

Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne  
Čechov – Babel' – Zamjatin

# **SLAVISCHE LITERATUREN**

TEXTE UND ABHANDLUNGEN

Herausgegeben von Wolf Schmid

Band 2

**Verlag Peter Lang**

Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

WOLF SCHMID

**Ornamentales Erzählen  
in der russischen Moderne**

Čechov – Babel' – Zamjatin

Verlag Peter Lang

Frankfurt am Main · Bern · New York · Paris

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Schmid, Wolf:

Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne: Čechov – Babel' – Zamjatin.

– Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1992

(Slavische Literaturen; Bd. 2)

ISBN

Zum Gedenken an  
Johannes Holthusen

# INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT.....	9
I. ORNAMENT – POESIE – MYTHOS – PSYCHE	
Einleitende Thesen.....	15
II. ÄQUIVALENZEN IN ERZÄHLENDER PROSA	
Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs.....	29
1. Geschehen, Geschichte und Sinn .....	29
a. Geschichte als Selektion.....	29
b. Die Sinnlinie und das Nicht-Gewählte .....	32
2. Thematische und formale Äquivalenz.....	34
a. Jakobsons „Parallelismus“ in Vers und Prosa.....	34
b. Similarität und Opposition.....	36
c. Aktualisierte Komplexität .....	38
d. Zeitliche vs. unzeitliche Verknüpfung .....	39
e. Äquivalenz von Personen, Situationen und Handlungen ( <i>Der Dicke und der Dünne</i> und andere Erzählungen) .....	40
f. Formale Äquivalenzen .....	54
g. Kategorialisierung der fiktiven Welt ( <i>Rothschilds Geige</i> ).....	59
h. Sinnfunktionen der formalen Äquivalenz .....	66
i. Die Aktivierung von Nicht-Gewähltem ( <i>Seelchen</i> ).....	67
j. Rezeption als ‚Geschichte‘ der Geschichte.....	71
III. NARRATIVES ERINNERN UND POETISCHES GEDÄCHTNIS IN REALISTISCHER UND ORNAMENTALER PROSA .....	72
IV. KLANGWIEDERHOLUNGEN IN ČECHOVS ERZÄHLPROSA .....	81
1. Der „fröhliche Künstler des Wortes“ .....	81
2. Wahrnehmbarkeit des Verfahrens.....	84
3. Ausfaltungen.....	87
4. Nachbarschaften ( <i>Schlafen</i> ) .....	90
5. Ähnlichkeiten ( <i>Die Braut</i> ) .....	96
6. Ornament und Geschichte ( <i>Rothschilds Geige</i> ).....	100

V. ČECHOVS PROBLEMATISCHE EREIGNISSE.....	104
1. Das relativierte <i>prozrenie</i> .....	104
2. Ereignishaftigkeit und ihre Einklammerung.....	107
3. <i>Der Student</i> –	
die Geschichte eines Karfreitagsereignisses?.....	117
a. Kreis oder Kette?.....	117
b. Ästhetische Wahrnehmung und gestörte Harmonie.....	121
c. Eine rührende Geschichte vom leidenden Petrus .....	124
d. Warum weint Vasilisa? .....	128
e. „Wahrheit und Schönheit“ –	
oder: Ein Petrus ohne Reue.....	132
VI. DAS NICHT ERZÄHLTE EREIGNIS IN ISAAK BABEL’S	
<i>ÜBERGANG ÜBER DEN ZBRUČ</i> .....	135
1. Babel’s „Sujetlosigkeit“ .....	135
2. Übergänge, Vorübergänge .....	141
3. Epiphanie in Stufen .....	144
VII. SUJET UND MYTHOS IN EVGENIJ ZAMJATINS	
<i>ÜBERSCHWEMMUNG</i> .....	155
1. Ornamentale Poetik .....	155
2. Neo-mythische Destruktion des realistischen Sujets .....	159
a. Mythische Partizipation .....	161
b. Der gute Mord .....	163
c. Vorherbestimmung .....	165
d. Das Geständnis – vom Es zum Ich.....	167
e. Opferungen .....	168
f. Leitmotive, Äquivalenzen und Identifikationen.....	170
BIBLIOGRAPHISCHE ANMERKUNG.....	179
LITERATURVERZEICHNIS .....	181
REGISTER DER AUTOREN UND WERKE .....	197

## VORWORT

Der vorliegende Band vereinigt theoretische und werkanalytische Aufsätze zur Erzählprosa der russischen Moderne. Gemeinsames Thema der Studien ist ein nicht-realistisches Erzählen, das mit dem konventionellen Terminus des *Ornamentalen* bezeichnet werden soll. Dieser Begriff, der eine Verbindung zwischen so unterschiedlichen Autoren wie Čechov, Babel' und Zamjatin herstellt, bedarf, so wenig eindeutig, wie er in der Literaturwissenschaft gebraucht wird, einer gewissen Vorklärung.

In den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts aufgekommen, bezeichnete der Terminus *ornamentale Prosa* zunächst die Schreibweise der avantgardistischen Prosaiker der frühen sowjetischen Literatur. Vor allem der barock auswuchernde Stil Boris Pil'njaks, der rhythmisierte, euphonisch bearbeitete, in seinen Motiven und ganzen Textsegmenten hoch iterative Diskurs des sujetlosen Romans *Golyj god* („Das nackte Jahr“, 1921), erhielt von den Kritikern das zunächst negativ gemeinte Etikett *ornamental*<sup>1</sup>. Neben Pil'njak und seinen Adepten und Apologeten, wie Nikolaj Ognev, wurden der Stilrichtung auch einige der Serapionsbrüder (Nikolaj Nikitin, Vsevolod Ivanov, Konstantin Fedin) sowie der ihnen nahestehende Leonid Leonov und – auf der andern kulturpolitischen Seite – Vertreter der proletarischen Richtung, wie Aleksandr Malyškin, Artem Veselyj, Fedor Gladkov, zugerechnet<sup>2</sup>. *Ornamentale Prosa* war zunächst also ein Terminus, der den pil'njakschen Stil in der sowjetischen Prosa der Jahre 1920 bis 1925 bezeichnete. Bald wurde der Begriff auch auf ältere Schreibarten übertragen, die man als typologisch oder sogar genetisch verwandt betrachtete. So entdeckte man die maßgebenden Vorbilder für den neuen Stil in Andrej Belys poetischer Prosa<sup>3</sup> und in Aleksej Remizovs arabeskem *skaz*<sup>7</sup>, ja man führte die or-

---

<sup>1</sup> Vgl. Jensen 1984a, 82.

<sup>2</sup> Vgl. Browning 1979, 346.

<sup>3</sup> Mirsky 1926, 468; schon Šklovskij (1924, 207) konstatierte: „Andrej Belyj ist der interessanteste Schriftsteller unserer Zeit. Die ganze russische Prosa der Gegenwart trägt seine Spuren. Pil'njak ist Schatten vom Rauch, wenn Belyj Rauch ist [Pil'nak – ten' ot dyma, esli Belyj – dym]“. Auf Belys *Symphonien* (die – nach eigenem Zeugnis des Symbolisten [Belyj 1934, 234 et passim] – von der musikalischen Prosa in Friedrich Nietzsches *Zarathustra* beeinflusst sind) führt die ornamentale Prosa dann Léna Szilárd 1986 zurück.

<sup>4</sup> Vgl. Jensen 1984a, 82.

<sup>5</sup> Vgl. Browning 1979, 346.

amentale Tradition zurück auf die Vorläufer der beiden Modernisten, auf Nikolaj Gogol<sup>8</sup> und Nikolaj Leskov<sup>9</sup>.

In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff des Ornamentalen texttypologisch und nicht epochenspezifisch gebraucht<sup>11</sup>. Er bezeichnet jene hybride Struktur, die sich in der Interferenz poetischer und prosaischer Konstitution herstellt. Wenn ein Bild aus der Geographie akzeptabel erscheint, könnte man die ornamentale Prosa die Klimazone der Tropen nennen, die, gleich weit von den beiden Polen der dichterischen Welt, der prosaischen Prosa und der poetischen Poesie, entfernt, einen heißen Übergangsbereich zwischen den Hemisphären bildet. Eine poetische Prosa beobachten wir in unterschiedlichen Zeiten der russischen Literatur. Die Tendenz zu dieser Form der Hybridisierung ist besonders stark in Epochen, in denen das ganze Gattungssystem eine Verschiebung zum poetischen Pol zeigt<sup>12</sup>. Eine solche Epoche waren die ersten vier Dezennien des 19. Jahrhunderts, deren führende Erzähler, Puškin, Gogol' und Bestužev-Marlinskij, eine – freilich auf recht

<sup>6</sup> Mirsky 1926, 468; schon Šklovskij (1924, 207) konstatierte: „Andrej Belyj ist der interessanteste Schriftsteller unserer Zeit. Die ganze russische Prosa der Gegenwart trägt seine Spuren. Pil'njak ist Schatten vom Rauch, wenn Belyj Rauch ist [Pil'nak – ten' ot dyma, esli Belyj – dym]“. Auf Belyjs *Symphonien* (die – nach eigenem Zeugnis des Symbolisten [Belyj 1934, 234 et passim] – von der musikalischen Prosa in Friedrich Nietzsches *Zarathustra* beeinflusst sind) führt die ornamentale Prosa dann Léna Szilárd 1986 zurück.

<sup>7</sup> Šklovskij 1924, 207.

<sup>8</sup> Šklovskij 1924, 207; Mirsky 1926, 468-470. Belyj selbst hat dann (1934, 228-234, 297 f.) die „dekorative Ornamentalität [орнаментальность]“ von Gogol's Prosa neben Nietzsches „asiatischem“ Stil als Vorbilder seiner *Symphonien* genannt. In einer Zeit, in der die erzählende Literatur „nur Literatur“ sein wollte, was ihr in Puškins Prosa glänzend gelungen sei, habe Gogol', nach „Harmonie [лад], Rhythmus und Musik“ trachtend, die Prosa in eine *poëzija-proza* verwandelt.

<sup>9</sup> So schon Šklovskij 1924, 207.

<sup>10</sup> So schon Šklovskij 1924, 207.

<sup>11</sup> Deshalb kann ich auch nicht Patricia Carden (1976, 49) zustimmen, die den „Ornamentalismus“ schlicht mit „der Erscheinung [appearance] der Moderne in der russischen Prosa“ identifiziert. Problematisch ist auch Mary Smiths (1978, 11-62) Definition der „ornamentalen Prosa“ als eines auf Volksdichtung, Romantik und Symbolismus zurückgehenden und von Autoren wie Leskov, Remizov, Belyj und Chlebnikov vorgeprägten Prosa-Äquivalents von Futurismus und Formalismus.

<sup>12</sup> Dagegen verteidigt in Zeiten, in denen der Pol des Prosaischen dominiert, wie in der russischen Literatur zwischen 1845 und 1880, die entgegengesetzte Hemisphäre ihr Lebensrecht in den hybriden Formen einer prosaisierten Poesie (am deutlichsten bei Nikolaj Nekrasov).

unterschiedliche Weise – ornamentalisierte Prosa pflegten<sup>13</sup>. Jene Epoche aber, in der die Prosa den stärksten Einfluß des Poetischen zeigte, war in der russischen Literatur zweifellos die Moderne.

Der Begriff der Moderne wird hier im weiteren Sinne verstanden; er schließt sowohl die postrealistische Poetik Čechovs ein als auch die Avantgarde der zehner und zwanziger Jahre. Somit bildet den Bezugsrahmen die Zeit zwischen 1890 und 1930.

Gegenstand unserer Untersuchungen ist nicht die *ornamentale Prosa* in einem engeren Sinne, also jene Schreibweise, die der poetischen Paradigmatisierung des Diskurses den pragmatischen Zusammenhang einer zu erzählenden Geschichte opfert, wie das in Belyjs *Symphonien*, aber weitgehend auch noch in Pil'njaks früher Prosa der Fall ist. Es soll uns vielmehr um ornamentales *Erzählen* – noch genauer müßte man sagen: *ornamentalisiertes Erzählen* – gehen, um eine narrative, sujetbildende Prosa also, die, eine Geschichte erzählend oder zumindest grundsätzlich auf Ereignishaftigkeit angelegt, von einem Netz ornamentaler Strukturen überzogen ist. Eine solche ornamental-narrative Prosa bezieht ihre Sinnimpulse nicht nur, wie das idealtypische realistische Erzählen, aus der temporal-kausalen Verknüpfung der Motive und der perspektivischen Brechung der zu erzählenden Geschehensmomente, sondern wesentlich auch aus jenen unzeitlichen Verkettungen, die von Äquivalenzen auf den Ebenen der Geschichte und des Diskurses gestif-

---

<sup>13</sup> Es mag überraschen, den „einfachen“, „lakonischen“ und „klaren“ Erzählkünstler Puškin, den schon Belyj (1934, 196 f., 227) als stilistischen Antipoden Gogol's charakterisiert und der nach geläufiger Auffassung die der ornamentalen Tradition Gogol's, Leskovs, Remizovs und Belyjs entgegengesetzte Linie ausschließlich sujetbezogenen Erzählens begründete, in die Reihe der Ornamentalisten gerückt zu sehen. Der hierbei zugrundegelegte Begriff des Ornamentalen bezieht sich indes nicht nur auf den Stil des Diskurses, sondern auch auf die paradigmatischen Ordnungen der erzählten *Geschichte*, den entkonventionalisierten, motivierten Zusammenhang zwischen Wort und Ding und die Entfaltung des Sujets aus realisierten Redemotiven. Daß in diesem Sinne Puškins Prosa poetisch konstruiert und poetisch zu lesen ist, habe ich in mehreren Publikationen (vgl. zuletzt Schmid 1991) darzulegen versucht. Am *Diskurs* in Puškins Prosa hat Sergej Davydov (1983, 1989) nach Abweisung aller Versuche, der Prosa des Poeten rhythmische, metrische oder strophische Ordnungen zu unterlegen, poetische Verfahren beobachtet, die er freilich auf die Alliteration beschränkt. Dagegen ist einzuwenden, daß sich die Poetisierung in Puškins Prosa am *geringsten* und nicht, wie Davydov unterstellt, *ausschließlich* auf der Ebene der Euphonie manifestiert. Puškin und Belyj, die Davydov durch das Verfahren des *sound patterning* verbunden sieht (1983, 16), repräsentieren in Wirklichkeit die beiden entgegengesetzten Pole ornamentalisierter Prosa.

tet werden, aus den Iterationen von thematischen und formalen Motiven und aus jenen präsemiotischen Partizipationsbeziehungen zwischen Wort und Ding, die für die archaische Welt der Poesie charakteristisch sind.

\*

# I. ORNAMENT – POESIE – MYTHOS – PSYCHE

## Einleitende Thesen

Der problematische, aber konventionell gewordene und nun allgemein akzeptierte Terminus *ornamentale Prosa* suggeriert, daß es sich um ein Phänomen rein stilistischer Natur handelt<sup>1</sup>. So hat man unter den Begriff sehr heterogene Stileigentümlichkeiten gebracht, vom perspektivierten *skaz* bis zur musikalischen *zvukopis'* („Klangsprache“)<sup>2</sup>, d.h. die für die Prosa der Moderne charakteristischen Abweichungen vom rein referenzorientierten Text, deren gemeinsames Merkmal eine gesteigerte Wahrnehmbarkeit der Erzählrede ist<sup>3</sup>. Der Ornamentalismus der Moderne ist indes kein *Stil-*, sondern ein *Strukturprinzip*, das sich gleichermaßen im Erzähldiskurs wie in der erzählten Geschichte manifestiert. Und seine Wurzeln hat dieses Phänomen, das sich nicht in rein textuellen Arrangements erschöpft, tief in der Mentalität der Epoche, in jener eigentümlichen Weltwahrnehmungsweise der Moderne, die man mit dem Begriff des „mythischen Denkens“<sup>4</sup> umschreibt. Der

---

<sup>1</sup> Alternative Termini haben sich nicht durchsetzen können, wie „poetische Prosa“ (*поэтическая проза*, Žirmunskij 1921 [so nur in der Originalversion des Aufsatzes]; Belyj 1934; Koževnikova 1971, 97), „poetisierte Prosa“ (*поэтизированная проза*, Tynjanov 1922, 132), „lyrische Prosa“ (*лирическая проза*, Koževnikova 1971, 97), „rein ästhetische Prosa“ (*чисто-эстетическая проза*, Žirmunskij 1921, 48), „dynamische Prosa“ (*dynamic prose*, Struve 1951; Oulanoff 1966, 53) oder „nicht-klassische Prosa“ (*неклассическая проза*, Koževnikova 1976).

<sup>2</sup> Ein Ausdruck Belyjs (1934, 227).

<sup>3</sup> Die Subsumierung sowohl des *skaz* als auch der poetischen Stilisierung unter den Begriff der „ornamentalen Prosa“ findet sich schon bei Gofman (1926, 232), der diese mit „Stilprosa“ (*стилевая проза*) gleichsetzt, d.i. einer Prosa, die die „Spürbarkeit [*ощутимость*] des Erzählens als solchen in den Vordergrund rückt“, einer Erzählweise „mit einer stilistischen Dominante“ („der Stil überwuchert das Sujet, ordnet sich seine Dynamik unter und erlangt sozusagen selbstwertige Bedeutung“). Ganz ähnlich definiert Stepanov (1928, 13 f.) die ornamentale Prosa als „Prosa mit Orientierung auf komplexe stilistische Arbeit“ und unterscheidet als die beiden Haupttendenzen der für ihn mit den Symbolisten einsetzenden Richtung zum einen die Einführung von Prinzipien des Verses und zum andern die lexikalische und syntaktische Stilisierung des *skaz*.

<sup>4</sup> Vgl. dazu etwa Cassirer 1925 und Meletinskij (1976, bes. 164-169: „Obwie svojstva mifologičeskogo my, leniä“). Cassirers Konzept des mythischen Denkens ist, wie Jensen (1987, 293) konstatiert, „ein philosophisches Analogon zur ästhetischen Archaik der Moderne“. Zu den Phänomenen des neo-mythischen Denkens in der Moderne vgl. auch den Sammelband *Mythos in der slawischen Moderne* (Schmid [Hg.] 1987).

Zusammenhang zwischen der ornamentalen Prosa, der poetischen Struktur, dem mythischen Denken und der Logik des Unbewußten, ein Zusammenhang, der dem Selbstverständnis der Epoche entspricht und in verschiedenen Kulturbereichen (Poesie, Poetik, Philosophie, Psychologie) mannigfach artikuliert wurde, sei in der Form von Thesen dargelegt.

1. Die Werte des Realismus, der in der Kunst die mentalitätsgeschichtliche Epoche der Neuzeit vertrat, waren mimetische Repräsentativität der dargestellten Welt, psychologische Wahrscheinlichkeit der Handlungen und Ereignishaftigkeit der Fiktion, d.h. Handlungsfähigkeit des Menschen und Veränderbarkeit der Welt. Die Moderne verwirft das Wirklichkeitsmodell des Realismus als rationalistische Reduktion<sup>5</sup>. Im Laufe ihrer Entwicklung richtet sich ihre Kritik auf zwei unterschiedliche Aspekte dieser Reduktion. In ihrer frühen Phase, im Symbolismus, kritisiert sie die Leugnung des *Überrationalen*, die Beschränkung auf das dem rationalen Subjekt zur Verfügung stehende empirische Wissen und Verstehen. In der Avantgarde dagegen ist es die Unterschätzung des *Vorrationalen*, des Intuitiven und Leiblichen, des elementar Triebhaften, die der Kritik anheimfällt. Sowohl die frühe als auch die späte Moderne destruieren das realistische Wirklichkeitsmodell im Rückgriff auf den Mythos. An diesem aber aktualisieren sie – der Richtung ihrer Kritik entsprechend – unterschiedliche Seiten. Während sich der idealistische Symbolismus vor allem für die Transzendenz des Mythos interessiert, für die Partizipation des Irdischen am Göttlichen, rezipiert die sich ganz mit dem Diesseits begnügende Avantgarde am Mythos vor allem die archaische Existenz des primitiven Menschen, der vom Körper, seinen elementaren Empfindungen und Trieben bestimmt wird und sich noch nicht als ein seiner selbst bewußtes Subjekt von der Welt der Objekte abzugrenzen gelernt hat. Für beide Phasen realismuskritischer Kultur gilt, daß sich die Remythisierung viel weniger in der Wahl mythologischer Stoffe und Figuren zeigt als in einer strukturellen Realisierung des mythischen Denkens<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Eine Synopse zahlreicher Begriffspaare, mit denen seit Cassirers Gegenüberstellung von *theoretisch* und *mythisch* die Texttypen von Realismus und Moderne beschrieben wurden, bietet Jensen 1987, 294 f. Jensen selbst charakterisiert den jeweiligen Texttypus der beiden Mentalitätsepochen mit den Formeln *Modell der Welt* und *Teil der Welt* und findet den gemeinsamen Nenner der zusammengetragenen Oppositionen, der den Gegensatz der Texttypen nicht nur „benennt, sondern auch erklärt“, in der Gegenüberstellung von *anthropozentrisch* und *welt-lich* (296-298).

<sup>6</sup> Im mentalitätsgeschichtlichen Begriff des Mythischen, wie er hier gebraucht wird, fallen jene Bewußtseinsstrukturen zusammen, die Jean Gebser (1949-1953) in seiner

2. Der Realismus und sein von den empirischen Wissenschaften geprägtes Weltbild fanden ihren Ausdruck in der Hegemonie des Fiktional-Narrativen. Die realismuskritische Moderne tendiert dagegen zur Generalisierung der Prinzipien, die für die Poesie konstitutiv sind. Und wie sich im Realismus die Gesetze narrativer, ereignishafter Prosa auf die Poesie und auch auf ihre nicht-narrativen Gattungen ausbreiteten, so expandieren in der Moderne die konstruktiven Verfahren der Poesie auf das Feld der narrativen Prosa.

3. Die ornamentale Prosa ist das weder gattungstypologisch noch historisch fixierbare Ergebnis der Überdeterminierung narrativer Prosa durch die Konstruktionsformen und das „Sprachdenken“<sup>7</sup> der Poesie. An sich in allen Zeiten vorfindbar, verdichten sich ihre Spuren in Epochen, in denen das Poetische und das ihr zugrundeliegende mythische Denken dominieren. Während sich die Prosa des Realismus am Ideal der „Erzählkunst“ orientierte, realisiert die Prosa sowohl der symbolistischen als auch der avantgardistischen Moderne den Typus der „Wortkunst“<sup>8</sup>.

---

großangelegten Typologie der Menschheitsepochen („archaisch“, „magisch“, „mythisch“, „mental“, „integral“) als die „magische“ und die „mythische“ unterscheidet. Den Bewußtseinsstrukturen des Magischen und des Mythischen entsprechen die von der frühen Moderne und der Avantgarde jeweils aktualisierten Seiten der Existenz. Da aber die beiden Epochen, die das von der Ratio beherrschte Weltmodell kritisieren, in ihrem Rückgriff auf archaische Haltungen durchaus synkretistisch verfahren, nicht nur Mytheme unterschiedlicher Genese, sondern auch magische und mythische Zustände mischen, genügt hier zur Bezeichnung der vor-„mentalen“ Struktur der Begriff des Mythischen, der „Magisches“ und „Mythisches“ (im Sinne Gebasers) zusammenschließt.

<sup>7</sup> Zum symbolistischen (Veselovskij, Potebnja, Belyj) und formalistischen (Šklovskij) Konzept des „Sprachdenkens“ (*языковое мышление*) vgl. Hansen-Löve 1978, 45-49, 169 f. Den symbolistischen Theoretikern galt das poetische Sprachdenken als ein Residuum archaischer, ursprünglicher und eigentlicher Welterfassung, die – so dachte zumindest Belyj – auch in der neuzeitlichen Gegenwart durch eine Remythisierung der Dichtung ernsthaft zu restituieren war (vgl. auch dazu Hansen-Löve 1978, 45-47).

<sup>8</sup> Dem symbolistischen und dann formalistischen Begriff der „Wortkunst“ (*словесное искусство*) setzt Hansen-Löve (1982, bes. 231 f., Anm. 24; 1983, bes. 302; 1984, bes. 16-19) das aus dem Denken der Formalisten rekonstruierte Antonym „Erzählkunst“ entgegen, und er entwickelt so eine fruchtbare Dichotomie, die als fundamentale Opposition zutreffender als die traditionellen Oberflächenpaare wie *Vers* vs. *Prosa* oder *Lyrrik* vs. *Epik* die beiden Hemisphären der literarischen Welt bezeichnet. Die Wortkunst ist keineswegs an den Vers oder gar an die Lyrik gebunden, sondern tritt durchaus auch in Prosagattungen auf, wie es umgekehrt auch verssprachliche Erzählkunst gibt. Insofern ist die Dichotomie *Wortkunst* vs. *Erzählkunst* nicht nur vom Inhalt, sondern auch vom Umfang der Begriffe her nicht ganz deckungsgleich mit *Poesie*

4. Als Wortkunst ist die ornamentale Prosa kategorial vom *skaz* zu unterscheiden, der andern Abweichung vom neutralen, referenzorientierten Erzähltext, die in der Moderne kultiviert wird. Unter *skaz* versteht man sinnvollerweise die charakterologisch, ideologisch und sprachlich perspektivierte Rede eines vom abstrakten Autor deutlich dissoziierten persönlichen Erzählers mit beschränktem geistigen und sprachlichen Horizont. Von andern Typen der Erzählrede scheiden den *skaz* die Merkmale: *Spontaneität* (*спонтанность*), *Mündlichkeit* (*устность*), *Umgangssprachlichkeit* (*разговорность*) und *Dialogizität* (*диалогичность*). Während der *skaz* die Referenzfunktion des Erzählens durch eine „Hypertrophie des Charakterologischen [*характерность*]“ und durch die Dominanz der Kundgabefunktion über die Darstellungsfunktion schwächt, zeichnet sich die ornamentale Prosa durch eine „Hypertrophie der Literarizität [*литературность*]“ aus, die den Fokus vom Ausgedrückten auf den Ausdruck selbst, das selbstwertige, zum Ding gewordene Wort lenkt<sup>9</sup>. Die charakterologische Perspektivierung ist hier so schwach, daß der Text keine persönliche Erzählinstanz mehr kundgibt.

5. Dank seiner Poetizität ist der Ornamentalismus ein künstlerisches Ikon des Mythos. Die Isomorphie von poetischem und mythischem Denken, die wir unterstellen, bedarf freilich einer gewissen Relativierung. Die frühe Moderne (Veselovskij, Potebnja, Belyj) war zwar von der genetischen und vor allem systematischen Verwandtschaft von Poesie und Mythos überzeugt, blieb sich aber der grundlegenden Differenz der beiden Denkformen durchaus bewußt. So betont etwa Aleksandr Potebnja (1905, 287), daß das *mythische* Denken das „Bild“ (*образ*) für objektiv halte, völlig auf seine Bedeutung übertrage und zur Grundlage weiterer Schlußfolgerungen über die Eigenschaften des Bezeichneten mache, während das *poetische* Denken das Bild „lediglich als subjektives Mittel für den Übergang zur Bedeutung“ betrachte und aus ihm

---

vs. *Prosa*. Mit Wortkunst haben wir überall dort zu tun, wo – gemäß Roman Jakobsons berühmter Definition der „poetischen Funktion“ (1960) – das Prinzip des Paradigmas, nämlich die Äquivalenz, sich auch im Syntagma geltend macht und dessen kausal-temporale Sukzessivität überlagert. Während sich in der aperspektivischen Wortkunst die archaische, mythisch-unbewußte *Imagination* entfaltet, ist dem perspektivierten und stilistisch aufgefächerten Diskurs der Erzählkunst die neuzeitliche *Fiktion* zugeordnet, die das bewußte Denken eines reflektierenden Ich voraussetzt.

<sup>9</sup> Zu den beiden „Hypertrophien“ vgl. Koževnikova 1971 (vgl. dort, S. 115-117, auch zu den Interferenzen von *skaz* und ornamentaler Prosa in der sowjetischen Literatur der zwanziger Jahre). – Über den grundsätzlichen Unterschied zwischen *skaz* und ornamentaler Prosa aus linguistisch-stilistischer Sicht vgl. Levin 1981.

keine weiteren Schlüsse ziehe. Dieser kategoriale Vorbehalt<sup>10</sup> wird in der Avantgarde systematisch abgebaut. Die realisierte Metapher, eben das „objektiv“ genommene, mit seiner Bedeutung identifizierte Bild wird zur charakteristischen Trope der Avantgarde. Auch ihre übrigen Verfahren, wie Paronomasie, Metamorphose und Ausfaltung von Parömien, ganz allgemein die Ikonisierung und die elementaren Formen magischen Sprechens werden für die Avantgarde zum Ursprung des Poetischen. Diesem Selbstverständnis folgen wir, wenn wir für poetisches und mythisches Denken Isomorphie unterstellen.

6. Grundlegendes Merkmal, das die ornamentale Prosa mit dem mythischen Denken homolog macht, ist die Tendenz zum Abbau der für den Realismus gültigen Nicht-Motiviertheit des Zeichens. Das Wort, das in der realistischen Sprachauffassung ein nur durch Konvention festgelegtes, grundsätzlich arbiträres Symbol war, wird tendenziell zum *Ikon*, zum Abbild seiner Bedeutung. Die Ikonizität, die die Poesie der von ihr transformierten Prosa vermittelt, korrespondiert mit dem Gesetz des magischen Sprechens im Mythos. Dort tritt zwischen Namen und Ding keinerlei vermittelnde Konvention, im Grunde nicht einmal ein Verweisungs- oder Repräsentationsverhältnis. Der Name *bedeutet* das Ding nicht, er *ist* das Ding. Die „Trennung des Ideellen vom Reellen“, die „Scheidung zwischen einer Welt des unmittelbaren Seins und einer Welt der mittelbaren Bedeutung“, der „Gegensatz von ‚Bild‘ und ‚Sache‘“ ist dem mythischen Denken – wie Ernst Cassirer (1925, 51) ausführt – zutiefst fremd: „Wo wir ein Verhältnis der bloßen ‚Repräsentation‘ sehen, da besteht für den Mythos [...] vielmehr ein Verhältnis realer *Identität*“<sup>11</sup>. Die präsemiotische Sprachauffassung des Mythos und die mythische

<sup>10</sup> Viel weniger als Potebnja machte diesen Vorbehalt der auch in seiner Theorie mythopoetische Belyj.

