Lebensgeschichte also die Opposition zwischen Leben und Tod aufhebt, um sie zu einer ambivalenten Einheit zusammenzuschließen, so bauen die beiden anderen narrativen Schemata gerade auf der Beziehung der Opposition; die Erzählung als Ostergeschichte betont Leben und Auferstehung, während die Erzählung als säkularisierte Heiligenlegende den Tod hervorhebt.

### Die Ostergeschichte

Die Erzählung ist ganz deutlich eine Ostergeschichte<sup>(33)</sup>, in der Leiden und Tod des Bischofs und die Passion Christi parallelisiert und damit vergleichbar werden: die Erzählung setzt mit dem Palmsamstag ein, schildert den Palmsonntag, den Dienstag der Karwoche, schließlich Gründonnerstag und Karfreitag; am Karsamstag ist der Bischof tot, doch folgt sofort die Schilderung des Osterfestes, das dann auch die Auferstehung und Erlösung des Bischofs suggeriert. Die Analogie zwischen Tod und Erlösung des Bischofs und der Auferstehung Christi wird dabei auch durch die besondere Organisation des Textes nahegelegt; dazu gehört die unmittelbare textuelle Nachbarschaft von Tod und Osterfest, dazu gehört vor allem ein Merkmalsinventar, das beide verbindet:

---

(33) Ostergeschichten verwirklichen meist eine Struktur, die durch die in den Evangelien geschilderte Passion und Auferstehung Christi vorgegeben ist; dabei sind zwei grundlegende Varianten möglich: entweder zeigen die Erzählungen, wie sich das Wunder der Auferstehung in der Alltagswirklichkeit wiederholt oder diese doch verändert, oder aber sie zeigen gerade die Distanz zwischen dem Geschehen der Bibel und der Alltagswirklichkeit. Ostererzählungen sind in der russischen Literatur zahlreich; vgl. etwa Vl. Dal', Svetlyj prazdnik; Saltykov-Ščedrin, "Christos voskres!"; Korolenko, V noč' pod svetlyj prazdnik; Bunin, Poslednjaja vesna; L. Andreev, Bargamot i Garaška; Čechov, Svjatoju noč'ju; und natürlich auch Tolstoj, Voskresenie.

Der Tod

(...), i predstavljalos' emu, čto on, uže prostoj, obyknovennyj čelovek, idet po polju bystro, veselo, postukivaja paločkaj, a nad nim širokoe nebo, zalitoe solncem, i on svoboden teper', kak ptica, možet idti, kuda ugodno!

(10.200)

(...) er hatte den Eindruck, er sei schon ein einfacher, gewöhnlicher Mensch, er gehe schnell und fröhlich über das Feld und stoße mit dem Wanderstab auf, über ihm wölbe sich, von Sonnenlicht überflutet, der weite Himmel, er sei jetzt frei wie ein Vogel und könne gehen, wohin er wolle!

Das Osterfest

(...); gulkiy, radostnyj zvon s utra do večera stojal nad gorodom, ne umolkaja, volnuja vesennij vozduch; Pticy peli, solnce jarko svetilo.

(...)

- odnim slovom, bylo veselo, vse blagopolučno (...)

(10.201)

(...) vom Morgen bis zum Abend war die Stadt ununterbrochen von lautem, freudigem Geläut erfüllt, das selbst die Frühlingsluft zum Wogen brachte; die Vögel sangen und die Sonne schien hell.

(...)

- mit einem Wort, es war fröhlich, alles war in bester Ordnung (...)

Wenn also die Erzählung durch die Verfahren ihrer Organisation den Bischof zum Protagonisten einer Ostergeschichte macht, so gibt sie doch gleichzeitig zu verstehen (vgl. die angeführten Textauszüge oben), daß die Erlösung des Bischofs zwar eine Überwindung des Todes ist, nicht unbedingt aber ein Auferstehen im christlichen Sinne; Archierej unterscheidet sich hier deutlich von Tolstojs Smert' Ivana Il'iča. Der Bischof überwindet den Tod, weil er, so Bicilli, endlich zu seinem wahren Ich findet, und weil er, so Nilsson, in den Kreislauf der Natur eingeht; die letzten Vorstellungen des Bischofs thematisieren ja gerade diesen Gedanken. (34)

(34) Vgl. Bicilli 1966, S.162f.; Nilsson 1968, S.109.

### Die verweltlichte Heiligenlegende

Der Ostergeschichte widerspricht das letzte der in der Erzählung verwirklichten narrativen Schemata. Archierej steht nämlich auch in der Tradition der Heiligenlegende (35), einer gebrochenen, verfremdeten Heiligenlegende allerdings, die nur noch in säkularisierter Form zum Ausdruck kommt. Die Merkmale der Heiligenlegende sind in Archierej deutlich wiederzufinden.

Fester Teil der Heiligenlegende ist die wundersame religiöse Berufung des künftigen Heiligen: der Heilige ist ein Auserwählter, in dessen Kindheit sich bereits die Macht und Gnade Gottes offenbart; in Archierej ist diese Berufung zu einer Antiberufung verkehrt: erwähnt wird das prosaische Interesse des jungen Pavluša und späteren Bischofs für Postbeamte und deren Gehalt (lo.189); wundersam war der Bischof auch in seiner Kindheit nicht: in der Schule zeichnete er sich nur durch schlechtes Lernen aus (lo.189). Eine wesentliche Eigenschaft des Heiligen ist in der Legende die Askese; asketisch ist auch der Bischof; er will ja nichts anderes sein, als ein kleiner, unbedeutender Mensch (lo.199), doch ihm geht es nicht um Gottgefälligkeit, sondern um die eigene, irdische Glückerfüllung; für Gott scheint der Bischof Zeit und Interesse verloren zu haben (vgl. Kap. III); daß der Bischof damit keine Wundertaten im Namen Gottes vollbringen kann, wie der Heilige der Legende, ist einsichtig. Ein deutlicher Verweis auf die Heiligenlegende ist der Schluß der Erzählung. Das Leben des Heiligen dauert nämlich nach dem Tode fort, die wundersamen Taten, die er noch nach seinem Tode vollbringt, gehören zum festen Motivbestand der Legende; das belegt auch

---

(35) Zur russischen Heiligenlegende vgl. Russische Heiligenlegenden (übersetzt und erläutert von G. Apel, E. Benz, W. Fritze, A. Luther und D. Ischižewskij, herausgegeben und eingeleitet von E. Benz), Zürich 1953.

Gogol's Šinel', wie Seemann nachgewiesen hat. (36) Auch in Archierej ist die Erzählung nicht mit dem Tod des Bischofs beendet; es folgt ein Nachsatz, der auf die 'Existenz' des Bischofs nach dem Tode eingeht, der aber die Tradition der Legende ins Gegenteil verkehrt: der Bischof vollbringt keine Wundertaten, sondern wird selber ganz und gar vergessen.

#### (4) Die Ambivalenz der thematischen Struktur

Die Ostergeschichte zeigt eine Wirklichkeitsmodellierung, die auf der möglichen Überwindung des Todes beruht; die verweltlichte Legende betont gerade vor dem Hintergrund der sakralen Gattungstradition den Tod; die Ostergeschichte problematisiert damit die Legende, genauso wie diese die Ostergeschichte in Frage stellt; daraus resultiert eine Ambivalenz, die der Erzählung als Lebensgeschichte selbst inhärent war. Ganz analog läßt sich das Verhältnis der semantischen Räume bestimmen, in denen die Räume des Lebens den Raum des Todes in Frage stellen und umgekehrt. Das Gleiche gilt für die Beziehung zwischen Erzähler und Figuren, denn wenn der Erzähler das banale Vergessenwerden des Bischofs hervorhebt, so glaubt dieser in ein neues Leben einzugehen. Die bereits anfangs aufgezeigte Distanzierung von Erzähler und Figur (vgl. oben) kommt hier zur vollen Geltung. Die Opposition von Leben und Tod läßt sich damit in Archierej auf mehreren Ebenen verfolgen:

<u>semantische Basisopposition</u>	Leben	Tod
<u>semantische Räume</u>	Kirche, Natur, erinnerte Kindheit	Alltag
<u>narrative Schemata</u>	Ostergeschichte (Lebensgeschichte)	verweltlichte Legende (Lebens- geschichte)
<u>Erzählinstanzen</u>	Figur	Erzähler

(36) K.D.Seemann, "Eine Heiligenlegende als Vorbild von Gogol's 'Mantel'", in Zeitschrift für slavische Philologie 33, 1966.

Zu fragen ist nun, wie die Glieder dieses komplexen Oppositionsgefüges miteinander vermittelt werden, um die Botschaft des impliziten Autors auszudrücken. Entscheidend ist hier die Abwesenheit von textuellen Faktoren, die die Glieder der Opposition im Hinblick auf die Wirklichkeitsmodellierung des impliziten Autors einander zuordnen oder hierarchisieren. Die (möglichen) Abhängigkeitsverhältnisse erscheinen in diesem Sinne als "Leerstellen", die gerade am Ende der Erzählung besonders manifest werden: der Tod des Bischofs ist mit seiner geistigen Wiedergeburt identisch, mit dem Tod des Bischofs setzt das Osterfest ein und der Frühling, mit dem Tod erreicht der Bischof den Zustand seiner Kindheit wieder; die syntagmatische Anordnung der einzelnen Räume und der damit verbundenen semantischen Positionen erscheint dabei als lose Reihung, in der Hinweise auf das Zusammenwirken der Räume, ihre gegenseitige Über- oder Unterordnung, fehlen; die entstehenden "Leerstellen" sparen gerade die Abhängigkeiten zwischen den einzelnen Räumen aus und suggerieren damit ihre Gleichwertigkeit. Auch dem Erzähler scheint keine hierarchisierende Funktion zuzukommen; wenn man davon ausgeht, daß sowohl die Ostergeschichte wie die verweltlichte Legende für den Aufbau der Erzählung gleichermaßen konstitutiv sind, dann vertritt der Erzähler ja nur eine der Auslegungsmöglichkeiten, die das Sinnpotential der Erzählung bereithält; seine Position kann dann mit der des impliziten Autors nicht identisch sein. Das heißt aber, daß die Wirklichkeitsmodellierung der Ostergeschichte (Leben) und die der verweltlichten Legende (Tod) tatsächlich als gleichwertige Alternativen erscheinen, in denen ein jeweils anderes Wirklichkeitsverständnis zum Ausdruck kommt. Die thematische Struktur von Archierej weist damit auf vorhergehende Erzählungen zurück (vgl. Slučaj iz praktiki und Dama s sobačkaj), ist aber mit deren Bedeutungsaufbau nicht identisch; wenn dort nämlich der Zusammenhang zwischen den verschie-

denen semantischen Räumen und den mit ihnen verbundenen Wirklichkeitsmodellierungen grundsätzlich denkbar, aber nicht mit Eindeutigkeit fixierbar ist, so befinden sich der Raum des Lebens und der Raum des Todes in Archierej in einer genau angebbaren logischen Relation: sie schließen sich gegenseitig aus; wenn der eine Raum wahr ist, dann ist der andere notwendig falsch. Da die Erzählung nun beide Alternativen gegen ihre logische Relation als wahr setzt, birgt sie die Möglichkeit des "jeweils Anders-Gelesenwerdens" <sup>(37)</sup> in sich; sie zeigt verschiedene, grundsätzliche Möglichkeiten, "Welt" zu verstehen, ohne sich einer dieser Möglichkeiten anzuschließen. Die "mythologische" Dimension der Erzählung ist dann nicht mehr auf ein einziges, kohärentes und verbindliches Wirklichkeitsmodell zu reduzieren; sie bildet vielmehr ein Sinnpotential, ein beschränktes "champs de possibilités",

(37) Iser, Der implizite Leser, München 1972, S. 357. Dieses "jeweils Anders-Gelesenwerden" schlägt sich auch in der Sekundärliteratur nieder, die sich ganz deutlich die im Text selbst thematisierten Wirklichkeitsmodellierungen zu eigen macht, dabei aber immer einer den Vorzug gibt. Für Nilsson (1968) thematisiert die Erzählung den Gegensatz von "time" und "eternity": das Individuum sei zwar sterblich, gehe aber als Teil des biologisch-natürlichen Lebens in den ewigen Kreislauf der Natur ein (vgl. S.74 ff.). Bicilli (1966) argumentiert ähnlich: er beschreibt zunächst die stereotypen Wiederholungen des Alltags und die Bewegung hin zum Tod, interpretiert die Erzählung schließlich aber doch als geistige Wiedergeburt des Bischofs (vgl. S.158). Berdnikov (1961) deutet die Erzählung vorsichtig als Ansatz einer neuen, positiven Weltsicht Čechovs (S.452), während G.Selge (1970) ebenso einseitig Krankheit und Tod betont sieht (S.30 f.). Auch für Katsell thematisiert die Erzählung ganz eindeutig den Tod des Bischofs; dessen "spiritual growth" besteht für Katsell gerade darin, den Tod als natürlichen Teil des Lebens akzeptiert zu haben (vgl. Katsell 1972, S.86 f.). Als unangemessen erscheint mir die These, Archierej belege die christliche Weltsicht des Autors (vgl. dazu B.Zajcev, Čechov, New York 1954; R.Marshall, "Chekhov and Russian Orthodox Clergy", in The Slavic and East European Journal 1963, VII, 4, S.379; zur Kritik dazu vgl. vor allem Kataev 1979, S.278 ff.). Auf die ambivalenten Strukturen der Erzählung geht nur Kramer (1970) ein; allerdings kann ich seinen Standpunkt nicht nachvollziehen: die Erzählung stelle am Ende die Existenz des Bischofs selbst in Frage (vgl. S.158, S.172).

das mit der Opposition von Leben und Tod zwei gegensätzliche Möglichkeiten der Wirklichkeitsmodellierung als gleichwertige Alternativen in sich vereint; daß die eine der Alternativen dabei selbst wieder in drei, wie es scheint, gleichberechtigte Teilbereiche zerfällt, führt zu einer zusätzlichen Komplizierung; Bachtins Konzeption einer "Polyphonie" von "Stimmen" ist hier durchaus anwendbar. (38)

(38) Die "Polyphonie" in den Erzählungen Čechovs deckt sich nicht ganz mit jener, die Bachtin bei Dostoevskij beschreibt (Bachtin 1971). "Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupteigenart der Romane Dostoevskijs", schreibt Bachtin (S.10). Dabei scheint es ihm mehr um die Vollwertigkeit und Selbständigkeit der "Stimmen" zu gehen, als um deren "polyphones" Zusammenspiel: auf das konkrete Wechselverhältnis der "Stimmen" geht Bachtin ja auch dann nicht ein, wenn er - sehr abstrakt - vom Dialogcharakter der Romane Dostoevskijs spricht. Čudakov wendet deshalb mit Recht gegen Bachtin ein, daß "Polyphonie" bei Dostoevskij auf einer summierenden Reihung ausgeprägt, "monologischer" Wirklichkeitseinstellungen beruht (Čudakov 1971, S.246). Eine solche Struktur verwirklicht am ehesten Archierej, wenn man die Räume des Lebens und des Todes als "selbständige" und "vollwertige Stimmen" betrachtet; das ist in den vorhergehenden Erzählungen anders: dort stehen sich keine vollwertigen, abgeschlossenen Wirklichkeitsmodellierungen als selbständige "Stimmen" gegenüber, sondern Ansätze und Möglichkeiten von Wirklichkeitsmodellierungen, die problematisch, widersprüchlich, unabgeschlossen bleiben, sich eben nicht zu einem sinnhaften Ganzen integrieren lassen; wenn also in den Erzählungen Čechovs verschiedene Ansätze der Wirklichkeitsmodellierung unverbunden nebeneinanderstehen, wie etwa in Slučaj iz praktiki, dann steht dahinter eine verhinderte oder gescheiterte "monologische" Wirklichkeitseinstellung, die mit einer echten "Polyphonie" im Sinne Bachtins nicht vergleichbar ist. Hier wird ein zweiter Aspekt wesentlich: die Wahrheit, schreibt Bachtin, entsteht zwischen Menschen, die gemeinsam, in dialogischer Kommunikation, nach ihr suchen" (S.122); die Wahrheit kann kein verfügbares, fertiges Produkt sein, sondern entwickelt sich aus dem Gespräch, dem Streit, dem Dialog, dessen Vorbild dann der sokratische Dialog ist. Die "Polyphonie" der "Stimmen" in den Romanen Dostoevskijs ist als jener Dialog begreifbar, aus dem Wahrheit entsteht oder entstehen kann; die Wahrheit bildet dann den Hintergrund, vor dem die

Wenn die Erzählung in diesem Sinne als "offen" zu beschreiben ist, so ist doch auch hier die "Offenheit" deutlich begrenzt. Als Begrenzung erweist sich auch in Archierej die Verbindung mit der invarianten Thematik der späten Erzählungen Čechovs; dabei kommt der Kindheit und der Natur in Archierej eine besondere Bedeutung zu:

Die Erzählung zeigt, wie die Opposition zwischen dem Bischof Petr und dem Kind Pavluša aufgehoben, wie ein gesellschaftliches Sein nicht nur wieder in ein 'menschliches' Sein, sondern vor allem in ein kindliches Sein zurückgeführt wird; dieses (idealisierte) Kindsein hebt dann das von jeder gesellschaftlichen Last befreite, bloße Menschsein besonders hervor. Das bloße Menschsein als Kindsein verlangt als schützenden Raum ein "rodnoe gnezdo" im eigentlichen Sinne des Wortes und modifiziert damit auch den Begriff des "blizkij čelovek": der eigentlich vertraute und nahe Mensch ist dann, wie für den Bischof, die Mutter. Das Kindsein im geborgenen "rodnoe gnezdo" der Mutter muß in der Erinnerung, wie die Erzählung deutlich zeigt, als lebendiges, authentisches Leben erscheinen und nähert sich damit dem an, was Gurov als "Geheimnis" bezeichnet; der Begriff des "Geheimnisses" ließe sich damit, zumindest für Archierej, neu fassen als erinnertes, interiorisiertes Kindsein; daß hier eine

---

"Polyphonie" der "Stimmen" sinnhaft wird. Diese auf den sokratischen Dialog zurückverweisende Zuversicht auf die Wahrheitsfindung ist in den Erzählungen Čechovs verloren gegangen; das Zusammenreffen verschiedener "Stimmen" bei Čechov betont vor allem mangelnde Kohärenz und Widersprüchlichkeit und stellt den Begriff der Wahrheit bzw. die Möglichkeit der Wahrheitsfindung selbst in Frage.

psychoanalytische Interpretation naheliegt, ist einsichtig. (39) Das ist allerdings nicht die einzige und nicht die entscheidende Modifizierung der invarianten 'menschlichen' Thematik. Wenn Archierej diese Thematik wieder aufnimmt und im Gedanken des Kindseins auf wesentliche Züge komprimiert, so nur, um gleichzeitig auch die Problematik der thematisierten Wertvorstellungen hervorzuheben: die Kindheit ist ja eine verlorene Zeit, die der Bischof gerade im Tode wiederfindet, womit Erfüllung und Scheitern in engste Nähe rücken. Ob ein bloßes Menschsein und die damit verbundene Möglichkeit einer unmittelbaren Nähe zwischen den Menschen mehr sind, als Illusion und Utopie, das läßt die Erzählung offen; das ambivalente Verhältnis von Leben und Tod modifiziert hier auch die in den späten Erzählungen Čechovs invariante Thematik.

Nicht modifiziert wird dagegen der zweite thematische Bereich, mit dem Archierej an vorhergehende Erzählungen und besonders an Dama s sobačkoj anschließt; das ist die Natur, die in der Erzählung als ein weiterer Raum

---

(39) Vgl. dazu auch das Ende von Na podvode; Mar'ja Vasil'evna erblickt im vorbeifahrenden Zug eine Frau, die ihrer Mutter ähnlich sieht:

"(...) i Mar'ja Vasil'evna vzgljanula na ee mel'-kom: mat'! Kakoe schodstvo! (...) I ona živo, s porazitel'noj jasnost'ju, v pervyj raz za vse eti trinadcat' let, predstavila sebe mat', otca, brata (...) ot vostorga ona sžala sebe viaki ladonjami i okliknula nežno, s mol'boj: - Mama!"  
I zaplakala neizvestno otčego." (9.342)

"(...) und Mar'ja Vasil'evna schaute sie flüchtig an: Die Mutter! Welche Ähnlichkeit! (...) Und sie sah mit verblüffender Deutlichkeit zum ersten Mal in diesen dreizehn Jahren ihre Mutter vor sich, den Vater, den Bruder (...) vor Entzücken preßte sie die Hände an die Schläfen und rief zärtlich und flehend: 'Mutter'!  
Und sie begann zu weinen, sie wußte nicht, weshalb.

authentischen und vor allem unvergänglichen Lebens erscheint und damit in Opposition zur Lebenswelt des Menschen tritt. Gerade diese Opposition wird von der Erzählung besonders hervorgehoben. Die Betonung des menschlichen und kindlichen Seins verbindet sich dann nicht nur, wie in vorhergehenden Erzählungen, mit der Frage, wie Menschen eine gegenseitige Nähe finden oder wie sie sich ein "Geheimnis" wahren können; sie verbindet sich vor allem mit der Frage nach der Bedeutung der Lebensgrenzen in einem sonst unbegrenzten, unvergänglichen natürlichen Raum, mit der Frage nach Leben und Tod. Diese existentielle Thematik, die im Ansatz bereits in Gurovs Überlegungen vorhanden war (vgl. oben Dama s sobačkaj), dominiert den Bedeutungsaufbau der Erzählung; sie erscheint dann aber selber in der Einheitlichkeit der Fragestellung als besondere "Hinsicht" auf "Welt" (Iser) und bildet damit einen (thematischen) Rahmen, der die in der "mythologischen" Dimension der Erzählung bereitgehaltenen Alternativen umschließt und "Offenheit" begrenzt.

## 8. Der semantische Raum der Natur (1)

Merežkovskij hat als einer der ersten die dominierende Rolle der Natur in den Erzählungen Čechovs erkannt. (2)

Seitdem gehört die Natur zum festen Repertoire der Čechov-Forschung. Die Ergebnisse gleichen sich dabei durchaus: die Naturschilderungen schaffen, wie es heißt, eine lyrische Atmosphäre; (3) sie sind lyrisch, weil sie an einen ganz konkreten Beobachter gebunden sind, dessen innere Stimmung sie 'widerspiegeln'. (4) Hier ist Čudakovs Definition "objektiven" Erzählens anzusetzen, das ja vor allem die Figurenperspektive zum Ausdruck bringt (5), aber auch Bicillis Unterscheidung von "analytischem" und "synthetischem" Erzählen: meint "analytisches" Erzählen die detaillierte, referenzbezogene Entfaltung des Beschreibungsgegenstandes, so zielt "synthetisches" Erzählen auf die Wiedergabe einer ganzheitlichen Stimmung oder Wahrnehmung und weist damit zurück auf eine Beobachterfigur. (6) Kra-

(1) Die Ausführungen beziehen sich auf ein Textkorpus, das die letzten 25 Erzählungen Čechovs umfaßt; an längeren Naturbeschreibungen wurden dabei im einzelnen erfaßt: Iri goda, 9.89; Dom s mezoninom, 9.174, 9.188, 9.189; Mužiki, 9.282, 9.287; Na podvode, 9.335; U znakomych, 10.21; lonyč, 10.31; Čelovek v futljare, 10.53; Kryžovnik, 10.55; Glučaj iz praktiki, 10.75, 10.81, 10.85; Novaja dača, 10.114; Dama s sobačkoj, 10.134; V ovrage, 10.159, 10.163, 10.165f., 10.173; Archierej, 10.187, 10.190, 10.196, 10.201; Nevesta, 10.202, 10.206.

(2) Vgl. D. Merežkovskij, "Staryj vopros po povodu novogo talanta", in Severnyj vestnik 1888, No. 11; zitiert in Čudakov 1971, S.111.

(3) Vgl. Derman 1929, S.244; Gerson 1956, S.133; Elizandrova 1958, S.184; Derman 1959, S.107; Nilsson 1968, S.108; Čudakov 1971, S.167; Belkin 1973, S.211, 213, 287.

(4) Gerson 1956, S.126, 134; Bicilli 1966, S.39, 57, Belkin 1973, S.210, 286. Zu Kramer 1970 vgl. Fußnote (7).

(5) Čudakov 1971, S.166.

(6) Bicilli 1966, S.58 ff.

mer weist nach, daß die Natur in den Erzählungen Čechovs geradezu zum 'Seelenspiegel', zum "indicator of emotional mood" wird; <sup>(7)</sup> ein deutliches Beispiel dafür ist uns in Skučnaja istorija mit der "vorob'inaja noč'" begegnet. Wenn Gerson (u.a.) der Natur darüber hinaus aber eine "obobščajušče-simvoličeskiju rol'" zuschreibt <sup>(8)</sup>, dann wird deutlich, daß die Natur mehr sein kann, als Metapher für den Seelenzustand der Figuren. Dieses 'Mehr' soll im Folgenden genauer bestimmt werden: die Natur erscheint nämlich in den Erzählungen Čechovs als eigenständiger semantischer Raum, der sich immer wieder über die gleichen Merkmale und Merkmalsoppositionen konstituiert und deshalb der invarianten Thematik der späten Erzählungen Čechovs zugerechnet wird.

Das Verständnis der Natur als semantischer Raum reduziert einen unmittelbaren, referentiellen Objektbezug, denn die Bedeutung der Naturbeschreibungen beruht dann nicht auf einer möglichst erschöpfenden, charakteristischen oder typischen Wirklichkeitswiedergabe, sondern vor allem auf dem Stellenwert in einem semantischen Oppositionssystem. Damit fehlt den späten Naturschilderungen Čechovs gerade das, was für die vorhergehende Erzähltradition typisch war: die möglichst detaillierte, prädikative wie qualitative Expansion des Beschreibungsgegenstandes, die als "effet du réel" (Barthes) vor allem auf die Herstellung eines konkret-gegenständlichen Vorstellungsbildes zielt. <sup>(9)</sup> Bezeichnend sind hier in den Erzählungen Čechovs jene Reihungen von Benennungen, die

---

(7) Kramer 1970, S.42 f.; S.47; S.71, S.72 ff., Vgl. dazu auch Katsell 1972, S.149 ff., sowie D.Maxwell, "Čechov's 'Nevesta': A structural Approach to the Role of Setting, in Russian Literature 6, 1974.

(8) Gerson 1956, S.135; vgl. dazu auch Derman 1959, S.107; Nilsson 1968, S.109.

(9) Vgl. dazu Derman 1929, S.257; Gerson 1956, S.135; vgl. auch Nilsson 1968, S.108; Čudakov 1971, S.164.

auf jede weitere beschreibende Entfaltung verzichten:

(...) ioba oni znali, što èto bereg reki, tam luga, zelenye ivy, usad'by (...)

...und beide wußten, daß dort das Flußufer war; da gab es Wiesen, grüne Weiden und Gutshöfe (...)

(Kryžovnik lo.55)

I ego plenjal večer, i usad'by, i dači po storonam, i berezy, i èto tichoe nastroenie krugom.

Ihn bezauberten der Abend, die Gutshöfe und Landhäuser zu beiden Seiten, die Birken und diese ruhige Stimmung ringsum.

(Slučaj iz praktiki, lo.75)

(...) v vidu ètoj skazočnoj obstanovki - morja, gor, oblakov, širokogo neba (...)

(...) angesichts dieser märchenhaften Umgebung - des Meeres, der Wolken, des weiten Himmels (...)

(Dama s sobačkoj, lo.134)

Die Beschreibung reduziert sich hier auf eine Auflistung, in der traditionelle Objekte der Beschreibung ("bereg", "reka", "lug", "pole", "les") selbst zu beschreibenden Elementen werden, die als neuen Beschreibungsgegenstand die Ganzheit eines weiten Raums entwerfen. Bezeichnend ist, daß die Ganzheitlichkeit und die Weite eben nicht an der Textoberfläche benannt werden; sie erscheinen vielmehr als implizite semantische Merkmale, als "Archiseme", die aus der paradigmatischen Zusammenstellung der einzelnen Elemente zu erschließen sind: das Verfahren ist ja bereits bekannt (vgl. V ovrage). Als implizite semantische Merkmale dienen sie dann aber eher dem Bedeutungsaufbau der Erzählung, als der Entfaltung eines Wirklichkeitsbildes, das sich als quasi natürliches vor dem Leser ausbreitet. Die den Naturbeschreibungen impliziten Merkmale verweisen dabei unmittelbar auf die Opposition semantischer Räume und damit auf die wirklichkeitsmodellierende, "mythologische" Dimension der Erzählung zurück. So stehen etwa die Merkmale 'Ganzheitlichkeit' und 'Weite' in Opposition zur Enge und Abgegrenztheit des gesellschaftlichen Raumes. Im folgen-

den wird zu zeigen sein, wie sich die Naturbeschreibungen in den Erzählungen Čechovs gerade über diese grundlegende Opposition konstituieren. <sup>(10)</sup> Dabei sind im gesellschaftlichen Raum zwei verschiedene Momente zu beachten: der gesellschaftliche Raum im eigentlichen Sinne und die Figur des Wahrnehmenden, die diesem Raum entstammt.

Die Naturbeschreibungen in den Erzählungen Čechovs sind "fokalisiert"; sie weisen immer auf den Standpunkt eines bestimmten Beobachters zurück. <sup>(11)</sup> "Fokalisierung" ist bei Čechov jedoch mehr, als eine "rein rhetorische Technik (...), die die Beschreibung wahrscheinlich oder natürlich machen soll (...), indem sie die Illusion der Realität erweck(t). <sup>(12)</sup> "Fokalisierung" hat auch eine andere Funktion, als bei Turgenev, in dessen Beschreibungen sich Natur als nachdenklich stimmendes, beeindruckendes oder ergötzliches, immer aber als weitgehend selbständiges Schauspiel dem Betrachter darbietet, der gleichzeitig "Phänomenologe" ist, wie Čudakov schreibt, und sie in ihren wesentlichen und typischen Zügen zu erfassen weiß. <sup>(13)</sup> Was die Figuren der späten Erzählungen Čechovs in der Natur suchen, ist vor allem Identifikation, die Spiegelung der eigenen, augenblickli-

---

(10) Hier argumentiere ich gegen Dobin 1975, der die Integration von Natur und Alltagswelt behauptet (vgl. S. 133 f.).

(11) Vgl. Fußnote (4); besonders deutlich ist die "Fokalisierung" bei einem mobilen Beobachterstandpunkt (Fahrt in der Kutsche), dem sich die dargestellte Wirklichkeit als Sukzession optischer Eindrücke darbietet (vgl. Slučaj iz praktiki 10.75 und Archierej 10.187).

(12) F.van Rossum-Guyon, "Aspekte und Funktionen der Beschreibung bei Balzac. Ein Beispiel: 'Le curé de village'", in Gumbrecht, Stierle, Warning (Hrsg.), Honoré de Balzac, München 1980, S.287 f.