<sup>11</sup> Die präsemiotische Ungeschiedenheit von Zeichen und Denotat im archaischen „sinnlichen Denken“ (*чувственное мышление*) beobachtet Sergej Ėjzenštejn an der Geschichte des Ornaments. In den nicht publizierten Handschriften führt er aus, daß im frühesten Entwicklungsstadium das Ornament nur sich selbst bezeichnet: „der Darstellungscharakter [*изобразительность*] fehlt völlig. An die Stelle der Darstellung tritt der Gegenstand selbst: auf einem Faden sind Bärenklauen oder Zähne von Meeresfischen, durchbohrte Muscheln, getrocknete Beeren oder Schneckenhäuser aufgereiht“ (zit. nach V.V. Ivanov 1976, 148). Überhaupt ist in Ėjzenštejns psychologisch-ästhetischer Evolutionskonzeption eine Theorie des Ornamentalismus vorgegeben. Ėjzenštejn unterscheidet – ähnlich wie später, aber natürlich unabhängig von ihm Gebser – drei Stadien der Evolution des Bewußtseins und der Kunst: 1. archaisches Stadium, das charakterisiert ist durch „sinnliches Denken“, magische

Identifizierung von Wort und Ding werden von der ornamentalen Prosa sowohl in der tendenziellen Ikonizität des Erzähldiskurses abgebildet als auch in der Neigung zum Realisieren von tropischen Ausdrücken, zum Wörtlichnehmen der Bilder und zur Entfaltung der buchstäblich verstandenen Sachbedeutungen<sup>12</sup>.

7. Der *Iterativität* des mythischen Weltbildes entspricht in der ornamentalen Prosa die Wiederholung sowohl klanglicher als auch thematischer Motive<sup>13</sup>. Als Wiederholung ganzer Motive zeitigt sie die *Leitmotivik*, als Wiederholung einzelner Merkmale die *Äquivalenz*<sup>14</sup>. Leitmotivik und Äquivalenz überlagern sowohl das sprachliche Syntagma des Diskurses, wo sie zu Rhythmisierung und Klangwiederholung führen, als auch die thematische Sukzession

Einheit von Zeichen und Denotat, 2. Stadium der Ausdifferenzierung des archaischen Synkretismus, 3. Stadium der Sehnsucht nach der verlorengegangenen Einheit von „regressivem“ sinnlichem Denken und „progressivem“ logischem Denken (vgl. Ivanov 1976, 56 ff.; Kim 1989, 15-17). Im Manuskript mit dem deutschen Titel „Grundproblem“ (1923) konstatiert Ėjzenštejn, daß es ohne die Tendenz zum „Regress“ in der Kunst keine Form gebe, ohne Tendenz zum „Progress“ keinen Inhalt (vgl. Ivanov 1976, 67). Das „Grundproblem“ der Kunsttheorie besteht für ihn darin, daß in der Kunst ein „heftiger progressiver Aufschwung zu hohen Ideenstufen des Bewußtseins und zugleich über die Struktur der Form ein Eindringen in die Schichten sinnlichen Tiefendenkens [проникновение через строение формы в слои самого глубинного чувственного мышления]“ stattfindet (Ėjzenštejn 1962-71, II, 120). Eine solche doppelte, regressive wie progressive Ausrichtung ist charakteristisch für die ornamentale Prosa.

<sup>12</sup> Grundlegend zum wortkünstlerischen Verfahren der Realisierung und Entfaltung von Tropen, semantischen Figuren und Parömien zu Texten vgl. Hansen-Löve 1982. Charakteristisch ist dieses Verfahren schon für Puškins wortkünstlerische Novellen *Povesti Belkina* („Die Erzählungen Belkins“, 1830), vgl. Schmid 1982; 1991, 96-99 et passim.

<sup>13</sup> Hier zeigt sich – jenseits der heute abgeflachten Bedeutungen ‚Dekoration‘, ‚Schmuck‘, ‚Verzierung‘ – ein weiterer Aspekt einer gewissen systematischen und historischen Berechtigung des Ornamentalismus-Begriffs. Konstitutiv für das Ornament im bildkünstlerischen Sinn ist die Wiederholung bestimmter piktoraler Motive, stilisierter Details aus einem Bildganzen, und der Ursprung des Ornaments liegt im Paläolithikum, in dem der Höhlenmensch den Fetischen und Totems, denen er magische Funktionen beigab, animistische oder technomorphe Bilder einritzte (vgl. Hamlin 1973, II, 3, 20-22).

<sup>14</sup> In Arbeiten zur ornamentalen Prosa wird die Leitmotivik häufig als Grundmerkmal des Texttypus favorisiert und isoliert von der Äquivalenz behandelt, die sich meist hinter dem Begriff der *Assoziation* verbirgt (vgl. etwa Koževnikova 1976, 58). Die Leitmotivik ist freilich nur eine besonders prägnante Manifestation des allgemeineren poetischen Prinzips der Iteration von Merkmalen.

der Geschichte, auf deren temporal-kausale Folge sie ein Netz unzeitlicher Verklammerungen legen. Wo keine Geschichte mehr erzählt wird, wie im Typus der rein ornamentalen Prosa (Belyjs *Symphonien*), bleiben die Iterationsverfahren die einzigen Garanten der Textkohäsion, die entscheidenden Träger des thematischen Zusammenhangs und die ausschlaggebenden semantischen Operatoren<sup>15</sup>.

8. Leitmotivik und Äquivalenz begegnen durchaus schon in der Prosa des Realismus und können auch in klassisch sujetbildender Narration wesentlich zum Bedeutungsaufbau beitragen. Von der realistischen Prosa unterscheidet sich die ornamentale nicht in erster Linie durch höhere Frequenz der Iterationsverfahren und auch nicht nur durch eine höhere Stelle dieser Verfahren in der Hierarchie der Konstruktion<sup>16</sup>, sondern hauptsächlich durch ihre tiefere Durchdringung der Struktur, durch die simultane Partizipation von Geschichte und Diskurs. Im realistischen Erzählen erschienen Leitmotivik und Äquivalenz in der Regel nur an thematischen Motiven der Geschichte, die ornamentale Prosa tendiert dagegen dazu, die Ordnungen der Geschichte auch im Diskurs abzubilden, in seinen semantischen, lexikalischen und formalen (positionellen, grammatischen usw.) Ordnungen aufscheinen zu lassen<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Vgl. Koževnikova (1976, 57): „Bei hinreichend ausgearbeitetem Sujet existieren die Leitmotive gleichsam parallel zu ihm, bei geschwächtem Sujet ersetzt die Leitmotivik das Sujet, kompensiert sie sein Fehlen“. Dem ist freilich hinzuzufügen, daß die Iterationsverfahren (zu denen neben der Leitmotivik auch die formale und thematische Äquivalenz gehört), nicht nur „parallel“ zum entfalteten Sujet existieren, sondern die zeitlichen Verknüpfungen fokussieren, profilieren und modulieren können; vgl. dazu das folgende Kapitel.

<sup>16</sup> Koževnikova (1976, 57) weist darauf hin, daß die Leitmotivik – wir können ergänzen: auch die Äquivalenz – bereits in der „klassischen“ Prosa (Tolstoj, Dostoevskij) „vorbereitet“ und in „einigen sujetlosen Erzählungen“ Čechovs als „allgemeines Organisationsprinzip des Erzählens“ angewandt worden sei (zu Čechov vgl. auch Koževnikova 1985). Was die klassische Prosa als „Einzelverfahren“ gebraucht habe, sei in der ornamentalen Prosa „Konstruktionsprinzip“ (*конструктивный принцип*) geworden.

<sup>17</sup> Die Begriffe *Geschichte* und *Diskurs* sind hier im Sinne des vierstufigen Modells der narrativen Konstitution (*Geschehen – Geschichte – Erzählung – Präsentation der Erzählung*, vgl. dazu das folgende Kapitel) gebraucht. *Geschichte* bezeichnet deshalb hier und auch in andern Fällen, wo es das Korrelat von *Diskurs* bildet, nur die narratologische Ebene, gleichgültig ob auf dieser ein Ereignis gestaltet ist oder nicht. *Geschichte* bedeutet hier also nicht – als Synonym von *Sujet* und Antonym von *Mythos* oder *Deskription* – das Produkt der ereignishaften Narration, die erzählte Geschichte.

9. Die Ikonizität besteht in einer tendenziellen *Kookkurrenz* oder *Isotopie* zwischen den Ordnungen von Diskurs und Geschichte. Für die ornamentale Prosa gilt deshalb die Annahme einer thematischen Relevanz sämtlicher formaler Beziehungen. Das heißt: Jede Äquivalenz der *signantia* suggeriert eine analoge oder kontrastierende Äquivalenz der *signata*. Jeder formalen Ordnung auf der Ebene des Diskurses ist der Tendenz nach eine thematische Ordnung in der Geschichte zugeordnet<sup>18</sup>. Zur Grundfigur wird die Paronomasie, eine Klangwiederholung, die eine okkasionelle Bedeutungsbeziehung zwischen Wörtern herstellt, die an sich weder eine genetische, etymologische noch eine semantische Verbindung haben<sup>19</sup>. In der Paronomasie kommt das von Cassirer (1925, 87) formulierte Gesetz des mythischen Denkens zur Geltung, nach dem jede „wahrnehmbare Ähnlichkeit“ der „unmittelbare Ausdruck einer Identität des *Wesens*“ ist.

10. Die Tendenz zur Ikonizität, ja zur Verdinglichung aller Zeichen führt letztlich zur Lockerung der im Realismus streng gezogenen Grenze zwischen Wörtern und Sachen, zwischen Diskurs und Geschichte. Zwischen den beiden Ebenen, deren hierarchische Abstufung (Ausdruck und Inhalt, Äußerliches und Innerliches, Arbiträres und Wesentliches) aufgehoben wird und die gleiche Relevanz erhalten, bildet die ornamentale Prosa Übergänge: Metamorphosen von reinen Lautgebilden zu Personen und Gegenständen (die besten Beispiele hierfür bietet die Sujetprosa Andrej Belyjs) und die narrative Realisierung verbaler Figuren zu Sujetmotiven.

11. Die Poetisierung, Ornamentalisierung der Prosa führt unausweichlich zu einer Schwächung ihrer Narrativität, ihrer Sujetbildung. Diese Schwächung kann so weit gehen, daß sich – wie etwa in Belyjs *Symphonien* – eine ereignishafte Geschichte gar nicht mehr bildet und der Text lediglich Fragmente einer Fabel denotiert, deren Zusammenhang nicht mehr narrativ-syntagmatisch, sondern nur noch poetisch-paradigmatisch, nach den Prinzipien von Ähnlichkeit und Kontrast hergestellt wird<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Wie im folgenden Kapitel darzustellen sein wird, tendieren auch formale Beziehungen auf der Ebene der *Geschichte* selbst, also etwa *topologische*, *positionelle* Äquivalenzen, dazu, korrespondierende thematische Ordnungen zu entwickeln.

<sup>19</sup> Zur Struktur der Paronomasie oder Paronymie als einer Beziehung von Wörtern unterschiedlicher Wurzel vgl. Grigor'ev 1979, 251-299. Zur poetischen Semantisierung als dem universellen Verfahren in der Wortkunst der Moderne vgl. Hansen-Löve 1978, 128-146.

<sup>20</sup> Zur musikalisch-kontrapunktischen Zusammenhangbildung der *Symphonien* vgl. Sziárd 1986.

12. Größte semantische *Komplexität* erreicht die poetische Prosa freilich nicht in der völligen Auflösung ihres narrativen Substrats, sondern dort, wo die Paradigmatisierung auf den erfolgreichen Widerstand eines Ereigniszusammenhangs stößt. Die Interferenz von Wortkunst und Erzählkunst führt zu einer Potenzierung des Sinns. Wenn poetische Verfahren die Narration konstruktiv überformen, dann bereichern sich die Bedeutungsmöglichkeiten an der wechselseitigen Determinierung und Relativierung der Hemisphären. Einerseits machen die poetischen Verknüpfungen, die das narrative Substrat wie mit einem Netz überziehen, an den erzählten Situationen, Personen und Handlungen neue Aspekte und Beziehungen sichtbar, andererseits wird das archaische, imaginative Denken der Wortkunst, wo es sich einem fiktional-narrativen Zusammenhang integriert, einer perspektivischen Verkürzung und psychologischen Motivierung unterworfen. Die assoziative Bereicherung erzählkünstlerischer Sinnggebung und die fiktionale Einbettung des Wortkünstlerischen bieten hochkomplexe Möglichkeiten indirekter Darstellung des Menschen und seiner Innenwelt. Diese Möglichkeiten nutzt vor allem die Prosa der Moderne, die die Hybridisierung von Wortkunst und Erzählkunst zur Modellierung eines komplexen, zugleich archaischen *und* rezenten Menschenbildes nutzt (man vergleiche dafür etwa Zamjatins *Peščera* [„Die Höhle“, 1920]).

13. Beispiele für die hochkomplexe Interferenz poetischer und narrativer Zusammenhangbildung sind *vor* der Schwelle zur modernistischen Hypertrophie der Poetisierung die Erzählungen Čechovs, *nach* Überschreiten dieser Schwelle die Werke Isaak Babel's und Evgenij Zamjatins. Vorher und nachher bringt die hybride Prosa Strukturen hervor, die die unperspektivische und unpsychologische Weltsicht des Mythos narrativieren, einer perspektivischen Verkürzung und psychologischen Motivierung unterwerfen. Nicht selten macht sich die Moderne dabei die von ihr beobachtete Isomorphie zwischen dem mytho-poetischen Denken und der Tätigkeit des Unbewußten zunutze.

14. Zum Kulturverständnis der Moderne gehört die Homologsetzung des Poetischen und der ontogenetischen wie phylogenetischen Vorzeit mit dem *Unbewußten*<sup>21</sup>. Nach der psychoanalytischen Theorie Sigmund Freuds verschafft sich das verborgene Unbewußte unter anderem im Traum Ausdruck. Für die „Traumarbeit“, die den latenten Trauminhalt in den manifesten Traum umsetzt, werden drei „Leistungen“ unterschieden: 1. „Verdichtung“

---

<sup>21</sup> Unterschiedliche Aspekte der Homologie zwischen dem Mythisch-Archaischen und dem Unbewußten erörtert kritisch Hansen-Löve 1987.

(Selektion und Verschmelzung von latenten Elementen), 2. „Verschiebung“ (Ersetzung eines latenten Elements durch eine Anspielung oder Verlagerung des psychischen Akzents von einem wichtigen Element auf ein unwichtiges) und 3. symbolisierende „Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder“<sup>22</sup>. Diese Operationen, an denen spezifisch wortkünstlerische Techniken wie die Verdinglichung des Worts und die Herstellung von Sachverbindungen durch Klangverbindungen teilhaben<sup>23</sup>, werden von Freud dann auch am Witz (dessen theoretische Behandlung aus der Traumtheorie entstanden ist) aufgewiesen<sup>24</sup> und an der Symptombildung bei der Neurose<sup>25</sup>, ebenso aber – wenn auch beiläufig – dem „künstlerischen Schaffen“ zugesprochen<sup>26</sup>. Die Ausdrucksweise der Traumarbeit aber ist *archaisch, regressiv*<sup>27</sup> und führt uns in eine zweifache Vorzeit zurück, einerseits in die „individuelle Vorzeit, die Kindheit“, andererseits, „insofern jedes Individuum in seiner Kindheit die ganze Entwicklung der Menschenart irgendwie abgekürzt wiederholt“, auch in die phylogenetische Vorzeit<sup>28</sup>. So kommt Freud zu dem Schluß, „*daß das Unbewußte des Seelenlebens das Infantile ist*“<sup>29</sup>. Dieses für die Epoche charakteristische und in ihr wirkungsmächtige Konzept wird durch das ornamentale Erzählen modelliert, das nicht nur archaisches, primitives Denken und Unbewußtes als urverwandte, isomorphe, gleichermaßen a-rationale, assoziative, paradigmatisierende Medien der Welterfassung betrachtet,

---

<sup>22</sup> Freud 1916-17, 179-182.

<sup>23</sup> Vgl. etwa folgende Aussagen zur Isotopie von formalen und inhaltlichen Assoziationen: „[...] im Unbewußten werden die vom Wort ausgehenden Verbindungswege [...] den Sachverbindungen gleichartig behandelt“ (Freud 1905, 165); „für die Traumarbeit charakteristisch ist die Ersetzung der inneren Assoziationen (Ähnlichkeit, Kausalzusammenhang usw.) durch die sogenannten äußeren (Gleichzeitigkeit, Kontiguität im Raum, Gleichklang)“ (Freud 1905, 161).

<sup>24</sup> Vgl. Freud 1905, bes. Abschnitt VI: „Die Beziehung des Witzes zum Traum und zum Unbewußten“.

<sup>25</sup> Vgl. etwa Freud 1916-17, 350-366: „Die Wege der Symptombildung“.

<sup>26</sup> Vgl. auch Hansen-Löves (1978, 161-163) Ausführungen zu den Analogien zwischen der Theorie des Komischen im Russischen Formalismus und der Witztheorie Freuds und seinen Versuch (1992), mit den Freudschen Kategorien der *Neurose* und *Psychose* eine „psychopoetische“ Typologie der russischen Moderne zu erstellen.

<sup>27</sup> Sie „greift auf Zustände unserer intellektuellen Entwicklung zurück, die wir längst überwunden haben, auf die Bildersprache, die Symbolbeziehung, vielleicht auf Verhältnisse, die vor der Entwicklung unserer Denksprache bestanden haben“ (Freud 1916-17, 204).

<sup>28</sup> Ebd.

<sup>29</sup> 1916-17, 214. Kursive im Original.

sondern auch, archaische Weltbefindlichkeit darstellend, die Existenz im Zustand des Unbewußten gestaltet, ja eine besondere Tendenz zur Thematisierung der Ontogenese der Psyche, zum Erwachen des kindlichen Bewußtseins entwickelt (man denke nur an Belyjs *Kotik Letaev* [„Katerchen Letaev“, 1917] und Boris Pasternaks *Detstvo Ljuvers* [„Lüwers' Kindheit“, 1922]).

15. Die ornamentale Prosa ist nicht nur in der Weise ihrer Welterfassung dem mythischen Denken vergleichbar, sie hat auch eine natürliche Affinität zur Darstellung einer Welt, in der, mögen aus neuzeitlicher Perspektive auch nur elementare, chaotische Kräfte walten, die *zyklisch-paradigmatische Ordnung* des Archaisch-Mythischen herrscht<sup>30</sup>. Das mythische Denken setzt sich also auch im mentalitätsgeschichtlichen Charakter der *dargestellten Welt* durch. Mythische Iteration schwächt oder annulliert natürlich den Sujetcharakter des Erzählten<sup>31</sup>. Und so erweist sich in moderner Prosa manche Handlungsfolge, die zunächst als ereignishafte, d.h. eine wesentliche, resultative Veränderung herbeiführende Geschichte erscheint, bei näherem Hinsehen als Ausschnitt einer zyklischen Wiederholung. Auch die Aktanten werden von der Remythisierung erfaßt. Wo wir in realistischer Einstellung das Handeln autonomer Subjekte zu erblicken glauben, das Veränderung und Entwicklung zeitigt, haben wir es oft mit mythischen Imitationen, Identifikationen und Iterationen zu tun. Die Moderne tendiert ja in ihrer postrealistischen Skepsis überhaupt dazu, die Autarkie und Resultativität menschlichen Handelns durch den Bezug auf mythische Archetypen und Ordnungen zu relativieren.

16. In der Regel verbleiben sogar die *Erzählmedien* ganz im Horizont mythischer Vorstellungen. Allerdings sind diese Instanzen von den Helden meistens viel geringer als in der realistischen Erzählung dissoziiert, und nicht selten werden sie vom ornamentalisierten Diskurs nur so schwach als sprach-

---

<sup>30</sup> Szilárd (1986, 74 f.) betont, daß die sowjetische Prosa der zwanziger Jahre die hierarchisierende Weltvorstellung Andrej Belyjs nicht mehr habe teilen können und eher zu dem Bild der Welt als eines Wirbelsturms unbeherrschbarer Kräfte geneigt habe. Chaotisch, anarchisch ist aber etwa die Welt Zamjatins, auf dessen Erzählungen *Navodnenie* („Überschwemmung“, 1930) und *Rasskaz o samom glavnom* („Erzählung vom Allerwichtigsten“, 1923) sich Szilárd beruft, nur vom Standpunkt neuzeitlicher Ordnungsvorstellungen, die vom autarken, handlungsfähigen Menschen ausgehen. Im letzten Kapitel dieses Buches wird an Zamjatins *Überschwemmung* zu zeigen sein, wie das, was sich für den Realisten als Störung jeglicher Ordnung ausnimmt, der Mord des wehrlosen Kindes, in der archaisch-mythischen Welt, in der die Heldin lebt, zur Erhaltung des Lebens geradezu gefordert wird.

<sup>31</sup> Zum Gegensatz „mythologischer“ und „sujethafter“ Texte vgl. Lotman 1973a, 1973b.

lich und ideologisch einheitliche, personenähnliche Instanzen mit einer eigenen geistigen Physiognomie kundgegeben, daß die Rede von einem fiktiven – d.h. implizit oder explizit dargestellten – *Erzähler*, die für die perspektivierende Erzählkunst sinnvoll ist, ganz ihr Recht verliert. Man wird dann auch kaum von einer *personalen*, d.h. auf die erzählten Personen bezogenen Perspektive sprechen können, da diese die grundsätzliche Besetzung des auktorialen Pols in der fiktiven dargestellten Welt voraussetzt. Wo weder der Diskurs (durch Stil, Wertung und Kommentare) noch die Geschichte (durch merkmalfähige Selektion der Geschehensmomente<sup>32</sup>) eine charakterologische (auf indirekte Darstellung einer persönlichen Instanz abzielende) Kundgabe ausübt, erscheint das Erzählen *deperspektiviert*, nur noch auf den abstrakten Autor als Urheber beziehbar.

17. Das hybride, ornamentale Erzählen, an dem Erzählkunst wie Wortkunst teilhaben, erfordert eine *zweifache Rezeptionsweise*, prosaische und poetische Lektüre. Der grundlegende, primäre Modus ist, sofern es sich um narrative Texte handelt, die prosaische Lektüre. *Prosaisch lesen* heißt: so lesen, wie Prosa, genauer: sujetbildende, ereignishaftige Prosa, zu lesen zwingt, nämlich schnell und linear, dem mitreißenden Strom der Motivsequenz folgend, mit Augenmerk auf die temporal-kausalen Verknüpfungen und ganz auf das narrative Ziel, die Auflösung des Knotens, gerichtet. In dem Maße, wie das narrative Substrat ornamental überdeterminiert, von einem Netz simultaner Verknüpfungen überzogen ist, kommt die Erfordernis einer poetischen Lektüre ins Spiel, die, mit der primären prosaischen konkurrierend, die sekundäre, zeitlich spätere ist, sich aber letztlich als der textadäquatere und sinnträchtigere Rezeptionsmodus erweisen wird. *Poetisch lesen* heißt: so lesen, wie Poesie gelesen werden will, d.h. bewußt langsam, beim einzelnen Motiv verweilend, den Klang seines verbalen Ausdrucks wahrnehmend, die Bedeutung der Wörter auf mehreren Ebenen realisierend, das übertragene gemeinte Wortmotiv nicht nur figürlich, sondern auch im buchstäblichen Sinne verstehend und umgekehrt: dem im eigentlichen Sinne Gemeinten versuchsweise auch eine uneigentliche Bedeutung gebend. In der poetischen Lektüre bewegen wir uns nicht nur linear durch den Text, vom Anfang zum Ende, sondern gehen auch immer wieder zurück, ja wir bewegen uns in ihm ‚räumlich‘, d.h. durchqueren ihn, den wir uns als simultan gegebenes Bild oder als dreidimensionalen Raum vorstellen, in verschiedenen Richtungen, geleitet jeweils von der Assoziation, die die auffällige Wiederkehr thema-

---

<sup>32</sup> Vgl. dazu das folgende Kapitel.

tischer oder formaler Merkmale weckt. Im Vorwärts- und Rückwärtsgehen sind wir versucht, Sinnbrücken zwischen Motiven herzustellen, wenn diese ihr Thema oder ihre Form ähnlich macht oder in eine markierte Opposition bringt<sup>33</sup>.

18. Der Wahrnehmungsmodus, der die poetische Lektüre allererst ermöglicht und ihr deshalb vorausgehen muß, hat Gemeinsamkeiten mit der „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“, die Freud vom Analytiker des Unbewußten fordert<sup>34</sup>. Diese Haltung ist in der Analyse das „notwendige Gegenstück“ zur „psychoanalytischen Grundregel“, nämlich zur „Anforderung an den Analysierten, ohne Kritik und Auswahl alles zu erzählen, was ihm einfällt“. Der Analysand soll ‚frei assoziieren‘, der Analytiker ‚gleich (nicht frei!) schweben‘. Diese Rezeptionsweise bedeutet zum einen, wie ein früherer Wortlaut bei Freud verdeutlicht<sup>35</sup>, den Verzicht auf vorschnelle Auswahl, Auswertung und Bewertung, zum anderen aber läßt sich *gleichschwebend* als ‚Äquivalenzen, Gleichwertigkeiten herstellend‘ verstehen. Der Analysator soll, sich den explizit oder implizit gemachten Sinnvorschlägen entziehend und sich allen angebotenen narrativen Hierarchisierungen verweigernd, die Rede als Ganzes aufnehmen, alle Momente gleich gewichten und Gleichwertigkeiten unterschiedlicher Art herstellen, vor allem zwischen dem Inhaltlichen und dem Formalen, dem Wesentlichen und dem Akzidentellen, dem Zentralen und dem Peripheren. Für den Analysierenden ist alles gleichermaßen sprechend, vielsagend. Das latente Unbewußte drückt sich in dem, was der Analysand für peripher, akzidentell oder formal halten mag, nicht weniger aus als in dem, was ihm selbst wichtig erscheint. Wenn man die Vergleichung des ornamentalen Textes mit dem Neurotiker und der verborgenen Sinnintention des Textes mit dem verdrängten Unbewußten akzeptiert, läßt sich aus ihr eine Reihe von Forderungen an den Analysator des Textes ableiten: Er soll – es versteht sich, als Deuter und nicht als Leser – Distanz zum Text einnehmen, Zurückhaltung gegenüber allen aufdringlichen Sinnangeboten üben, jeder Versuchung zu schneller Identifikation widerstehen. Die Sinnintention des Textes darf er nicht nur in Thematischem suchen, auch die formale Faktur muß für ihn semantisch relevant werden, als Operator, der gegebene Bedeutungen modifiziert, moduliert und neue Sinnbezüge herstellt, aber auch

---

<sup>33</sup> Zur Rezeption ornamentaler Texte s. auch unten, Kapitel III.

<sup>34</sup> Freud 1912, 171 f. Zur Homologie der beiden Rezeptionshaltungen vgl. Hansen-Löve 1987, 21 f.; Wächter 1992, 39 f.

<sup>35</sup> „Vorläufig lassen wir unser Urteil in Schweben und nehmen alles zu Beobachtende mit gleicher Aufmerksamkeit hin“ (Freud 1909, 26).

als Träger von Gestaltvorstellungen und als ikonischer Ausdruck<sup>36</sup>. Vor allem aber braucht der Interpret nicht in dunkle Sinntiefen hinabzusteigen oder sich in symbolische Höhen zu erheben. Im Text, in seinen Ausdrücken und Bildern, in seinen Wiederholungen und Gleichungen ist alles gesagt. Man muß ihm nur richtig zuhören, eben im Zustand der „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“. Der ornamentale Text ist ganz Oberfläche, sein Sinn ist das an der Oberfläche, in den Interrelationen der phonischen und thematischen Motive Verborgene.

---

<sup>36</sup> Zu diesen Aspekten semantischer Funktion poetischer Verfahren vgl. Schmid 1977.

## II. ÄQUIVALENZEN IN ERZÄHLENDER PROSA

### Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs

Через сопоставления-противоречия художник добирается до сущности предмета. [...] Через остроумное противопоставление открывается сущность взаимоотношений людей.

Durch das Nebeneinanderstellen des Gegensätzlichen gelangt der Künstler zum wahren Wesen des Gegenstands. [...] Durch die geistreiche Gegenüberstellung wird das wahre Wesen der Beziehungen zwischen den Menschen aufgedeckt.