(13) Čudakov 1971, S.164 ff.

chen Empfindungen, Bedürfnisse und Wünsche. (14) Tatsächlich qualifiziert in den Naturschilderungen ein großer Teil der Beschreibungselemente eher den Naturbetrachter und seine Gefühle, als die Natur selbst. Zu diesen Beschreibungselementen gehören die folgenden:

veselyj	grustnyj	odinokij	skazočnyj
neveselyj	zloj	krotkij	krasivyj
čudnyj	roskošnyj	privetlivyj	prekrasnyj
čudesnyj	mirnyj	laskovyj	skučnyj
nežnyj	pečal'nyj	otradnyj	zadumčivyj etc.

Auch in den oben angeführten Beispielen ist ja der "emotionale Akzent" der Beschreibungen weniger in den Beschreibungselementen selbst, als in der umrahmenden Wahrnehmungssituation enthalten ("i ego plenjal", "v vidu étoj skazočnoj obstanovki"). Wenn aber die Natur als Projektionsfläche für die Bedürfnisse des Betrachters erscheint, dann weist sie nicht nur auf dessen psychische Situation zurück, sondern auch auf den Mangel der gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der sich der Betrachter befindet; gerade so kann das Oppositionsverhältnis zwischen Natur und gesellschaftlichem Raum zur Geltung kommen. Der gesellschaftliche Raum (der Gutshof, das Dorf, die Stadt etc.) ist dabei als komplementärer Gegenraum in den Naturschilderungen ständig präsent; konstitutiv für die Naturbeschreibungen sind nämlich auch solche Begriffe wie:

---

(14) Das hat vor allem Kramer belegt; vgl. Fußnote (7). Die Beschreibungen lassen dabei keinen Zweifel, daß die Wahrnehmungen und Eindrücke der Figuren subjektiv, von einer momentanen Stimmung abhängig und damit veränderlich sind; die relativierenden Signale sind eindeutig und zahlreich ("kazalos'", "predstavljalos'", "čuvstvovalos'", "chotelos' dumat'" etc.); die "fokalisierten" Naturbeschreibungen werden aber nicht nur relativiert, sondern auch "bestätigt" (vgl. unten, invariante Thematik) und unterliegen damit dem gleichen ambivalenten Wechsel von Relativierung und "Bestätigung", der die Figurenperspektive ganz allgemein betrifft (vgl. Kap. 6).

selo	škola	okno	poezd
usad'ba	kryša	skotina	
izba	stena	stado	
dvor	zabor	byk	
sad	ograda	lošad'	
stoga	kanava	gus'	
prud	vorota		
cerkov'	kalitka		

Das heißt nicht, daß die Naturschilderungen mit breiten, beschreibenden Entfaltungen des gesellschaftlichen Raumes abwechseln; der gesellschaftliche Raum wird jedoch in den Naturschilderungen immer wieder angesprochen, er dringt in den Raum der Natur ein oder grenzt sich von ihr ab und macht so auf die Differenzqualitäten aufmerksam. Schon die Auflistung der Beschreibungselemente aus dem gesellschaftlichen Raum weist ganz deutlich auf die Rolle der Grenze. Begriffe wie "stena", "zabor", "ograda", "kanava" bezeichnen die Grenze zwischen Natur und Nicht-Natur, die so deutlich markiert sein kann, wie in Slučaj iz praktiki, wo Mauern den lebendigen Raum der Natur vom widernatürlichen, unmenschlichen Raum der Fabrik abgrenzen, oder wie in V ovrage, wo der Raum der Nicht-Natur in der Schlucht zusammengedrängt ist. 'Öffnungen' wie "vorota", "kalitka", "okno" implizieren die Grenze, deuten aber die Möglichkeit des Übergangs an; Vermittler sind aber auch der Garten oder die immer wieder erwähnten Haustiere ("skotina", "stado", "byk", "lošad'", "gus'"). Natur und gesellschaftlicher Raum stoßen aber nicht nur an mehr oder weniger geschlossenen Grenzen gegeneinander. Auch die freieste Natur ist noch von den Spuren des gesellschaftlichen Gegenraumes durchzogen, von Bahngleisen etwa oder Telegraphenmasten (vgl. etwa Mužiki, 9.312, Kryžovnik 10.55); in Mužiki erscheint nach den weiten Feldern doch wieder nur das Gutshaus (9.282); am Horizont der Steppe schwenkt eine Windmühle die Flügel ("mašet kryl'jami"; Step' 7.17); sie scheint schon fast Teil der Natur zu sein (vgl. wenige Zeilen vorher "(...) koršun (...) vzmachivaja kryl'jami"), ge-

hört aber dennoch dem gesellschaftlichen Raum an, von dem aus der Vater Christofor in geschäftlichen Angelegenheiten in die Steppe eindringt. Der Gegensatz von Natur und Gesellschaft wird häufig von den Figuren selbst erkannt und benannt: in Mužiki wird die Not der Menschen ganz explizit von der Schönheit der Natur abgesetzt (9.287); Podgorin (U znakomych) vergißt beim Anblick der nächtlichen Natur Menschen und Geld ("ni ljudi i den'gi"; 10.21); der Anblick der nächtlichen Natur scheint für Lipa und Praskov'ja das "Böse" ("zlo") in der Welt auszugleichen (V ovrage, 10.165; ebenso Čelovek v futljare, 10.53), u.a.

Wenn in den späten Erzählungen Čechovs die Natur in ihrem Gegensatz zum gesellschaftlichen Raum auf den Betrachter zurückverweist, so wäre es dennoch verfehlt, die Natur nur in ihrer Abhängigkeit vom Betrachter und als Ausdruck seiner momentanen Seelenstimmung zu sehen. Auf die Eigenständigkeit der Naturschilderungen und ihre Unabhängigkeit vom jeweiligen Wahrnehmungskontext weisen die von Erzählung zu Erzählung gleichbleibenden Wiederholungen, die die einzelnen Beschreibungen als Montage von Versatzstücken aus dem immer gleichen Repertoire erscheinen lassen und damit Positionen des impliziten Autors zu erkennen geben. Damit ist in den Naturschilderungen ständig auf die Doppelung von Figurenperpektive und der Position des impliziten Autors zu achten, auf die Möglichkeit ihrer Dissoziation<sup>(15)</sup> oder, häufiger, ihrer Äquivalenz, was dann einer Augenblicksstimmung der Figuren eine weiterreichende Bedeutung ver-

---

(15) Wie die Figuren Natur ganz anders erfahren können, als der Intention des impliziten Autors entspricht, die durch die invariante Thematik nahegelegt wird, das zeigen die Naturbeschreibungen in Tri goda ("I vse éto byli neveselye vospominanija"; 9.89) und Na podvode ("(...) no dlja Mar'i Vasil'evny (...) ne predstavljali ničego novogo i interesnogo ni teplo, ni tomnye, sogretye dychaniem vesny prozračnye lesa (...)") - 9.335).

leicht. (16) Die invarianten Beschreibungselemente, die die Naturschilderungen konstituieren, lassen sich nach wenigen semantischen Achsen ordnen. Was die Natur in den späten Erzählungen Čechovs in Absetzung von ihrem Gegenraum zunächst charakterisiert, ist ihre Weite, ihre Offenheit und Grenzenlosigkeit; das erklärt die Anwesenheit eines semantischen Feldes, das große Flächen und weite Dimensionen bezeichnet; Qualifizierungen wie "širokij", "dlinnyj", "dalekij", "dal'nij", "bezdonnyj", "beskonečnyj", "nepreryvnyj", "večnyj", "velikij", "bol'soj", "gromadnyj", "glubokij", "vysokij", u.a. sind hier bezeichnend. Dazu gehören aber auch Gegenständlichkeiten, die Weite und große Entfernung konnotieren, wie "more", "gora", "zvezda", "nebo", "gorizont" u.a. oder die im Zusammenhang mit den adjektivischen Qualifizierungen explizit als weit und grenzenlos bestimmt werden; in den Erzählungen sind dies häufig "lug", "les", "reka", "šosse" u.a.; eine besondere Rolle spielt hier das Feld ("pole"), das geradezu zum Synonym für Weite und Grenzenlosigkeit zu werden scheint:

Totčas za zaborom byla meževaja kanava s valom, a dal'se bylo pole, širokoe, zalitoe lunnym svetom.

Gleich hinter der Mauer war ein Grenzgraben mit einem Erdwall, dahinter das weite, von Mondlicht überflutete Feld.

(U znakomých, 10.21)

Nalevo s kraja sela načinalos' pole; ono bylo vidno daleko, do gorizonta, i vo vsju šir' éтого polja, zalitogo lunnym svetom, tože ni dviženija, ni zvuka.

Links am Rande des Dorfes begann das freie Feld; es war weithin zu sehen, bis an den Horizont, und auch in der ganzen Weite dieses vom Mondschein überfluteten Feldes gab es keine Bewegung, keinen Laut.

(Čelovek v fuljare, 10.53)

(...) i pole predstavljalos' im beskonečnym.

(...), to ottuda vidno takoe že gromadnoe pole (...)

(...) und das freie Feld schien ihnen endlos.

(...) so erblickte man von dort ein ebenso endloses Feld.

(Kryžovnik, 10.55)

(16) Zu den Verfahren der "Bestätigung" vgl. Kap. 6.

In Čelovek v futljare wird, wie einsichtig ist, die Grenzenlosigkeit des natürlichen Raumes durch die Absetzung vom Raum des "Futterals" besonders markiert. Grenzenlosigkeit muß aber nicht nur räumlich sein. Erzählungen wie Dama s sobačkoj und Archierej haben bereits erkennen lassen, daß die Natur, die sich in ewigen Kreisläufen wiederholt und jedes Jahr mit dem Frühling ein neues Leben beginnt, auch in der Zeit grenzenlos ist. Das "gewundene" ("izvilistaja") Flößchen in Mužiki mag mit seinem eigenwilligen (nicht eingegrenzten) Lauf jene Freiheit konnotieren, die den Menschen im Dorf fehlt (9.282); gerade dieses letzte Beispiel kann wieder deutlich machen, daß die relevanten semantischen Merkmale nicht unbedingt im Lexikoneintrag eines Lexems zu suchen sind, sondern über die kontextuellen Bezüge rekonstruiert werden müssen.

Neben der unbegrenzten, freien Ausdehnung setzen vor allem die Licht-, Glanz- und Farberscheinungen den Raum der Natur vom Raum der Nicht-Natur ab;<sup>(17)</sup> als Farbe der Alltagswelt wurde ja bereits das eintönige Grau bestimmt. Das semantische Feld von Licht, Glanz und Farbe vereint als Beschreibungselemente solche Lexeme wie "solnce", "zvezda", "luna", "svet", "rassvet", "zalityj svetom", "jarkij", "jasnyj", "prozračnyj", "zolotoj", "helyj" u.a., die mit den Elementen des komplementären Feldes /Dunkelheit, Finsternis/ ("noč'", "večer", "ten'", "mračnyj", "temnyj", "černyj" u.a.) starke Farbkontraste bilden, auf denen einige Beschreibungen ganz aufzubauen scheinen (vgl. etwa Iri goda, 9.89; Ionyč, 10.31; Archierej, 10.187). Die optische Vielfalt wird von intensiven akustischen Eindrücken begleitet. Die Natur ist von auffälligen Lauten erfüllt

(17) Zu den Licht-, Farb- und Klangerscheinungen vgl. auch Katsell's Interpretation von Po delam služby in Katsell 1972, S.151 ff.; vgl. auch Kramer 1970, S.87; Nilsson 1968, S.107.

("šum", "krik", "penie", "zvon" u.a.), von den Lauten der Vögel ("solovej", "žavoronok", "kukuška", "perepel", "dergač", "grač", "skvorec", "petuch", "gus'") und den Lauten der Frösche. Die Licht- und Lauteffekte konnotieren eine Intensität und eine Lebendigkeit, die die Differenz zum Lebensraum des Menschen markieren. Wir konnten in Slučaj iz praktiki sehen, wie sich dort die Abgestorbenheit des Fabrikbesitzermilieus mit dem schrillen, blechernen Stundenschlagen, die Lebendigkeit der Natur mit dem Gesang der Nachtigallen und den Lauten der Frösche verbindet. Die gleiche Lautopposition bezeichnet in Nevesta den Gegensatz zwischen natürlichem und gesellschaftlichem Raum (lo.206). Besonders hervorgehoben wird die Lebendigkeit der Natur in den Erzählungen, die vom Tod der Protagonisten handeln; in V ovrage und Archierej ist die glänzende und aufdringlich laute Natur von triumphierender Lebendigkeit erfüllt, in der sich der Tod Nikifors und der Tod des Bischofs zu verlieren scheinen (lo.173, lo.201). Vor diesem Hintergrund ist vor allem auch der Frühling als Zeichen für Lebendigkeit, für neues, junges Leben zu verstehen (V ovrage, Archierej, Nevesta). (18)

In den Naturbeschreibungen der Erzählungen Čechovs spielt die Nacht eine besondere Rolle. Viele Beschreibungen Čechovs sind die Beschreibungen stiller mondheiler Nächte:

- Noč' byla tichaja, lunnaja, dušnaja  
Es war eine stille, schwüle Mondnacht  
(Tri goda, 9.89)
- Kogda my vozvraščalis' domoj, bylo temno i ticho  
Als wir nach Hause gingen, war es dunkel und still
- Byla grustnaja avgustovskaja noč';  
Es war eine wehmutsvolle Augustnacht;
- Luna uže stojala vysoko nad domom i osveščala  
spjaščij sad

(18) Vgl. dazu auch Nilssons Interpretation von Archierej in Nilsson 1968.

Der Mond stand bereits hoch über dem Haus und  
beleuchtete den schlafenden Garten  
(Dom s mezoninom, 9.177, 9.188, 9.189)

- Byla tichaja, zadumčivaja noč', očen' svetlaja  
Es war eine stille, träumerische, ganz helle Nacht
- a dal'se bylo pole, širokoe, zalitoe lunnym svetom  
dahinter das weite von Mondlicht überflutete Feld  
(U znakomych lo.21)
- Svetila luna. Bylo ticho, teplo, no teplo po-  
osennemu  
Der Mond schien. Es war still und warm, aber schon  
herbstlich
- Pri lunnom svete na vorotach možno bylo pročest'  
Im Licht des Mondes konnte man auf dem Torbogen  
lesen
- mir, gde tak choroš i mjadok lunnyj svet  
eine Welt, in der das Mondlicht so schön und so  
weich war  
(Ionyč lo.30 f.)
- Byla uže polnoč'.  
Es war bereits Mitternacht.
- Kogda v lunnuju noč' vidiš' širokiju sel'skuju  
ulicu  
Wenn Du in einer Mondnacht eine breite Dorfstraße  
siehst
- i vo vsju šir' ètogo polja, zalitogo lunnym svetom  
und in der ganzen Weite dieses von Mondschein über-  
fluteten Feldes  
(Čelovek v futljare, lo.53)
- Byl subbotnij večer, zachodilo solnce  
Es war ein Samstagabend, die Sonne ging gerade  
unter
- čuvstvovalas' majskaja noč'  
man spürte die Mainacht
- no vse že noč' byla ticha, mir spokojno spal  
trotzdem aber war die Nacht still, die Welt schlief  
friedlich  
(Slučaj iz praktiki, lo.75; lo.81)
- I kak ni veliko zlo, vse že noč' ticha i prekrasna  
Und wenn das Böse noch so schlimm ist, so ist die  
Nacht doch schön und still
- Na nebe svetil serebrjanyj polumesjac, bylo mnogo  
zvezd  
Am Himmel leuchtete der silberne Halbmond, viele  
Sterne waren zu sehen  
(V ovrage, lo.165, lo.173)

- dalekaja luna na nebe  
der ferne Mond am Himmel
- kolokol'nja, vsja zalitaja svetom  
der Glockenturm, ganz von Licht überflutet
- I tut takže vysoko nad monastyrem tichaja, za-  
dumčivaja luna  
und auch hier stand hoch über dem Kloster der stille,  
verträumte Mond  
(Archierej, 10.187)
- Byla uže časov desjat' večera, i nad sadom svetila  
polnaja luna  
Es war schon gegen 10 Uhr abends, über dem Garten  
stand der Vollmond  
(Nevesta, 10.202)

Die Nacht bietet besondere Möglichkeiten zur Darstellung von Lichtkontrasten; durch das Mondlicht, durch den Widerschein von Feuer und Bränden, aber auch einfach durch eine Glühbirne, wie in Archierej, werden aus der Dunkelheit helle Zonen ausgegrenzt und hervorgehoben. Der Wechsel von Helligkeit und Dunkel kann damit auch ein Verfahren motivieren, das die Selektion der erzählten Welt ganz vom Betrachter abhängig macht, denn wahrnehmbar ist für diesen nur, was aus der Dunkelheit in die Helligkeit tritt. Als Beispiel dafür ist uns etwa bereits der Brand in Mužiki begegnet. <sup>(19)</sup> Die Nacht ist aber vor allem für den thematischen Aufbau der Erzählungen von entscheidender Bedeutung. Gerade die nächtliche Natur ist besonders geeignet, den Gegensatz zum Raum der gesellschaftlichen Wirklichkeit auszudrücken; als "Nachtseite" <sup>(20)</sup> des Lebens vereint sie Eigenschaften, die dem 'wachen' Alltagsraum fehlen, die dort

---

(19) Vgl. auch Čelovek v futljare, 10.42: "Ivan Ivanyč (...) sidel snaruži u vchoda i kuril trubku; ego osveščala luna. Burkin ležal vnutri na sene, i ego ne bylo vidno v potemkach."  
Ähnlich Duél' 7.388f.: Student 8.306 f.; Po delam služby 10.86.

(20) Ischižewskij, Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. I, Die Romantik, München 1964, S.152; Ischižewskij, Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen, Berlin 1968, Bd. 2, S.15 ff.

nicht zur Geltung kommen oder untergehen. In der Dunkelheit verschwinden die Gegensätze zwischen den Dingen; nachts sind alle Blumen von der gleichen Farbe, heißt es ganz deutlich in Dom s mezoninom (9.189; ähnlich auch Step', 7.45 und U znakomych, 10.10). Die Grenzen verschwimmen im Mondlicht, wie im Nebel, der in den letzten Erzählung Čechovs eine zunehmende Rolle spielt (vgl. Dama s sobačkoj 10.134, V ovrage 10.163; Nevesta, 10.206). Auch die Stille vereinheitlicht die verschiedenen Gegenstände der Natur und nimmt ihnen ihre Unterschiede. Diese Einheit in der stillen, an Schlaf erinnernden Bewegungslosigkeit kommt besonders in Čelovek v futljare (10.53), aber auch in Dama s sobačkoj (10.134) zum Ausdruck. Die Natur erscheint dann als organische Einheit, als Ganzheit, in der Binnengrenzen ihre Bedeutung verloren haben und unterscheidet sich damit von der Vereinzlung und Isolierung, die den gesellschaftlichen Raum charakterisiert (vgl. Einleitung). Vor allem aber ist die nächtliche Natur eine "geheimnisvolle" Natur. Eine Bemerkung Gurovs (Dama s sobačkoj) ist hier aufschlußreich, denn Gurov verbindet in einem Vergleich das "Geheimnis" mit der Nacht:

i vseгда predpologal, čto u každygo čeloveka pod pokrovom tajny, kak pod pokrovom noči, prochodit ego nastojaščaja. samaja interesnaja žizn' (10.141)

und er nahm immer an, daß sich bei jedem Menschen unter dem Schleier des Geheimnisses, wie unter dem Schleier der Nacht, das eigentliche und interessanteste Leben abspielte.

Gurov verbindet "Geheimnis" und Nacht und macht damit deutlich, was in den Naturbeschreibungen mit den Merkmalen 'Intensität', 'Ganzheitlichkeit' und 'Lebendigkeit' bereits angelegt ist: die nächtliche Natur befindet sich im Besitze des "Geheimnisses", das die Menschen, wie

es in Mužiki heißt, bereits verloren haben: (21)

(...) tak že byli tainstvenny i strogi teni (...)  
 (...) die Schatten waren genauso geheimnisvoll und  
 streng (...)  
 (Iri goda, 9.89)

(21) Es ist einsichtig, daß Čechov mit diesem Verständnis der Nacht eine bis in die Romantik und Vorromantik zurückreichende Tradition aufgreift. Ein kurzer Blick in Anthologien russischer Poesie ist hier bereits aufschlußreich. Wie die nächtliche Natur als "Nachtseite" des Lebens von der Alltagswelt abgesetzt wird, wird besonders deutlich etwa in Žukovskijs Noč' (1923), in den Gedichten A.Chomjakovs Ėlogija (1835), Videnie (1840), Sumrak večernij (1841), in den Gedichten mit dem immer gleichen Titel Noč' von S.Ševyrev (1828), L.Jakubovič (1836), Pletnev (1827), J.Polonskij (1850), in Tjutčevs Bessonnica (1873) u.a. Die nächtliche Natur ist auch hier eine geheimnisvolle Welt, wobei das Geheimnis allerdings vor allem mystischer, sakraler Art ist:

Lučše, čem v lone lazurnych morej,  
 Polnoe tajny i polno lučej,  
 Večnoe nebo gljadelos' by v nej  
 So vseimi zvezdami.  
 (A.Chomjakov, Sumrak večernij, 1841)

Est' čas tainstvennyj duchovnyh naslaždenij -  
 To noči čas ... kogda ves mir usnet(...)  
 (L.Jakubovič, Noč', 1836)

Zadumčivaja noč',  
 Smeniv matežnyj den',  
 Na vse nabrosila tainstvennuju ten'.  
 (P.Pletnev, Noč', 1827)

Bereits diese wenigen Beispiele, die vor allem das "Geheimnis" in der romantischen Naturbeschreibung belegen sollen, lassen einen Vorrat von Beschreibungselementen erkennen, über den auch Čechov verfügt: das Wechselspiel von Licht und Schatten ("polno lučej", "so vseimi zvezdami", "teni"), die Stille ("kogda ves' mir usnet", "smeniv matežnyj den'"), die Grenzenlosigkeit ("večnoe nebo"). Bezeichnend ist hier auch die Qualifizierung der Nacht als "zadumčivaja", auf die auch Čechov immer wieder zurückgreift.

Krik ètoj tainstvennoj pticy slyšali každuju vesnu (...)

Man hörte den Ruf dieses geheimnisvollen Vogels jedes Frühjahr (...)

(V ovrage, lo.173)

Čuvstvovalsja maj, milyj maj! (...) i chotelos' dumat', čto (...) razvernulas' teper' svoja vesennja-ja žizn', tainstvennaja, prekrasnaja, bogataja i svjataja (...)

Man spürte den Mai, den lieben Mai! (...) und es schien, als rege sich (...) sein Frühlingsleben, geheimnisvoll, herrlich, reich und heilig (...)

(Nevesta lo.2o2)

Wie das "geheime" Leben des Menschen ist auch das "geheime" Leben der Natur ein eigentliches ("nastojaščaja") und authentisches Leben, das sich dem "Bösen" ("zlo") in der Welt entgegenstellt und das damit zum Ausdruck der "Wahrheit" wird (vgl. V ovrage, lo.165; Čelovek v futljare, lo.53). Die (nächtliche) Natur scheint damit für den Menschen besonders anziehend zu sein, nicht nur, weil sie weit, grenzenlos und lebendig ist, sondern vor allem auch deshalb, weil sich hinter ihrem "Geheimnis" jene nicht entfremdete Form von Leben verbirgt, jene Wahrheit, die in der gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht (mehr) möglich ist.

Gesellschaftliche Wirklichkeit und Natur sind nicht nur zwei verschiedene Wirklichkeitsbereiche, deren wesentlichster Unterschied auf den Merkmalsoppositionen 'entfremdet' vs 'nicht-entfremdet', 'authentisch' vs 'nicht-authentisch', 'wahr' vs 'falsch' beruht. In den letzten Erzählungen Čechovs wird die Natur immer mehr mit dem Leben selbst gleichgesetzt, mit einer unendlichen, natürlich-biologischen Lebenskraft, die sich, unberührt vom individuellen Einzelschicksal des Menschen, in unaufhörlichen Kreisläufen entfaltet; aufschlußreich ist hier besonders der bereits besprochene Textabschnitt aus Dama s sobačkoj (lo.134); von einem eigenen und besonde-

ren Leben, das sich in der Natur verwirklicht, ist in Archierej und Nevesta die Rede ("Žili svoej osoboju žizn'ju" - lo.187; "razvernulas' teper' svoja vesennja-ja žizn'" - lo.202). Das oppositionelle Merkmal zu diesem Lebensbegriff ist dann nicht nur die Entfremdung und die Abgestorbenheit des gesellschaftlichen Lebens, sondern die Endlichkeit, der Tod. (22) Daß sich die gesellschaftliche Dimension ganz deutlich um eine existentielle erweitert, belegen Archierej und V ovrage, die dem Tod des Menschen das Leben der Natur entgegensetzen. Von dieser Unendlichkeit her, die den Tod negiert, erklärt sich die Verschüchterung, die Čechovs Figuren häufig beim Anblick der Natur empfinden, erklärt sich ihr Gefühl, einer anonymen und indifferenten Macht gegenüberzustehen (vgl. Dom s mezoninom, S.189; Dama s sobačkoi, lo.134; V ovrage, lo.173; Archierej, lo.201; Nevesta, lo.202). (23) Von daher erklären sich aber auch die Versuche, dem individuellen Dasein über die Annäherung an die Natur Sinn zu verleihen (vgl. dazu Dama s sobačkoi, lo.134, und Archierej). In der frühen Erzählung Gusev war diese Indifferenz der Natur auktorial markiert: Gusevs Leichnam taucht in die lebendige Welt des Meeres ein und wird dort von Haien gefressen. In den letzten Erzählungen Čechovs sind die Grenzen keineswegs so streng gezogen (24): die Unmöglichkeit, das Leben der Natur zu verstehen, schließt emotionale Nähe nicht aus; von einem unverständlichen, aber dem Menschen nahen Leben wird in Archierej gesprochen

---

(22) Vgl. dazu besonders Bicilli 1966, S.93, der sich allerdings besonders auf Step' bezieht, sowie die Interpretation von Archierej in der vorliegenden Arbeit.

(23) Auf diesen Aspekt schränkt Roszbacher die Rolle der Natur in den Erzählungen Čechovs ein; vgl. Roszbacher, "Nature and the Quest for Meaning in Chekhov's Stories", in The Russian Review, Vol.24, No.4, 1965.

(24) Vgl. dazu Nilsson 1968, S.109.

(" (...) žizn'ju neponjatnoj, no blizkoj čeloveku." 10.187). Wenn in den letzten Erzählungen (vgl. vor allem Archierej und Nevesta) die Natur immer wieder als warm ("teplyj"), weich ("mjagkij"), fröhlich ("veselyj") und lieb ("milyj") geschildert wird, dann entsteht der deutliche Eindruck eines "rodnoe gnezdo", in dem der Mensch Geborgenheit finden kann.

Der Charakter der späten Naturbeschreibungen kommt im Vergleich mit Beschreibungen früherer Erzählungen Čechovs deutlich zum Ausdruck. Bereits in den frühen Erzählungen bauen die Naturbeschreibungen auf Verfahren, die auch in den späten Erzählungen Verwendung finden. Der vergleichbare Hintergrund hebt jedoch die Unterschiede besonders hervor. Bereits Step' benützt im wesentlichen die stereotypen Beschreibungselemente der späten Erzählungen. Weite und Grenzenlosigkeit sind die markantesten Eigenschaften der Steppe, die im Laufe der Erzählung immer wieder thematisiert werden (vgl. "širokaja, beskonečnaja ravnina", "tjanetsja (...) do samogo gorizonta i isčezaet v lilovoj dali; edeš' - edeš' i nikak ne razbereš', gde ona načinaetsja i gde končaetsja..." - "eine weite, grenzenlose Ebene", "(...) zieht sich bis an den Horizont und verschwindet in der lilafarbenen ferne; man fährt und fährt und kann überhaupt nicht unterscheiden, wo sie beginnt und wo sie endet..." - 7.16); die Natur ist farbig und glänzend ("lilovaja dal'", "jarko-želtaja polosa", "solnce", "polosa sveta", "zasverkat'", "oblaskannoe solncem" - "lilafarbene ferne", "grelle gelber Streifen", "Sonne", "Lichtstreifen", "aufblitzen", "von der Sonne liebkost" u.a.; 7.16) und von den Lauten der verschiedensten Vögel und Insekten erfüllt ("starički", "susliki", "čibisy", "kuropatki", "kuznečiki", "sverčki", "skripači", "medvedki" u.a. - "Steppenlerchen", "Zieselmäuse", "Kiebitze", "Rebhühner", "Grashüpfer", "Heimchen", "Schnarrheuschrecken", "Maulwurfsgrillen"). Auch in Step' ist die Natur von einer besonderen Lebendigkeit, von

einem besonderen Leben (vgl. etwa 7.65), das dem Leben des Menschen gleichgültig gegenübersteht. Diese Lebendigkeit wird, und hier setzt der wesentliche Unterschied zu den späteren Erzählungen ein, über eine auffällige Zahl von Anthropomorphisierungen<sup>(25)</sup> ausgedrückt:

- Tesnjas' i vygljadyvaja drug iz-za druga, éti cholmy slivajutsja (...)
  - Solnce uže vygljanulo szadi iz-za goroda i ticho, bez chlopot prinjalos' za svoju rabotu.
  - okolo (...) vetrjanoj mel'nicy, kotoraja izdali pochoža na malen'kogo čeloveka, razmachivajušče-go rukami
  - i vdruk vsja širokaja step' sbrosila s sebja utrennjuju poluten', ulybnulas' i zasverkala rosoj.  
(7.16)
  - Eng aneinandergeschmiegt und einer hinter dem anderen hervorlugend, verschmolzen diese Hügel(...)
  - Im Rücken der Reisenden schaute schon die Sonne hinter der Stadt hervor und machte sich still und ohne Hast an die Arbeit.
  - neben (...) einer Windmühle, die von ferne wie ein kleines, mit den Armen fuchtelndes Männlein aussah
  - und auf einmal warf die ganze weite Steppe den Halbschatten der Dämmerung ab und funkelte im morgendlichen Tau.
  
  - A vot na cholme pokazyvaetsja odinokij topol' (...) Ot ego strojnoj figury i zelenoj odeždy trudno otorvat' glaza. Ščastliv li étot krasavec? Letom znoj, zimoj stuža i meteli (...), a glavnoe - vsju žizn' odin, odin...  
(7.17)
- Auf einem der Hügel tauchte eine einsame Pappel auf (...)  
Es war nicht leicht, von ihrer schlanken Gestalt und ihrem grünen Kleid die Augen loszureißen. War diese Schöne glücklich? Im Sommer die Hitze, im Winter der Frost und die Schneestürme (...), und vor allem: diese Einsamkeit, das ganze Leben nur Einsamkeit...

(25) Zu den Anthropomorphisierungen in den Erzählungen Čechovs vgl. Derman 1929, S.243, S.261; Bicilli 1966, S.38 f.; Nilsson 1968, S.46; Kramer 1970, S.72.