Viktor Šklovskij: *A.P. Čechov*<sup>1</sup>

#### 1. Geschehen, Geschichte und Sinn

##### a. Geschichte als Selektion

Wie kommt Sinnbildung im Erzählwerk zustande? Nach einer neueren soziologischen Sinntheorie ist eine elementare Bedingung für die Konstitution von Sinn die Reduktion von Komplexität durch Selektion von Elementen. So kennzeichnet Niklas Luhmann die erste Bedingung für das sinnhafte Erleben der Welt<sup>2</sup>. Es scheint, daß diese für die Sinnkonstitution im *Erleben* for-

---

<sup>1</sup> Šklovskij 1955, II, 349. Eine Variante dieses Kernsatzes aus Šklovskijs Sujetttheorie, der Ausführungen über Čechovs Erzählung *Tolstij i tonkij* („Der Dicke und der Dünne“) verallgemeinert, findet sich in den Bemerkungen über „Metapher und Sujet“: „Die Aufgabe des Kunstwerks ist die Wiedergabe des Lebens durch die Bildung von Verkettungen [сцепления] und das Aufzeigen von Gegensätzen [противоположности], die das wahre Wesen [сущность] des Gegenstands an den Tag bringen.“ (Šklovskij 1955, I, 86)

<sup>2</sup> Luhmann 1971, 31-39. – Die populär gewordene Formel *Sinn = Reduktion von Komplexität* reicht freilich nicht aus. Konstitution von Sinn bedarf, wie schon Luhmann selbst betont hat, weiterer Charakterisierung. Das Besondere sinnhafter Erlebnisverarbeitung liegt darin, „Reduktion und Erhaltung von Komplexität zugleich zu ermöglichen, nämlich eine Form von Selektion zu gewährleisten, die verhindert, daß die Welt im Akt der Determination des Erlebens auf nur einen Bewußtseinsinhalt zusammenschrumpft und darin verschwindet“ (1971, 34). Für die so verstandene, Komplexität nicht nur reduzierende, sondern zugleich auch erhaltende Konstitution von Sinn führt Luhmann eine weitere Bedingung ein: die *Negation*. Erlebnisverarbeitung, sinnhafte Aneignung der Welt leistet folglich „Reduktion und Erhaltung von Komplexität dadurch, daß sie das unmittelbar gegebene, evidente Erleben durchsetzt mit

multierte Bedingung durchaus auch für die *narrative*, handlungsdarstellende Sinnbildung gilt. Die Komplexität welcher Materie wird aber im Erzählwerk reduziert, und wo sind die Elemente zu verorten, deren Auswahl solche Reduktion bewerkstelligt? Wir wollen davon ausgehen, daß der lebensweltlichen Dichotomie *Welt* vs. *Erleben* im Erzählwerk die Opposition von *Geschehen* vs. *Geschichte* entspricht<sup>3</sup>. Für unsere Fragestellung genügt eine knappe Charakterisierung dieser beiden narrativen Ebenen.

Das *Geschehen* sei verstanden als das in Raum und Zeit unbegrenzte, nach allen Seiten hin offene und unendlich genau konkretisierbare Kontinuum von Situationen, Personen und Handlungen, das im Werk, genauer: in der erzählten Geschichte, impliziert ist. Die *Geschichte* ist das Resultat einer *Auswahl* aus dem Geschehen. Sie konstituiert sich durch zwei Selektionsoperationen, die die Überfülle an materieller Komplexität und Sinnmöglichkeiten reduzieren und die Unendlichkeit des Geschehens in eine begrenzte, sinnhafte Gestalt überführen:

1. die Selektion von *Geschehensmomenten* (Situationen, Personen und Handlungen)<sup>4</sup> und
2. die Selektion von bestimmten *Qualitäten* aus der unendlichen Menge der Eigenschaften, die die gewählten Momente im Geschehen haben.

Die Geschichte umfaßt also nichts anderes als die im Text explizit dargestellten Sachverhalte mit den denotierten Situationen, Personen und Handlungen. Und die dargestellten Sachverhalte sind nur in jenen Eigenschaften Teil der Geschichte, die durch die im Text gegebenen expliziten Qualifizierungen

Verweisungen auf andere Möglichkeiten und mit reflexiven und generalisierenden Negationspotentialen und es dadurch für riskante Selektivität ausrüstet“ (1971, 37).

<sup>3</sup> Zu den Begriffen, angewandt auf die historiographische Erfassung des unendlichen Weltgeschehens, vgl. Simmel 1916; daran anknüpfend und auf die Weltmodellierung im Erzählwerk beziehend: Stierle 1975, 1976, 1977; Schmid 1982, 1984a, 1984b.

<sup>4</sup> Die Situationen sind in *äußere* und *innere* (mentale) Situationen zu unterteilen. Zur äußeren Situation gehört auch das, was in der angelsächsischen Forschung als *setting* (vgl. etwa O’Toole 1982, 180-192) bezeichnet wird. *Person* umfaßt alle Aktanten, die im Geschehen handlungsfähig sind. Die nicht-handlungsfähigen Gegenständlichkeiten gehören zur äußeren Situation. Neben den Handlungen (die sich als Tat-, Sprech- oder Bewußtseinshandlungen manifestieren) wären natürlich auch die (Natur-)Ereignisse zu nennen (in denen die Personen nicht als Agenten, sondern als Patienten fungieren). Der Einfachheit halber ist hier und im weiteren nur von Situationen, Personen und Handlungen die Rede. Der Terminus *Ereignis* bezeichnet die das ganze Werk organisierende, zwischen Anfang und Ende der Geschichte stattfindende Veränderung der (äußeren und/oder inneren) Situation (vgl. dazu unten, Kap. V).

konkretisiert werden. Alle nicht-explizierten äußeren und inneren Situationen, Handlungen und Personen, die wir zu den dargestellten Sachverhalten hinzudenken können und oft auch müssen, und auch ihre nicht konkretisierten Qualitäten, die wir den gewählten Geschehensmomenten zuerkennen, also alles mehr oder weniger eindeutig Implizierte verbleibt entweder endgültig oder – in bestimmten Fällen, die wir im folgenden Abschnitt zu betrachten haben – nur vorläufig in der Unendlichkeit des Geschehens<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Meine erste Definition des Geschehens (1982, 94) war so knapp gehalten, daß sie Anlaß zu Mißverständnissen bot. Deshalb sei der ontische Status des Geschehens hier noch ein wenig ausführlicher erläutert. Das Geschehen eines fiktionalen Werks ist natürlich nicht im gleichen Status gegeben wie das Geschehen, das der vom Historiographen geschriebenen Geschichte zugrunde liegt. Mag historisches Geschehen der Vergangenheit auch nur über Geschichten zugänglich werden, also über sinnbildende Reduktionen, wie es z.B. jede „Geschichte der französischen Revolution“ ist, so hat es sich doch an sich ereignet. Diese Faktizität und Seinsautonomie fehlen dem literarischen Geschehen, auch dort übrigens, wo – wie im „historischen“ Roman – reale Begebenheiten das „Material“ der literarischen Geschichte abzugeben scheinen. Das private, aber auch das öffentliche, politische Geschehen, das den Hintergrund für die in Lev Tolstojs *Krieg und Frieden* erzählte Geschichte abgibt, ist nicht mit dem realen historischen Geschehen der Napoleonzeit gleichzusetzen. Es ist vielmehr genauso fiktiv wie die aus ihm herausgeschnittene Geschichte. Obwohl nun in der Fiktion dem Schaffen des Autors nicht nur kein reales Geschehen zugrunde liegt, sondern auch das fiktive Geschehen erst mit der Geschichte entworfen wird, muß dieses Geschehen als eine eigene Strukturebene des Werks betrachtet werden, eine Strukturebene freilich *in absentia*. Es bildet jenes Material, auf das sich die Selektionen beziehen, die die Geschichte hervorgebracht haben. Wenn wir davon sprechen, daß die Geschichte durch Auswahl von Momenten „hervorgebracht“ oder aus einem ihr vorausliegenden Geschehen „ausgeschnitten“ wird, haben wir natürlich weder den realen Schaffensakt des Autors noch die reale Chronologie der Werkgenese noch auch die sukzessive Konkretisation des Werks durch den Rezipienten im Auge, sondern gebrauchen diese Ausdrücke wie auch die zeitlichen Bestimmungen *vorher* und *nachher* im idealgenetischen Sinne, d.h. im Sinne eines „generativen“ Konstitutionsmodells, das, um die Faktur des Werks, die in ihm angewandten „Verfahren“ zu demonstrieren, die Simultaneität der Ebenen mit temporalen Metaphern in logisch-konsequente Operationen zerlegt. – Insofern das Geschehen nichts ist als das implizierte Ausgangsmaterial für Selektionen, als deren Resultat die Geschichte erscheint, kann es nicht hinsichtlich der seinsautonomen realen Welt – genauer: hinsichtlich der in der jeweiligen Kultur auf spezifische Weise kategorialisierten Welt – definiert werden, sondern lediglich mit Blick auf die Geschichte, in der es impliziert ist. Das Geschehen hat eben jene kategorialen Charakteristika und handlungslogischen Möglichkeiten (Welche Entität kann als handelnd auftreten? Welche Handlungen sind grundsätzlich möglich?), die der Geschichte eignen. Das Geschehen ist also immer schon eine durch die Geschichte kategorial ge-

## b. Die Sinnlinie und das Nicht-Gewählte

Die Auswahl von Situationen, Personen, Handlungen und ihren Eigenschaften setzt ihre *Relevanz*, Sinnrelevanz voraus, denn ausgewählt wird unter dem Gesichtspunkt der *Sinnbildung* in der Geschichte. Zumindest unterstellt das der Leser, der die Erzählung mit der vorgängigen Annahme ihrer Sinnhaltigkeit liest. Die Selektion suggeriert also Sinnrelevanz des Gewählten, seine Teilhabe an der Sinneinheit der Erzählung, d.h. seine Fähigkeit, das zu erzählende Ereignis, die Veränderung einer Ausgangssituation, zur Anschauung zu bringen und zum Ausdruck jenes Sinnes beizutragen, der in der Kausalität des Ereignisses begründet liegt. Die Auswahl geht also mit einem Vorgang einher, den man das Hindurchlegen einer *Sinnlinie* durch die Momente des Geschehens nennen könnte<sup>6</sup>. Die ausgewählten Geschehensmomente erscheinen dann in der Geschichte als Punkte auf der mehr oder weniger stetigen Sinnlinie.

Der Leser, der die integrierende Sinnlinie nachzuzeichnen sucht, ist nun allerdings aufgefordert, die Selektion in ihren beiden Seiten zu erfassen, nicht nur als Position (als Auswahl bestimmter Momente), sondern auch als *Negation*: als Abweisung anderer Möglichkeiten der Wahl. Erst vor dem Hintergrund des Nicht-Gewählten erhält das Gewählte seine Identität und seine Sinnfunktion. Eine Geschichte als sinnhaftes Ganzes zu erfahren heißt: die *Logik* ihrer *Selektivität* zu erschließen. Aber noch ein weiteres. Der Leser muß sich bewußt machen, welchen Charakter die Negativität der im Werk getroffenen Selektion hat, d.h. in welchem *Modus* das Nicht-Gewählte abgewiesen worden ist. Bei der Selektion sind nämlich drei Modi der sie begleitenden Negation zu unterscheiden.

Im ersten Fall hat die Negation den Charakter der endgültigen, aber *unausdrücklichen* Abweisung. Die nicht-gewählten Geschehensmomente liegen

---

formte Welt und als solche nicht einmal gleichzusetzen mit der durch die Kultur, der das Werk angehört, kategorialisierten, angeeigneten Welt. Gewiß gibt das werkimmanente Geschehen als indiziales Zeichen die Kategorien der Kultur seines Entstehungskontextes kund, es kann aber durchaus Kategorien enthalten und Handlungsmöglichkeiten vorsehen, die in dieser Kultur nicht aktuell sind bzw. als nicht mehr oder noch nicht oder überhaupt nicht realisierbar erscheinen.

<sup>6</sup> Der Begriff der Sinnlinie knüpft an Georg Simmels (1916, 165) Bild der „ideellen Linie“ an. Simmel führt aus, daß wir nur durch das „Hindurchlegen einer ideellen Linie“ durch die unendlich verkleinerbaren Atome eines Ausschnitts aus dem Weltgeschehen zu einer historiographischen, unter einen Begriff gebrachten „Einheit“ wie etwa dem „Siebenjährigen Krieg“ gelangen.

hierbei nicht nur nicht auf den durchgezogenen, sondern nicht einmal auf den punktierten (von thematischen Lücken unterbrochenen) Abschnitten der Sinnlinie. Dieser erste Modus der Negation hinterläßt irrelevante „Unbestimmtheitsstellen“ (Ingarden 1931), deren Konkretisierung von der Geschichte weder gefordert noch unterstützt wird. Wer das irrelevante Nicht-Gewählte dennoch konkretisiert, erbringt eine Rezeptionsleistung, die nicht nur überflüssig ist, sondern auch am Aufspüren der Sinnlinie, an der Rekonstruktion der Wahlentscheidungen hindert.

Ein anderer Modus der Abweisung, die *ausdrückliche* Negation, liegt vor, wenn eine Geschichte Ansatzpunkte für fremde Sinnlinien einschließt, die eigene Sinnlinie sich aber nicht durch Verlängerung der angedeuteten fremden Linien, sondern durch ihre Negation herstellt<sup>7</sup>.

Dieser zweite Fall erfordert für die sinnhafte Erschließung der Geschichte grundsätzlich durchaus die Aktualisierung von Nicht-Gewähltem, nur eben nicht solcher Momente, die durch trügerische Anspielungen auf konventionelle Handlungsmuster nahegelegt werden. Wir sind damit bei dem dritten Modus der Abweisung angelangt, den man *aufzuhebende* Negation nennen könnte. Er betrifft nicht-gewählte Momente, die paradoxerweise *in absentia* zur Geschichte gehören, insofern sie eine Lücke auf ihrer Sinnlinie schließen. Der Leser muß hierbei die vom Autor vorgenommene Negation

---

<sup>7</sup> Beispiele hierfür sind Puškins Erzählungen *Vystrel* („Der Schuß“) und *Stacionnyj smotritel'* („Der Stationsaufseher“). Die gewählten Geschehensmomente scheinen sich zunächst in Sinngestalten einzufügen, die von fremden Geschichten aus der literarischen Tradition geprägt wurden. Indes brechen diese Linien unversehens ab. Viele gewählte Momente lassen sich nicht mehr integrieren. Wir geben der Geschichte vom *Schuß* erst dann ihre Identität und ihren Sinn, wenn wir sie als Negation der von zahlreichen intertextuellen Allusionen suggerierten Geschichte eines romantischen Rächers begreifen. Und wenn wir die Geschehensmomente, die für die Geschichte vom *Stationsaufseher* gewählt worden sind, in eine stetige, kontinuierliche, alle Details zusammenschließende Sinnlinie bringen wollen, müssen wir die geringe Erschließungskraft jener Ansätze erfahren haben, die vom literarischen Topos der verführten sentimentalistischen Heldin, dem biblischen Bild des guten Hirten, aber auch von den Anspielungen auf die Literatur der sozialen Anklage begründet werden. In beiden Fällen konstituiert sich die Geschichte durch die Negation der im Bewußtsein der Erzähler und/oder Helden als Handlungs- oder Erklärungsmuster aufscheinenden fremden Geschichten. Nicht-gewählte Geschehensmomente, die wir über die Geschichte hinaus zu aktualisieren versucht sind, weil sie, konventionellen Sinnlinien folgend, sich für die Ausfüllung der Lücken geradezu aufdrängen und die angedeuteten fremden Sinnlinien zu Ende zu ziehen versprechen, werden von der Geschichte ausdrücklich abgewiesen.

aufheben und Nicht-Gewähltes für die Geschichte reaktivieren. Im Lesen erbringen wir diese Leistung sehr häufig, und zwar zumeist unwillkürlich, im Automatismus des Implizierens. Bewußt vollziehen wir solches Ausfüllen von Lücken in der Regel erst dann, wenn das Ausgesparte an wesentlichen Momenten auftritt oder gar die Richtung der Sinnlinie bestimmt. Ein solches zentrales Moment ist die Handlungsmotivation des Helden. In dem Maße, wie die Erzählprosa ihre Helden mit einer komplexen, mehrschichtigen Psyche ausstattet und die Geschichte personalisiert (d.h. vom Standpunkt der erzählten Person darbietet), werden die Bewußtseinshandlungen, die die Tat- und auch die Sprech-Handlungen motivieren, zum Problem. Die Momente des Bewußtseins, die der Erzähler explizit beschreibt, sind oft nicht mehr imstande, die Tat und das Wort schlüssig zu motivieren. Der Leser muß die Handlungsmotivation dann selbst erschließen, indem er über die Geschichte hinaus auf bestimmte nicht-gewählte (vom Autor und Erzähler verborgene oder ihnen gar nicht zugängliche) Momente des – psychischen – Geschehens zurückfragt.

Die aufzuhebende Negation ist für die moderne Erzählprosa geradezu konstitutiv geworden. In der russischen Literatur markieren Puškins Belkin-erzählungen den Einsatz eines Erzählens, das die Aktivierung von Nicht-Gewähltem als fundamentale Leistung der rezeptiven Sinnkonstitution fordert. Einen Höhepunkt dieser Entwicklung bildet die Novellistik Anton Čechovs. In vielen seiner Erzählungen bezieht sich die Geschichte auf einen Fluchtpunkt, der außerhalb ihrer selbst liegt.

## 2. Thematische und formale Äquivalenz

### a. Jakobsons „Parallelismus“ in Vers und Prosa

Auf welche Weise müssen die gewählten Geschehensmomente verknüpft sein, um als Punkte auf einer stetigen Sinnlinie zu erscheinen? Das bloße zeitliche Nacheinander begründet allein noch nicht die Kohärenz einer Geschichte, und eine Kausalität liegt oft nicht vor oder ist nicht zu erkennen. In Čechovs Erzählungen z.B. sind viele Handlungen kontingent, zufällig, aus jeglicher Kausalität entlassen, und dennoch scheinen sie unter einem andern Gesichtspunkt mit Notwendigkeit gewählt<sup>8</sup>. Die Erfahrung, daß die Zu-

---

<sup>8</sup> Bezeichnenderweise hat Aleksandr Čudakov seine bekannte und viel diskutierte These (1971) vom „Prinzip der Zufälligkeit“ (*случайность*) in Čechovs Geschichten

fälligkeit von Geschehensmomenten nicht notwendig die Kohärenz des Werks beeinträchtigt, macht uns darauf aufmerksam, daß es neben zeitlicher und kausaler Folge noch ein drittes verknüpfendes Prinzip gibt, die *Äquivalenz*.

Ist dieses Prinzip nicht konstitutiv für die Poesie oder die Versdichtung, so könnte man versucht sein zu fragen? Hat es Roman Jakobson, der es als ein Grundprinzip der Dichtung erkannte, nicht nur an Verstexten aufgesucht? Und spielt es in narrativen Gattungen nicht bestenfalls eine ganz marginale Rolle? Äquivalenz als „konstitutives Verfahren der Sequenz“, das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination projiziert, das ist nach Jakobson das „empirische linguistische Kriterium“ für jene Funktion, die er die „poetische“ nennt<sup>9</sup>. Die poetische Funktion aber, definiert als „the set (*Einstellung*) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake“<sup>10</sup>, ist, wie Jakobson unterstreicht, nicht auf die Poesie beschränkt und ist auch nicht die einzige Funktion der Poesie, wohl aber ihre dominante. Später, in den *Gesprächen* mit Krystyna Pomorska hat Jakobson auf die Frage, ob sich in bezug auf den Parallelismus eine strenge Grenze zwischen *versus* und *provorsa* ziehen lasse, noch einmal klargestellt: „Die Rolle des Parallelismus ist keineswegs auf das Gebiet der Verssprache beschränkt“<sup>11</sup>. Allerdings gebe es einen „beträchtlichen hierarchischen Unterschied zwischen dem Parallelismus im Vers und in der Prosa“. Während in der Poesie bereits der Vers mit seinem Aufbau (prosodische Struktur des Verses, melodische Einheit und Iterativität der Zeile und der sie konstituierenden metrischen Teile) eine „parallele Anordnung der Elemente der grammatischen und lexikalischen Semantik“ suggeriere und den Laut

---

später (1973) dahingehend korrigiert, daß er das System der Kontingenz mit einem konkurrierenden System kombiniert, das den zufällig gewählt scheinenden Episoden und Details „künstlerische Notwendigkeit“ (*поэтическая необходимость*) verleiht. Zum Verhältnis von Kontingenz und Kohärenz in Čechovs Erzählungen vgl. auch Amsenga & Bedaux 1984.

<sup>9</sup> Es seien die berühmten Worte noch einmal im Originalwortlaut zitiert: „What is the empirical linguistic criterion of the poetic function? [...] *The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence*“ (Jakobson 1960, 358).

<sup>10</sup> Ebd., 356. Hervorhebung im Original.

<sup>11</sup> Jakobson & Pomorska 1980, 523 (auf diese Seite beziehen sich auch die weiteren Zitate aus den *Gesprächen*). Ich übersetze und paraphrasiere nach dem russischen Original. Die publizierte deutsche Fassung, die als Vorlage die aus dem Russischen übersetzte französische Version hatte, ist im Terminologischen nicht immer adäquat.

zwangsläufig den Sinn beherrschen lasse [звук верховодит значением], gehöre in der Prosa umgekehrt der Primat in der Organisation paralleler Strukturen „den semantischen Einheiten unterschiedlicher Größe“: „Hier zeigt sich der Parallelismus der durch Ähnlichkeit, Kontrast oder Kontiguität verknüpften Einheiten aktiv im Sujetaufbau, in der Charakterisierung der Subjekte und Objekte der Handlung sowie in der Folge der Motive des Erzählens.“ Die „künstlerische Prosa“ nehme, so fährt Jakobson fort, eine Stellung zwischen der reinen Poesie und der gewöhnlichen praktisch-kommunikativen Sprache ein; selbst nicht homogen, bilde sie eine ganze Reihe von Abstufungen, die die Rede jeweils einem der beiden Pole annähere und sie vom andern entferne, und ihre Analyse sei viel schwieriger als die der „polaren Phänomene“<sup>12</sup>.

#### b. Similarität und Opposition

Äquivalenz heißt *Gleichwertigkeit*, d.h. Gleichheit von Elementen in bezug auf einen bestimmten Wert. Dieser Wert, das *tertium comparationis*, erscheint im Werk als ein aus dem Geschehen für die Geschichte gewähltes *Merkmal*, eine Eigenschaft, die zwei oder mehr Geschehensmomente auf nicht-zeitliche und nicht-kausale Weise miteinander verbindet.

Die Äquivalenz umfaßt zwei Relationstypen: *Similarität* und *Opposition*. Sie haben gemein, daß die durch sie verknüpften Elemente mindestens in *einem* Merkmal identisch und in einem anderen Merkmal nicht-identisch sind. Die Similarität zweier Elemente *A* und *B* impliziert neben ihrer Identität in einem Merkmal *x* die Nicht-Identität in einem Merkmal *y*. Und die Opposition von *A* und *B* setzt die Vergleichbarkeit dieser Elemente voraus. Diese kann dadurch gegeben sein, daß *A* und *B*, die in einem Merkmal *c* nicht-identisch sind, durch ein gemeinsames Merkmal *d* verbunden werden. Die Vergleichbarkeit oppositioneller Elemente gründet aber auch immer in einer Identität dieser Elemente auf tieferer Ebene, insofern nämlich die Opposition (etwa von *Mann* vs. *Frau* oder *Geburt* vs. *Tod*) in einem abstrakteren, tieferliegenden Gattungsmerkmal (hier: *Mensch* bzw. *Grenze des Lebens*) neutralisiert ist. Similarität und Opposition lassen sich also darstellen

---

<sup>12</sup> Für die Typologie und Historiographie paradigmatisierender Prosa ist aufschlußreich, daß Jakobson die Geradlinigkeit parallelistischer Verfahren in Lev Tolstoj's Geschichten für Bauernkinder mit der folkloristischen Prosa in Verbindung bringt.

als Bündel von Identitäten *und* Nicht-Identitäten bezüglich jener Merkmale, die die Geschichte aktualisiert<sup>13</sup>.

Ob eine Äquivalenz als Similarität oder Opposition erscheint, entscheidet nicht die *Menge* der Identitäten und Nicht-Identitäten, sondern allein der Ort, den die entsprechenden Merkmale in der Hierarchie der Geschichte einnehmen. Die Hierarchisierung, die die Merkmale in der Geschichte erfahren, kann sehr dynamisch sein. Wenn die Geschichte ein Merkmal *x* hervorhebt, in dem zwei Elemente *A* und *B* identisch sind, erscheint die Äquivalenz von *A* und *B* als Similarität. In einer anderen Phase der Geschichte kann ein Merkmal *y* fokussiert sein. Wenn die Elemente *A* und *B* in *y* nicht-identisch sind, erscheint die Äquivalenz als Opposition, gleichgültig in wieviel andern, nicht aktualisierten Merkmalen *A* und *B* zusammenfallen.

Auf welche Weise aber profiliert die Geschichte jene Merkmale, die Äquivalenzen begründen und über Similarität und Opposition entscheiden? Für die Merkmalfindung läßt sich, wie auch für die Äquivalenzanalyse überhaupt, keine ‚objektive‘, narrensichere Methode denken<sup>14</sup>. Aus der prinzipiell zwar begrenzten, praktisch jedoch unüberschaubaren Menge potentiell äquivalenzbildender Eigenschaften heben sich die relevanten Merkmale letztlich nur durch ihre Funktionstüchtigkeit eben für Äquivalenzbildung ab. Wir stehen hier vor einem hermeneutischen Zirkel. Die Identifikation einer

---

<sup>13</sup> Die Identität von *Elementen*, d.h. die Identität dieser Elemente in bezug auf *alle* von der Geschichte vorgegebenen Merkmale, fällt nach dieser Definition nicht unter die Äquivalenz. Deshalb ist auch das Leitmotiv, sofern es auf der vollständigen *Wiederholung* eines Motivs und nicht auf seiner *Variation* beruht, kein Phänomen der Äquivalenz. Gemeinsam ist beiden lediglich das allgemeinere Prinzip einer Iteration von Merkmalen. – Entgegen dem an sich beachtenswerten Vorschlag van der Engs (1978a, 44-58), vier Typen von Äquivalenz (bei ihm *oppositions*) zu unterscheiden, nämlich 1) *analogies* 2) *parallelisms*, 3) *antitheses* und 4) *variations* (1 und 4 wären Untertypen der *Similarität*, 2 und 3 Erscheinungsformen der *Opposition*), sei hier aus Gründen der Operationalität an der binären Typologie festgehalten, die im übrigen auch durch die Dichotomie der Möglichkeiten *Identität* vs. *Nicht-Identität* (der Elemente in bezug auf einzelne Merkmale) motiviert ist (hier gilt: *tertium non datur*). Das vielleicht allzu pragmatisch anmutende Argument der Operationalität muß bei einer typologischen Differenzierung, für die sich kein verbindliches ontisches Kriterium *in re* finden läßt, letztlich wohl den Ausschlag geben. In Wirklichkeit könnte man die Äquivalenz noch feiner als in vier Typen ausdifferenzieren. Bezeichnenderweise ging van der Eng 1973 (43) noch von sechs Typen aus.

<sup>14</sup> Deshalb können etwa für Čechov-Erzählungen Interpreten, die gleichermaßen der Äquivalenzanalyse anhängen, unterschiedliche Grundrelationen postulieren oder, wenn sie ein und dieselbe Äquivalenz annehmen, über ihren Charakter (Similarität oder Opposition) durchaus unterschiedlicher Meinung sein.

Äquivalenz setzt die Aufmerksamkeit auf relevante Merkmale voraus. Die Relevanz der Merkmale erweist sich aber erst in ihrer Fähigkeit, evident sinnerschließende Äquivalenzen zu begründen. Dieser Zirkel, der nicht vitiös zu sein braucht, läßt sich nur im *trial-and-error*-Verfahren auflösen, in jenem Wechsel von vorauseilender intuitiver Sinnerwartung und methodisch prüfendem Nachvollzug, den Schleiermacher in seiner Hermeneutik mit den Begriffen der „Divination“ und der „Konstruktion“ umschrieben hat und auf den jegliche sinndeutende Tätigkeit angewiesen bleibt<sup>15</sup>.

### c. Aktualisierte Komplexität

Das Prinzip der Äquivalenz führt in die Geschichte eine schier unüberschaubare Mannigfaltigkeit von Relationen ein. Ein Element *A* kann bezüglich des Merkmals *x* als Äquivalent von *B* erscheinen und zugleich hinsichtlich des Merkmals *y* als Äquivalent von *C*. Die Äquivalenz von *A* und *B* kann einmal den Charakter der Similarität haben, ein anderes Mal, wenn ein anderes Merkmal fokussiert ist, den Charakter der Opposition. Die multiple, aber prinzipiell begrenzte Relationierbarkeit begründet eine hohe Komplexität (Mannigfaltigkeit der von Elementen gebildeten Beziehungen), die die Geschichte sowohl gegen das Geschehen als auch gegen das lebensweltliche Erleben abgrenzt. Das Geschehen hält lediglich eine Überfülle von Verknüpfungsmöglichkeiten, ein unendliches Potential von Komplexität bereit, ohne dieses selbst in Aktualität zu überführen. Im Erleben aber, das die Welt notwendig unter einem bestimmten Aspekt reduziert, konzentrieren wir uns immer auf eine einzige der zugleich möglichen Relationen: Entweder wird *A* mit der Hinsicht auf das Merkmal *x* betrachtet, dann ist *B* sein Äquivalent, oder man fokussiert das Merkmal *y*, dann wird *A* mit *C* verknüpft. Die Mannigfaltigkeit der Relationen, die die Geschichte auszeichnet, kann im Erleben nicht aktualisiert werden. Deshalb setzt jede Rezeption, die ja auch eine Form lebensweltlichen Erlebens ist, eine erneute Reduktion von Komplexität, jetzt auf die rezipierte Geschichte bezogen, voraus.

Nun wird deutlich, in welchem Sinne wir für die Geschichte von jener „Erhaltung der Komplexität“ sprechen können, die Luhmann für das lebensweltliche Erleben beschrieben hat. Die Mannigfaltigkeit von Momenten, die

---

<sup>15</sup> Zu methodischen Problemen der Äquivalenzanalyse im Lichte der Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik vgl. Schmid 1987. Dort auch Näheres zu Schleiermachers Dichotomie.

bei dem Ausschneiden der Geschichte aus ihrem Geschehen verlorengelassen wird, wird ausgeglichen durch die Komplexität, die die multiplen Relationen zwischen den relativ wenigen gewählten Momenten begründen. Der Verlust an materieller Welthaltigkeit wird sozusagen durch den Gewinn an strukturellem Gehalt kompensiert<sup>16</sup>.

#### d. Zeitliche vs. unzeitliche Verknüpfung

Die Äquivalenz stellt gegen die *Sukzessivität* der Geschichte eine *unzeitliche* Verklammerung, eine *Simultaneität* von Elementen her, die nicht nur auf der syntagmatischen Achse des Textes, sondern auch auf der Zeitachse der Geschichte oft weit voneinander entfernt sind. Insofern konkurriert die Äquivalenz mit den zeitlichen Verknüpfungen wie Sukzession und Kausalität. Diese lassen sich nicht in Äquivalenz auflösen. Vorher- oder Nachher-Sein, Ursache- oder Folge-Sein sind ontologische Bestimmungen ganz anderer Art als Äquivalent-Sein. Die kategoriale Differenz zwischen der zeitlichen und unzeitlichen Verknüpfung ist unaufhebbar.