- No vot, nakonec, kogda solnce stalo spuskat' - sja k zapadu, step', cholmy i vozduch ne vyderžali gneti i, istoščivši terpenie, izmučivšis', popytalis' sbrosit' s sebja igo. Iz-za cholmov neožidanno pokazalos' pepel'no-sedoe kudrjavoe oblako. Ono peregljanulos' so step'ju - ja, mol, gotovo - i nachmurilos'.
- (7.28)

Doch endlich, als die Sonne sich dem Westen zu-neigte, hielten Steppe, Hügel und Luft den Druck nicht länger aus und versuchten, nachdem sie sich lang genug gequält hatten und ihre Geduld erschöpft war, das Joch von sich abzuwerfen. Unverhofft tauchte hinter den Hügeln eine aschgraue, krausköpfige Wolke auf. Sie wechselte einen flüchtigen Blick mit der Steppe - ich bin bereit, sollte das heißen - und verfinsterte sich.

- Edva zajdet solnce i zemlju okutaet mgla, kak dnevnaja toska zabyta, vse proščeno, i step' legko vzdychaet širokoju grud'ju.
- (7.45)

Kaum ist die Sonne untergegangen und die Erde in Finsternis gehüllt, da ist die Schwermut des Tages vergessen und verziehen, und die Steppe atmet leicht, aus voller Brust.

Die Steppe, so machen Vergleiche und Metaphern deutlich, gleicht einem menschlichen Wesen; sie verhält sich wie ein Mensch, hat offensichtlich eine menschliche Psyche. Die Steppe kann verstanden und beschrieben werden, weil sie sich bekannten, menschlichen Verhaltensmustern unterordnen läßt. Damit wird der Betrachter und die Welt, in der er lebt, zum Modell, mit dem sich auch die unbekannte Wirklichkeit der Steppe näher bringen, erklären läßt. Der Unterschied zu den späten Erzählungen Čechovs ist einsichtig: wenn dort der Betrachter seine innersten Sehnsüchte und Wünsche in der Natur wiederzufinden glaubt, dann deshalb, weil sie von seiner Lebenswelt so verschieden ist, weil sie ihm nun selber als nicht-entfremdete, authentische und "geheimnisvolle" Wirklichkeit zum Modell für ein erfülltes, sinnhaftes Leben werden kann. Die folgende Übersicht umfaßt die semantischen Positionen, die diesem Modell in Absetzung vom gesellschaftlichen

Raum zukommen:

<u>Natur</u>	<u>Gesellschaft</u>
Leben	Tod
"Geheimnis"	Abwesenheit des "Geheimnisses"
Authentizität	Entfremdung
Einheitlichkeit	Vereinzelung
Ganzheitlichkeit	Isolation
Weite	Enge
Grenzenlosigkeit	Abgegrenztheit ("Futteral")
intensive Lebendigkeit	Abgestorbenheit
Farben, Licht- und Glanzeffekte, intensive Laute	Farblosigkeit, Grau

Vergleichen wir dieses Bild der Natur mit der Thematik der "Fusion", mit den utopischen Vorstellungen einer harmonischen und organischen menschlichen Gesellschaft, wie sie im Traum Lyžins (Po delam služby) thematisiert ist, wie sie der nächtliche Wachtraum Korolevs impliziert (Slučaj iz praktiki) und die Erzählungen Student, Vory und Rasskaz staršego sadovnika ansatzweise zum Ausdruck bringen, wie sie schließlich in Slučaj iz praktiki, Dama s sobačkoj und Archierej auf der Ebene der Fabel wenigstens in der Tendenz realisiert werden, dann wird deutlich, daß der Raum der Natur, der Raum des natürlichen Lebens, mit seiner Weite und Grenzenlosigkeit, mit seiner Lebendigkeit und seiner Sinnhaftigkeit ein exemplarischer Raum der Fusion ist, der den Figuren der Erzählungen Čechovs gerade deshalb zum Vorbild für ein nicht-entfremdetes gesellschaftliches Leben werden kann; Fusion heißt im Raum der Natur aber auch, daß die Grenze des Todes überwindbar ist, womit die Natur zu einem unerreichbaren Vorbild für eine sinnhafte, und das soll zunächst nur heißen, nicht vom Tod bedrohte, menschliche Existenz wird. Die Natur ist für die Figuren Čechovs aber nicht nur ein anderer, fremder Raum, der gerade deshalb zum Vorbild und Modell werden kann; die Figuren können sich

in ihrem natürlichen Menschsein ja selber als Teil dieses Raumes verstehen und von daher ihr Selbstverständnis beziehen, wie ansatzweise Lyžin in Po delam služby oder Gurov in Dama s sobačkoj. Tatsächlich betonen die späten Erzählungen Čechovs gerade diesen Zusammenhang zwischen den Menschen und der Natur bzw. einem natürlichen Sein. Von daher stellt sich dann auch die Verbindung zwischen den dominierenden Elementen der invarianten Thematik der späten Erzählungen Čechovs her: sowohl der Gedanke des "blizkij čelovek", wie der des "Geheimnisses" und der Natur bauen auf der Opposition zu dem als inauthentisch und unwahr empfundenen Raum der offiziellen gesellschaftlichen Wirklichkeit und akzentuieren dabei ein gesellschaftsunabhängiges, natürliches (Mensch-) Sein, das als das eigentliche ("nastojasščij"), wahre und lebendige Sein begriffen wird. Wenn man dieses natürliche Sein als das dominierende und verbindende Merkmal der invarianten Thematik begreift, dann kommt den einzelnen Elementen vor allem die Funktion zu, dieses natürliche Sein in verschiedenen Wirklichkeitsbereichen zur Geltung zu bringen: dem Bereich des Individuums und seiner Identität ("Geheimnis"), dem Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen ("blizkij čelovek") und dem Bereich einer umfassenden Lebenswirklichkeit (Natur). Das heißt dann aber auch, daß die dargestellte Wirklichkeit in ihren wesentlichen Bezügen von der Opposition jener zwei Leben ("dve žizni") durchzogen wird, die Gurov in Dama s sobačkoj für sich und seine Wirklichkeit erkennt, von der Opposition zwischen einem natürlichen und einem gesellschaftlichen Leben; den Naturschilderungen, die sich ja mit besonderer Deutlichkeit über diese Opposition konstituieren, kommt dabei eine exemplarische Bedeutung zu. Die Opposition von natürlichem und gesellschaftlichem Leben kann aber auch erhellen, warum gerade das einzelne Individuum in den Erzählungen Čechovs eine hervorragende

Stellung einnimmt; das Individuum gehört ja beiden Räumen an und markiert damit genau den Schnittpunkt, an dem sich beide überkreuzen. Daraus resultiert dann die besondere Problematik des Individuums, wofür wohl Aksin'ja das deutlichste Beispiel ist (V ovrage); daraus mag dann auch die Problematik und Ambivalenz der thematisierten Wirklichkeitsmodellierungen resultieren, die beide Räume zu vermitteln suchen, ohne zu einem gültigen Ergebnis zu gelangen. Die beschriebene "Offenheit" der späten Erzählungen Čechovs beruht u.a. darauf. Auch hier spielt dann aber wieder die Natur und das natürliche Sein die wesentliche Rolle; wir haben bereits gesehen, wie sich in den späten Erzählungen Čechovs das problematische Gleichgewicht zwischen natürlichem und gesellschaftlichem Sein immer mehr zu Gunsten des natürlichen Seins verschiebt, das damit als eine einheitliche "Hinsicht" auf Wirklichkeit erscheint und "Offenheit" begrenzt.

Lexikalische Häufigkeiten22

tišina, tichij

17

pole (poljano)

luna, lunnyj (mesjac,  
polumesjac)15

svet, svetlyj, svetit'

14

belyj (belen'kij)

12

noč', nočnoj

sad

11

nebo

dalekij (dal'nij)

10

teplota, teplo, teplyj

vesna, vesennij

9

solnce (solnyško)

krik, kričat'

8

temnota, temnyj

prekrasnyj

selo (poselok)

7

ten'

reka

derevo

6

les

širokij

černyj

utro, utrennij

5

tajna (tainstvennyj)

tuman

zvezda

zelenyj

večer, večernij

4

gora

dom

dvor

cerkov'

stado

ljaguška

3

lug

kust

listva

bereg

kanava

voda

prud

vorota

stena

dlinnyj

vysokij

bezdonnyj

jarkij

zalityj

veselyj

ptica

kukuška

žavoronok

oblako

## 9. Schlußbemerkungen

(1) Nicht alle späten Erzählungen Čechovs sind "offen"; Erzählungen wie Ionyč, Čelovek v futljare oder Dušečka modellieren die abgekapselte Wirklichkeit eines Futterals, das die Figuren am Leben hindert, in der sie ersticken, wie Ionyč, den das körperliche Futteral der Dickleibigkeit keine Luft mehr finden läßt, und zu der dann der Erzähler eine wertende Gegenposition einnimmt. Auch hier ist allerdings die Polarisierung deutlich eingeschränkt (vgl. Kap. 4): Dušečka wird ironisiert, aber nicht grundsätzlich abgewertet; Ionyč ist am Ende der Erzählung uneingeschränkt negativ gezeichnet, doch ist die Rechtmäßigkeit seiner Kritik an der "pošlost'", in der er leben muß, nicht anzuzweifeln; Ionyč ähnelt hier Nikolaj Stepanovič in Skučnaja istorija; in Čelovek v futljare öffnet die Rahmenerzählung eine Gegenperspektive zur Welt des Futterals usw.

Diese Modifizierung "polarisierenden" Erzählens bedeutet jedoch keine grundsätzliche Hinwendung zur "gnoseologischen" Thematik der "offenen" Erzählungen, die nicht mehr eine bestimmte (gesellschaftliche) Wirklichkeit modellieren, um sie kritisch bloßzustellen oder zu problematisieren, die vielmehr nach den Bedingungen und Möglichkeiten fragen, wie Wirklichkeit zu verstehen und zu modellieren ist. Eine "Offenheit" in diesem Sinn zeichnet sich zwar in vielen Erzählungen auch früherer Schaffensperioden ab (vgl. Einleitung), doch beschränken sich tatsächlich "offene" Erzählungen, wenn ich richtig sehe, auf die hier vorgestellten; wenn sie in den Vordergrund gerückt wurden, dann deshalb, weil sie die in den vorhergehenden Erzählungen angelegte Tendenz zu "offenen" Strukturen, die selbst in einer "geschlossenen" Erzählung wie Mužiki bemerkbar war (vgl. Kap. 3), entscheidend und in sich schlüssig weiterführen; sie bilden da-

mit den Abschluß jener thematischen und strukturellen Veränderungen, die sich als Evolution des Čechov'schen Erzählens beschreiben lassen. Diese Evolution verfolgt also keinen Kreis, wie Čudakov andeutet, wenn er die letzte Schaffensperiode Čechovs mit dem Dominieren der Erzählerrede wieder an die erste anschließen läßt <sup>(1)</sup>, sondern eine kontinuierliche und geradlinige Bewegung, die zu den "offenen" Erzählungen hinführt.

Der Begriff der "Offenheit" ist auf die Einzelerzählung bezogen; tatsächlich ist der thematische Aufbau der späten "offenen" Erzählungen nur in seiner Doppelnatur zu begreifen: der "Offenheit" der Einzelerzählung steht ja die relative thematische "Geschlossenheit" gegenüber, die die späten Erzählungen Čechovs als Erzählverband auszeichnet; die zentrale These dieser Arbeit lautet ja gerade so, daß der zunehmenden "Offenheit" der Einzelerzählung die zunehmende "Geschlossenheit" eines größeren Textkorpus entspricht. "Offenheit" und "Geschlossenheit" erscheinen dann in ihrem Zusammenhang als Momente einer "widersprüchlichen Signalvergabe" (Pfister), die, analog zum Bedeutungsaufbau der Einzelerzählung (vgl. Kap. 6), die Erzählbotschaft der späten Erzählungen ambiguiert: die "Offenheit" der Einzelerzählung problematisiert die thematische "Geschlossenheit" des Erzählverbandes, während diese die "Offenheit" der Einzelerzählung einschränkt. Der ambivalente Zusammenhang von "Offenheit" und "Geschlossenheit" bestimmt die Wirklichkeitseinstellung des impliziten Autors und ermöglicht ihre Einordnung in einen literarisch-kulturellen Kontext.

---

(1) Čudakov 1971, Kap. 3

(2) Die "Offenheit" der späten Erzählungen Čechovs enthält zwei zusammenhängende Aspekte. "Offen" ist zunächst der thematische Aufbau der Erzählungen Čechovs ihre wirklichkeitsmodellierende "mythologische" Dimension, die nicht mehr ein einheitliches und verbindliches Wirklichkeitsmodell vermittelt, sondern alternative Modellierungsmöglichkeiten kenntlich macht und damit eine im Ansatz "polyphone" Struktur aufweist. Erzählungen wie Slučaj iz praktiki und Dama s sobačkoj lassen dabei keinen Zweifel, daß die thematisierten Wirklichkeitsmodellierungen von der jeweiligen Lebenssituation der Protagonisten abhängig sind, eine Veränderung dieser Lebenssituation also eine Veränderung des Wirklichkeitsbildes nicht ausschließt (zur Spannung zwischen der wirklichkeitsmodellierenden, "mythologischen" Dimension der Erzählungen und ihrem "Fabelaspekt" vgl. Kap.6). Die "offenen" Erzählungen Čechovs zeichnen damit eine Wirklichkeit, die immer wieder neue Auslegungen möglich und nötig macht, deuten also einen im Prinzip un abgeschlossenen Prozeß der Substitution an, in dem eine Wirklichkeitsauslegung an die Stelle der anderen tritt, ohne die Verbindlichkeit eines endgültigen Wirklichkeitsmodells beanspruchen zu können. Die Erzählungen Čechovs verweisen damit auf jene Zeichentheorien, die Wirklichkeit nur noch als Kette von Signifikanten gelten lassen, an deren Horizont immer wieder andere Signifikantenketten erscheinen, nicht aber ein fixierbares Signifikat; Bedeutung ist dann nur noch ein "Signifikanteneffekt", der jederzeit durch einen anderen substituierbar ist.<sup>(2)</sup> Hier setzt der zweite Aspekt von "Offenheit" ein, der nicht mehr die Zeichen einer Wirklichkeitsmodellierung, sondern die Textzeichen selbst betrifft.

(2) In Frankreich vor allem Derrida und Lacan; vgl. etwa J.Lacan, Écrits 1,2, Paris 1966, 1971; J. Derrida, L'écriture e la Différence, Paris 1967.

Wir konnten bereits in Mužiki beobachten, wie sich der Textaufbau weniger an der syntagmatischen als an der paradigmatischen Anschließbarkeit der Textelemente orientiert; was für Mužiki gilt, betrifft alle späten Erzählungen Čechovs: ihre Struktur ist dominant paradigmatisch und weist bereits dadurch eine Tendenz zur "Offenheit" auf, denn paradigmatische Strukturen sind weit weniger kodiert als syntagmatische. Die tendenzielle "Offenheit" ließ sich besonders in Vovrage verfolgen; die Textzeichen schließen dort durch rekurrente (lautliche, syntaktische, semantische) Merkmale paradigmatisch an andere Textzeichen an, erwerben dadurch neue Bedeutungsmerkmale, die weitere Anschließbarkeiten ermöglichen und so fort; die Textzeichen hören damit auf, vorgegebene Bedeutungen (Signifikate) zu repräsentieren; sie konstituieren vielmehr einen im Prinzip un abgeschlossenen und nicht-kodierten Prozeß der Bedeutungs generierung, in dem jedes Zeichen nicht nur immer wieder auf andere verweist, sondern über die Beziehung der Äquivalenz durch andere Zeichen ersetzbar wird. Die Möglichkeit einer metaphorischen "Lektüre" der Erzählungen beruht gerade darauf. Die Analogie zu den thematisierten Wirklichkeitsmodellierungen ist einsichtig: beide Male wird das Primat des Signifikats zu Gunsten von Signifikanten aufgehoben, die in einem ständigen "Gleiten" ("glissement"), wie es bei Lacan heißt, an andere Signifikanten anschließen und dabei nur vorübergehende Bedeutungseffekte, aber keine verbindlichen Bedeutungen erzeugen.