In welchem hierarchischen Verhältnis befinden sich nun aber die beiden grundlegenden Formen der Verknüpfung? Der Leser wird sich bei jeder Geschichte zunächst auf die zeitlichen Verknüpfungen und ihre Logik einstellen. Sinngebung in der Lektüre narrativer Texte zielt darauf ab, das *Ereignis* (die Veränderung der Ausgangssituation) und die ihm zugrundeliegende *Kausalität* zu identifizieren. Die Veränderung und die sie bedingenden Ursachen sind freilich nur selten explizit und zuverlässig beschrieben und müssen deshalb meist rekonstruiert werden. Bei ihrer Rekonstruktion wird der Leser auf Äquivalenzen rekurren. Denn die unzeitliche Verklam-

---

<sup>16</sup> Man könnte sogar versucht sein, eine Proportionalität zwischen materieller Selektivität und der Tendenz zu hoher Komplexität herzustellen. Folgt man dieser Vorstellung, dann ermöglicht die selektive Novelle auf Grund der maximalen Reduktion von Geschehensmomenten den höchsten Grad an struktureller Weltfülle, d.h. größte Semantisierbarkeit jedes einzelnen gewählten Geschehensmoments. Die Kurzgattung der Skizze, des *očerk*, macht hier nur scheinbar Schwierigkeiten. Die Geschichte (die sie durchaus enthalten kann, etwa als Sequenz von Bewußtseinshandlungen) ist zwar in ihrer Gesamttextension sehr begrenzt, doch ist das zu dem ausgewählten Weltausschnitt gehörende Geschehensmaterial viel extensiver in die Geschichte überführt als etwa in der Novelle des Čechovschen Typus, die mit wenigen Strichen ganze Lebensgeschichten entwirft. Insofern könnte man auch den *očerk* als Bestätigung dafür anführen, daß die Selektivität der Geschichte in bezug auf ihr Geschehen der Tendenz zu struktureller Komplexität proportional ist.

merung bringt die zeitliche Veränderung und ihre Logik in vielen Fällen allererst zur Erscheinung. So wird die Veränderung in vielen Geschichten nur durch die Opposition der Ausgangs- und Endsituation modelliert. Dann lassen sich die zeitlichen Verknüpfungen erst über das Durchspielen der unzeitlichen Verknüpfungen identifizieren. Ein Beispiel dafür sind jene späten Erzählungen Čechovs, die die Lebensgeschichte ihres Titelhelden als Kette äquivalenter Episoden modellieren: *Poprygun'ja* („Springinsfeld“, 1892), *Ionyč* (1898), *Dušečka* („Seelchen“, 1899), *Dama s sobačkoj* („Die Dame mit dem Hündchen“, 1899), *Nevesta* („Die Braut“, 1903). Ob es hier ein zentrales Ereignis gibt, etwa die Veränderung der Lebenssituation, oder ob sich nur Gleiches wiederholt, läßt sich erst entscheiden, wenn man die verborgenen Similaritäten und Oppositionen zwischen den Episoden registriert<sup>17</sup>. Die zeitlichen Verknüpfungen bleiben im Erzählwerk also grundsätzlich dominant. Sie sind das Ziel der rekonstituierenden Sinngebung, erhalten aber erst durch die unzeitlichen Verknüpfungen eine Gestalt, die der Rekonstruktion zugänglich ist.

Die Dominanz der zeitlichen Verknüpfungen über die unzeitlichen ist konstitutiv für alle narrativen, *sjužetnye*, eine Geschichte erzählenden Gattungen. Diese Hierarchie wird in der rein ornamentalen Prosa auf den Kopf gestellt. Die temporal-kausale Folge ist dann bestenfalls auf Ansätze reduziert, die die Geschehensmomente nicht mehr zu einer kontinuierlichen Linie mit Geschichtencharakter zusammenschließen. Die Einheit des Werks wird statt dessen durch die gleichsam simultan gegebene Gestalt der Äquivalenzen gestiftet. Wo die Simultaneität der nicht mehr einheitsschaffenden Sukzessivität konstitutiv übergeordnet ist, hat sich der mediale Charakter des Werks gewandelt: aus „Erzählkunst“ ist „Wortkunst“ geworden.

#### e. Äquivalenz von Personen, Situationen und Handlungen (*Der Dicke und der Dünne* und andere Erzählungen)

In Prosatexten lassen sich nach den fundierenden Merkmalen zwei Grundtypen der Äquivalenz unterscheiden. Der erste Typus (den wir bei allen Aussagen über Äquivalenz bisher im Auge hatten) wird durch ein aktualisiertes *thematisches* Merkmal begründet, eine (explizit genannte oder aus dem Geschehen zu aktivierende) Eigenschaft oder Handlungsfunktion, die Elemente

---

<sup>17</sup> Zur Frage der Ereignishaftigkeit vgl. unten, Kap. V.

der *Geschichte* (Situationen, Personen und Handlungen) verknüpft<sup>18</sup>. Diese thematische Verklammerung ist in der Prosa die primäre Form der Äquivalenz. Sie stellt die Grundrelation im Bedeutungsaufbau dar, die Kristallisationsachse, an der sich alle weiteren, nicht-thematischen Äquivalenzen semantisch niederschlagen.

Der zweite, in der Prosa sekundäre Typus ist die *formale* Äquivalenz. Sie wird nicht durch ein thematisches Merkmal begründet, sondern beruht auf der Identität bzw. Nicht-Identität zweier Erzählsegmente hinsichtlich eines der *Verfahren*, die das Erzählen konstituieren.

Betrachten wir zunächst die wichtigsten Erscheinungsformen der *thematischen* Äquivalenz. Nach der narrativen Substanz sind hier Äquivalenzen von *Personen*, *Situationen* und *Handlungen* zu unterscheiden und für die beiden letztgenannten Substanzen *isopersonale* (d.h. auf dieselbe erzählte Person bezogene) und *heteropersonale* (auf unterschiedliche Personen bezogene) Äquivalenz.

Die Metaphern des „Rhythmus“ und der „Wiederholung“, mit denen die Äquivalenz gelegentlich umschrieben wird<sup>19</sup>, sind nur von begrenztem heuristischem Wert. Ihr Reduktionismus läßt sich in zwei Punkten zusammenfassen: 1. Sie modellieren die Äquivalenz lediglich als Similarität. Die Opposition erscheint bestenfalls als deren Abwandlung, was sich in Begriffen wie „variierende“ oder „kontrastierende Wiederholung“ ausdrückt. 2. Die beiden Metaphern suggerieren zeitliche Folge der äquivalenten Elemente und erfassen nur die isopersonale Similarität von Situationen und Handlungen. Damit gerät die heteropersonale Äquivalenz aus dem Blickfeld, ganz zu schweigen von der Äquivalenz zwischen den in der Geschichte simultan verlaufenden Handlungssträngen. Auch die Äquivalenz der Personen selbst läßt

---

<sup>18</sup> Wir beschränken uns hier auf die thematischen Äquivalenzen auf der Ebene der *Geschichte*. Natürlich können auch die Kommentare und Selbstdarstellungen des Erzählers, die nicht die erzählte Geschichte, sondern die – ihre Artikulation begleitende – *Erzählgeschichte* bilden (vgl. Schmid 1982, 93-95), thematische Äquivalenzen enthalten.

<sup>19</sup> Zu „Rhythmus“ vgl. etwa Forster 1927 (wo Rhythmus als *repetition plus variation* definiert wird) oder – daran anknüpfend – Brown 1950. Eile (1973, 194-196) spricht von „Situationsrhythmus“ (*rytm sytuacji*). Eine funktionale Analyse der als „Rhythmus“ begriffenen Äquivalenz gibt Kłosiński 1978. – Mit der Kategorie der „Wiederholung“ oder „Iteration“ wird die Äquivalenz bei Hartmann 1979 beschrieben. Hartmann unterscheidet „Handlungsiterationen“, „Iterationen bei der Personengestaltung“ und „Iterationen durch Perspektivwechsel“. Wiederholt werden in der Äquivalenz indes lediglich die *Merkmale*, nicht aber ganze Motive.

sich schwerlich als „Rhythmus“ oder „Wiederholung“ beschreiben. Dagegen gibt der von Jan Meijer 1958 geprägte Begriff des *situation rhyme* einige Erhellung. In der metaphorischen Anleihe bei dem Versverfahren, das ja gleichzeitig Similarität *und* Opposition impliziert und zur Gleich- und Gegenüberstellung (vgl. Lotmans [1970] *со-противопоставление*) zweier Motive sowohl in *phonischer* als auch in *thematischer* Hinsicht auffordert, sind wesentliche Züge der Situationsäquivalenz impliziert.

\*

Eine hochkomplexe Äquivalenz von *Personen* enthält Čechovs *Tolstij i tonkij* („Der Dicke und der Dünne“, 1883/1886), jene anekdotische Novelle, die das Prinzip der ambivalenten Gleichwertigkeit in geradezu geometrisch entblößter dynamisch-narrativer Gestalt demonstriert<sup>20</sup>. Die Erzählung, deren Titel mit seinem Gegenspiel von formaler (phonischer und grammatischer) Similarität und semantischer Opposition schon ein Gleich- und Gegenüberstellen der Figuren ankündigt, bezieht ihre thematische Energie ganz aus der Äquivalenz der Personen, die sich unter *einem* Aspekt als Ähnlichkeit, unter einem *andern* als Kontrast zeigt. Auf den ersten Blick erschöpft sich das Ereignis der Geschichte im Übergang von der *scheinbaren Similarität* der Figuren zu ihrer *wesenhaften Opposition* oder im Umschlag vom anfänglichen *Verkennen* des sozialen Status des wiedererkannten Freundes (von einer Hamartia *in* der Anagnorisis, einem Irrtum im Erkennen, also von einer *falschen* Anagnorisis) zum *Erkennen* seines hohen Ranges (zur *wahren* Anagnorisis). Eine solche Deutung, die in mannigfacher Variation vorgetragen wurde<sup>21</sup>, folgt jedoch zu einseitig der Seite des Dünnen. Wenn wir auch den Dicken in das Design des Ereignisses einbeziehen, ergibt sich ein komplexeres Bild: Während der Dünne den Übergang von der ursprünglich angenommenen Similarität zum nun erkannt geglaubten Kontrast in geradezu dramatischer Radikalität körperlich, mit seiner ganzen Familie nachvollzieht, beharrt der Dicke auf der Similarität. Dem narrativen *Kontrast* aus der Perspektive des *Dünnen* (d.h. dem Gegensatz: *Similarität der Figuren am Anfang* vs. *Opposition der Figuren am Ende*) steht die *Similarität* der

<sup>20</sup> Neben Šklovskij (1955, II, 345-348) vgl. hierzu auch: Schramm 1970, Trost 1972, Stowell 1980, Thiergen 1982.

<sup>21</sup> Vgl. etwa Thiergen (1982, 183), der eine „Dreistufigkeit“ der Erzählung ausmacht, die er mit dem dramatischen „Dreischritt von Exposition, Intrigenherstellung und Katastrophe“ vergleicht. Der Umschlag zur Katastrophe geschieht danach durch „Anagnorisis als Irrtumsaufdeckung“ und Peripetie.

initialen und finalen Haltung des *Dicken* gegenüber. Wenn sich der Dicke aber schließlich angeekelt abwendet, reagiert er nicht etwa auf die Erkennung des sozialen Unterschieds selbst, sondern auf die Wirkung, die die Anagnorisis im Dünnen hervorgerufen hat, nämlich seine vollständige Verwandlung. Wir haben also zwei Ereignisse, das Ereignis des Dünnen, seine Verwandlung, und – als ihre Folge – das Ereignis des Dicken, die von Ekel begleitete Abkehr vom verwandelten Schulfreund.

Die narrative Entfaltung der Äquivalenzen und der Wechsel der Merkmale sei in einem neuen Durchgang durch das Werk noch detaillierter dargelegt. Die Geschichte setzt ein mit einer doppelten Opposition zwischen den beiden „Freunden“ (приятели), die einander auf dem Bahnhof begegnen. Der erste Kontrast beruht auf dem Merkmal der *körperlichen Gestalt*, auf die – wie schon der Titel der Erzählung – ihre erste Information die Figuren lakonisch reduziert: „der eine war dick, der andere dünn“ (один толстый, другой тонкий; II, 250)<sup>22</sup>. Der zweite Kontrast besteht in den Merkmalen *Ort der Nahrungsaufnahme* und *Geruch nach dem Essen*: Der Dicke hat „auf dem Bahnhof“ (на вокзале), d.h. im Bahnrestaurants, zu Mittag gegessen, und seine Lippen, von einer dünnen Fettschicht bedeckt, glänzen wie reife Kirschen. Er riecht nach Sherry und Fleur d’Orange. Der Dünne dagegen ist gerade aus dem Waggon ausgestiegen und riecht nach Schinken und Kaffeesatz. Darauf wird wieder die initiale Opposition aktiviert. Während der Dicke allein ist, schaut hinter dem Rücken des Dünnen seine Familie hervor, die „hagere“ (худенькая) Frau mit „langem“ (длинный) Kinn und der „hochgewachsene“ (высокий) Sohn. Die Familie hat das Merkmal der Dünne generalisiert.

Die beiden erwähnten Kontraste scheinen lediglich im Horizont des Erzählers auf. Es finden sich keine Anzeichen dafür, daß die erzählten Personen selbst die sie trennenden Merkmale zur Kenntnis nähmen. Der Erzähler gibt, ebenfalls hinter dem Rücken seiner Figuren, weiteres zu verstehen: Dem Dicken steht als Äquivalent, als Gegengewicht nicht lediglich der Dünne, sondern die gesamte dünne Familie gegenüber. Und Dünn-Sein ist in der Welt dieser Erzählung nicht nur als körperliche Qualität, sondern im übertragenen Sinne auch als Chiffre für gesellschaftliche Existenz zu verstehen.

---

<sup>22</sup> Hier und in späteren Kapiteln alle Zitate aus Čechovs Erzählungen nach Čechov 1974-82. Den Zitaten folgt jeweils die Angabe des Bandes der *Werke* (in römischen) und der Seite (in arabischen Ziffern). Wenn sich mehrere Zitate hintereinander auf dieselbe Seite beziehen, wird diese nur beim ersten Mal genannt. Hervorhebungen stammen – falls nicht anders angegeben – von mir.

Trotz der durch die körperliche Gestalt symbolisierten und durch den Essensgeruch sinnlich markierten sozialen Opposition dominiert in der ersten Phase der Geschichte die Similarität. Die beiden Helden erkennen einander, nennen einander mit Namen, zuerst der Dicke, dann der Dünne, apostrophieren den andern als „mein Lieber“ (Голубчик мой) oder „Freund aus meiner Jugendzeit“ (друг детства)<sup>23</sup>, küssen einander drei Mal und sehen einander an, mit Tränen in den Augen: „Beide sind angenehm erschüttert“ (Оба были приятно ошеломлены).

Einander darüber informierend, wie weit sie es im Leben gebracht haben, enthüllen die Freunde dann jene soziale Opposition, die der Leser schon nach ihrer Vorstellung geahnt hat. Der Dünne, der den Austausch beginnt, spricht viel, präsentiert seine Frau Luisa, „geborene Wanzenbach..., Lutheranerin...“ (урожденная Ванценбах... лютеранка...) und seinen Sohn Nafanail, stellt umgekehrt Nafanja, dem Gymnasiasten der dritten Klasse, den „Freund seiner Jugend“ (друг моего детства) vor, erinnert an die Schulzeit, stellt erneut seine Frau als geborene Wanzenbach und Lutheranerin vor und rühmt sich schließlich, vom begeistert auf ihn blickenden Dicken nach dem beruflichen Fortkommen befragt, seines Dienstranges, der freilich, mit niederm Gehalt verbunden, die Nebentätigkeit der Musikstunden und der Herstellung hölzerner Zigarrenetuis erforderlich macht. So kommt heraus, daß der Träger des herrscherlichen Namens *Porfirij* („der das [purpurne] Königskleid Tragende“<sup>24</sup>), der die Lutheranerin mit dem Namen *Wanzenbach* geheiratet und seinen Sprößling *Nathanael* (hebräisch ‚der von Gott Gegebene‘), genannt hat, ein so bescheidenes Leben fristet, wie es der Geburtsname der Gattin andeutet. Ja, er ist auf die Herstellung von Behältnissen angewiesen, die im Merkmal *körperliche Gestalt* jenen „Kartons“ (картонки) äquivalent sein müssen, mit denen beladen er dem Waggon entstieg ist – und die anagrammatisch seinen Namen (картонки – тонкий) enthalten.

Gleichsam um die Ähnlichkeit mit dem Jugendfreund auch für den beruflichen Bereich bestätigt zu sehen oder – wie es Stowell (1980, 70) ausdrückt – „unable to allow the relationship to exist in this unjuxtaposed emptiness“, fragt der Dünne den Dicken nach *seinen* Erfolgen: „Bist du nicht schon Staatsrat? Wie?“ (Небось, уже статский? А?; II, 251). Staatsrat, die fünfte

<sup>23</sup> Ich übersetze hier *detstvo* („Kindheit“) durchweg mit *Jugend*, da dem Ausdruck *drug detstva* (wörtl. ‚Freund der Kindheit‘) idiomatisch der deutsche *Jugendfreund* entspricht.

<sup>24</sup> Griech. *porphyra* ‚das Purpurkleid‘ erscheint im Russischen als *porfira* ‚der Purpur-, Königsmantel‘.

Klasse der vierzehn Grade umfassenden Rangtabelle<sup>25</sup>, ist immerhin drei Klassen höher als Kollegienassessor, der Rang des Dünnen, und gleichwohl befände sich der Freund, wäre er Staatsrat, für den Dünnen noch in den Grenzen der Similarität. Aber der Dicke hat einen um zwei weitere Klassen höheren Rang: „Nein, mein Lieber, geh noch etwas höher [...] Ich hab es schon zum Geheimrat gebracht...“ (Нет, милый мой, поднимай повыше [...] Я уже до тайного дослужился...). Der dritten Klasse der Rangtabelle zugehörig und damit fünf Stufen vor dem Dünnen rangierend, hat der Freund die Grenze der Ähnlichkeit definitiv überschritten.

Nach der *cognitio* des bestürzend hohen Ranges erleidet der Dünne jene Veränderung, die man als chamäleonartige Metamorphose<sup>26</sup> beschrieben hat. Genau genommen verwandelt er sich jedoch nicht, sondern drückt in seiner ganzen Gestalt nur noch radikaler jene Qualität aus, die seine ostinate Benennung durch den Erzähler bezeichnet: das Dünn-Sein. Erblassen (побледнел) und Versteinern (окаменел), Sich-zusammen-Ziehen (съёжился) und Sich-zusammen-Krümmen (сгорбился) sind mit jener Veränderung verbunden, in der die fundamentale, ja einzige Eigenschaft der Figur offen zu Tage tritt: Der Dünne „zieht sich zusammen“ (сузился), der Dünne wird noch dünner. Und mit ihm sind diesem Prozeß jene Gegenstände und Personen unterworfen, an denen schon im Anfang die Familienqualität der Dünnen sichtbar wurde: die Koffer, Bündel und Kartons – nicht zufällig als erste erwähnt – „ziehen sich zusammen“ (съёжились) und „zeigen Runzeln“ (поморщились). Das lange Kinn der Gattin wird noch länger. Der Sohn „nimmt stramme Haltung an“ (вытянулся во фронт) und knöpft seine Uniform zu. Auch die Rede des Dünnen manifestiert seine Urqualität. „Jugendfreund“ ist das Gegenüber nur noch „sozusagen“ (друг, можно сказать, детства), die Redseligkeit ist devotem Stammeln gewichen. Der zunächst durchaus selbstbewußt Auftretende hängt seinen Worten nun die Unterwürfigkeitspartikel -s an, so dem *angenehm* (приятно-с), das ein Echo auf das *angenehm erschüttert* des Erzählers bildet, und auch dem Kicherlaut *chi-chi-s*, der im übrigen mit phonischer Ikonizität die Qualität der Dünne ausdrückt.

Die Äquivalenz der Freunde nimmt nach der *cognitio* eine zwiespältige Form an. Während das Verhalten des Dünnen nun allein vom trennenden Merkmal des sozialen Status bestimmt wird, betont der Dicke weiterhin das

<sup>25</sup> Abgedruckt in *Russkie pisateli. 1800-1917. Biografičeskij slovar'*, Bd. 1, Moskva 1989, S. 661-663.

<sup>26</sup> Zum Chamäleon-Motiv in der Erzählung vgl. Kramer 1970, 55-58.

Verbindende. Er bittet den Dünnen einzuhalten und „runzelt die Stirn“ (поморщился). (Dieser Ausdruck der Verwunderung schafft auf der lexikalischen Ebene eine Äquivalenz zwischen seiner Veränderung und jener der Koffer, Bündel und Kartons, die „Runzeln zeigen“ [поморщились]). Vom unterwürfigen Ton des Dünnen unangenehm berührt, ist er es nun, der jene Jugendfreundschaft beschwört, auf die sich zuvor der Dünne zweimal berufen hat und die durch das *sozusagen* eingeklammert, als äquivalenzbildendes Merkmal außer Kraft gesetzt worden ist: „Wir beide sind doch Jugendfreunde, und wozu diese Unterwürfigkeit!“ (Мы с тобой друзья детства – и к чему тут это чиновничество!).

Genauso wie der Dünne die Jugendfreundschaft annulliert, als er sie zum dritten Mal erwähnt, so erscheint ihm die zweimalige Vorstellung von Frau und Sohn als ungültig, als nicht geschehen. Wenn er nun zum dritten Mal Frau und Sohn vorstellt, genauer: zuerst den Sohn und dann die Frau und beide mit gekürzten, eingeklammerten Angaben, in einer Reduktionsstufe der Präsentation („das, Euer Exzellenz, ist mein Sohn Nafanail... meine Frau Luisa, Lutheranerin, gewissermaßen“ [Это вот, ваше превосходительство, сын мой Нафанаил... жена Луиза, лютеранка, некоторым образом]), wiederholt er sich nicht, sondern stellt seine Familie zum *ersten Mal* vor, in einer völlig veränderten Welt, der Obrigkeit und nicht einem Menschen<sup>27</sup>.

Die im Bewußtsein des Dünnen vollzogene Aufhebung der anfänglichen Similarität ist begleitet von einer Um,*gewicht*‘ung der Personen. Der Schlußsatz „Alle drei waren angenehm erschüttert“ (Все трое были приятно ошеломлены) verlagert die Similarität, die durch die Eigenschaft *angenehm erschüttert* hergestellt wird, von der Beziehung zwischen den Titelhelden auf die Beziehung zwischen den drei Personen auf der Seite, auf der Waagschale des Dünnen<sup>28</sup>. Die Geschichte gestaltet damit einen narrativen Kalauer: nicht

<sup>27</sup> Zur Annullierung der bisherigen Welt vgl. Šklovskij 1955, 348; Kramer 1970, 58.

<sup>28</sup> Die Übertragung auffälliger Prädikationen von einem Subjekt auf ein anderes, die eine heteropersonale Handlungsäquivalenz hervorhebt, ist ein komisches Verfahren, das wir schon in Čechovs ersten Erzählungen beobachten. So heißt es in *Papaša* („Papachen“, 1880) anfangs: „von Papachens Knien flatterte das Stubenmädchen auf“ (с колен папаши спорхнула горничная; I, 27), dann: „Mamachen flatterte von Papachens Knien auf“ (Мамаша спорхнула с колен папаши; I, 28) und schließlich: „An diesem Tag saß abends wieder Mamachen auf Papachens Knien (und nach ihr das Stubenmädchen).“ (В тот же день вечером у папаши на коленях опять сидела мамаша [а уж после нее сидела горничная]; I, 33). In dieser frühen Erzählung fungieren auch schon *dick* und *dünn* als die elementaren Merkmale zur Unterscheidung der Personen. Das Werk beginnt mit dem an phonischen

nur allein, sondern auch zusammen mit Frau, Sohn, Koffern, Bündeln und Kartons ist der Dünne leichtgewichtiger – im doppelten Sinne des Wortes – als der Dicke.

Hinter dem Gleichlaut der Sätze verbirgt sich natürlich eine Verschiebung der Semantik. ‚Angenehm erschüttert‘ waren die beiden Titelhelden angesichts des unerwartet auftauchenden Jugendfreunds, ‚angenehm erschüttert‘ sind die drei Dünnen, obwohl sich der Dicke abwendet, angesichts seines hohen Rangs<sup>29</sup>. So tritt hinter der Similarität der Befindlichkeiten die für die Erzählung wesentliche Opposition der kategorialen Hinsichten hervor.

Durch die mehrfache Beschwörung der Jugend (im Russischen: der Kindheit) erhalten die Äquivalenzen zwischen dem Dicken und dem Dünnen eine *ontogenetische* Vertiefung. In der gemeinsam verbrachten Schulzeit war der Dicke der, der mit einer Zigarette ein Loch in das Klassenbuch brannte, und der Dünne der, der gerne petzte. Diese Opposition aktiviert weitere Merkmale an Dick-Sein und Dünn-Sein. Sie macht deutlich, daß sich der Dicke über Gesetze hinwegsetzt und der Dünne, autoritätsgläubig, sich bei der Obrigkeit einzuschmeicheln sucht. Die ontogenetische Retrospektive zeigt aber auch, daß der Dicke und der Dünne dick und dünn nicht *geworden*, sondern immer schon gewesen sind. Das verbietet jeden Gedanken an eine konventionelle soziale Motivierung, die für die Entwicklung der Charaktere die gesellschaftlichen Bedingungen verantwortlich macht. Čechov gibt unmißverständlich zu verstehen: Der Dicke und der Dünne sind nicht durch die Gesellschaft das geworden, was sie sind. Es handelt sich gar nicht um veränderungsfähige Charaktere, sondern um unbewegliche Typen, Archetypen, eben den Dicken und den Dünnen. Auf ihre *phylogenetische* Vorgeschichte weisen die Spitznamen aus der Schulzeit, an die der Dünne erinnert. *Herostratos*, wie man den Dicken wegen seines Schulstreichs nannte, war der Name jenes sprichwörtlichen Brandstifters, der 356 v. Chr. den berühmten Artemis-Tempel von Ephesos anzündete, um seinen Namen unsterblich zu machen<sup>30</sup>. Der Dünne wurde ob seiner Petzerei *Ephialtes* ge-

---

Wiederholungen reichen Satz: „Dünn wie ein holländischer Hering, trat Mamachen in das Arbeitszimmer zu dem wie ein Käfer dicken und runden Papachen und hüstelte“ (Тонкая, как голландская сельдь, мамача вошла в кабинет к толстому и круглому, как жук, папаче и кашлянула; I; 27).

<sup>29</sup> Wie Šklovskij (1955, 345) ausführt, genießt der Dünne nicht die Herrlichkeit seines Freundes im besonderen, sondern den vom ehemaligen Freund verkörperten Rang im allgemeinen.

<sup>30</sup> Das hat er, wie die Überlieferung berichtet, auf der Folter gestanden. Diese Absicht suchten die Epheser durch den Beschluß zu vereiteln, *uti nomen eius ... ne quis ullo*

nannt, nach jenem Griechen, der – wie Čechov an anderer Stelle schrieb – „das Vaterland an die Perser verriet“ (Эфиальт предал персам отечество; I, 155)<sup>31</sup>. Die explizite Anspielung auf die beiden notorisch negativen Genotypen neutralisiert die axiologische Opposition, die sich zwischen den Phänotypen auftut. Der Dicke wird – das suggeriert seine Äquivalenz mit dem Brandstifter Herostratos – in seiner Laufbahn nicht allein jene souveräne Jovialität gezeigt haben, mit der er den Dünnen beschwichtigt, und er wird nicht nur die natürlich-menschliche Haltung bewiesen haben, die ihm Widerwillen gegen die speichelleckerische Unterwürfigkeit des Schulfreunds einflößt. Der Dicke ist nicht besser als der Dünne. Die Ähnlichkeit im Negativen, die zwischen den historischen Prototypen wie zwischen den russischen Schuljungen besteht, hebt jenen ethischen Kontrast auf, den man zwischen den erwachsenen Beamten zu erkennen geneigt sein mag.

Für das Weltmodell dieser Erzählung, aber auch für die Rolle der Äquivalenz in Čechovs Narration ist nun höchst aufschlußreich, daß der Text, der unter dem Namen A. Čechonte 1883 in der humoristischen Zeitschrift *Oskolki* („Splitter“) erschienen war, 1886 für den Band *Pestrye rasskazy* („Bunte Erzählungen“) mit wenigen Strichen entscheidend umgearbeitet wurde. In der ersten Fassung ging der abrupte Wechsel von der Similarität der Jugendfreunde zum Kontrast der Beamten vom Dicken aus („der Dicke blies sich mit einem Mal wie ein Truthahn auf“ [толстый, надувшись вдруг, как индейский петух; II, 439]), und der Wechsel war nicht sozial, mit der Kluft zwischen den Rängen motiviert, sondern mit der Beleidigung des neuen Vorgesetzten, den der Dünne nur für einen Namensvetter des Jugendfreundes gehalten hatte. Aus dem anekdotischen „Splitter“ Čechontes ist die ernste Novelle Čechovs geworden. Die Umarbeitung bedeutete indes nicht einfach eine Umpolung der Vorzeichen. Weder war der Dicke in der ersten Fassung Träger des Rangdenkens<sup>32</sup> (denn er reagierte gar nicht auf die Entdeckung des sozialen Unterschieds), noch wird er in der zweiten zu einer po-

---

*tempore nominaret*. Tatsächlich hat der größere Teil der Überlieferung den Namen unterdrückt (vgl. Pauly/Wissowa/Kroll 1894-1967, s.v. *Herostratos* 2), was jedoch nicht verhindern konnte, daß *Herostrat* als Inbegriff des geltungssüchtigen Brandstifters sogar den Schulkindern geläufig wurde.