Der Verlust einer Normierung, die den Signifikanten mit einem 'gültigen' Signifikat verbindet, ist sicher Ausdruck jener nur noch unvollkommenen "Vermittlung von Selbst und Welt", die Iser als "Reduktionsform der Subjektivität" beschreibt <sup>(3)</sup> und zeugt damit von

(3) W. Iser, "Reduktionsformen der Subjektivität" in H.R. Jauss (Hrsg.), Die nicht mehr schönen Künste, München 1968.

jener Krise des Erzählens, von der seit Benjamin und Adorno immer wieder die Rede ist. <sup>(4)</sup> Die Austauschbarkeit von Erfahrung, ja die Erfahrung selbst, sei verloren gegangen, klagt Benjamin, damit aber auch der Erzähler und die Weisheit, mit der er Rat zu geben wußte. <sup>(5)</sup> Tatsächlich birgt die Krise jedoch auch die Möglichkeit ihrer Überwindung in sich. Adorno ordnet dem unproblematischen, "geschlossenen" Kunstwerk, das sich in Übereinstimmung mit sich selbst und der Welt befindet, eine nur geringe Erkenntniskraft zu: "es erkannte nicht, sondern ließ Erkenntnis in sich verschwinden"; indem es sich zum Gegenstand bloßer "Anschauung" macht, verhüllt es "alle die Brüche, durch welche Denken der unmittelbaren Gegebenheit des ästhetischen Objekts entweichen konnte." Nur das "offene", "zerrüttete" Kunstwerk ist nicht "blind": "Erst das zerrüttete Kunstwerk gibt mit seiner Geschlossenheit die Anschaulichkeit preis und den Schein mit dieser. Es ist als Gegenstand des Denkens gesetzt und hat am Denken selber Anteil". <sup>(6)</sup> Wenn diese Erkenntnisfähigkeit das "offene" Kunstwerk vor dem "geschlossenen" auszeichnet, dann ist gerade hier wieder auf Čechov zurückzukommen, dessen Erzählungen ja nicht nur die Krise der Erfahrung und die Krise des Erzählens thematisieren, sondern auch die Möglichkeit ihrer Überwindung reflektieren.

---

(4) Vgl. Benjamin, "Der Erzähler", in Illuminationen, Frankfurt 1961; Th. Adorno, "Der Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman", in Noten zur Literatur, I, Frankfurt 1958.

(5) Benjamin 1961, S. 405 ff.

(6) Th. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt 1978, S. 118.

(3) Damit ist wieder auf die Doppelnatur des thematischen Aufbaus der späten Erzählungen Čechovs zurückzukommen, in dem "offene" und "geschlossene" Momente aufeinandertreffen; die Rekurrenz von Textzeichen und semantischen Merkmalen tendiert ja nicht nur zur Auflösung eines verbindlichen Signifikats, sondern hält in einer Gegenbewegung gerade durch die Wiederholung bestimmte Bedeutungen fest; gemeint ist die invariante Thematik, die mit den Begriffen des "blizkij čelovek", des "Geheimnisses" und der "Natur" ein Sinnangebot vorstellt, das den Sinndefiziten der (dargestellten) Erfahrungswelt und damit auch der Krise, von der Benjamin und Adorno sprechen, entgegenwirkt und auf diese Weise auch die "Offenheit" der Erzählungen begrenzt.

Die Vorstellungen des "blizkij čelovek", des "Geheimnisses" und der "Natur" sind mit den Wertvorstellungen nicht unverträglich, die dem Erzählen Čechovs immer wieder zugeordnet werden. Kataev listet hier zusammenfassend auf "kul'turnost'", "svobods", "gummanost'", "nauka", "trud", "dostoinstvo ličnosti" und fügt selber noch hinzu "pravda", "krasota" und "spravedlivost'"; (7) nicht immer dürfte es jedoch einfach sein, diese Wertvorstellungen auf das semantische System konkreter Erzählungen zurückzuführen, bezeichnen sie doch, wie es scheint, ganz allgemein die Wirklichkeitseinstellung des Erzählers Čechov; dann tragen sie aber auch nur wenig dazu bei, die thematische Entwicklung des Čechov'schen Erzählens festzuhalten, wie sie gerade in der invarianten Thematik der späten Erzählungen zum Ausdruck kommt. Diese Entwicklung wird besonders manifest, wenn man die Begriffe des "blizkij čelovek", des "Geheimnisses" und der "Natur" dem "künstlerischen Weltmodell" entgegenstellt, das R.Döring-Smirnov den Texten Čechovs entnimmt, dabei aber vor allem die früheren Erzählungen berücksichtigt. (8) Dieses Weltmodell

(7) Kataev 1979, S.205 ff.

(8) R.Döring-Smirnov 1980, S.305 ff.

ist durch Widersprüche und Dissonanzen bestimmt, die auf der Ebene der Fabel die Form des Verlustes annehmen: Verlust der Verständigung zwischen den Menschen, Verlust der Orientierung in Raum und Zeit, Verlust der Einsicht in die Ordnung der Dinge, die sich nur noch als Zufall präsentiert. Der Zufall ist dabei "als Schnittpunkt eines Chiasmus zwischen (den) zwei widersprüchlichen Bereichen" Natur und Kultur zu begreifen <sup>(9)</sup>, zwischen denen in der Welt der Erzählungen die vermittelnde Bewegung verlorengegangen ist. Die "Komposition" der Texte Čechovs zeigt dann den "Schnittpunkt des Chiasmus, den Bruch, der auf die verlorene Zusammengehörigkeit, die Umkehr der Werte und der Wertpositionen hinweist." <sup>(10)</sup> Gerade hier setzt die thematische Gegenbewegung der späten Erzählungen Čechovs ein; es wäre verfehlt, in diesen Erzählungen nun an der Stelle des Verlustes Fülle und Erfüllung zu sehen, doch ist die Gegenposition zum Verlust nicht mehr nur unerreichbare Utopie. Die invariante Thematik kennzeichnet einen impliziten Autor, der innerhalb der erzählten Welt selbst den "Brüchen" und "Dissonanzen" ein positives Gegenbild entgegenhält, dessen Anwesenheit allein die späten Erzählungen von den frühen unterscheidet. Dieses Gegenbild ist den Figuren teilweise selbst zugänglich, entspringt ihrer Reflexion über die erfahrene Wirklichkeit und ist damit Ausdruck einer Orientierung in der Welt, die zumindest versucht, den Zufall zu überwinden und dem eigenen Dasein Sinn zu verleihen. Schließlich zeigt auch die Fabel dieser Erzählungen das noch vorsichtige Herantasten an das eigene "Geheimnis", die zögernden Versuche, im anderen Menschen den "blizkiĵ čelovek" zu finden (Slučaj iz praktiki, Dama s sobačkoj). Wir haben dabei gesehen, daß die Neu-

---

(9) R.Döring-Smirnov 1980, S.311.

(10) R.Döring-Smirnov 1980, S.317.

orientierung der Figuren am Begriff einer Natur ausgerichtet ist, die zum Modell für die menschliche Wirklichkeit wird; gerade die Vorstellung des "blizkiĭ čelovek" kann aber deutlich machen, daß die Rückbesinnung auf ein natürliches Menschsein die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht ausschließt, impliziert sie doch den Versuch, die Beziehung zwischen den Menschen neu zu gestalten; insofern läßt sich die invariante Thematik der späten Erzählungen auch als Ansatz begreifen, die Pole Natur und Kultur über eine Annäherung der Kultur an die Natur zu vermitteln; daraus erhellt die dominierende Stellung, die die Natur im Bedeutungsaufbau der späten Erzählungen Čechovs einnimmt; erklärbar wird dann aber auch die zunehmende existentielle Thematik in den späten Erzählungen Čechovs, die nicht nur nach dem Verhältnis von gesellschaftlicher und natürlicher Wirklichkeit fragt, sondern auch das natürliche, aber begrenzte Sein des Menschen dem unbegrenzten Sein der Natur gegenüberstellt. Daß auch hier das Angebot einer Vermittlung vom Begriff einer alles Lebendige umfassenden Natur ausgeht, konnte gezeigt werden (vgl. Kap. B)

(4) Die Doppelnatur des Čechov'schen Erzählens, in dem sich "Offenheit" und "Geschlossenheit" wechselseitig begrenzen, zeugt von einer Wirklichkeitseinstellung, um auf Adorno zurückzukommen, die die naive Anschaulichkeit des "geschlossenen", 'realistischen' Kunstwerks als Schein entlarvt, für die aber noch eine Überwindung der Krise der Erfahrung denkbar ist, die mehr bedeutet, als die "Zurückweisung des falschen Bestehenden" (11),

---

(11) Vgl. die Adornokritik von Neuschäfer, in H.J. Neuschäfer, Populärromane im 19. Jahrhundert, München 1976, S.19.

mehr als eine "sehnsüchtige Negation" (12), die nur noch die Utopie gelten lassen kann. Die so verstandene Doppelnatur des Čechov'schen Erzählens weist diesem dann eine Schwellenstellung an der Grenze zur 'Moderne' zu, deren Ort sich innerhalb der russischen Literaturgeschichte präzisieren läßt. Ganz sicher löst Čechovs Hinwendung zum "offenen" Erzählen bislang dominierende Formen realistischen Erzählens ab, wie bereits Gor'kij erkannt hatte; (13) die Absetzung eines dominierenden erzählenden Subjekts, die "Zertrümmerung" der Fabel (Selge), das Zunehmen einer paradigmatischen Ordnung, die Ablösung metonymischer durch metaphorische Zeichenrelationen, schließlich die thematisierte Desorientierung der Figuren sind hier deutlichster Beleg. Was sich im Rückblick auf die Vergangenheit als Destruktion erweist, bedeutet gleichzeitig den Beginn neuer literarischer Ausdrucksformen, eines neuen literarischen Selbstverständnisses: sowohl die Symbolisten wie noch Majakovskij werden Čechov später, und nicht zu Unrecht, für sich reklamieren. (14) Majakovskij sieht in Čechov vor allem den "chudožnik slova", der dem künstlerischen Wort durch seine Lösung vom Gegenstand einen neuen Wert verliehen hat, den Wert eines "slovo-simvol" und eines "slovo-samocel'". (15)

(12) H.Scheible, "Sehnsüchtige Negation. Zur ästhetischen Theorie Th.W.Adornos", in Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, Bildende Kunst und Musik, 1972, 2.

(13) "Znaete, čto vy delaete? Ubivaete realizm ." ("Wiszen Sie, was Sie tun? Sie töten den Realismus."); Gor'kij an Čechov, 5.1.1900.

(14) Vl.Majakovskij, "Dva Čechova", in Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach, Moskva 1955; A.Belyj, "Višnevyj sad", in Vesy 2, 1904; "Čechov", in Vesy 8, 1904; vgl. dazu J.Holthusen, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957.

(15) Majakovskij 1955, S.297.

Daß die Abschwächung der gegenständlichen Bezogenheit des Wortes symbolistischen Vorstellungen von einer Autonomie der Sprache, eines "oživlenie slova", einer "magija slov" (16) entgegenkommt, braucht nicht betont zu werden. In die Vergangenheit und in die Zukunft der russischen Literatur weisen aber auch die Begriffe, die in den Erzählungen Čechovs ein positives Gegenbild zur Wirklichkeit des gesellschaftlichen Alltags zeichnen. Die Hervorhebung der "Nachtseite des Lebens", die Vorstellung einer organischen und "geheimnisvollen" Natur, sowie der Begriff des "Geheimnisses" selbst, stehen, wie kurz angedeutet werden konnte, in einer deutlich romantischen Tradition und verbinden Čechov - vielleicht gerade dadurch - mit dem Denken der Symbolisten; dem "Geheimnis" kommt hier sicher eine Schlüsselstellung zu. Damit zeichnen sich aber die Konturen einer neuen Arbeit ab, die erst noch zu schreiben wäre.

---

(16) Vgl. etwa Belyjs Aufsatz "Magija slov", in Simvolizm, Moskva 1910.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Th., Noten zur Literatur I, Frankfurt 1973.
- Adorno, Th., Philosophie der neuen Musik, Frankfurt 1978
- Aleksandrov, B., Seminarii po Čechovu, Moskva 1949.
- Auzinger, H., Die Pointe bei Čechov, Kempten 1956.
- Auzinger, H., "Čechov und das Nicht-zu-Ende-Sprechen",  
in: Die Welt der Slaven 5 (1960).
- Bachtin, M., Problemy poëtiki Dostoevskogo, Moskva 1963;  
dtsh.: Probleme der Poetik Dostovskijs, München 1971.
- Barthes, R., "Introduction à l'analyse structurale des  
récits, in: Communications 8, 1966.
- Barthes, R., "L'effet du réel", in Communications 11,  
1968.
- Barthes, R., S/Z, Paris 1970.
- Bartvicka, Ch., Slova "Žizn'" i "Žit'" v tvorčestve  
A.P.Čechova (Avtoreferat), Leningrad 1978.
- Belkin, A., Čitaja Dostoevskogo i Čechova, Moskva 1973.
- Belyj, A., "Višnevyy sad", in: Vesy 2, 1904.
- Belyj, A., "Čechov", in Vesy 8, 1904.
- Benjamin, W., Illuminationen, Frankfurt 1961.
- Benz, E. (Hrsg.), Russische Heiligenlegenden, Zürich 1953.
- Berdnikov, G., "A.P.Čechov v konce 80-ch godov", in:  
Russkaja literatura, 1960.
- Berdnikov, G., A.P.Čechov. Idejnye i tvorčeskie iskanija,  
Moskva/Leningrad 1961.
- Berdnikov, G., "Dama s sobačkoj" A.P.Čechova, Leningrad 1976.
- Berdnikov, G., "O poëtike Čechova i principach ee issle-  
dovanija", in: Voprosy literatury 1972, No 5.
- Berkovskij, N., "Čechov. Ot rasskazov i povestejk drama-  
turgii", in: Russkaja literatura 1965, 4.
- Bicilli, P.M., Anton P.Čechov, München 1966.
- Bjalyj, G., "A.P.Čechov", in: Istorija ruskoj literatury,  
t.IX, Moskva/Leningrad 1956.
- Bjalyj, G., "Rasskaz A.P.Čechova 'Mužiki' i derevenskie  
očerki I.S.Sokolova", in Uč.Zap. LGU, No 355, ser.  
filol.nauk, vyp.76, 1971.
- Bjalyj, G., Russkij realizm konca XIX veka, Leningrad  
1973.
- Bjalyj, G., Čechov i russkij realizm, Leningrad 1981.
- Booth, W.C., The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961;  
dtsh.: Die Rhetorik der Erzählkunst, Heidelberg  
1974.
- Brokgauz, Efron, Ėnciklopedičeskij slovar', S.Peterburg 1900.

- Bruford, W., Chekhov and his Russia, London 1948.
- Bunin, I., Vospominanija, Paris 1950.
- Čechov, A.P., Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach, Moskva 1974.
- Cilevič, L., Sjužet čechovskogo rasskaza, Riga 1976.
- Conrad, J., "Čexov's 'The Man in the Shell'. Freedom and Responsibility.", in: Slavic and East European Journal 10 (1966).
- Čudakov, A., Poëtika Čechova, Moskva 1971.
- Čukovskij, K., O Čechove, Moskva 1967.
- Curtin, C., "Čexov's 'Sleepy': An Interpretation", in: Slavic and East European Journal, 9, 1965.
- Daetz, L., Studien zur sowjetrussischen Kurzgeschichte. Zoščenko, Oleša, Paustovskij, München 1969.
- Derman, A., Ivorčeskij portret Čechova, Moskva 1929.
- Derman, A. O masterstve Čechova, Moskva 1959.
- Dick, G., "Die deutsche Čechov-Interpretation der Gegenwart", in Zeitschrift für Slawistik, IV, 1959.
- Dlugosch, I., "Die Personen Anton P.Čechovs - Versuch einer Kategorisierung", in Die Welt der Slaven 19-20, 1974, 1975.
- Dobin, E., Iskusstvo detali, Leningrad 1975.
- Döring, J.R. (Hrsg.), Zur Analyse dreier Erzählungen von V.I.Dal', München 1975.
- Döring, J.R., F.Hübner, Die Personendarstellung in den Dramen Anton P.Čechovs (Rez.), in Die Welt der Slaven 19, 20, 1974, 1975.
- Döring, J.R., "Der Beitrag V.A.Slepcovs zur Evolution der Skizze in den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts", in: Referate und Beiträge zum VIII. internationalen Slavistenkongress Zagreb 1978, München 1978.
- Döring-Smirnov, J.R., Die Poetik Čechovs und die Transformation der russischen Prosaskizze (očerk), München 1980 (Ms)
- Dressler, W., Einführung in die Textlinguistik, Tübingen 1973.
- Drouilly, J., "Čexov et le sentiment de l'absurde", in: Canadian Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, Warsaw, August 21-27, 1973, The Hague, Paris 1973.
- Düwel, W., "Zum Problem des Rhythmus von künstlerischer Prosa", in: Zeitschrift für Slawistik, 23 (1978).
- Eco, U., Opera aperta, Milano 1962.
- Eco, U., Einführung in die Semiotik, München 1972.
- Eekman, T., Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960.

- Eekman, I., "The Narrator and the Hero in Chekhov's Prose", California Slavic Studies, VIII, 1975.
- Egorov, B., "Struktura rasskaza 'Dom s mezoninom'", in: Opul'skaja, L., u.a. (Hrsg.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Ėjchenbaum, B., "O Čechove", in: O proze, Leningrad 1969.
- Elizarova, M., Ivorčestvo Čechova i voprosy realizma konca XIX veka, Moskva 1958.
- van der Eng, J., Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague, Paris, 1973.
- van der Eng, J., J.M.Meijer, H.Schmid, On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P.Čechov as Story-Teller and Playwright, Lisse 1978.
- Ėrenburg, I., Perečityvaja Čechova, Moskva 1960.
- Ermilov, V., Čechov, Moskva 1946.
- Garin-Michajlovskij, N.G., "Neskol'ko let v derevne", in: Polnoe sobranie sočinenij, Petrograd 1916, t.4.
- Genette, G., "Frontières du récit", in: Communications 8, 1966.
- Genette, G., "Discours du récit", in: Figures III, Paris 1972.
- Gerick, H.J., "Tschechow. Die 'Dame mit dem Hündchen'", in: B.Zelinskij (Hrsg.), Die russische Novelle, Düsseldorf 1982.
- Gerson, Z., "Kompozicija i stil' povestvovatel'nych proizvedenij A.P. Čechova", in: Trofimov, Ivorčestvo A.P.Čechova, Moskva 1956.
- Gesemann, W., "Zur Rezeption der Eisenbahn durch die russische Literatur", in: Slavistische Studien zum VI. Internationalen Slavistenkongreß in Prag 1968, München 1968.
- Gitermann, V., Geschichte Rußlands, Frankfurt 1965.
- Gol'denvejzer, A., Vblizi Iolstogo, Moskva 1959.
- Golubkov, V., Masterstvo A.P.Čechova, Moskva 1958.
- Gor'kij, M., "Po povodu novogo rasskaza A.P.Čechova 'V ovrage'", in: Sobranie sočinenij v 30 tomach, Moskva 1953., t.23.
- Gornfel'd, A., "Čechovskie finaly", in: Krasnaja nov', 8/9, 1939.
- Gotman, S., Čechov's Use of Irony in his Fiction, Ann Arbor 1971.
- Gotman, S., "The Role of Irony in Čexov's Fiction", in: Slavic and East European Journal, 16, 1972.
- Gromov, L. (Hrsg.), Anton Pavlovič Čechov. Stat'i, issledovanija, publikacii, Rostov-na-Donu 1954.

- Gromov, . (Hrsg.), Ivorčestvo A.P.Čechova, Rostov-na-Donu 1976.
- Gurvič, I., Proza Čechova, Moskva 1970.
- Guščin, M., Ivorčestvo A.P.Čechova, Char'kov 1954.
- Hagan, J., "Chekhov's Fiction and the Ideal of 'Objectivity'", in: PMLA, LXXXI, 1966.
- Halm, H., "Titel und Anfangssatz in Čechovs Erzählungen", in: Wiener Slawistisches Jahrbuch 10 (1963).
- Hamburger, K., Die Logik der Dichtung, Stuttgart, <sup>2</sup>1968.
- Harrison, J., "Symbolic Action in Chekhov's 'Peasants' and 'In the Ravine'", in: Modern Fiction Studies, VII, 4, 1961/62.
- Haubrich, M., Typisierung und Charakterisierung in der Literatur. Dargestellt am Beispiel der Kurzgeschichten A.P.Čechovs, Mainz 1978.
- Herbst, U., "Zum Problem der 'Unbestimmtheiten' in späten Erzählungen Čechovs unter dem Aspekt einer literaturwissenschaftlichen Stilistik", in: Zeitschrift für Slawistik, 23 (1978).
- Hingley, R., Chekhov, London 1950.
- Holenstein, E., Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, Frankfurt 1975.
- Holthusen J., Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957.
- Holthusen, J., Russische Gegenwartsliteratur I, München 1963.
- Holthusen, J., "Erzählung und auktorialer Kommentar im modernen russischen Roman", in: Die Welt der Slaven, 8, 1963.
- Hübner, F., Die Personendarstellung in den Dramen Anton P.Čechovs, Amsterdam 1971.
- Ingarden, R., Das literarische Kunstwerk, Tübingen 1931.
- Iser, W., Die Appellstruktur der Texte, Konstanz 1971.
- Iser, W., Der implizite Leser - Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett, München 1972.
- Iser, W., "Die Figur der Negativität in Becketts Prosa", in: H.Mayer, U.Johnson (Hrsg.), Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium, Frankfurt 1975.
- Iser, W., Der Akt des Lesens, München 1976.
- Jackson, R.L., "'If I Forget Thee, O Jerusalem': An Essay on Chekhov's 'Rotshild's Fiddle'", in: Slavica Hierosolymitana, III, 1978.
- Jakobson, G., "Die Novelle 'Der Student'. Versuch einer Analyse", in: Eekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960.

- Jakobson, R., Fundamentals of Language, Den Haag 1956.
- Jakobson, R., "Linguistics and Poetics", in: T.A. Sebeok (Hrsg.), Style in Language, New York 1960.
- Jakobson, R., "O chudožestvennom realizme", in: J. Striedter (Hrsg.), Texte der russischen Formalisten I, München 1969.
- Jauss, H.R., Die nicht mehr schönen Künste, München 1968.
- Jauss, H.R., Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt 1970.
- Kaiser, G., "Nachruf auf die Interpretation?", in Poetica 4, 1971.
- Kallmeyer, W., W. Klein, R. Meyer-Hermann, K. Netzer, H.J. Siebert, Lektürekolleg zur Textlinguistik, Frankfurt 1974.
- Kanzog, K., Erzählstrategie, Heidelberg 1976.
- Kasack, W., "Die Wiederholung als Kunstmittel in L.N. Tolstoj's Novellen 'Der Schneesturm' und 'Herr und Knecht'", in: Zeitschrift für slavische Philologie, 33, 1967.
- Kataev, V., "Avtor v 'Ostrove Sachaline' i v rasskaze 'Gusev'", in: Opul'skaja, L. (u.a.) (Hrsg.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Kataev, V., Proza Čechova. Problemy interpretacii, Moskva 1979.
- Katsell, J., The Potential for Growth and Change - Chekhov's Mature Prose 1888-1903, Ann Arbor 1972.
- Katsell, J., "Čexov's 'The Steppe Revisited'", in: Slavic and East European Journal, 22, 1978.
- Kjetsaa, G., "Tschechows Novellenkunst. Versuch einer Analyse der Erzählung 'Die Dame mit dem Hündchen'", Čeakoslovenska Rusiatika 2, 1971.
- Kloepfer, R., U. Dömen, Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung, Bad Homburg 1970.
- Kloepfer, R., Poetik und Linguistik, München 1975.
- Klostermann, R., "Die Novelle 'Der Student'. Ein Diskussionsbeitrag", in: Eekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960.
- Klotz, V., Geschlossene und offene Form im Drama, München 1975.
- Kobler, M., Čechov the Moralist: The Man with a Hammer, Ann Arbor 1968.
- Korolenko, V., "Anton Pavlovič Čechov", in: Sobranie sočinenij, Moskva 1955, t.8.
- Kramer, K., The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čexov's Stories, The Hague, Paris 1970.

- Kramer, K., "Impressionist Tendencies in the Work of Vsevolod Garšin", in: American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, The Hague, Paris 1973.
- Kristeva, J., "Problèmes de la structuration du texte", in: Théorie d'ensemble (Tel Quel), Paris 1968.
- Kropotkin, P., Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur, Frankfurt 1975.
- Kulešov, V., "Realizm Čechova v sootnošenii s naturalizmom i simbolizmom v ruskoj literature konca XIX i načala XX veka", in: Kulešov (u.a.), Čechovskie čtenija v Jalte, Moskva 1973.
- Krutikova, N., "Realizm Čechova (K probleme izučenija)", in: Kulešov (u.a.), Čechovskie čtenija v Jalte, Moskva 1973.
- Kuznecova, M., "O nekotorych sposobach čechovskoj tipizacii", in: Gromov, Ivorčestvo A.P. Čechova, Rostov-na-Donu 1976.
- Kuznecova, M., Ivorčeskaja évoljucija A.P.Čechova, Tomsk 1978.
- Lachmann, R., "Die Zerstörung der schönen Rede", in Poetica 4, 1971.
- Lachmann, R., "Zwei Konzepte der Textbedeutung bei Jurij Lotman", in: Russian Literature, V-1, 1977.
- Lämmert, E. Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1970.
- Link, H., "Die 'Appellstruktur der Texte' und ein 'Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft'?", in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 17, 1973.
- Linkov, V., Chudožestvennyj mir prozy A.P.Čechova, Moskva 1992.
- Lotman, J., Struktura chudožestvennogo teksta, Moskva 1970, dtsh.: Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt 1973.
- Lotman, J., Analiz poétičeskogo teksta, Leningrad 1972, dtsh.: Die Analyse des poetischen Textes, Kronberg 1975.
- Lotman, J., Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg 1974.
- Lotman, L.M., Realizm ruskoj literatury 60-ch godov XIX veka, Leningrad 1974.
- Majakovskij, Vl., "Dva Čechova", in: Polnoe sobranie sočinenij, Moskva 1955, t.1.
- Mann, Ju., "Utverždenie kritičeskogo realizma. Natural'naja škola", in: Focht, U. (Hrsg.), Razvitie realizma v ruskoj literature v 3 tomach, Moskva 1972. t.1.
- Marko, K., "Menschen im Futteral, über ein Motiv bei A.P.Čechov", in: Wiener Slawistisches Jahrbuch IV, 1955.

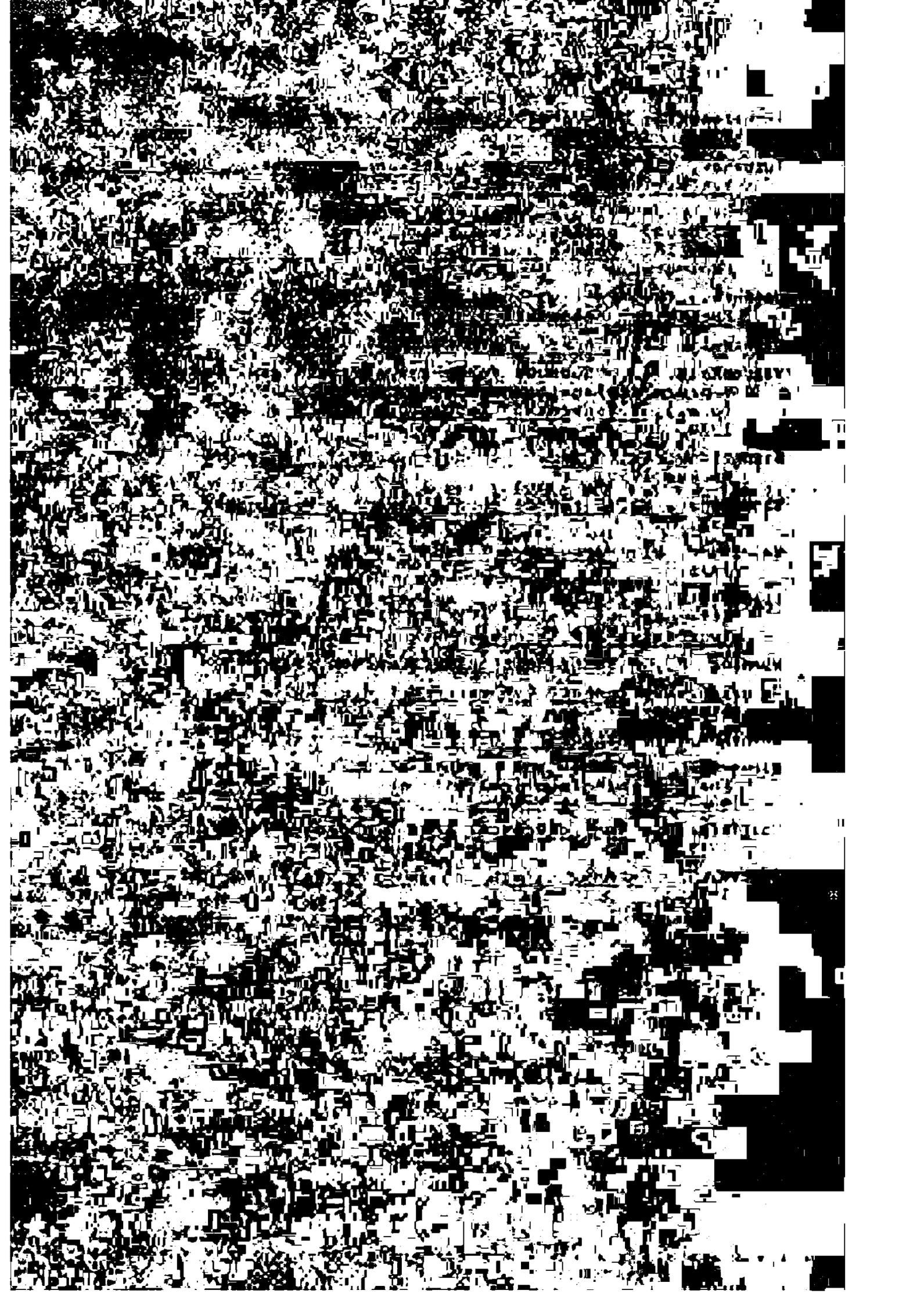
- Marshall, R., "Chekhov and Russian Orthodox Clergy", in: The Slavic and East European Journal, VII, 4, 1963.
- Martin, D., "Figurative Language and Concretism in Čechov's Short Stories", in: Russian Literature 8, 1980.
- Matešič, J., "Wiederholung als Stilmittel in der Erzählprosa Čechovs", in: Die Welt der Slaven 15,1, 1970.
- Matlaw, R., "Čechov and the Novel", in: T.Eekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960.
- Maxwell, D., "Čechov's 'Nevesta': A Structural Approach to the Role of Setting", in: Russian Literature 6, 1974.
- Mejlach, B., Talant pisatelja i processy tvorčestva, Leningrad 1969.
- Mejlach, B., Russkaja povest' XIX veka, Leningrad 1973.
- Merežkovskij, D., "Čechov i Gor'kij", in: Polnoe sobranie sočinenij, Moskva 1914, t.14.
- Michajlovskij, N., "Ob otcach i detjach i o g.Čechove", in: Polnoe sobranie sočinenij, S.Peterburg 1909, t. 6.
- Mirkovič, D., "Anton Pavlovič Chekhov and the Modern Sociology of Deviance", in: Canadian Slavonic Papers, XVIII, 1, 1976.
- Mirsky, N., Erzähltechnische Behandlung weltanschaulicher Probleme bei Čechov (Magisterarbeit), München 1975.
- Mukařovskij, J., "O jazyce básnickém", in: Slovo a Slovesnost 6, 1940.
- Mukařovskij, J., Kapitoly z české poetiki, Prag 1948., dtsh.: Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967.
- Mukařovskij, J., "Über Strukturalismus", in: A.Flaker, U.Žmegač (Hrsg.), Formalismus, Strukturalismus und Geschichte, Kronberg 1974.
- Narin S., The Use of Irony in Čexov's Stories, Ann Arbor 1973.
- Nilsson, N.Å., Studies in Čechov's Narrative Technique, "The Steppe" and "The Bishop", Stockholm 1968.
- O'Bell, L., "Čexov's skazka: The Intellectual Fairy Tale", in: Slavic and East European Journal, XXV, 4, 1981.
- Opul'skaja, L., Z.Papernyj, S.Šatalov, V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Opul'skaja, L., Z.Papernyj, S.Šatalov, Čechov i ego vremja, Moskva 1977.
- O'Toole, L., "Structure and Style in the Short Story: Čexov's 'Student'", in: The Slavonic and East European Review, XLIX, 1971.