<sup>31</sup> Der historische Sachverhalt war – nach Herodot – folgender: der Grieche Ephialtes ging 480 v. Chr. in verräterischer Absicht zu Xerxes, zeigte den Persern den Weg zur Umgehung der spartanischen Stellungen in der Schlacht bei den Thermopylen und trug so zur Niederlage des griechischen Heeres bei (Einzelheiten bei Pauly/Wissowa/Kroll, s.v. *Ephialtes* 3).

<sup>32</sup> Dies unterstellt etwa Thiergen 1982, 187.

sitiven Figur. Sein Abscheu vor dem sich krümmenden Dünnen beruht keineswegs auf einer Ablehnung des Rangdenkens (zu sehr genießt er dafür die Nennung des eigenen Titels), und sein archetypischer Spitzname *Herostrat* verbietet uns, ihm zu positive Motive zu unterstellen. Es ist ihm nur unangenehm, den Dünnen, der als Jugendfreund in einem gewissen Maße zu seiner Welt gehört, in dieser Unterwürfigkeit zu sehen. Wenn er den Dünnen beschwichtigt und den sozial Unterwertigen als gleichwertig akzeptiert („Wir beide sind doch Jugendfreunde“), erhält er nur sich selbst und seiner Welt den Wert. Aber natürlich wird er sich daran erinnern, daß schon die situationelle Gleichwertigkeit der Schulkinder nicht den Kontrast ihrer sozialen Rollen verwischte, jener Rollen, die mit den archetypischen Spitznamen *Herostrat* und *Ephialtes* markiert wurden.

Der Überdruß am sozial-philanthropischen Topos des unterdrückten kleinen Beamten, den Čechov in einem Brief aus dem Jahr der Umarbeitung bekundet<sup>33</sup>, schlägt nicht ins Gegenteil um, in den Lobpreis jovialer Obrigkeit oder das Mitleid mit den belästigten Exzellenzen und auch nicht in die Anklage der kriecherischen Beamtenseelen. Die anekdotische Konstellation im humoristischen Stil der *Splitter* (den Jugendfreund als geschmähten Vorgesetzten) beseitigend, hat Čechov die soziale Thematik profiliert, ohne mit einer der beiden Seiten zu sympathisieren.

Es muß nun verwundern, daß Čechov den Sinn seiner Erzählung so weitgehend modifizieren konnte, ohne die wesentlichen Äquivalenzen zu tangieren. Selbst die Korrespondenz der beiden Sätze von der angenehmen Erschütterung blieb unangetastet. Wenn bei veränderter Sinnggebung die wesentlichen Äquivalenzen unverändert blieben, kann man folgenden Schluß für die Bedeutung der unzeitlichen Verknüpfungen in der Entstehungsgeschichte ziehen: die Äquivalenzen, die Umhierarchisierung ihrer Merkmale und der Wechsel zwischen Similarität, Opposition und wieder Similarität waren im Entstehungsprozeß primär; nicht eine vorgängige Sinnintention hat sich die passende thematische Modellierung gesucht, sondern umgekehrt eine

---

<sup>33</sup> Unter den Ratschlägen an den schriftstellernden Bruder Aleksandr im Brief vom 4. Januar 1886 findet sich u.a.: „Laß doch um Gottes willen deine unterdrückten Kollegienregistratoren! Hast du denn kein Gespür dafür, daß dieses Thema sich überlebt hat und nur noch Gähnen hervorruft? [...] Nein, Saša, es ist höchste Zeit, mit den unterdrückten Beamtenseelen [чиноши] auch die verfolgten Korrespondenten ins Archiv zu tun... Realer ist es jetzt, Kollegienregistratoren darzustellen, die ihren Exzellenzen keine Ruhe geben (не дающих жить), und Korrespondenten, die fremde Existenzen vergiften...“ (Čechov 1974-82, *Pis'ma* I, 176, 178).

vorgegebene Äquivalenzkonfiguration hat zu einer adäquaten thematischen Füllung gedrängt. Erst die zweite Fassung hat die im Material der Äquivalenzen angelegte Sinnpotenz recht zur Entfaltung gebracht.

\*

*Der Dicke und der Dünne* waren ein Beispiel für eine Äquivalenz von *Personen*, und die Erzählung machte mit Hilfe der personalen Äquivalenz das Problem der Gleichwertigkeit von Menschen selbst zum Thema. Enthalten sind in ihr auch prägnante Äquivalenzen von *Situationen*, isopersonale wie heteropersonale. Eine *isopersonale* Situationsäquivalenz haben wir in der Opposition zwischen dem redseligen Selbstbewußtsein des Dünnen vor dem Ereignis und seinem Ichverlust nach dem Ereignis, der sich in Stottern, Schamwenzeln und Kichern zeigt. Eine deutlich *heteropersonale* Situationsäquivalenz markieren die beiden Sätze „Beide waren angenehm erschüttert“ – „Alle drei waren angenehm erschüttert“. Was zunächst wie eine bloße Ausweitung des Personenkreises aussieht, betrifft in Wirklichkeit unterschiedliche Konfigurationen. „Beide“ sind der Dicke und der Dünne, „alle drei“ der Dünne, seine Frau und sein Sohn; der Dicke hat an ihrem Wohlgefühl nicht teil.

Solche überraschende heteropersonale Situationsäquivalenz spielt bei Čechov eine besondere Rolle. Es mag der Hinweis auf zwei weitere Werke genügen.

In *Kryžovnik* („Stachelbeeren“, 1898) befinden sich die drei Personen der Rahmenhandlung, der Tierarzt Ivan Ivanyč, der Gymnasiallehrer Burkin und der Gutsbesitzer Alëchin, in scheinbar unvergleichbaren, nicht-äquivalenten Lebenssituationen. Bei näherem Hinsehen stellt sich jedoch heraus, daß die Situationen der drei durch ein Merkmal verbunden sind, das man im Rekurs auf *Človek v futljare* („Der Mensch im Futteral“, 1898), die erste Erzählung der Trilogie, deren Mittelteil die *Stachelbeeren* bilden, *futljarnost'* („Leben im Futteral“) nennen kann.

Die bittere Humoreske *Znakomyj mužčina* („Ein Bekannter“, 1886) entfaltet die Similarität von Kontrasten in den Befindlichkeiten der beiden Hauptfiguren<sup>34</sup>. Die Prostituierte Vanda findet sich, aus dem Krankenhaus entlassen, in einer für sie ganz ungewohnten Situation, ohne Wohnung und ohne Geld. Sie erinnert sich an einen „Bekannteren“, den Zahnarzt Finkel', der sich in der Vergangenheit großzügig gezeigt hat. Sie will lachend in sein

---

<sup>34</sup> Vgl. zu dieser Erzählung Šklovskij 1929, 77 f., und 1955, 353 f.

Sprechzimmer laufen und 25 Rubel fordern. Jedoch ohne ihre Berufskleidung, den großen Hut, die modische Jacke und die bronzefarbenen Schuhe, und sich selbst in Gedanken nicht Vanda, sondern, nach dem Paß, Nastas'ja Kanavkina nennend, kann sie ihren Plan nicht ausführen. Sie ist nicht mehr kühn und frech, wie in der feucht-fröhlichen Gesellschaft, in der sie dem „Bekanntem“ ein Glas Bier über den Kopf gegossen hat, sondern empfindet, ganz gegen ihre Gewohnheit, Scham und Angst. Anstatt das Geld zu fordern, läßt sie sich aus Verlegenheit von dem Arzt, der sie nicht erkennt, einen gesunden Zahn ziehen und zahlt als Honorar den letzten ihr verbliebenen Rubel. Der Verwandlung der dreisten Vanda in die schüchterne Nastas'ja Kanavkina entspricht die Metamorphose des „Bekanntem“. Anstatt des heiteren, großzügigen und gutmütigen Kavaliere tritt ihr ein abstoßender, mürrischer Beamter entgegen. Die Erzählung baut auf der „Zwiespältigkeit der Situation von Menschen“ auf (Šklovskij 1929, 77) oder – wie Šklovskij später (1955, 354) konstatierte – auf der „Zwiespältigkeit der Selbstwahrnehmung des Menschen, auf dem durch die Kleidung bedingten Unterschied zwischen Vanda und Nastja, auf dem Unterschied zwischen dem Zahnarzt Finkel' und dem „Bekanntem““.

In Čechovs Œuvre finden sich zahlreiche Erzählungen, die eine *isopersonale* Äquivalenz von *Handlungen* enthalten. Solche Äquivalenzen können, über zweistellige Verklammerungen hinausgehend, sich zu ganzen Ketten verlängern<sup>35</sup>. Es sei hier nur auf die oben erwähnte Modellierung des Lebenswegs als Kette äquivalenter Situationen und Handlungen verwiesen.

Auch die *heteropersonale* Handlungsäquivalenz spielt in Čechovs Erzählungen eine große Rolle. Wie bei der Äquivalenz der Situationen verbirgt hier oft eine Similarität einen tiefen Kontrast, und umgekehrt erweist sich, was gegensätzlich oder unvergleichbar scheint, in Wirklichkeit nicht selten als durchaus ähnlich.

In *Ionyč* weisen beide Protagonisten (Starcev und Ekaterina Turkina) in verschiedenen Phasen, aber in ähnlichen äußeren und inneren Situationen die Werbung des andern ab. Die Geschichte macht offenkundig, was den Per-

---

<sup>35</sup> Zum Begriff der Kette vgl. van der Eng 1978a, 45-58, wo unterschieden wird zwischen *integrational chains* (die kausal, räumlich und zeitlich verbundene Motive der Handlung, der Charakterisierung oder des sozialen *setting* integrieren, wobei eine der thematischen Ebenen die andern dominiert) und *dispersive chains* (die kausal, zeitlich und situationell nicht verbundene, im Text verstreute Motive einer thematischen Ebene enthalten). In 1978b hat van der Eng die Bildung von Ketten an Čechovs *Dame mit dem Hündchen* demonstriert (vgl. jetzt auch van der Eng i. Dr.).

sonen entgeht: die vermeintliche Liebe gründet jeweils in der Verkennung der Realität des Umworbenen. In *Seelchen* werden Ol'ga Plemjannikovas Ehemänner, die in Tätigkeit und Weltanschauung recht scharf miteinander kontrastieren, dadurch ähnlich, daß sie unerwartet verscheiden. Wir werden weiter unten sehen, daß diese zunächst gar nicht ins Auge stechende Similarität ein ironisches Licht auf die Liebe des „Seelchens“ wirft (über die sich Lev Tolstoj zu Unrecht begeistert hat<sup>36</sup>).

Auch in *Skripka Rotšil'da* („Rothschilds Geige“, 1894) gibt es eine Äquivalenz – Similarität und Opposition – von Sterbenden, und zwar zwischen dem Sargmacher Jakov Ivanov, der vom Sterben seiner Kunden lebt, und seiner Frau Marfa, die, sterbend, Jakov an das vergessene und an das nicht gelebte Leben erinnert. Eine andere zentrale Äquivalenz besteht zwischen dem Geigenspiel des Sargmachers und Violinisten Ivanov und dem Geigenspiel des Flötisten Rothschild: während der gewinnsüchtige Violinist trotz seines offensichtlich schönen Spiels „Verluste“ (убытки) macht, d.h. möglichen Gewinn nicht realisiert (weil man ihn, den Judenhasser, nur bei „äußerster Notwendigkeit“ zum Spiel ins jüdische Orchester einlädt), erzielt Rothschild, der arme Flötist, auf der Geige, die ihm Jakov nach seiner inneren Umkehr vererbt hat, und mit der klagenden Melodie, die Jakov, auf der Schwelle seiner Hütte sitzend, gespielt hat, einen großen „Gewinn“ (польза).

Ein Beispiel dafür, daß sich in Čechovs Geschichten die Similarität von Handlungen oft hinter einer vordergründigen Opposition verbirgt, ist *Černyj monach* („Der schwarze Mönch“, 1894)<sup>37</sup>. Kovrin, der junge Wissenschaftler, und Pesockij, der leidenschaftliche Gärtner, scheinen gegensätzliche Formen menschlichen Handelns zu verkörpern. Bei näherem Hinsehen zeigt ihre Äquivalenz indes eher Züge der Similarität. Beider Handeln ist von Größenwahn und Verachtung für das Mittelmaß bestimmt. Ja, Pesockijs Schriften über den Gartenbau geben eine nervöse Exaltiertheit, eine – wie Kovrin feststellt – „gesteigerte Empfindsamkeit“ kund, die ihren Verfasser mit dem geisteskranken Gelehrten verbindet.

Die latente Ähnlichkeit von scheinbar Gegensätzlichem beobachten wir auch in *Stachelbeeren*. Der Erzähler der Binnengeschichte, Ivan Ivanyč, propagiert Lebenswerte, die denen seines Bruders Nikolaj diametral entgegengesetzt sind. Die Opposition zeigt sich an den Stachelbeeren, dem Inbegriff des von Nikolaj endlich verwirklichten Traums vom Leben auf dem Lande.

<sup>36</sup> Vgl. Tolstoj 1906, dazu auch Lakšin 1963.

<sup>37</sup> Vgl. dazu Freise 1991.

Während Nikolaj die Beeren „mit Gier“ (с жадностью; X, 61) verschlingt und sie als „schmackhaft“ (вкусно) preist, scheinen sie Ivan „hart und sauer“ (жестко и кисло). In den Augen Ivans besteht zwischen ihm und dem Bruder eine Polarität, die er – mit Worten aus Puškin – auf den Nenner von „Wahrheit“ (тьма истин) und „uns erhebenden Betrug“ (возвышающий нас обман) bringt. Wenn Ivan dann aber – unter Berufung auf sein Alter (er ist freilich erst 47 Jahre alt) – für sich selbst jegliche praktische Konsequenz aus seinen emphatisch vorgetragenen Erkenntnissen ausschließt und die „jungen“ Leute auffordert, Gutes zu tun, wird hinter der vermeintlichen Opposition der Brüder eine tief verborgene Similarität sichtbar. Ein Anzeichen, das auf diese verweist, könnte man in der unscheinbaren Similarität zwischen Nikolajs Genuß an den sauren Stachelbeeren und Ivans „genüßlichem“ (наслаждаясь; X, 57) Baden während des Regens im Fluß sehen. Ein Bad im Regen kann durchaus Spaß machen, aber vergegenwärtigen wir uns die Situation: Ivan Ivanyč und Burkin sind nach langer Wanderung müde, durchnäßt und mit Schlamm beschmutzt auf dem Gut Alëchins angekommen. Die Hunde und Pferde sind „naß“ (мокрые), und die Menschen schützen sich mit Säcken vor dem Regen. „Es war feucht, schmutzig, ungemütlich, und die Wasserstelle im Fluß sah kalt und böse aus“ (Было сыро, грязно и неуютно, и вид у плёса был холодный, злой; X, 56). In dieser Situation ist der Badegenuß Ivans, der übrigens als einziger der drei Helden in den Fluß springt, nicht leichter nachzuvollziehen als der Stachelbeergenuß des Bruders<sup>38</sup>.

Wie in dem letzten Beispiel erscheint die Handlungsäquivalenz in vielen Werken Čechovs als Similarität oder Opposition von *Bewußtseinshandlungen*, von *mentalen* Reaktionen auf die Wirklichkeit.

In die thematische Äquivalenz sind bei Čechov häufig auch *Natur-Ereignisse* (Vorgänge in der äußeren Situation) einbezogen. Diese Ereignisse gehören dann nicht mehr zum passiven *setting*, sondern haben sozusagen aktiv an der Geschichte teil, freilich ohne sich jemals in die Kette von Ursachen und Wirkungen der Haupthandlung einzugliedern. Sie bilden vielmehr eine Parallelgeschichte. Hier hat wohl die Rede von der „Symbolik“ Čechovscher Naturbeschreibung ihren Grund und der Eindruck, daß die Natur das Bewußtsein der Helden spiegele. Es handelt sich dabei, genau betrachtet, um eine metaphorische Similarität oder Opposition zwischen Naturereignis und

---

<sup>38</sup> Weitere Hinweise auf die Personen-, Situations- und Handlungsäquivalenz in *Stachelbeeren* enthalten die einschlägigen Kapitel in den Arbeiten von Lapp 1983 und Boldt 1983.

Bewußtseinstätigkeit. Ein Beispiel dafür finden wir im Schluß der *Stachelbeeren*: Ivan Ivanyčhat seine Geschichte erzählt. Er und Burkin legen sich in dem Raum, den ihnen ihr Gastgeber Alëchin zugewiesen hat, zur Nachtruhe nieder.

От его [т.е. Ивана] трубочки, лежавшей на столе, сильно пахло табачным перегаром, и Буркин долго не спал и все никак не мог понять, откуда этот тяжёлый запах.

Дождь стучал в окна всю ночь. (X, 65)

Von seiner [Ivans] Pfeife, die auf dem Tisch lag, roch es stark nach ausgebrannten Tabakresten, und Burkin schlief lange nicht ein und konnte die ganze Zeit einfach nicht begreifen, woher dieser schwere Geruch kam.

Der Regen schlug die ganze Nacht gegen die Fenster.

Warum sind das Klopfen des Regens und der „schwere Geruch“, den Burkin merkwürdigerweise nicht auf die Pfeife zurückführt, überhaupt für die Geschichte gewählt? Sie stehen gewiß in einem räumlichen und zeitlichen Zusammenhang mit Burkins Schlaflosigkeit, aber auf keinen Fall in einem kausalen. Denn es ist ja nicht tatsächlich der Geruch der Pfeife, der Burkin wachhält, sondern ein anderer, ein metaphorischer „Geruch“. Die unangenehm, beißend riechenden Tabaksreste aus Ivans Pfeife und der ans Fenster schlagende Regen sind metonymische oder metaphorische Äquivalente für Ivans Geschichte oder für ihre Wirkung auf Burkin. In bildlicher Gestalt verkörpern sie die wahre Ursache der Schlaflosigkeit: das innere ‚Schlagen‘ (des Gewissens?) und den ‚bitteren Nachgeschmack‘, den Ivans Erzählung in Burkin hinterlassen hat.

#### f. Formale Äquivalenzen

Betrachten wir nun die Erscheinungsformen der formalen Äquivalenz. Entsprechend den drei Transformationen *Geschehen* > *Geschichte* > *Erzählung* > *Präsentation der Erzählung*, mit denen sich das Erzählwerk generieren läßt, unterscheiden wir folgende Verfahren:

1. die *Selektionsverfahren*, die das Geschehen zur Geschichte reduzieren,
2. die *Kompositionsverfahren*, die die Geschichte zu einer Erzählung transformieren  
(hier sind zu unterscheiden:
  - a. die [obligatorische] *Linearisierung* der in der Geschichte simultan verlaufenden Handlungen zu einer Erzählsequenz,

- b. die [fakultative] *Permutation* der in der Geschichte nach der realen Chronologie aufeinanderfolgenden Elemente [Transposition des *ordo naturalis* zum *ordo artificialis*)]<sup>39</sup>,
- 3. die *Benennungsverfahren* (und darin impliziert die *Bewertungsverfahren*), die die medial noch nicht materialisierte Erzählung in die verbale Präsentation der Erzählung, den (Erzähl-)Diskurs, transponieren.

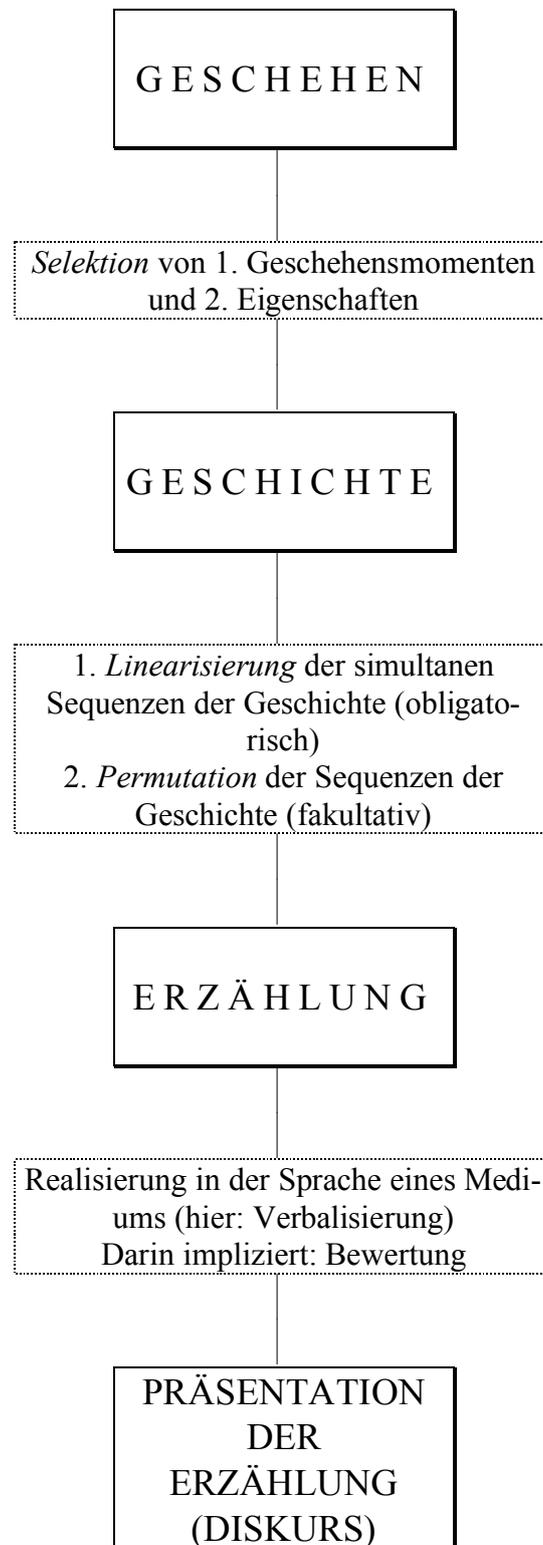
Das nachstehende Schema der narrativen Konstitution, eine vereinfachende Variante meiner früheren Modelle<sup>40</sup>, verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Ebenen und Operationen:

---

<sup>39</sup> Anders als 1982, 93-95 betrachte ich jetzt die Operationen *Raffung* und *Dehnung* nicht mehr als selbständige Verfahren, die neben Linearisierung und Permutation die Erzählung konstituieren, sondern als *Implikat* der Selektionsoperationen, die die Geschichte aus dem Geschehen herausschneiden. *Raffung* und *Dehnung* sind nichts anderes als die Resultate von hoher bzw. niedriger Selektivität der Geschichte in bezug auf die Geschehensmomente und ihre Eigenschaften.

<sup>40</sup> Das idealgenetische Modell 1982, 97 setzt bei der *inventio* des Geschehens ein, ordnet den Operationen die ebenenspezifischen Manifestationen der *Erzählperspektive* zu und berücksichtigt die Ebenen *Erzählgeschichte* und *Erzählgeschehen*. Das Modell 1982, 98 modelliert die *semiotische* (denotative bzw. indiziale) Fundierung der Transformationen des Geschehens und des Erzählgeschehens in der Präsentation der Erzählung. Das Schema 1989, 444 f., veranschaulicht in anderer Modellierung vor allem die Selektion sowie die Linearisierung und Permutation der Geschehensmomente und markiert die Anteile der Perspektiveebenen an den Transformationsoperationen.

### Modell der narrativen Konstitution (vereinfachtes Schema)



Auf der Ebene der *Geschichte* müssen wir zwischen *Selektivitäts-* und *Positions-*Äquivalenz unterscheiden.

Im erstgenannten Merkmal sind zwei Segmente der Geschichte äquivalent, wenn an ihnen die gleiche oder entgegengesetzte Selektivität („Raffung“ oder „Dehnung“) auftritt. So werden die Ehegeschichten des *Seelchens*, unabhängig von ihrer thematischen Ähnlichkeit, bereits durch die Selektionsmuster äquivalent: Auf das ‚gedehnt‘ dargebotene Kennen- und Liebenlernen folgt jeweils die extrem ‚geraffte‘ Mitteilung der Trauung, der detailreiche Bericht über die Zeit der Ehe und schließlich, wieder in extremer ‚Raffung‘, die Mitteilung über den Tod der Ehemänner und die Trauerzeit der Witwe.

Die *Positions-*Äquivalenz verknüpft Elemente, die an ähnlichen oder entgegengesetzten *Stellen* in der Geschichte erscheinen. Anders als das unbegrenzte, in alle Richtungen unendlich verlängerbare Geschehen hat die Geschichte einen Anfang und ein Ende und ist folglich *topologisch* strukturiert. Die am deutlichsten markierten Topoi sind natürlich der Anfang und das Ende. Jede Geschichte baut auf der Spannung zwischen den an den Grenzstellen erzählten Situationen auf. Deshalb ist es oft ergiebig, die positionell äquivalenten (vor allem die initialen und finalen) Teile der Geschichte auf thematische Äquivalenz zu befragen.

Auf der Ebene der *Erzählung* manifestiert sich die formale Äquivalenz ebenfalls als die der *Position*. Linearisierung und Permutation setzen dem *ordo naturalis* der Geschichte einen mehr oder weniger abweichenden *ordo artificialis* entgegen. Die neue topologische Strukturierung führt zu neuer Äquivalenz der Elemente hinsichtlich ihrer *Stelle*. Zwischen der positionellen Äquivalenz, die von der *Disposition* der Geschichte vorgegeben wurde, und jener, die die *Komposition* herstellt, kann sich eine Äquivalenz zweiter Ordnung bilden, nämlich Similarität oder Opposition zwischen ‚natürlich‘- und ‚künstlerisch‘-positioneller Äquivalenz.

Auf der Ebene der *Präsentation der Erzählung* sind sehr unterschiedliche Äquivalenztypen möglich<sup>41</sup>, die etwa von folgenden Merkmalen begründet werden: Stil (Lexik, Syntax), Schablonen der Rede- und Gedankendarstellung (direkte, indirekte, erlebte Rede), implizierte Wertungshaltigkeit der Benennungen u.ä.<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Wir wollen hier von den thematischen und nicht-thematischen Äquivalenzen absehen, die in der – der Präsentation der Erzählung zugeordneten – *Erzählgeschichte* auftreten.

<sup>42</sup> Die Erzählperspektive, die ja eine Resultante *aller* Operationen ist, die im Konstitutionsmodell den drei Transformationen zugeordnet werden, erscheint in der

Eine besondere Rolle spielt die *phonische* Äquivalenz, die Verklammerung zweier Wortlaute durch quantitativ oder qualitativ euphonische Merkmale, also Rhythmus und Klangwiederholung<sup>43</sup>. Wenn die phonische Äquivalenz auch ein spezifisch verssprachliches Verfahren ist, so kann sie in der Erzählprosa doch wesentliche Bedeutung erlangen und dabei durchaus eine andere Wirkung zeitigen als die der ‚Lyrisierung‘ oder Stimmungsmalerei. Man denke etwa an Čechovs sehr prosaischen ‚Reim‘ zwischen dem *Mur... mur... mur* der schnurrenden Katze und dem *Bum!... bum!... bum!* des an die Tür klopfenden Unheilsboten in *Seelchen*, einen ‚Reim‘ der – sekundär – die betreffenden Einheiten der Geschichte auch thematisch miteinander verknüpft. Die kalauernde Paronomasie „Тонкий же только что вышел из вагона и был навьючен чемоданами, узлами и картонками.“ („Der Dünne war soeben dem Waggon entstiegen und war mit Koffern, Bündeln und Kartons bepackt“; II, 250) – „Его чемоданы, узлы и картонки съжились, поморщились...“ („Seine Koffer, Bündel und Koffer zogen sich zusammen und zeigten Runzeln“; II, 251)<sup>44</sup> hebt durch phonische Similarität die körperliche Ähnlichkeit zwischen dem Dünnen und seinen Kartons hervor und erweitert damit die Äquivalenzkette, die auf der Ebene der Geschichte den Dünnen bereits mit seiner „hageren Frau mit dem langen Kinn“ und seinem „hochgewachsenen“ Sohn verbindet. Phonische Merkmale charakterisieren auch die Körperlichkeit des kriecherischen Dünnen am Schluß dieser Erzählung: „Тонкий [...] захихикал, как китаец: «хи-хи-хи»“ („Der Dünne [...] kicherte wie ein Chinese: *Chi-chi-chi*“)<sup>45</sup>. Während nun das Lachen des Dünnen ein Echo auf den zweiten, morphologischen Teil seines

---

Präsentation der Erzählung nur als sprachliche und axiologische Perspektive. Die entscheidenden Konstituenten der Erzählperspektive, nämlich räumliche, zeitliche, psychologische und ideologische Perspektivierung (vgl. Uspenskij 1970; Lintvelt 1981; Schmid 1984b, 1989), sind Implikate der Selektion der Geschehensmomente und gehören folglich zur Ebene der Geschichte (vgl. Schmid 1982, 95-97). Jede Auswahl von Geschehensmomenten unterliegt bereits dem Prinzip der Perspektive. Es gibt keine Geschichte ohne Perspektive, keine ‚Geschichte an sich‘. Deshalb muß allen Modellen widersprochen werden (so etwa denen von Bal 1977, 32 f., und von Stierle 1977, 224-227), die die Perspektivierung oder *focalisation* und die ‚Vorschaltung‘ eines Erzählers einer einzigen, ‚späteren‘ Ebene der narrativen Konstitution zuordnen.

<sup>43</sup> Zur Klangwiederholung vgl. Schmid 1977, 39 ff; zum Prosarhythmus Rehder 1978, zum Rhythmus bei Čechov Rehder 1971; ausführlicher wird die Klangwiederholung in Čechovs Prosa unten, in Kap. IV, behandelt.

<sup>44</sup> Den Hinweis auf diesen Kalauer verdanke ich Viets 1983.