- Papernyj, Z., A.P.Čechov, Moskva 1960.
- Papernyj, Z., "Smech Čechova", in: Novyj mir, 50 (1964).
- Papernyj, Z., "'Mužiki' - povest' i prodolženie", in: Opuľ'skaja, L., (u.a.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Papernyj, Z., Zapisnye knižki Čechova, Moskva 1976.
- Pfister, M., Das Drama, München 1977.
- Pisarev, D., Sočinenija, Moskva 1956.
- Pitljar, J., "O chudožestvennom svoeobrazii rasskazov A.P.Čechova", in: Trofimov, Ivorčestvo A.P.Čechova, Moskva 1956.
- Poggioli, R., The Phoenix and the Spider, Cambridge (Mass.), 1957.
- Polockaja, E., "Vnutrennjaja ironija v rasskazach i povestjach Čechova", in: Masterstvo russkich klassikov, Moskva 1964.
- Polockaja, E., "'Tri goda'. Ot romana k povesti", in: Opuľ'skaja, L., (u.a.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Pomorska, Kr., "O členenii povestvovatel'noj prozy", in: J.v.d.Eng (Hrsg.), Structure of Texts and Semiotics of Culture, The Hague 1973.
- Propp, Vl., Morfologija skazki, Moskva <sup>2</sup>1969, dtsh.: Morphologie des Märchens, Frankfurt 1975.
- Reeve, F., "Tension in Prose: Čexov's 'Three Jears'", in: Slavic and East European Journal 16, 1958.
- Rehder, P., "Zum Prosarhythmus bei Čechov", in: Gedenkschrift für Alois Schmaus, München 1971.
- Rehder, P., "Verfahrensweisen der Beschreibung des Rhythmus künstlerischer Prosetexte", in: Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress Zagreb 1978, München 1978.
- Rogovskaja, M., "Čechov i folklor ("V ovrage")", in: L.Opuľ'skaja (u.a.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Roskin, A., A.P.Čechov. Stat'i i očerki, Moskva 1959.
- Rosbacher, P., "Nature and the Quest for Meaning in Chekhov's Stories", in: The Russian Review, 24,4, 1965.
- van Rossum-Guyon, F., "Point de vue ou perspective narrative", in: Poétique 4, 1970.
- van Rossum-Guyon, F., "Aspekte und Funktionen der Beschreibung bei Balzac. Ein Beispiel: 'Le curé de village'", in: Gumbrecht, Stierle, Warning (Hrsg.), Honoré de Balzac, München 1980.

- Sach-Azizova, I., "Sovremennoe pročtenie čechovskich p'jes (60-70-e gody)", in: Opul'skaja, L., (u.a.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Satalov, S., "Čerty poëtiki (Čechov i Turgenev)", in: Opul'skaja, L., (u.a.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Schapp, W., In Geschichten verstrickt, Hamburg 1953.
- Sestov, L., Anton Tchekhov and Other Essays, Ann Arbor 1966.
- Schmid, H., Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs 'Ivanov' und 'Der Kirschgarten', Kronberg 1973.
- Schmid, H., "Ein Beitrag zur deskriptiven dramatischen Poetik", in Eng, Meijer, Schmid (Hrsg.): On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Čechov as Story-Teller and Playwright, Lisse 1978.
- Schmid, W., "B.A.Uspenskij, Poëtika Kompozicii", in Poetica 4, 1971 (Rez.)
- Schmid, W., Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs, München 1973.
- Schmid, W., "Die Semantisierung der Form (Zum Inhaltskonzept Jurij Lotmans)", in: Russian Literature, V-1, 1977.
- Schmidt, S.J., "'Text' und 'Geschichte' als Fundierungskategorien. Sprachphilosophische Grundlagen einer transphrastischen Analyse", in W.D.Stempel (Hrsg.), Beiträge zur Textlinguistik, München 1971.
- Schmidt, S.J., Texttheorie, München 1976.
- Schramm, G., "Wiederholung als Konstruktionselement in Čechov's 'Tolstyj i tonkij'", in: Die Welt der Slaven, 15, 1970.
- Schramm, G., "Bauer und Gutsherr in Turgenevs 'Aufzeichnungen eines Jägers'", in: Die Welt der Slaven, 19,20, 1974, 1975.
- Schütz, A., Th.Luckmann, Strukturen der Lebenswelt, Frankfurt 1974.
- Seeman, K., "Eine Heiligenlegende als Vorbild von Gogol's 'Mantel'", in: Zeitschrift für slavische Philologie, 33, 1966.
- Selge, G., Anton Čechovs Menschenbild, München 1970.
- Sil'man, I., "Podtekst - éto glubina teksta", in: Voprosy literatury, 1, 1969.
- Simmons, E., Anton Tchekhov: A Biography, Boston 1962.
- Sklovskij, V., O teorii prozy, Moskva 1925, dtsch.: Theorie der Prosa, Frankfurt 1966.
- Sklovskij, V., Zametki o proze russkich klassikov, Moskva 2 1955.

- Šklovskij, V., Povesti o proze, Moskva 1966.
- Šklovskij, V., Tetiva. O neschodstve schodnogo, Moskva 1970, dtsh.: Von der Ungleichheit des Ähnlichen in der Kunst, München 1973.
- Sławinski, J., "Synchronia i diachronia w procesie historyczno-literackim", in: Janion/Piorunowa (Hrsg.), Proces historyczny w literaturze i sztuce, Warszawa 1967.
- Slepcov, V.A., Izbrannye proizvedenija, Leningrad 1970.
- Smirnov, M., "Geroj i avtor v 'Skučnoj istorii'", in: Opul'skaja, L., (u.a.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Smith, V., Anton Chekhov and the Lady with the Dog, London 1973.
- Sokolov, I., "Doma. Očerki sovremennoj derevni", in: Vestnik Evropy, No.7,8,9, 1896.
- Stanzel, F., Typische Formen des Romans, Göttingen 1964.
- Stanzel, F., Theorie des Erzählens, Göttingen <sup>2</sup>1982.
- Stempel, W., "Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache", in: Texte der russischen Formalisten II, München 1972.
- Stierle, K., "Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte", in: Text als Handlung, München 1975.
- Stowell, H., Literary Impressionism - James and Chekhov, Athens (Univ. of Georgia) 1980.
- Striedter, J., Texte der russischen Formalisten I, München 1969.
- Struve, G., "On Chekhov's Craftmanship: The Anatomy of a Story", in The Slavic Review XX, 1961.
- Timmer, Ch., "The Bizarre Element in Čechov's Art", in: Eekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960.
- Titzmann, M., Strukturelle Textanalyse, München 1977.
- Todorov, Tz., "Les catégories du récit littéraire", in: Communications 8, 1966.
- Tolstoj, L., Sobranie sočinenij v dvadcati dvuch tomach, Moskva 1978.
- Tomaševskij, B., Teorija literatury, Leningrad 1925.
- Trofimov, (Hrsg.), Ivorčestvo A.P.Čechova, Moskva 1956.
- Tschižewskij, D., "Über die Stellung Čechovs innerhalb der russischen Literaturentwicklung", in: T.Eekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960.
- Tschižewskij, D., Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd.I. Die Romantik, München 1964.

- Tschižewskij; D., Vergleichende Literaturgeschichte der slavischen Literaturen, Berlin 1968.
- Turgenev, I., Polnoe sobranie sočinenij i pisem v dvatcati vos'mi tomach, Moskva-Leningrad 1960.
- Usmanov, L., "Princip 'sžatosti' v poëtike pozdnego Čechova - belletrista i ruskij realizm konca XIX v.", in: Poëtika i stilistika ruskoj literatury Leningrad 1971.
- Uspenskij, B., Poëtika kompozicii, Moskva 1970, dtsh.: Poetik der Komposition, Frankfurt 1975.
- Uspenskij, G., Ieper' i prežde, Moskva 1977.
- Viduëckaja, I., "Sposoby sozdanija illjuzii real'nosti v proze zrelogo Čechova", in: Opul'skaja, L., (u.a.), V tvorčeskoj laboratorii Čechova, Moskva 1974.
- Vinogradov, V., O jazyke chudožestvennoj literatury, Moskva 1959.
- Vinogradov, V., O teorii chudožestvennoj reči, Moskva 1971.
- Vološinov, V., Marksizm i filosofija jazyka, Leningrad 1930.
- Vvedenskij, D., "O jazykovom masterstve A.P.Čechova v povesti 'Skučnaja istorija'", in: Trofimov (Hrsg.), Tvorčestvo A.P.Čechova, Moskva 1956.
- Warning, R., Rezeptionsästhetik, München 1975.
- Weinrich, H., Tempus. Gesprochene und erzählte Welt, Stuttgart 1964.
- Weinrich, H., Linguistik der Lüge, Heidelberg 1966.
- Winner, Th., "Čechov and Scientism. Observations on the Searching Stories", in: Eekman (Hrsg.), Anton Čechov 1860-1960, Leiden 1960.
- Wölfflin, H., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, München 1915.
- Zajcev, S., Čechov. Literaturnaja biografija, New York 1954.



## SLAVISTISCHE BEITRÄGE

150. Deppermann, M.: Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewußtseins. Symbolisierung und Krise der Kultur um die Jahrhundertwende. 1982. X, 256 S.
151. Meichel, J.: Zur Entfremdungs- und Identitätsproblematik in der Sowjetprosa der 60er und 70er Jahre. Eine literatursoziologische Untersuchung. 1981. 217 S.
152. Davydov, S.: „Teksty-Matreški“ Vladimira Nabokova. 1982. VI, 252 S.
153. Wallrafen, C.: Maksimilian Vološin als Künstler und Kritiker. 1982. IV, 273 S.
154. Dienes, L.: Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. 1982. XII, 224 S., 7 Abb.
155. Bulgarien 1300. Referate der Sektion „Sprache und Literatur“ des Symposiums „Bulgarien in Geschichte und Gegenwart“, Hamburg 9.-17. Mai 1981. Herausgegeben von Peter Hill. 1982. 97 S.
156. Bock, I.: Die Analyse der Handlungsstrukturen von Erzählwerken am Beispiel von N.V. Gogol's „Die Nase“ und „Der Mantel“. 1982. VIII, 168 S.
157. Pihler, M.: Die ‚Progressive‘ Form des englischen Verbs und ihre Übersetzungsmöglichkeiten im Slowenischen. 1982. 170 S.
158. Sesterhenn, R.: Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909. Zur ideologischen und literarischen Vorgeschichte der Parteischule von Capri. 1982. VIII, 366 S.
159. Kunstmann, H.: Vorläufige Untersuchungen über den bairischen Bulgarenmord von 631/632. Der Tatbestand. Nachklänge im Nibelungenlied. 1982. 104 S.
160. Slavistische Linguistik 1981. Referate des VII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Mainz 30.9.-2.10.1981. Herausgegeben von Wolfgang Girke. 1982. 264 S.
161. Stobbe, P.: Utopisches Denken bei V. Chlebnikov. 1982. VIII, 157 S.
162. Neureiter, F.: Weißrussische Anthologie. Ein Lesebuch zur weißrussischen Literatur (mit deutschen Übersetzungen). 1983. 230 S.
163. Witte, G.: Die sowjetische Kolchos- und Dorfprosa der fünfziger Jahre. Zur Evolution einer literarischen Unterreihe. 1983. X, 292 S.
164. Timroth, W.v.: Russische und sowjetische Soziolinguistik und tabuisierte Varietäten des Russischen. 1983. VIII, 194 S.
165. Christians, D.: Die Sprachrubrik in der *Literaturnaja gazeta* von 1964 bis 1978. Dokumentation und Auswertung. 1983. 266 S.
166. Koschmal, W.: Das poetische System der Dramen I.S. Turgenevs. Studien zu einer pragmatischen Dramenanalyse. 1983. X, 453 S.

167. Hofmann, T.: Das Bauerntum in der sowjetrussischen Prosa der 20er Jahre. Konzeptionen, Konflikte und Figuren. 1943 S.
168. Morsbach, P.: Isaak Babel' auf der sowjetischen Bühne. 1983 X, 255 S.
169. Tutschke, G.: Die glagolitische Druckerei von Rijeka und ihr historiographisches Werk Knižice od žitiě rimskih arhierēov i cesarov. 1983. 373 S.
170. Lam, A.: Mainzer Vorlesungen über die polnische Literatur seit 1918. 1983. IV, 280 S.
171. Pratt, S.: The Semantics of Chaos in Tjutčev. 1983. VIII, 149 S.
172. Slavistische Linguistik 1982. Referate des VIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Kiel 28.9. - 1.10.1982. Herausgegeben von Hans Robert Mehlig. 1983. 262 S.
173. Dingley, J.: The Peripheral Plural Endings of Nouns in Petr: Sermons. 1983. VIII, 388 S.
174. Hoelscher-Obermaier, H.-P.: Das lyrische Werk Antoni Langes Untersuchungen zur Dichtungssprache eines ,jungpolnisch' Autors. 1983. 127 S.
175. Bojić, V., W. Oschlies: Lehrbuch der mazedonischen Sprache. 1984. 185 S.
176. Roedel-Kappl, C.: Analogie und Sprachwandel im Vergleich zweier verwandter Sprachen: Russisch und Polnisch. 1983 X, 246 S.
177. Kattein, R.: Die Pronominalsysteme der slavischen Sprachen. 1984. IV, 142 S.
178. Wüst, H.: Tradition und Innovation in der sowjetrussischen Dorfprosa der sechziger und siebziger Jahre. Zu Funktion, Darstellung und Gehalt des dörflichen Helden bei Vasilij Šukšin und Valentin Rasputin. 1984. VIII, 249 S.
179. Vogl, J.: Das Frühwerk Valentin P. Kataevs. 1984. VIII, 197 S.
180. Aspekte der Slavistik. Festschrift für Josef Schrenk. Herausgegeben von Wolfgang Girke und Helmut Jachnow. 1984. 270 S.
181. Slavistische Linguistik 1983. Referate des IX. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens München 27. mit 29.9.1983. Herausgegeben von Peter Rehder. 1984. 282 S.
182. Penzkofer, G.: Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. "Offenes" und "geschlossenes" Erzählen. 1984. 367 S.