<sup>45</sup> In der ersten und zweiten Fassung hieß es hier nur: «Тонкий [...] захихикал» („Der Dünne [...] kicherte“; II, 440)

Namens (ton-*kij*) bildet, lachte er vor der Erkenntnis des Rangunterschieds noch ganz selbstbewußt „Хо-хо...“ („Cho-cho“, 250), im vokalischen Einklang mit dem ersten, lexikalischen Teil des Namens (ton-*kij*)<sup>46</sup>.

g. Kategorialisierung der fiktiven Welt (*Rothschilds Geige*)

Die thematischen Äquivalenzen bilden das Sinngerüst der Geschichte. Die Merkmale, die in ihnen aktualisiert sind, bestimmen die kategoriale Struktur der fiktiven Welt und fungieren im Bedeutungsaufbau des Werks als Träger sekundärer, symbolischer oder konnotativer Bedeutungen.

Die sinnkonstitutive Kraft auch zunächst ganz unscheinbarer thematischer Äquivalenzen sei an *Rothschilds Geige* gezeigt. An dieser Novelle wird auch deutlich werden, welche vielfältigen Relationierungen und Semantisierungen die thematischen Äquivalenzen zulassen<sup>47</sup>.

\*

Die Novelle bezieht wesentliche Kategorien für den Aufbau ihrer Welt und die Konstruktion ihres Sinnes aus den Merkmalen *Form* und *Material* von Gegenständen. Der Sargmacher Jakov Ivanov, genannt „Bronza“, lebt *von* und *mit* hohlen Holzkörpern, er lebt von den *Särgen*, die er für seinen Lebensunterhalt anfertigt, und er lebt mit der *Geige*, auf der er manchmal für Geld auf Hochzeiten spielt und die nachts neben ihm auf dem Bett liegt – an Stelle der Ehefrau, die er dem Arzt sogar als seinen „Gegenstand“ (мой предмет; VIII, 299) vorstellt. In diese Reihe, die im übrigen auch phonisch etabliert ist (*скрипка* ≈ *гроб*), gliedert sich ein weiterer Hohlkörper aus Holz ein, die *Kähne* (*барк-и*, phonisch eine anagrammatische Umkehrung sowohl von *гроб-ы* als auch von *с-крипка*), die sich Jakov, am Ufer des Flusses sitzend, in der Erinnerung an eine tief vergessene Vergangenheit als Mittel leichteren Broterwerbs vorstellt: „Man hätte wieder versuchen können, Kähne fahren zu lassen, das ist besser, als Säрге zu machen“ (можно было бы попробовать опять гонять барки – это лучше, чем гробы делать; VIII,

<sup>46</sup> In der ersten und zweiten Fassung stand hier: «Ха-ха...» („Ha-ha...“; II, 440).

<sup>47</sup> Wir müssen uns hier auf einige wenige der in der Novelle überaus zahlreichen signifikanten Äquivalenzen beschränken. Eine erste Untersuchung bietet Levitan 1976. Anregungen verdanke ich aber vor allem der Magisterarbeit von Wächter 1983 (vgl. jetzt auch die Dissertation: Wächter 1992, 63-122) und der gemeinsamen Analyse mit Teilnehmern zweier Seminare an der Universität Hamburg.

303). Der Gegenstand, der, von der sterbenden Marfa gleichsam als Inbegriff einer glücklichen Vergangenheit erwähnt, in Jakov die unversehene Vergegenwärtigung des tief Vergessenen auslöst, ist ebenfalls ein hohler Holzkörper, dessen Name sich auch phonisch in die Reihe eingliedert: die „breite alte Weide mit der riesigen Höhlung“ (*широкая старая верба с громадным дулом*, VIII, 303)<sup>48</sup>. Der Weg, den Jakovs Vorstellung von der alten *verba* der Gegenwart zu den *barki* der Vergangenheit und zur jungen *berezka* („Birke“) der Gegenwart zurücklegt, ist auf doppelte Weise mar-

---

<sup>48</sup> Wächter (1992, 84-86) argumentiert, meine frühere Deutung (Schmid 1984c, 100) ergänzend, daß der Hohlraum von Sarg und Geige der Intention ihrer Anfertigung entspreche, die Höhlung der Weide aber dem organischen Leben des Baums widerspreche, und er sieht in dieser Höhlung ein „Symbol für alle konkreten Verluste des Lebens, den Tod eingeschlossen“. – Den Baum, unter dem Jakov vor 50 Jahren mit seiner Frau und dem weißgelockten Kindchen gesessen und Lieder gesungen hat und der ihm nun „mit einem Mal“ (*вдруг*) die ganze tief vergessene Vergangenheit zurückbringt, kann man durchaus als Verkörperung des *Lebens* deuten, des *alt* gewordenen, verlustreichen Lebens („Wie alt sie geworden ist, die Arme!“ [Как она постарела, бедная!, VIII, 303] – gemeint ist die Weide!). Insofern ist die breite alte Weide, der die junge, mit einem schlanken Mädchen verglichene Birke entgegengesetzt wird (s. Zitat unten), auch als Imago der alten Frau zu verstehen (*ve' rba* ≈ *Ma' rfa*), die, sterbend, an den Baum erinnert, unter dem sie und Jakov mit ihrem Töchterchen in einer glücklicheren Zeit saßen und Lieder sangen. – Im Singen am Fluß unter der Weide sieht Jackson 1978 eine Anspielung auf den 137. Psalm, der mit den Versen beginnt: «При реках Вавилона, там сидели мы и плакали, когда вспомнили о Сионе; на вербах, посреди его, повесили мы наши арфы» (deutsch nach Luther: „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. Unsere Harfen hingen wir an die Weiden, die daselbst sind“). Čechov mag durchaus an den Psalm gedacht haben, zumal der lateinische Name der eigentlichen Trauerweide, *Salix babylonica*, an die babylonische Gefangenschaft erinnert, aber es läßt sich keine prägnante intertextuelle Äquivalenz zwischen den Aktanten und Situationen herstellen (vgl. hierzu auch Wächter 1992, 85). Mit den an den Flüssen Babylons sitzenden Juden, die, von ihren Unterdrückern bedrängt, sich zu singen weigern, ist weder das vor 50 Jahren am Fluß singende Sargmacherpaar zu vergleichen noch der am Fluß nun die Vergangenheit erinnernde Jakov Ivanov. Einen Kontakt zwischen den Texten stellen allenfalls zwei Motivkomplexe her, die Bedrängnis der Juden im fremden Land, besonders aber das Thema des Vergessens und Erinnerns. Bezeichnenderweise ist in Čechovs ersten Notizen zu seiner Erzählung (u.d.T. *Grop* [sic!] *dlja Ol'gi* [„Ein Sarg für Ol'ga“]), in denen weder der Tod des Sargmachers noch das jüdische Thema vorgesehen sind, am ausführlichsten, in direkter Rede die Frage der Sterbenden nach der *Erinnerung* fixiert: „Sie: „Erinnerst du dich, vor 30 Jahren ist uns ein Kindchen mit weißgelockten Härchen geboren worden? Wir saßen am Fluß““ (Она: «помнишь, 30 лет назад у нас родился ребеночек с белокурыми [sic!] волосиками? Мы сидели на речке»; XVII, 109).

kiert: in der Geschichte durch *thematische Äquivalenz* (hier durch Unterstreichung gekennzeichnet, Merkmal: *hölzern*) und in der Präsentation der Erzählung durch *phonische Äquivalenz* (durch Kursive hervorgehoben):

А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба – зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная! Он сел под нее и стал вспоминать. На том *берегу*, где *теперь* заливной луг, в ту *пору* стоял крупный березовой лес, а вон на той лысой *горе*, что виднеется на горизонте, тогда синел *старый–старый* сосновый бор. По реке ходили барки. А *Теперь* все ровно и гладко, а на том *берегу* стоит одна только берёзка, молоденькая и стройная, как *барышня*, а на *реке* только утки да гуси, и не похоже, чтобы здесь когда–нибудь ходили барки. (VIII, 303)

Und da war eine breite, alte Weide mit einer riesigen Höhlung und auf ihr Krähenester... Und mit einem Mal erwuchs in Jakovs Gedächtnis, wie lebendig, der Säugling mit den weißgelockten Haaren und die Weide, von der Marfa gesprochen hatte. Ja, das war dieselbe Weide – grün, still, traurig... Wie alt sie geworden war, die Arme! Er setzte sich unter sie und begann sich zu erinnern. Auf dem anderen Ufer, wo jetzt eine Schwemmwiese war, hatte damals ein großer Birkenwald gestanden, und dort, auf dem kahlen Berg, der am Horizont zu sehen war, hatte damals ein uralter Kiefernwald geschimmert. Auf dem Fluß waren Kähne gefahren. Und jetzt war alles eben und glatt, und auf dem andern Ufer stand einzig und allein eine Birke, jung und schlank wie ein vornehmes Mädchen, und auf dem Fluß waren nur Enten und Gänse, und es sah nicht danach aus, als seien hier einmal Kähne gefahren.

Die Reihe der hölzernen Gegenstände (in die vermittelt der hohlen Weide, eines *lebenden* Holzes, auch der Birkenwald, der Kiefernwald und die Birke einbezogen werden) teilt sich nach den von der Geschichte aktualisierten Merkmalen in unterschiedliche oppositionelle Gruppen auf: Nach dem Merkmal *Zeit* ergibt sich die Opposition *Vergangenheit* (junge Weide, Birkenwald, Kiefernwald, Kähne) vs. *Gegenwart* (alte, hohle Weide, einzelne Birke, Säрге), eine Opposition, die Verlust an Natur und an Lebensfülle konnotiert. Unter dem Aspekt des *Modus* steht der nicht realisierten *Möglichkeit* („Fische fangen, auf der Geige spielen, Kähne fahren lassen, Gänse schlachten“; VIII, 303) die schlechte *Realität* (Anfertigung von Säрген, seltenes Spiel auf der Geige) gegenüber. Diese Opposition konnotiert Verlust an Erwerbsmöglichkeiten. Das Merkmal *organisches Leben* scheidet das *tote* Holz (Kähne, Geige, Säрге) von den *lebenden* Bäumen, und nach dem Merkmal *Beseeltheit* stehen den *unbeseelten* Kähnen, Säрген und Wäldern die *anthropomorphisierten* Hölzer alte Weide, junge Birke und Geige gegenüber.

Diese Teilreihen kann man nun in vielfältige Relationen bringen und erhält dabei sehr unterschiedliche Konnotate. Wir legen hier nur *eine* rezeptive Sinnlinie durch die überaus zahlreichen Äquivalenzen und beziehen diese auf das Bewußtsein, in dem die hölzernen Gegenstände zur Anschauung gelangen. In Jakovs Wesen bringen die Oppositionen widersprüchliche Seiten zum Vorschein, wobei sich die Antinomien bei ihrer Projektion auf die Achse der *Zeit* und das Spektrum der *Modi* auflösen. Als Produzent der *Särge*, d.h. als jemand, der vom Tod sowohl des lebenden Holzes als auch der Menschen profitiert, ist Jakov ein Mann der schlechten *Gegenwart*, die durch Verlust an Natur und Lebensfülle charakterisiert wird. Als Betreiber der *Kähne* gehört er zur sowohl lebensvollen als auch gewinnträchtigen *Vergangenheit* oder zur *potentiellen*, aber nicht realisierten *Gegenwart*. Als Spieler auf der *Geige* ist er sowohl der verlustreichen realen *Gegenwart* zugeordnet (vor dem Tode macht er auf der Geige keinen nennenswerten Gewinn) als auch der *potentiellen* *Gegenwart* und der *Zukunft* nach seinem Tode: der „riesige“ Gewinn, den er, der vortreffliche Geigenspieler, hätte machen können, wird nach seinem Tode von Rothschild, dem er die Geige übergeben hat, realisiert.

Der hölzernen Reihe steht ein *metallene* gegenüber. Sie wird einerseits durch die „eiserne Meßleiste“ (железный аршин) etabliert, mit der der Sargmacher von seinen Kunden Maß nimmt und die ihm buchstäblich zum ‚Maßstab‘ für die Einteilung der Menschen wird, andererseits durch den Spitznamen *Bronza* („Bronze“) selbst<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> In die Metallreihe bringt Wächter (1992, 70) auch den Leiter des jüdischen Orchesters, der von Beruf Verzinner (лудильщик) ist, und er führt den Namen Šachkes auf jidd. *schacher* (nach Duden: ‚übles, feilschendes Geschäftemachen‘) und mittelhd. *schâch* (nach Lexers mhd. Taschenwörterbuch: ‚Raub, Räuberei‘) zurück. Wächter ist dahingehend zu ergänzen, daß *ludit’*, von dem die Berufsbezeichnung *ludil’ščik* abgeleitet ist, nicht nur ‚verzinnen‘ bedeutet, sondern auch ‚betrügen, Spitzbübereien treiben‘ (so Pavlovskij 1900-02, s.v. *ludil’naja*; vgl. auch Vasmer 1950-58, s.v. *ludit’* I; während Vasmer das Verb von altruss. *lud* ‚Dummkopf‘ ableitet, bringt es Pavlovskij in Zusammenhang mit dem in Nordrußland gebräuchlichen Wort *ludá*1. ‚blendender Glanz‘, 2. ‚Blendwerk, Täuschung, Schwindel‘). Mit der zweiten Bedeutung von *ludá* und *ludit’* wird in *ludil’ščik* ein thematisches Merkmal aktiviert, das, mit der Bedeutungspotenz des Namens *Šachkes* (vgl. dazu auch hebr. *sachar* ‚anwerben, kaufen, bestechen‘ und dt. *Schächer* ‚Räuber‘ [in *Lk* 23, 32 das Äquivalent von griech. *kakourgo’s* ‚Übeltäter‘]) konvergierend, den geldgierigen Orchesterleiter charakterisiert, der die Hälfte des jeweils eingespielten Gewinns für sich behält (was der Judenhasser Jakov merkwürdigerweise gleichmütig hinnimmt).

Die Opposition *Holz* vs. *Metall* konnotiert in dem hochkomplexen Netz von Bezügen unter anderm die Bedeutungen *organisch* vs. *anorganisch*, *geformter Körper* vs. *ungeformte Materie*, *weich* vs. *hart*. Jakov, der an beiden Reihen teilhat – er ist ‚Bronze‘, mißt mit der eisernen Leiste, lebt aber von und mit den Holzkörpern –, wird wiederum antinomisch charakterisiert: als Sargmacher ist er Metall, harte, ungeformte, anorganische Materie, als Geigenspieler ist er weicher, organischer, geformter Körper.

Betrachten wir nun die Metallreihe (Bronze – Eisen) für sich, dann erhält Bronze die zusätzliche Konnotation *archaisch*; denn es repräsentiert die primitivste Stufe in der Folge der metallenen Kulturzeitalter. Diesen Bedeutungswert aktiviert die Integration eines weiteren Glieds in die Metallreihe, nämlich des von Jakov gepeinigten Juden, dessen Name mit dem des Sargmachers funktional und lexikalisch äquivalent wird: während Jakov, der in Wirklichkeit Ivanov heißt, von den Gassenjungen mit „Bronza! Bronza!“ verhöhnt wird, heißt der, dem sie das im Russischen pejorative „Jud! Jud!“ (Жид! жид!) nachrufen, Rothschild. Wenn man die äquivalenten Namen *Bronze* und ‚Rot(h)-,Schild‘ im Wortsinne versteht, scheint in ihnen die Opposition von *primitiv* vs. *fein*, *roh* vs. *geformt* und auch *arm* vs. *reich* und *friedlos* vs. *friedfertig* auf: Der Name der sprichwörtlich reichen Rothschilds konnotiert das friedliche *goldene* Zeitalter des Mythos, während *Bronze* für das unfriedliche, ärmere *eherne* Zeitalter (russ. *bronzovyj vek*) steht.

Die Opposition der von *Bronze* und *Rošil'd* konnotierten Bedeutungen geht schließlich eine sehr komplexe Beziehung mit der in der Geschichte dominierenden Opposition von „Verlust“ (убыток) und „Nutzen“ (польза) ein. Der „Verlust“, die Grundkategorie in Jakovs Denken, wird an unterschiedlichen Objekten und mit verschiedenen Bedeutungen durchgespielt. Zunächst bezeichnet er den nicht realisierten Gewinn des Sargmachers: selbst die alten Leute des Städtchens „starben so selten, daß es geradezu ärgerlich war“ (умирали так редко, что даже досадно; VIII, 297). Dann das Kapital, das Jakov aus Fischfang, Geigenspiel, Betrieb von Kähnen und Gänsezucht hätte ziehen können. In der Szene am Fluß, unter der Weide, scheint dann zum ersten Mal ein „Verlust“ ganz anderer Art auf: der Verlust an Natur und Lebensfülle: „Es fragt sich, warum man die Birkenschonung und den Kiefernwald abgeholzt hat“ (Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый бор?; VIII, 304). Schließlich wird der „Verlust“ zur moralischen Kategorie, die die Inhumanität des menschlichen Zusammenlebens bezeichnet:

Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу.

Warum überhaupt lassen die Menschen einander nicht leben? Welche Verluste man davon hat! Welche schrecklichen Verluste! Wenn nicht der Haß und die Bosheit wären, hätten die Menschen voneinander einen riesigen Nutzen.

Als Sterbender bringt Jakov, der keineswegs aufgehört hat, das Leben in kommerziellen Begriffen zu erfassen, die materiellen Verluste in eine Reihe mit den moralischen: „Vom Tod hat man einzig und allein Nutzen: man braucht nicht zu essen, zu trinken, Steuern zu zahlen und Menschen zu kränken“ (от смерти будет одна только польза: не надо ни есть, ни пить, ни платить податей, ни обижать людей). Die grausige Formel, zu der Jakov diese Konklusion radikalisiert: „Vom Leben hat der Mensch Verluste, vom Tode Nutzen“ (От жизни человеку – убыток, а от смерти – польза), ist absurd und paradox zugleich; absurd, insofern sie kommerziell gedacht ist, paradox, d.h. scheinbar widersinnig, in Wirklichkeit aber tief wahrheitshaltig, insofern Jakov als Sterbender tatsächlich den moralischen Verlusten, die sein Leben begleitet haben, ein Ende setzt und zum erstenmal einen (materiellen *und* moralischen) Gewinn erzielt: er übergibt dem verhassten Juden sein „Waisenkind“ (sirota), die Geige. Rothschild erhält sie nicht unverdient. Er, der ewig Gejagte, Verhöhnnte und Geschlagene, hat seinem Peiniger vergeben. Ja, der „verdammte Jud“, der – wie in Jakovs erlebter Rede erzählt wird – „es fertigbrachte, sogar das Allerfröhlichste *klagend* zu spielen“ (И этот проклятый жид даже самое веселое умудрялся играть *жалобно*; VIII, 298), ist in sympathische Tränen ausgebrochen, als er die „*klagende*“ (вышло *жалобно*; VIII, 304<sup>50</sup>), das „verlorene, verlustreiche Leben“ (пропащая, убыточная жизнь) beklagende Melodie vernahm, die der weinende Sargmacher auf der (hölzernen!) Schwelle (der Hütte und des Todes) seine Geige singen ließ. Schon daß sich Rothschild dem Geige spielenden Jakov näherte, ist nicht allein thematisch motiviert, nämlich mit Šachkes Auftrag, den Sargmacher zum Spiel bei einer reichen Hochzeit einzuladen. Die Klangfaktur der Passage suggeriert eine zweite, konkurrierende Motivation: Rothschild scheint vom klagenden Klang der Geige herbeigerufen, ja, die phonische Äquivalenz von *pela skripka* („es sang die Geige“) und *skripnula ščekolda* („es knarrte der Türriegel“) läßt Rothschilds Annäherung auch vom Erzähldiskurs her motiviert erscheinen. Nicht nur vom Klang des

---

<sup>50</sup> Kursiv von mir, W.Sch.

Instruments, sondern auch vom Klang des denotierenden Wortes scheint Rothschild herbeigerufen<sup>51</sup>. So erhält denn auch der Schluß der Novelle einen tieferen Sinn als den der anekdotischen Pointe. Der arme Jude, der den Namen der reichen Rothschilds trägt, erzielt – gewiß kein virtuoser Violinist – auf Jakovs Geige mit Jakovs klagender Melodie jenen „riesigen Nutzen“, von dem Jakov geträumt hat, nicht nur einen *materiellen* Gewinn, der ihn zu jener Bestimmung gelangen läßt, die sein Name verheißt, sondern auch einen *moralischen* Gewinn, indem er die in Musik umgesetzte Klage über das „verlustreiche“ Leben in der ganzen Stadt verbreitet und die Zuhörer zu Tränen rührt:

[...] когда он старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут [...] И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз. (VIII, 305)

[...] wenn er das zu wiederholen versucht, was Jakov, auf der Schwelle sitzend, spielte, dann kommt bei ihm etwas so Trauriges und Kummervolles heraus, daß die Zuhörer weinen. [...] Und dieses neue Lied hat in der Stadt so sehr gefallen, daß die Kaufleute und Beamten Rothschild um die Wette zu sich einladen und es zehnmal spielen lassen.

Vor seiner Umkehr war Bronza trotz seines schönen Geigenspiels arm geblieben, weil er archaisch, primitiv, Bronze war; als Sterbender wird er reich, indem er sein Kostbarstes Rothschild schenkt. Der zur Vergebung fähige Jude, der die beklagenswerten Verluste, die die Menschen einander zufügen, buchstäblich am eigenen Leibe spüren mußte, bringt den Sieg des beseelten Holzes über das harte Metall, der sich in der inneren Umkehr des sterbenden Sargmachers ereignet, als dessen Erbe zur sinnfälligen, musikalischen Erscheinung. Deshalb heißt die Novelle zurecht *Rothschild's Geige*.

#### h. Sinnfunktionen der formalen Äquivalenz

*Rothschild's Geige* sollte zeigen, wie thematische Äquivalenzen die Kategorien für den sinnhaften Aufbau der fiktiven Welt abgeben und daß die thematischen Merkmale, die sie fundieren, zu Trägern sekundärer Bedeutung werden. Wie aber tragen die *formalen* Äquivalenzen, die ja nicht in thematischen Merkmalen gründen, zur Sinnkonstitution bei?

---

<sup>51</sup> Für eine genauere Analyse dieser Stelle vgl. unten, Kap. IV.

Entsprechend dem bekannten Assoziationsgesetz, von dem die strukturelle Verstheorie ausgeht<sup>52</sup>, können wir sagen, daß im ornamentalen Erzählen, für das ebenfalls die Präsumtion einer Semantizität aller formalen Bezüge gilt, jede *formale* Äquivalenz eine analoge oder antinomische *thematische* Äquivalenz *suggeriert* (nicht einfach impliziert!). Formale Äquivalenzen fungieren somit als *appellative* Zeichen, als *Signale*, die dazu auffordern, die Elemente, an denen sie formend und ordnend auftreten, auch thematisch aufeinander zu beziehen. Der Nachvollzug dieses Appells kann verschiedene Befunde zeitigen:

- a. Die formale Äquivalenz *profilert* eine thematische Äquivalenz, die bereits markiert ist.
- b. Die formale Äquivalenz *aktualisiert* eine bestehende, aber verdeckte thematische Äquivalenz.
- c. Die formale Äquivalenz *konstituiert* eine thematische Äquivalenz, die in der Geschichte selbst nicht besteht, indem sie ein thematisches Merkmal *aktiviert*, das entweder für eines von zwei Elementen oder für beide Elemente in der Geschichte nicht gewählt ist. Wenn die formale Äquivalenz eine in der Geschichte nicht erscheinende thematische Äquivalenz erst herstellt, bilden die fundierenden Merkmale eine auszufüllende Lücke auf der Sinnlinie der Geschichte.
- d. Die formal äquivalenten Elemente befinden sich, thematisch *nicht* äquivalent, in einer thematischen *Kontiguität* (russ. *смежность* ‚Nachbarschaft‘). Vor allem die phonische Äquivalenz unterstreicht oft die räumliche oder zeitliche Verbindung thematisch unvergleichbarer Elemente.
- e. Zwischen formal äquivalenten Elementen findet sich auf thematischer Ebene *weder* ein Verhältnis der Äquivalenz *noch* eines der Kontiguität. Dann kann diese *Inkommensurabilität* selbst merkmalshaft, ja thematisch werden.

Von Autor zu Autor ist das funktionale Gewicht der einzelnen formalen Verfahren unterschiedlich. Die *Erzählungen Belkins* sind ein Beispiel für maximale Sinnrelevanz der Kompositionsverfahren und der Formen verbaler Präsentation (Stil, Redeschablonen), während etwa die phonische Äquivalenz nur gelegentlich profiliert ist. Bei Čechov dagegen spielen die Kompo-

---

<sup>52</sup> Klassisch formuliert bei Jakobson (1960, 368, 372): „Briefly, equivalence in sound, projected into the sequence as its constitutive principle, inevitably involves semantic equivalence“ – „In poetry, any conspicuous similarity in sound is evaluated in respect to similarity and/or dissimilarity in meaning.“

sitionsverfahren, insbesondere die bei Puškin so sinnträchtige Permutation, eine geringe Rolle. In den Vordergrund treten bei ihm die phonischen Äquivalenzen, wie schon die Zitate aus *Rothschilds Geige* gezeigt haben. Sehr verallgemeinernd kann man vielleicht sagen, daß bei Puškin die formale Äquivalenz insgesamt stärker mit der Funktion belastet ist, thematische Äquivalenz zu profilieren, zu aktualisieren oder zu konstituieren, als dies bei Čechov der Fall ist, wo diese Aufgabe – wenn man von der Klangwiederholung absieht – eher den thematischen Äquivalenzen selbst zukommt, die sich wechselseitig Profil geben. Da die thematischen Äquivalenzen bei Čechov weniger prägnant mit formalen Mitteln (genauer: mit andern als phonischen) hervorgehoben werden, entziehen sie sich eher der Identifizierung. Das mag auch der Grund dafür sein, daß für Čechovs Erzählungen das Phänomen der Äquivalenz auffällig wenig erschlossen ist, obwohl es dort die ganze Struktur bestimmt<sup>53</sup>.

#### i. Die Aktivierung von Nicht-Gewähltem (*Seelchen*)

Gerade bei Čechov beobachten wir, daß auch die thematische Äquivalenz nicht-gewählte Eigenschaften *aktiviert* und neue thematische Äquivalenzen *konstituiert*, also jene Leistung erbringt, die wir für die formale Äquivalenz unter *c* aufgeführt haben.

Hier das Schema des Vorganges: Wenn zwei Elemente *A* und *B* durch ein Merkmal *x* verbunden sind, dann kann ein weiteres Merkmal *y*, das an *A* auftritt, eine entsprechende Eigenschaft an *B* aktivieren, die in der Geschichte nicht gewählt ist:  $\{Axy \approx Bx\} > \{Axy \approx Bx(y)\}$ .

In Čechovs Erzählungen spielen nicht-gewählte Merkmale eine große Rolle für die Sinnkonstitution. Wir betrachten ein Beispiel aus *Seelchen*, das den Merkmaltransfer illustriert, in dem aber selbst für *A* das auf *B* zu übertragende Merkmal *y* erst zu aktivieren ist.

\*

---

<sup>53</sup> Von den nicht sehr zahlreichen Arbeiten, die mehr oder weniger systematisch Äquivalenzen bei Čechov behandeln, sind neben den schon erwähnten noch Fortunatov 1974 (eine Analyse der „Sonatenform“ in Čechovs *Schwarzem Mönch*), 1975a, 1975b und vor allem die auch methodologisch wegweisende Analyse der *Dame mit dem Hündchen* von van der Eng 1978b zu nennen.

Die Novelle besteht aus einer Serie von Liebesgeschichten. Olja, genannt „Dušečka“ („Seelchen“), eine unersättliche „Psyche“, liebt nacheinander: 1. den Vater, 2. den Französischlehrer, 3. die Tante, 4. „Vanička“ Kukin, den Besitzer des Vergnügungsparkes „Tivoli“, 5. „Vasička“ Pustovalov, den Verwalter des Holzlagers, 6. „Volodička“ Smirnin, den Tierarzt, und 7. Smirnin's Sohn, den Gymnasiasten Saša. Die in der Geschichte ‚gedehnten‘ Episoden 4, 5, 6 weisen hohe Similarität auf<sup>54</sup>. Sie bilden eine Kette, die wir in beide Richtungen verlängern können, sowohl progressiv, die Episode 7 (die in der Geschichte nicht abgeschlossene Beziehung zum Schuljungen) einbeschließend, als auch regressiv, die extrem ‚gerafften‘ Episoden aus der Vorgeschichte 1, 2, 3 integrierend. Die Suggestion gleicher Gesetzlichkeit, die von der großen Similarität zwischen den Episoden 4, 5, 6 ausgeht, legt uns nahe, Merkmale, die *eine* Liebesbeziehung charakterisieren, versuchsweise auf alle anderen zu übertragen.

Von Oljas Beziehung zum Vater heißt es: „Früher hatte sie ihr Papachen geliebt, das jetzt krank, in einer dunklen Kammer, im Sessel saß und schwer atmete“ (Раньше она любила своего папашу, который теперь сидел больной, в темной комнате, в кресле, и тяжело дышал; X, 103). Das ergibt eine merkwürdig asymmetrische Verteilung der Merkmale: *früher: Vater geliebt* vs. *jetzt: Vater krank + nicht geliebt*. Dieser rekonstruierte Zusammenhang legt zwei alternative Kausalitäten nahe: entweder wird der Vater krank, weil Olja ihn nicht mehr liebt, oder Olja liebt ihn nicht mehr, weil er krank ist. Keine der beiden Versionen wird indes von den ‚gedehnten‘ Liebesbeziehungen 4, 5, 6, 7 bestätigt. Oljas Liebe zeichnet sich jeweils durch Beständigkeit, Fürsorglichkeit und Selbstlosigkeit aus. Gerade diese Selbstlosigkeit aber führt zu einer dritten Kausalität, die in einer Handlungsäquivalenz zwischen Smirnin und seinem Sohn Saša aufscheint. Wenn Smirnin, der – wie sein Name sagt – ‚Friedliche‘, Olja „wütend“ (сердито) verweist, sich in seine Angelegenheiten einzumischen, wird *Abwehr* der ‚Liebe‘ deutlich, die ihm Olja so überreichlich schenkt. Und dieses Motiv wirft ein neues Licht auf seine unvermittelte Abreise, die mit personal getönter, offensichtlich beschwichtigender Begründung mitgeteilt wird: „er fuhr zusammen mit seinem Regiment weg, fuhr für immer, da man sein Regiment irgendwohin sehr weit weg, fast nach Sibirien verlegt hatte“ (уехал вместе с полком, уехал навсегда, так как полк перевели куда-то очень далеко, чуть ли не в Сибирь; X, 109). Hat diese Abreise nicht etwas von einer

<sup>54</sup> Zu den „Wiederholungen“ in dieser Novelle vgl. Fortunatov 1975a, Neminuščij 1978.

Flucht vor Oljas Liebe? Auch Saša wehrt sich gegen Oljas übergroße Fürsorglichkeit: „Ach, lassen Sie mich doch bitte! [...] Tante, gehen Sie nach Hause, ich komme jetzt schon allein hin [in die Schule]“ (Ах, оставьте, пожалуйста! [...] Вы, тетя, идите домой, а теперь уже я сам дойду; X, 112). Daß sich die beiden Smirnins der im buchstäblichen Sinne selbst-losen Liebe Oljas entziehen, läßt uns eine dritte mögliche Implikation des oben zitierten Satzes über die Liebe zum Vater so formulieren: Oljas Liebe macht die Gesunden krank. Diese Kausalität bestätigt sich bei einem Blick auf die Beziehungen 4 und 5. Sowohl Kukin als auch Pustovalov sterben nach einigen Jahren glücklicher Ehe. Olja bleibt jeweils als trauernde, für eine gewisse Zeit einsam lebende Witwe zurück. Aber nur nach Smirnins Weggang hinterläßt die Einsamkeit Spuren an ihrem Körper: „sie wurde schmal und verlor ihre Schönheit“ (похудела и подурнела; X, 109). Warum sind nun, so haben wir – hellhörig geworden – Anlaß zu fragen, ihre Männer verschieden? Kukin war seit der Heirat „schmal und gelb“ geworden (худел и желтел; X, 104), während Olja „rosige Wangen“ (розовые щеки) hatte, „voller geworden war und vor Vergnügen strahlte“ (полнела и вся сияла от удовольствия)<sup>55</sup>. Aber Pustovalov, der zweite Ehemann, stirbt ganz überraschend. Der Verwalter des Holzlagers, der den ganzen Tag an der frischen Luft arbeitet, trinkt einmal im Winter heißen Tee, geht ohne Mütze ins Freie, erkältet sich, legt sich krank ins Bett und – stirbt, obwohl von den besten Ärzten behandelt, nach viermonatigem Leiden. Die in dieser Pseudo-Motivierung spürbare Komik korrespondiert mit der Komik von Kukins Tod: das vom „Regisseur der Operettentruppe“ (!) unterzeichnete Telegramm mit der Mitteilung vom Tod enthält das Nonsenswort *chochorony*, das wir als Kontamination vom *pochorony* („Begräbnis“) und *chochot* („Lachen“) verstehen können. Der komisch motivierte bzw. komisch mitgeteilte Tod der Ehemänner annulliert den realistischen Verlauf der Ehegeschichten, hebt sie auf eine sur-reale Ebene und profiliert eine phantastische Kausalität, die sich schon in Oljas und Kukins gegensätzlicher körperlicher Entwicklung andeutete: Olja blüht in der Liebe auf, nimmt an körperlicher Fülle zu, überlebt den Tod der kraftlos gewordenen ersten Ehemänner ohne Schaden für ihren Körper und erleidet lediglich als die von dem noch lebensvollen Smirnin Verlassene jenen Substanzverlust, der für Kukin konstatiert worden ist: sie

<sup>55</sup> Schon Poggioli (1957a) und Kramer sehen den Zusammenhang „between Olen’ka’s vigor and Kukin’s languor“ (so Kramer 1970, 161), ziehen daraus aber nicht die erforderlichen Schlüsse.

magert ab und verliert ihre Vitalität. Mit diesen Äquivalenzen bedeutet Čechov: An sich substanzlos, zehrt „Seelchen“ wie ein Vampir von der Substanz, dem Denken, der Lebenskraft, dem Blut ihrer Männer<sup>56</sup>. Müssen Kukin, Pustovalov und der Vater nicht deshalb sterben, weil sie sich – ungleich den vitalen Smirnins – gegen die tödliche Vampir-Liebe Oljas nicht zur Wehr gesetzt haben? Nun bestätigt sich auch unsere Vermutung bezüglich Smirnins Abreise. Ist sie nicht tatsächlich Flucht vor der gierig-selbstlos liebenden Frau, die den Mann buchstäblich zum Fressen gern hat?

\*

Was zu zeigen war: eine Äquivalenz zwischen den Elementen *A* und *B*, die durch das Merkmal *x* fundiert wird, fordert dazu auf, das Element *B* auch auf ein Merkmal *y* zu befragen, das für *A* expliziert ist. Formale wie thematische Äquivalenzen können Nicht-Gewähltes aus dem Geschehen für die Geschichte aktivieren. In unserem Beispiel hat der Transfer des Merkmals *y* (hier: *tödliche Vampirliebe*) insofern einen besonders hypothetischen Charakter, als das *y* auch für das Element *A* (hier: die Liebe zu Kukin) nicht explizit namhaft gemacht, sondern nur angedeutet ist, also selbst noch der Konkretisierung bedarf, die freilich von den gleichgerichteten Sinnpotentialen der übrigen Liebesbeziehungen gestützt wird.

---

<sup>56</sup> Dieses Sinnpotential ist vor allem in der russischen Rezeptionsgeschichte von Tolstojs begeisterter und gerührter Aufnahme der Heldin verdeckt worden. Für Tolstoj (1906) war Oljas Seele „mit ihrer Fähigkeit, sich mit ihrem ganzen Wesen dem hinzugeben, den sie liebt“ nichts geringeres als „heilig“. Wenn Seelchens Fähigkeit in der Folge auch zurückhaltender bewertet wurde, so ist doch ihre vampirartige Liebe gründlich übersehen worden. Noch Gor’kij (1949-55, V, 428) nennt die Heldin eine „sanftmütige Sklavin“, eine „liebe, sanftmütige Frau, die so sklavisches, so viel zu lieben versteht“, und für Lenin wurde „sozialdemokratisches Seelchen“ zur Metapher für politische Charakterlosigkeit (vgl. Fortunatov 1975a, 95). Gebannt von solcher Verkennung, bedauert noch Cilevič (1976b, 59 f.), daß die altruistische, großzügige Liebe Oljas, ihre Hingabe und Uneigennützigkeit, das rechte Maß überschreitend, sich in Charakterlosigkeit und Selbstaufgabe verkehrten. Auch westliche Interpreten erliegen Seelchens Charme. Stellvertretend sei Poggioli (1957a, 122-130) erwähnt, der in der Geschichte eine „vision of beauty and truth“ entdeckt und in der offensichtlichen Anspielung auf die in Apuleius’ *Metamorphoses* oder *Der goldene Esel* erzählte Geschichte von Eros und Psyché nicht mehr als die gemeinsame Moral von der blind machenden Liebe erkennt.

## j. Rezeption als ‚Geschichte‘ der Geschichte

Die Äquivalenzen geben einander also Profil, determinieren sich wechselseitig. Gleichwohl bleibt ihre Identifikation und Integration in eine Sinnlinie eine Leistung, die der Leser zu erbringen hat. Die Aktualisierung der im Werk enthaltenen Äquivalenzpotentiale wird immer nur partiell bleiben. Die Partialität beruht nicht nur auf der Menge der Äquivalenzen, sondern auch auf ihrer multiplen Relationierbarkeit, die in unterschiedlichen Sinnperspektivierungen einen jeweils neuen Gehalt birgt. In Čechovs Novellen ist das Äquivalenzgefüge so komplex, daß es in einer einzigen Rezeption, die ja immer einer bestimmten Perspektive folgt, gar nicht zur aktuellen, sinnhaften Erscheinung kommen kann. Der Leser wird aus den angebotenen Äquivalenzen und Äquivalenzbeziehungen immer nur jene auswählen, die das Raster seiner Sinnerwartung erfaßt. Insofern ist das Verhältnis zwischen Rezeption und Werk durchaus dem zwischen Geschichte und Geschehen (und auch dem zwischen Erleben und Welt) vergleichbar. Die Rezeption reduziert die Komplexität des Werks, indem sie jene Relationen auswählt, die in ihrem jeweiligen Horizont als sinntragend identifizierbar werden. Im Lesen und Deuten legen wir also eine rezeptive Sinnlinie durch die thematischen und narrativen Äquivalenzen und die in ihnen aktualisierbaren thematischen Merkmale und lassen notwendig eine Fülle von Äquivalenzen und Merkmalen außer acht. So konstituiert jede Rezeption ihre eigene Geschichte der Geschichte.

### III. NARRATIVES ERINNERN UND POETISCHES GEDÄCHTNIS IN REALISTISCHER UND ORNAMENTALER PROSA

La perfection de cette espèce de langage, dont l'unique destination est d'être compris, consiste évidemment dans la facilité avec laquelle il se transforme en toute autre chose. – Au contraire, le poème ne meurt pas pour avoir vécu: il est fait expressement pour renaître de ses cendres et re-devenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite à la reconstituer identiquement.

Paul Valéry, *Variété V*.

Was erinnern wir von Erzähltem? Dieser Frage müssen wir uns von zwei Seiten nähern, vom *Erinnernden* und vom *Erinnerten* her. Wir gehen zunächst den ersten Weg.

Erinnern ist offensichtlich nicht nur ein Rückgewinn von nicht mehr Gegenwärtigem, sondern immer auch eine Reduktion jener Komplexität, die das Gedächtnis für das Erinnern bereithält. Das Erinnern besteht also sowohl im *Auswählen* als auch im *Weglassen* von Gespeichertem, und es folgt bei dieser Reduktion einem vorgängigen Sinnentwurf. Wie bereits in der Rezeption, der Speicherung von Erzähltem, so sind auch im Erinnern, dem Wiederauffinden und Abrufen des Gespeicherten, Sinnsetzungen im Spiel. Hier wie dort wird Sinn gebildet, indem Komplexität durch Auswahl von Elementen reduziert wird. Damit wiederholt das Erinnern strukturell jene Reduktions- und Sinnbildungsakte, die bereits die Rezeption der Geschichte durch den Leser und die Konstitution der Geschichte durch den Autor begleitet haben. Jede Geschichte erhält ja erst durch eine Reduktion von Komplexität, der Komplexität des Geschehens, eine sinnhafte Gestalt. Sie wird – zumindest in idealgenetischer, generativer Sicht – gebildet, indem der Autor durch das unbegrenzte Geschehen eine Sinnlinie hindurchlegt und die von ihr berührten Geschehensmomente auswählt. Und insofern das Sinnpotential der Geschichte die Aktualisierungskapazität jeder einzelnen Rezeption übersteigt, bedarf es einer erneuten Reduktion von Komplexität, jetzt auf

Seiten des Lesers und bezogen auf die von der Geschichte angebotene Sinnkomplexität<sup>1</sup>. Dieser Prozeß sinnbildender Reduktion setzt sich in den Erinnerungsakten fort. Mit zunehmender Entfernung von der Rezeption wird die Erinnerung immer weniger Momente aus dem Gedächtnis abrufen und die abgerufenen mit immer mehr Sinnfunktion belasten. Mit abnehmender Komplexität steigt aber auch die gestalthafte Prägnanz des in der Erinnerung Aufscheinenden. Das kann soweit gehen, daß man bei erneuter Lektüre geradezu enttäuscht ist von der Blässe und Verwischtheit dessen, was man mittlerweile in hochprägnanter Gestalt erinnert<sup>2</sup>.

Nun revitalisiert man im Erinnern nicht unbedingt einen alten, absterbenden Sinn, den die Rezeption einmal konstituiert hat, sondern kann durchaus jedesmal einen neuen, jungen Sinn bilden. Diese Annahme stimmt mit der These F.C. Bartletts (1932) überein, die besagt, daß man das zu Erinnernde jeweils durch *Schemata* filtert, die die eigenen jüngsten Erfahrungen in der Lebenswelt reflektieren. Neue Sinnlinien, die man dann durch das Gespeicherte hindurchlegt, können auch solche Geschehensmomente aktualisieren, die vergessen waren, weil sie nicht auf der alten Sinnlinie lagen. Die Chance der Geschehensmomente, in diesem Prozeß fortwährender Selektion zu überleben, hängt also ganz davon ab, wie weit sie von jener Sinnlinie entfernt sind, die wir jeweils durch das Gespeicherte hindurchlegen.

Das Problem des Erinnerns von Erzähltem hat natürlich auch eine produktionsästhetische Seite. Über das, was erinnert wird, entscheidet nicht erst die Sinnggebung des Rezipienten, sondern hat bereits der Text selbst vorentschieden. Wir gehen also davon aus, daß Texte die Erinnerung an ihre Elemente konditionieren. Dies anzunehmen, berechtigen uns die Experimente der kognitiven Psychologie<sup>3</sup>. So hat die von Bonnie Meyer (1975) vorgelegte Untersuchung zum Erinnern von Sachtexten einen aufschlußreichen Befund ergeben: Für die Erinnerung an Inhaltselemente ist nicht ihre Charakteristik,

---

<sup>1</sup> Zur Übertragung des Konzepts der sinnbildenden Reduktion von Komplexität, das Luhmann 1971 für das Verhältnis von Welt und sinnhaftem Erleben entworfen hat, auf die Relation *Geschehen – Geschichte* und *Geschichte – Rezeption* vgl. das vorige Kapitel.

<sup>2</sup> Zu diesem Effekt vgl. Metzger 1941, 214: „Die gestaltliche Verbesserung der Gedächtnisspuren hat zur Folge, daß dasselbe, nicht ausgezeichnete Gebilde, wenn man es nach genügend langer Zwischenzeit zum zweiten Male antrifft, unmittelbar verschlechtert, verblaßt usw. aussieht.“

<sup>3</sup> Eine Übersicht über die Erkenntnisse und Hypothesen der kognitiven Psychologie zum Erinnern von Texten gibt Teun van Dijk 1978, Kap. 6: „Psychologie der Textverarbeitung“. Dort finden sich auch Hinweise auf die einschlägige Literatur.

sondern die Höhe ihres Informationsgehalts ausschlaggebend. „Information high in the content structure of one passage is recalled much better than when that same information is low in the content structure of another passage“ (165). Es ist weiterhin höchst interessant, daß die bloße Wiederholung von Inhaltseinheiten und auch ihre rhetorische Hervorhebung für die Erinnerung kaum von Belang sind. Die hohe Memorabilität informationsreicher Elemente erklärt Meyer damit, daß sie häufiger für die Speicherung ausgewählt werden. Und die Tatsache, daß mit zunehmendem zeitlichen Abstand sich die Memorabilitätsschere zwischen hoch und niedrig informativen Elementen *öffnet*, führt sie auf zwei Prozesse zurück: 1. Informationsniedrige Elemente werden allmählich unter informationshohe subsumiert und verschwinden als solche. 2. Das Ergebnis besserer oder schlechterer Speicherung (*storage*) wird von besserer oder schlechterer Wiederauffindbarkeit (*retrievability*) verstärkt.

Zu kompatiblen Ergebnissen kommen Mandler und Johnson (1977), die das Erinnern von Folkloreerzählungen untersucht haben. Für uns sind zwei ihrer Befunde besonders interessant: 1. Die Erinnerungsleistung ist abhängig von der Rolle, die die Elemente in der Gesamtstruktur des Werkes spielen, und 2. Die Erinnerung konzentriert sich auf *kausal* verknüpfte Episoden und wird merklich schwächer bei Episoden, die nur *temporal* verbunden sind, und bei jeglicher Art von Beschreibung und Ausschmückung.

Solche und ähnliche Erkenntnisse der experimentellen Forschung verallgemeinert Teun van Dijk (1978) zu der Hypothese: „Die Speicherung von Information im LTM [*long term memory*] ist eine Funktion der Struktur, die dieser Information im SSTM [*semantic short term memory*] zugeordnet wurde“ (189). Demnach wird über die Memorabilität von Textelementen bereits beim Verstehen des Textes entschieden. Daß für die Abrufbarkeit von Gespeichertem die Informationsstruktur im Gedächtnis ausschlaggebend ist, besagt eine weitere Arbeitshypothese: eine Information kann desto leichter im Gedächtnis wiederaufgefunden werden, je größer ihr struktureller Wert ist. Als strukturellen Wert betrachtet van Dijk die Anzahl der Relationen, die eine Information mit anderen Informationen verbindet (191).

Welche Faktoren bestimmen aber in literarischer, fiktionaler Kunstprosa die Speicherung und die Abrufbarkeit von Textelementen? Es sei dazu die Hypothese aufgestellt, daß die Memorabilität eine Funktion der *Relevanz* ist, der Relevanz der jeweiligen Elemente für die *Kohärenz* des Textes. Die kohärenzbildenden Verfahren sind freilich in den Erzähltypen durchaus

unterschiedlich. Wir müssen zumindest zwei solcher Typen unterscheiden: 1. das *realistische* und 2. das *ornamentale* Erzählen.

Im realistischen Erzählen, wo der Diskurs ganz durchsichtig wird für die von ihm denotierte Geschichte, beruht die Kohärenz des Textes auf der Kohärenz eben der Geschichte. Die Kohärenz der Geschichte aber wird von den *zeitlichen*, insbesondere von den *kausalen* Verknüpfungen hergestellt. Sie schließen die Motive zur Sinngestalt eines Ereignisses, d.h. der Veränderung einer Ausgangssituation, zusammen. Wir sind wohl nicht allzu unvorsichtig, wenn wir vermuten, daß realistisches Erzählen, das sich durch die Dominanz des Kausalnexus auszeichnet, nicht viel anders erinnert wird als die von der kognitiven Psychologie untersuchten Sachtexte und sehr einfachen Folkloreerzählungen. Es ist demnach anzunehmen, daß in realistischem Erzählen eine hohe Memorabilität jenen Motiven zukommt, die einen besonderen Anteil an der Gestaltung des Ereignisses haben, sei es, daß sie als kausales Moment die Veränderung der Ausgangssituation bedingen oder aber als resultatives Moment diese Veränderung zur Anschauung bringen.

Hohe Memorabilität scheint paradoxerweise auch jenen Gliedern der Ursache-Folge-Kette zuzukommen, die in der Geschichte nur sehr flüchtig oder gar nicht ausgeführt sind und vom Leser erst erschlossen werden müssen. Dieses Nicht-Ausgewählt-Sein von Geschehensmomenten für die Geschichte betrifft am häufigsten Bewußtseinshandlungen, die das Ereignis selbst bilden oder kausal bedingen. Die Aussparung der Handlungsmotivierung beobachten wir besonders häufig an der ganz auf ein zentrales Ereignis konzentrierten Novelle. Man denke nur an die Lücken in der Handlungsmotivierung der Novellen Puškins, Čechovs und Babel's. Bei allen drei Autoren erinnern wir die kohärenzbildenden, gestaltschließenden Motive, die wir für die Geschichte rekonstruiert haben, gewiß nicht weniger anschaulich als das, was die explizierte Geschichte selbst an gestalteter Kausalität anbietet.

Zu hoher Memorabilität neigen wohl auch jene Motive, die, ohne in die Ursache-Folge-Relation des Ereignisses eingelassen zu sein, das Ereignis auf *indiziale* oder *symbolische* Weise ausdrücken. Ein Beispiel aus Tolstojs *Anna Karenina*. Der Roman enthält eine Reihe episodischer Szenen, die den Kausalnexus der Handlung metonymisch oder metaphorisch zur Anschauung bringen. Besonders prägnant ist die Szene des Pferderennens, in der Vronskij seinem Pferd Frou-Frou, kurz vor dem Ziel an der Spitze des Feldes liegend, durch einen Reitfehler das Rückgrat bricht. Er war – so heißt es im Text – „den Bewegungen des Pferdes nicht genügend gefolgt“ (не успев движением лошади). Die hohe Einprägsamkeit dieser Szene beruht nicht nur auf

der emotionalen Wirkung, die sie im Leser auslöst, sondern auch und wohl in erster Linie auf ihrer Beziehung zur Kausalität der Haupthandlung. An sich kein Glied der Ursache-Folge-Kette, ist sie sowohl *Index* für Vronskijs Charakter als auch *Symbol* für den Verlauf seiner Beziehung zu Anna. Die Kausalität von Annas Untergang wird in dieser episodischen Szene höchst einprägsam veranschaulicht. Das eben gibt der Szene hohe Memorabilität.

Ganz anders als für realistische Prosa stellt sich das Problem des narrativen Erinnerns für *ornamentale* Prosa. Auch für sie gilt natürlich grundsätzlich unsere Annahme, daß sich die Erinnerung auf die kohärenzbildenden Verknüpfungen konzentriert. Nur sind diese Verknüpfungen hier andere als die Ursache-Folge-Relation, ja sie sind überhaupt keine *zeitlichen* Verknüpfungen, und sie organisieren nicht nur die Geschichte, sondern auch den Diskurs, der hier oft erst die Kohärenz des Werkes herstellt.

In ornamentaler Prosa wird die Kohärenz des Werkes – wie wir wissen – nicht mehr durch eine Kohärenz der Geschichte garantiert. Die Geschichte ist – sofern man überhaupt von einer solchen sprechen kann – in der Regel nicht nur inkohärent, sondern häufig dermaßen auf isolierte Fragmente reduziert, daß sich auch bei exzessiver Interpolation keine geschlossene Gestalt mehr herstellen läßt. Ja, sehr oft fehlt überhaupt jegliche ereignishafte Veränderung, so daß der Charakter einer *Geschichte* aufgegeben ist. Statt ereignishafter Veränderung präsentiert der Text statische Bilder von Zuständen oder Räumen, entweder von gesellschaftlichen, mentalitätsgeschichtlichen Welten und Situationen oder von inneren, psychologischen Zuständen. Die Kohärenz des Werkes wird hier in erster Linie von der *unzeitlichen* Verknüpfung nach Analogie oder Assoziation gestiftet, und als einheits-schaffendes Prinzip tritt die *Äquivalenz* auf, die nicht nur den Zusammenhang des Dargestellten organisiert, sondern auch zum Bauprinzip des darstellenden Diskurses selbst wird. Während die Äquivalenz in realistischer Prosa die zeitlichen Verknüpfungen nur unterstreicht, wird sie in ornamentaler Prosa zum Garanten der Kohärenz. Einer Kohärenz freilich, die Wörter und Sachen, Diskurs und Geschichte umgreift und nur in den Kategorien des archaischen, mythischen Denkens faßbar wird.

Das archaisierende Weltmodell der Moderne ist oft mit den Begriffen *Simultaneität* oder *Räumlichkeit* beschrieben worden. In Amerika hat eine ungeheure Popularität der Begriff der *spatial form* erlangt, den der Komparatist und Dostoevkijs-Biograph Joseph Frank (1945) geprägt hat, übrigens – wie Frank (1981) erklärt – ohne jede Kenntnis vergleichbarer Konzepte des russischen Symbolismus oder Formalismus. *Spatial form* bezeichnet die für

die Wortkunst charakteristische Ablösung der Temporalität durch das Prinzip der räumlichen Simultaneität aller Momente. Diese sind nicht mehr durch Ursache-Folge-Relationen miteinander verknüpft, sondern durch *juxtapositions*, das sind unsere Äquivalenzen. Das semantische Prinzip dieser Texträume ist das der *reflexive reference* („the reference of one part of the work to another“<sup>4</sup>): die Wörter erhalten ihren Sinn erst dann, wenn sie mit anderen Wörtern desselben Textes, mit denen sie bei sukzessiver Erfassung nichts verbindet, zu räumlicher Simultaneität zusammengeschlossen werden<sup>5</sup>.

Es muß hier auf eine Kritik des sehr einflußreichen und auch tatsächlich äußerst anregenden, aber in manchem noch recht tentativen und durchaus vieldeutigen Konzepts der *spatial form* verzichtet werden, und wir wollen nur auf jenen Punkt eingehen, der für unser Problem des Erinnerns ornamentaler Prosa relevant ist.

Frank betont, daß *spatial form*-Werke in der Sukzessivität des ersten Lesens nicht adäquat erfaßt werden können; das Verstehen jedes Teils setze die Kenntnis des Ganzen voraus, und so kommt er zu dem oft zitierten paradoxen Schluß: „Joyce cannot be read – he can only be reread.“ Unabhängig von Frank hat sehr viel später Gérard Genette in seiner Abhandlung *La Littérature et l'espace* (1969, 46) diesen Gedanken mit fast identischen Worten ausgedrückt: „Lire comme il faut lire de telles œuvres [er bezieht sich auf Prousts *Recherches du temps perdu* – W.Sch.] c'est seulement relire, c'est toujours déjà relire, parcourir sans cesse un livre dans tous ses sens, toutes ses directions, toutes ses dimensions“. Das heißt aber nichts anderes, als daß schon die Rezeption den Charakter angespannten *Erinnerns* hat, eines Erinnerns, das sich – im Gegensatz zum passiven Noch-Gegenwärtig-Haben

---

<sup>4</sup> Smitten 1981, 20.

<sup>5</sup> Im folgenden die Schlüsselstelle in Franks Essay: „Aesthetic form in modern poetry [...] is based on a space-logic that demands a complete re-orientation in the reader's attitude toward language. Since the primary reference of any word-group is to something inside the poem itself, language in modern poetry is really reflexive. The meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups that have no comprehensible relation to each other when read consecutively in time. Instead of the instructive and immediate reference of words and word-groups to the objects or events they symbolize and the construction of meaning from the sequence of these references, modern poetry asks its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity. [...] the principle of reflexive reference is the link connecting the aesthetic development of modern poetry with similar experiments in the modern novel.“ (Frank 1963, 13 f., ähnlich schon 1945, 229 f.)

– aktiv, mit intentionalen Akten auf früher rezipierte Momente desselben Textes zurückwendet. Den Unterschied zwischen realistischer und ornamentaler Prosa in der Gegenwärtigkeit des bereits Gelesenen für das Jetzt des Lesens können wir mit Husserls Begriffen aus der *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1928) charakterisieren. Während in realistischer Prosa, d.h. bei Dominanz temporal-kausaler Verknüpfung, das bereits Gelesene im Modus der *Retention* mehr oder weniger diffus präsent ist und nur ausnahmsweise in einem eigenen intentionalen Akt vergegenwärtigt wird, fordert das Äquivalenzprinzip ornamentaler Prosa den Leser ständig zur *Reproduktion* jener Momente auf, an die ihn die Wiederholung der äquivalenzbildenden Merkmale erinnert. Rezeption wird somit zu einer Folge bewußt vorgenommener Erinnerungsakte. Deren Objekte sind sowohl gegenständliche als auch sprachlautliche Momente. Und die Reproduktion erstreckt sich tendenziell auch auf die zahllosen Äquivalenzrelationen, die sich an die erinnerten Momente in unterschiedlichen Richtungen anschließen. Denn jedes einzelne Moment erhält seine Identität erst durch die Determination innerhalb des hochkomplexen Äquivalenzgefüges, in das es eingelassen ist. Lesen wird also zum Erinnern, und das Werk selbst wird zu einem textuell objektivierten *Gedächtnis*, in dem ein Moment zahllose andere durch sehr unterschiedliche Assoziationen aufruft und abrufbar hält. Die Werkstruktur bildet somit ikonisch das Leben im Gedächtnis ab, das sowohl für die archaisch-mythische als auch für die poetische Existenz charakteristisch ist.

Wie aber soll man diesen Kosmos von Äquivalenzen, das textuell objektiviert Gedächtnis, im zeitlichen Abstand *erinnern*? Man kann sich natürlich an die immer irgendwo vorhandenen Reste kausaler Verknüpfung halten. Aber dann rekonstruiert man lediglich eine dünne und zudem sehr unstetige Linie, nie aber den ornamentalen Raum des Textes. Und wenn – unserer Grundannahme entsprechend – die Erinnerung sich auf jene Momente richtet, die durch Äquivalenz verknüpft sind, gerät sie ins Uferlose. Denn jede Vergegenwärtigung eines sprachlichen oder gegenständlichen Details zieht mit diesem selbst das Netz der an es assoziativ geknüpften Wörter und Sachen aus der Vergangenheit der Rezeption hervor. Alles ist mit allem verbunden, und zwar auf viel innigere Weise als in realistischer Prosa. Während dort die Verknüpfung nur eine lineare ist, von einem Moment auf das nächste führt, weist sie hier gleichsam in alle Richtungen und überspringt auch die im Realismus streng gezogene Grenze zwischen den Wörtern und Sachen. Selbst eine Konzentration auf Stellen hoher Isotopie von Äquivalenzen

verschiedener Ebenen und Richtungen, also auf Knotenpunkte, kommt kaum in Betracht. Denn jede Stelle eines ornamentalen Textes ist potentiell ein solcher Knotenpunkt, in dem sich zahllose Relationen überschneiden. Was tatsächlich erinnert wird, hängt also in höherem Maße vom Rezipienten und seiner individuellen rezeptiven Reduktion ab. Der Text selbst gibt der Erinnerung keine Determination, da er sozusagen einen Überschuß an Memorabilität enthält. Wir stehen hier vor der paradoxen Situation, daß das ornamentale Werk, das in seinen Teilstrukturen allerhöchste Memorabilität besitzt, nicht erinnerbar ist oder – genauer – erinnerbar nur als unverkürztes Ganzes, als komplexe und zugleich prägnante Gestalt. Es ruft, wie das Gedicht, zur ganzheitlichen Vergegenwärtigung seiner selbst auf.

Äquivalenz, Atemporalität, Verräumlichung, reflexive Referenz und der Appell zur ganzheitlichen, gestalthaften Erinnerung bringen das ornamentale Werk ein weiteres Mal mit jener Welt in Verbindung, deren Struktur es ikonisch abbildet, der Welt des Mythos. Wie der Mythos ist das ornamentale Werk eine Gestalt textgewordenen Gedächtnisses. Und genausowenig wie aus dem Mythos kann man aus dem Raum des ornamentalen Werkes heraustreten, d.h. die Maßstäbe des Realisten anlegen, ohne daß seine Teile unfunktional und bedeutungslos erschienen.

Das mnemotechnische Problem, das die ornamentale Prosa stellt, erinnert an jenes, das Sigmund Freud in seinen *Ratschlägen für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung* (1912) beschreibt. Angesichts der Fülle von Details, die die Analysanden berichten, empfiehlt Freud, auf alle Hilfsmittel der Mnemotechnik zu verzichten, auch auf das Niederschreiben, und „sich nichts besonders merken zu wollen“ (171). Denn sobald man seine Aufmerksamkeit anspanne, beginne man auszuwählen, und bei dieser Auswahl folge man seinen Erwartungen oder Neigungen. Allem, was man zu hören bekomme, solle man statt dessen eine „gleichschwebende Aufmerksamkeit“ entgegenbringen. Zum Garanten des richtigen Verstehens wird das eigene Unbewußte des Deutenden. „Die Regel für den Arzt läßt sich so aussprechen: Man halte alle bewußten Einwirkungen von seiner Merkfähigkeit ferne und überlasse sich völlig seinem ‚unbewußten Gedächtnisse‘“ (172). Der Arzt soll „dem gebenden Unbewußten des Kranken sein eigenes Unbewußtes als empfangendes Organ zuwenden“ (175), denn „das Unbewußte des Arztes [ist] befähigt, aus den ihm mitgeteilten Abkömmlingen des Unbewußten dieses Unbewußte, welches die Einfälle des Kranken determiniert hat, wiederherzustellen“ (175 f.).

Wenn wir die für die Moderne gültige Homologie zwischen dem Ornamentalen und dem Unbewußten<sup>6</sup> annehmen und den ornamentalen Text mit der Rede des Patienten, den Literaturrezipienten und Interpreten mit dem Psychotherapeuten analog setzen, ist aus Freuds *Ratschlägen* auch für das Erinnern ein Hinweis zu gewinnen. Genauso wie der ornamentale Text mit jener „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“, mit der Aufmerksamkeit auf Zentrales *und* Peripheres, Wesentliches *und* Akzidentelles, Inhaltliches *und* Formales wahrzunehmen ist, mit der der Analysator die Rede des Patienten aufnimmt, hat am Erinnern des Textes jenes rezeptive Unbewußte teil, auf das Freud den analysierenden und erinnernden Arzt verweist. Somit kommunizieren im Verstehen wie im Erinnern ornamentaler Texte zwei paradigmatische Ordnungen, die Äquivalenzstruktur des Textes und das Unbewußte in uns Lesenden und Erinnernden.

---

<sup>6</sup> Vgl. dazu oben die 14. der Thesen zu „Ornament – Poesie – Mythos – Psyche“.

## IV. KLANGWIEDERHOLUNGEN IN ČECHOVS ERZÄHLPROSA

Чехов удивительный стилист. Он первый инструменталист стиля среди русских писателей-реалистов.

Čechov ist ein erstaunlicher Stilist. Er ist der erste Instrumentalist des Stils unter den russischen Realisten.

Andrej Belyj: *Arabeski*<sup>1</sup>

Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей. Все произведения Чехова – это решение только словесных задач.

Nicht die Idee gebiert das Wort, sondern das Wort gebiert die Idee. Auch bei Čechov finden Sie keine einzige leichtfertige Erzählung, deren Erscheinen sich nur durch eine „notwendige“ Idee rechtfertigte. Alle Werke Čechovs sind Lösungen von nichts anderem als wortkünstlerischen Aufgaben.

Vladimir Majakovskij: *Dva Čechova*<sup>2</sup>

### 1. Der „fröhliche Künstler des Wortes“

In zahlreichen seiner Arbeiten zur Literatur der russischen Moderne hat Johannes Holthusen, dessen Andenken dieser Band gewidmet ist, auf die konstitutive Rolle der Lautinstrumentierung für das Wortkunstwerk aufmerksam gemacht. Sein Interesse für Klanggestalten und ihre thematische Funktion richtete sich keineswegs nur auf die Versdichtung, für die die euphonisch-rhythmische Gestaltbildung gattungskonstitutiv ist, sondern galt auch und besonders der erzählenden Prosa. In dieser aber widerstreitet jegliche poetische Organisation des Lautmaterials, die ja immer mit einer Schwächung der referentiellen Funktion und einer ‚Verdinglichung‘ des Wortes

---

<sup>1</sup> Belyj 1907, 399.

<sup>2</sup> Majakovskij 1914, 300.

erkaufte wird<sup>3</sup>, dem grundsätzlich transitiven, darstellenden Charakter des narrativen Diskurses. Holthusens Analyse der Romane Andrej Belyjs<sup>4</sup> und Fedor Sologub<sup>5</sup> erwies nun, daß die symbolistische Prosa das im Realismus gültige Determinationsverhältnis von Geschichte und Wort gleichsam umkehrt: nicht mehr die Geschichte scheint das Wort zu regieren, sondern das Wort die Geschichte. Das symbolistische Erzählwerk erweckt den Eindruck, als sei es eher durch die gestalthafte Lautinstrumentierung des Diskurses konstituiert als durch eine vorgegebene Fabel. Die erzählte Geschichte, die ihren konstitutiven Rang verloren hat, erscheint nur mehr als sekundäres Produkt, als in Handlung ausgefaltete Realisierung symbolischer Klanggestalten. Diese werden somit zu primären Ursprungsfiguren, die die ‚dann‘ erzählte, d.h. aus ihnen entfaltete Geschichte bereits *in nuce* enthalten. Von Belyj ist eine Aufzeichnung aus dem Jahr 1921 überliefert, derzufolge sein Roman *Petersburg* aus der Keimzelle symbolischer Lautfiguren erwachsen ist<sup>6</sup>. Wir müssen diese Beteuerung natürlich als eine die wahre Genesis vereinfachende Mystifikation relativieren – wie Holthussen<sup>7</sup> mit Verweis auf eine spätere Äußerung des Symbolisten<sup>8</sup> betont. Gleichwohl bleibt festzuhalten,

---

<sup>3</sup> Auf den Doppelcharakter des poetisch bearbeiteten Wortes, das einerseits transitives, referentielles Zeichen bleibt und andererseits ‚selbstwertiges‘, intransitives, in seiner Materialität wahrgenommenes ‚Ding‘ wird, haben vor den Futuristen und Formalisten bereits Veselovskij, Potebnja und Belyj hingewiesen (vgl. Hansen-Löve 1978, 43-58). Gemeinsam ist ihnen die gegen die Abbildungsdoktrinen gerichtete Auffassung, daß die spezifisch poetischen, d.h. konnotativen, allusiv-symbolischen Bedeutungsprozesse weniger vom Wort als einem (referentiellen) Zeichen (*слово-знак*) als vom *слово-образ*, dem ‚anschaulichen‘, ‚lebendigen‘ intransitiven Wort, dem ‚Wort als Ding‘ (*слово-вещь*), ihren Ausgang nehmen. Zum Doppelcharakter des poetischen Wortes und zum Ursprung seiner ästhetischen Bedeutung in der „Inertia der Zeichen“ vgl. auch Meijer 1978a (der zwischen der transitiven *signalization* und der die „Inertia“ begründenden *reification* unterscheidet) und im Zusammenhang damit Schmid 1978.

<sup>4</sup> Holthussen 1957, 109-153; 1976.

<sup>5</sup> Holthussen 1960.

<sup>6</sup> „...ich [...] weiß um die Entstehung des Inhalts von [*Petersburg*] aus *l – k – l – pp – pp – ll*“, zit. nach Ivanov-Razumnik 1923, 110; vgl. dazu auch Holthussen 1957, 115.

<sup>7</sup> Holthussen 1957, 115.

<sup>8</sup> „Ich bin selbst später auf die mich erstaunende Verbindung zwischen der verbalen Instrumentierung und der Fabel gestoßen, eine Verbindung die unwillkürlich realisiert wurde“ (Belyj 1934, 306). Belyj ordnet im weiteren – wie schon in der Notiz von 1921 – den Romanhelden „klangliche Leit motive“ (*звуковые лейтмотивы*) zu, die „mit den Konsonanten, die deren Namen bilden, identisch“ sind, und unterlegt diesen Konsonanten konkrete Bedeutungen – z.B. soll das *pp* in *Appollon Appollonovič* den

daß im symbolistischen Roman, ja überhaupt in der ornamentalen Prosa der Moderne, die klangliche Gestalt des Diskurses den erzählten Geschehnissen den Rang des Dominanten streitig macht: „Das Ornamentale ist ihm [scil. im symbolistischen Roman] wichtiger als die Fabel, die zwar dem Romankanon unterworfen bleibt, jedoch nicht mehr den Mittelpunkt bildet“<sup>9</sup>.

Holthusens Beobachtungen zur symbolistischen Lautinstrumentierung führen uns nun zu der Frage, welcher Stellenwert der klanglichen Gestaltbildung in jener vorsymbolistischen Erzählprosa zukommt, in der der Diskurs zwar Spuren einer poetischen Bearbeitung zeigt, vorrangig aber noch der perspektivierten, psychologisch plausiblen Präsentation einer zu erzählenden Geschichte dient, die für das Werk konstitutiv bleibt. Die Poetisierung der Narration tritt ja nicht erst in der Moderne auf, so sehr sie für diese auch charakteristisch sein mag, sondern ist bereits am realistischen Erzählen zu beobachten. Seitdem die narrative Prosa in Rußland die Geltung einer Kunstform erlangt hat, entwickelt sie sich im Spannungsfeld zweier einander widerstreitender Tendenzen. Grundsätzlich konstituiert sie sich als „Erzählkunst“, die der Geschichte und ihrer psychologisch schlüssigen Perspektivierung erste Priorität einräumt, in einem von Autor zu Autor unterschiedlichen Grad aber verwirklicht sie auch Prinzipien der „Wortkunst“, tendiert sie zum aperspektivischen, imaginativen Sprachdenken, zur Dominanz des Wortes über die Fabel<sup>10</sup>.

Bei kaum einem anderen vorsymbolistischen Prosaiker wird die Spannung zwischen diesen beiden elementaren Dichtungstypen so augenfällig wie bei Anton Čechov. Trotz der unbezweifelbaren Priorität der erzählten Geschichte rufen seine Novellen den Eindruck von ‚Lyrismus‘ und ‚Musikalität‘, von „Wortkunst“ hervor. Und obwohl der Tradition realistischer „Erzählkunst“ verpflichtet, wurde Čechov von den Wortkünstlern der Moderne, dem Symbolisten Belyj und dem Futuristen Majakovskij, nicht von ungefähr als ein ihnen verwandter Geist gefeiert.

---

„Druck der Hüllen, (der Wände, der Bombe)“ symbolisieren –, um dann zu dem Schluß zu kommen: „Der Sujetgehalt von *Petersburg* wird auf Gogol’sche Weise in den Klängen *widergespiegelt* [отражаемо в звуках]“ (Belyj 1934, 307; Kursive von mir – W.Sch.). Damit scheint er zwar vom früher behaupteten konstitutiven Primat des Klanglichen abzurücken, beharrt indes immerhin auf einem ikonischen Verhältnis zwischen der Fabel und den als imaginativ bedeutungshaft aufgefaßten Klängen.

<sup>9</sup> Holthusen 1957, 114.

<sup>10</sup> Zur Dichotomie „Erzählkunst“ vs. „Wortkunst“, die Hansen-Löve aus den poetologischen Konzepten der Symbolisten und Formalisten rekonstruiert, s. oben, Kap. I, bes. These 3.

Unsere Aufgabe soll nun sein, in Čechovs Novellen die Klangwiederholung, ein elementares Verfahren des Ornamentalismus, zu untersuchen<sup>11</sup>, um dann zu fragen, mit welchem Recht die Wortkünstler der Moderne den realistischen Erzähler als einen der ihren reklamierten, als „Sockel des russischen Symbolismus“ apostrophierten<sup>12</sup>, ja den „anderen“ Čechov, den „starken, fröhlichen Künstler des Wortes“, gegen die „dem Spießher vertraute Figur des mit nichts zufriedenen Nörglers“, des „Anwalts der ‚lächerlichen‘ Menschen“ und des „Sängers der Dämmerung“ geradezu ausspielten, wie es der frühe Majakovskij in futuristisch provokanter Manier tat<sup>13</sup>.

## 2. Wahrnehmbarkeit des Verfahrens

Zunächst eine kurze Vorklärung des Phänomens. Die *Klangwiederholung* (*звуковой повтор*<sup>14</sup>) läßt sich am besten als phonische Äquivalenz von Textsegmenten (Wörtern oder größeren Einheiten) beschreiben. Die Äquivalenz der Wortlaute beruht nicht notwendig auf der Wiederholung eines oder mehrerer *Phoneme*, sondern wird bereits durch eine akustische Ähnlichkeit einzelner *Laute* begründet. Eine konsonantische Klangwiederholung kann durchaus eine Opposition im Stimmton (/b/ vs. /p/) oder in der Palatalität (/p/ vs. /pʲ/) oder in beiden Merkmalen (/ž/ vs. /šʲ:/) vernachlässigen („poetisch neutralisieren“<sup>15</sup>). Auch Konsonanten unterschiedlicher Artikulationsart, aber gleicher oder benachbarter Artikulationsstelle, wie der

<sup>11</sup> Dieses Verfahren ist in der an sich reichen Literatur zu den ‚lyrischen‘ und ‚musikalischen‘ Qualitäten in Čechovs Novellen nur beiläufig und ziemlich astruktural behandelt worden, vgl. etwa Derman 1959, 106-130, Kap. „Poëtičnost’ v tvorčestve Čechova“; Svatoňová 1960; Šaginjan 1960, 1980; Larcev 1960; Bicilli 1966, 78-112, Kap. „Musikalität“; Nilsson 1968, 84-104, Kap. „The Bishop: its Lyricism“; Penzkofer 1984, 242-247, Kap. „Der ‚schöne‘ Text“; Winner 1984 und 1990 mit Beobachtungen zur „lyrischen Organisation“ der *Dame mit dem Hündchen* und zu „formalen Parallelismen“ und „musikalischen Elementen“ in *Anna na šee* („Anna am Hals“).

<sup>12</sup> «подножие русского символизма», so Belyj 1907, 397. Zum Einfluß Čechovs auf die Prosa der Symbolisten vgl. jetzt Szilárd 1990 (dort auch weitere Literatur zu dem Thema).

<sup>13</sup> «Из-за привычной обывателю фигуры ничем не довольного нытика, ходатая перед обществом за „смешных“ людей, Чехова-„певца сумерек“, выступают линии другого Чехова – сильного, веселого художника слова» (Majakovskij 1914, 301; vgl. dazu auch Nilsson 1981, Wächter 1992, 38-40).

<sup>14</sup> Terminus von Brik 1917.

<sup>15</sup> Zu dem Begriff vgl. Schmid 1977, 40 f.

Frikativ [f] und der Explosiv [p] oder der Frikativ [š':] und die Affrikate [č'], können eine Äquivalenz bilden. Das ist vor allem dann der Fall, wenn sie in gleicher konsonantischer oder vokalischer Umgebung stehen, wie in folgenden Beispielen aus Erzählungen Čechovs:

плакала флейта ([pl] ≈ [fl']) (*Rothschild's Geige*; VIII, 297)

es weinte die Flöte

Дождь стучал в окна всю ночь ([{o}š':] ≈ [{o}č']) (*Stachelbeeren*; X, 65)

Der Regen schlug die ganze Nacht gegen die Fenster

Im ersten Beispiel werden der bilabiale Explosiv [p] und der labiodentale Frikativ [f] dank ihrer Nachbarschaft mit den Liquiden [l] und [l'] in jene Wiederholungsfigur einbezogen, die deren Ähnlichkeit konstituiert. Die Ähnlichkeit der Sonore [l] und [l'] aktualisiert auch die Ähnlichkeit der vorangehenden Geräuschaute [p] und [f], die auf den gemeinsamen Merkmalen Labialität und Stimmlosigkeit beruht.

Im zweiten Beispiel unterstreicht die Bindung des [š':] an das [o] in *dožd'* die Klangähnlichkeit des weichen Frikativs mit der ebenfalls auf ein [o] folgenden weichen Affrikate [č'] in *noč'*. Primär durch seinen Vokal, sekundär aber auch durch seinen ‚Zischlaut‘ hat *dožd'* an jener komplexen Sequenz teil, die auf der Wiederholung sowohl der Vokale (*dožd'* – *okna* – *noč'*) als auch der konsonantischen Klänge (*dožd'* [š':] – *stučal* – *noč'*) gründet. Die Schnittmenge der vokalisch bzw. konsonantisch fundierten Teilreihen, die *dožd'* und *noč'* umfaßt, erscheint als Reim<sup>16</sup>.

Die Träger vokalischer Klangwiederholung sind im Russischen hauptsächlich die *betonten* Vokale. Unter bestimmten Umständen können aber auch unbetonte Vokale an der Klangwiederholung teilhaben, etwa wenn sie von denselben oder klanglich ähnlichen Konsonanten begleitet sind oder wenn sie in einer Sequenz mit betonten Vokalen ähnlicher Färbung wechseln<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Zum Zusammenschluß kookkurrierender oder interferierender zeitlicher Primärgestalten (etwa vokalischer und konsonantischer Wiederholungen oder rhythmischer und melodischer Sequenzen) zu komplexen Sekundärgestalten, einer Synthese, die der Wahrnehmende nach dem Gesetz der „gemeinsamen Bewegung“ vornimmt, vgl. Schmid 1977, 79.

<sup>17</sup> Vgl. die analogen, von Mukařovský (1928, 26-30) für Máchas *Máj* formulierten Bedingungen, unter denen unbetonte Vokale als Träger von Klangwiederholungen wahrnehmbar werden.

Die phonischen Bedingungen der Klangwiederholung sind also viel weniger restriktiv als die des russischen Standardreims. Was aber garantiert die Wahrnehmbarkeit der Klanggestalten? Wodurch unterscheidet sich eine intendierte Äquivalenz von der zufälligen Häufung bestimmter Laute? Diese Fragen, die sich bereits für die Versdichtung stellen, gewinnen in der Prosa erheblich an Gewicht. Denn die Sukzessivität des Prosatextes, die ja durch keine der Verszeile vergleichbare Segmentierung gebremst wird, keine Haltepunkte und Wendemarken erhält, tendiert dazu, die phonische Äquivalenz zu verdecken, deren Wahrnehmung immer eines gewissen Verharrens bedarf und mit einer Rückwendung vom wiederholenden auf den wiederholten Klang einhergeht. Deshalb garantieren in der Prosa auch große Dichte und hohe Frequenz allein noch nicht die Spürbarkeit von Klanggestalten. Soll die Klangwiederholung wahrnehmbar werden und intendiert erscheinen, muß sie in markierten Einheiten vorkommen, an Verklammerungen auf anderen Ebenen gebunden sein. Eine solche Verklammerung ist zunächst die *Kontiguität*, die ‚Nachbarschaft‘, in syntaktischen Einheiten wie Syntagma, Kolon oder Satz. Ein Beispiel für die Kontiguität im Satz ist das oben angeführte Zitat aus *Stachelbeeren*. In den folgenden Fällen ist es nicht allein die Kontiguität im Satz, die die Klangwiederholung profiliert, sondern vor allem der Parallelismus der gestuften Klangsequenz mit der Gliederung des Satzes in Kola: jedes der Kola wiederholt oder variiert die im ersten Kolon anklingende Wiederholungsfigur:

Следователь смеялся, | танцевал кадрили, | ухаживал, а сам думал: | не сон ли всё это? (*Po delam služby* [„In dienstlichen Angelegenheiten“]; X, 97)

Der Untersuchungsrichter lachte, tanzte eine Quadrille, machte den Hof und dachte selbst: ist das Ganze nicht ein Traum?

По дачной платформе | взад и вперед | прогуливалась парочка | недавно поженившихся супругов. || Он держал ее за талию, | а она ждалась к нему, | и оба были счастливы. (*Dačniki* [„Sommerfrischler“]; IV, 16)

Auf der Veranda eines Sommerhauses spazierte ein frisches verheiratetes Pärchen auf und ab. Er hielt sie um die Taille, und sie schmiegte sich an ihn, und beide waren glücklich.

Neben der Kontiguität im Text ist es also auch die *Äquivalenz* der Syntagmen und Kola, die eine Klangwiederholung wahrnehmbar macht. Diese Äquivalenz kann in unterschiedlichen Merkmalen fundiert sein: in der Länge, in der syntaktischen Struktur, den grammatischen Kategorien, dem semantischen Inhalt und nicht zuletzt in der Prosodie. Der prosodische Rhyth-

mus, vor allem in der Gestalt der „Syntagma-Rhythmizität“<sup>18</sup>, begründet ja neben der Klangwiederholung die euphonische Wirkung ornamentaler Prosa. Dabei ist die funktionale Beziehung zwischen quantitativer und qualitativer Euphonie, d.h. zwischen Rhythmus und Klangwiederholung, durchaus reziprok: wie der Prosarhythmus die Klangwiederholung unterstreicht, so steigert auch umgekehrt die qualitativ-phonische Äquivalenz die Spürbarkeit prosodischer Ordnungen. Bezeichnenderweise sind die in der Literatur angeführten Beispiele für Čechovs Prosarhythmus immer auch gesättigt mit Klangwiederholungen.

Die Kongruenz mit Äquivalenzen nicht-phonischer Ebenen macht auch *transphrastische* Klangwiederholungen wahrnehmbar. Die Klangähnlichkeit weit entfernter Textsegmente kann etwa durch eine Äquivalenz hinsichtlich ihres semantischen Gehalts und thematischen Gewichts aktualisiert sein. Verallgemeinernd kann man sagen, daß die phonische Äquivalenz in dem Maße wahrnehmbar wird, wie sie durch *Kookkurrenz* oder *Isotopie* (d.h. durch gemeinsames Vorkommen) mit Äquivalenzen anderer Ebenen markiert ist. In der ornamentalen Prosa wird die Isotopie heterogener Äquivalenzen, die einander wechselseitig Profil geben, zum Konstruktionsprinzip. Das verbindet die prosaische mit der verssprachlichen Wortkunst.

### 3. Ausfaltungen

Wie beeinflusst nun in Čechovs Erzählungen die klangliche Struktur des Diskurses die Wahrnehmung der thematischen Ordnungen der Geschichte? Wir fragen jetzt also nach der Inhaltsfunktion der Klangwiederholung.

Wo man in der Čechov-Literatur überhaupt auf Klangfiguren aufmerksam wird, favorisiert man gewöhnlich ihre *ikonische* Funktion. Diese realisiert sich in zwei Formen. Zum einen in der *Klangmalerei*, der Onomatopöie, die durch die Lautform einzelner Wörter mehr oder weniger genau akustische Phänomene abbildet. Für den narrativen Diskurs hat dieser Typus der Ikonizität naturgemäß nur begrenzte Relevanz. Bei Čechov finden wir zwar gelegentlich klangmalende Wiederholungsfiguren, wie etwa folgende Stellen aus der *Rothschilds Geige*<sup>19</sup>:

скрипка взвизгивала [...] хрипел контрабас (VIII, 297)

<sup>18</sup> Rehder 1978.

<sup>19</sup> Auf sie verweist Winner 1966, 165 f.

Die Geige winselte [...] es krächzte der Kontrabaß

Тут с писком носились кулики, крякали утки (VIII, 303)

Mit Quieken flogen Schnepfen dahin, es schnatterten Enten

Doch kommt solchen schallimitatorischen Wiederholungen in bedeutungstragenden Wörtern für die Klangsemantik des Čechovschen Diskurses ein relativ geringes Gewicht zu.

Die zweite Form der Ikonizität ist die *Klangsymbolik*. Sie ahmt nicht akustische Phänomene nach, sondern evoziert durch komplexe Analogieassoziationen synthetische Wahrnehmungseindrücke, Gefühle, Stimmungen und abstrakte Inhalte. In Čechovs Erzählungen finden wir zweifellos Klangwiederholungen, denen man eine solche Symbolik zusprechen kann. Ihr klangsymbolischer Bedeutungswert ist jedoch nur sehr vage und in aller Regel nicht apriorisch, d.h. nicht unabhängig vom semantischen Inhalt der durch die phonische Äquivalenz verbundenen Lexeme. In der Čechov-Literatur wird die Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit der Klangsymbolik allgemein überschätzt. So kommt es häufig zu recht willkürlichen Sinngebungen. Zurückhaltung ist vor allem dort geboten, wo man im Glauben an die apriorische Ikonizität von Sprachlauten einzelnen Konsonanten und Vokalen feste Bedeutungs- und Stimmungswerte zuspricht<sup>20</sup>. Dieser Glaube wird zwar von den poetologischen Äußerungen der Wortkünstler selbst genährt – man denke an die klangsymbolistische Idiosemantik Belyjs oder der Futuristen –, doch beweist die Zuordnung von Klang und Bedeutung, die in Wirklichkeit zumeist – wie bei Belyj – *a posteriori* vorgenommen wird, ihre Gültigkeit nur im Rahmen des jeweiligen poetischen Kontextes und poetologischen Systems. Für Čechov ist eine solche individuelle Lautsemantik natürlich nicht anzunehmen. Statt uns in Spekulationen über die Klangsymbolik phonischer Äquivalenzen zu ergehen, wenden wir uns einem Verfahren zu, an dem zwar Ikonizität teilhat, das uns aber dazu auffordert, die Funktion der Klangwiederholung in etwas anderem als im punktuellen Abbilden akustischer oder emotional-atmosphärischer Eindrücke zu suchen. Dieses Verfahren kann man als *Ausfaltung* einer Klangfigur bezeichnen.

In Čechovs Erzählungen findet sich recht häufig die Imitation von Geräuschen durch bedeutungsfreie Lautkombinationen. An ihnen interessiert uns nicht so sehr ihr Abbildungscharakter als vielmehr die Ansteckung des Kon-

<sup>20</sup> Zur Kritik der vor allem in der Gedichtinterpretation häufig begegnenden Vermutung einer Ikonizität einzelner, isoliert betrachteter Laute vgl. Levý 1966a, 1966b und Schmid 1977, 49-51, 59-62.

textes am onomatopoetischen Klangmuster und die Entstehung einer sekundären, abgeleiteten Ikonizität des Kontextes. Diese Ausbreitung einer Klangfigur auf die angrenzenden Textsegmente ist ein charakteristisches Verfahren der Wortkunst, die ja dazu tendiert, im Syntagma das Äquivalenzprinzip zu verwirklichen. Wir betrachten zunächst ein Beispiel aus der *Braut*. In erlebter Wahrnehmung, deren Reflektor die Titelheldin ist, werden die Geräusche des umherziehenden Nachtwächters dargestellt:

ТИК-ТОК, ТИК-ТОК... – лениво стучал сторож. – ТИК-ТОК... [...] Сторож уже давно не стучит. (X, 206)

Tick-tock... – klopfte träge der Nachtwächter. – Tick-tock... [...] Der Wächter klopft schon lange nicht mehr

Im Diskurs scheint zunächst das wahrgenommene *ṭik-tok* nachzuhalten (*lenivo stučal storož*), bis die umgekehrte Sequenz der betonten Vokale *o-e-o-i* (*Storož uže davno ne stučit*) und die Inversion des *ti(k)* zu (*stuč*)it gleichsam das Ende des Schlagens symbolisieren. Das *tik-tok* teilt seinen klangmalenden Charakter also dem Kontext mit, dessen klangliche Struktur eine von der onomatopoetischen Lautkombination abgeleitete Ikonizität erhält.

Mit der Ausfaltung einer onomatopoetischen Figur ist auch die bereits oben betrachtete Änderung in *Der Dicke und der Dünne* motiviert. Statt «Тонкий [...] захихикал.» („Der Dünne [...] kicherte“; II, 440), wie in den Fassungen von 1883 und 1886, heißt es in der endgültigen Fassung von 1899: Тонкий [...] захихикал, как китаец: «хи-хи-хи». („Der Dünne [...] kicherte wie ein Chinese: *Chi-chi-chi*“; II, 251).

Auch den umgekehrten Fall gibt es bei Čechov: bedeutungsfreie Lautkombinationen, die an sich nicht klangmalend oder klangsymbolisch sind, erhalten im Kontext, mit dessen Bedeutung sie sich aufladen, einen sekundären, ikonischen Charakter.

Боль так сильна, что он не может выговорить ни одного слова и только втягивает в себя воздух и отбивает зубами барабанную дробь : Бу-бу-бу-бу... (*Spat' chočetsja* [„Schlafen“]; VII, 8)

Der Schmerz ist so stark, daß er kein einziges Wort aussprechen kann und nur die Luft einzieht und mit den Zähnen einen Trommelwirbel schlägt: Bu-bu-bu-bu...

Die Sequenz der labiodentalen Reibelaute [v] und [f] (einfach unterstrichen) gibt das Einziehen der Luft durch die klappernden Zähne wieder. Das akustische Bild der Reibelaute und das Geräusch, das das Einziehen der Luft begleitet, stehen im Verhältnis einer mehr oder weniger apriorischen Ikonizität. Die Folge der bilabialen Explosive [b], [b'] und [p'] (doppelt unter-

strichen) und das *Bu-bu-bu-bu*, die an sich nicht ikonisch sind, laden sich dagegen mit der Bedeutung des initialen *bol'* (‚Schmerz‘) auf. Somit entfaltet diese Klangwiederholung mit einer von der Semantik des *bol'* abgeleiteten Ikonizität ein akustisches Bild des Schmerzes.

Diese Beispiele mögen hinreichen, um zu zeigen, daß für Čechovs Prosa weniger die Klangmalerei oder Klangsymbolik an sich charakteristisch ist als die Ausfaltung akustisch-ikonischer Figuren im Kontext. In den Vordergrund der Aufmerksamkeit treten die in der reinen Erzählkunst nur schwach entwickelten phonischen Beziehungen zwischen den Wörtern. Die horizontalen Relationen der durch Klangwiederholung verklammerten Wortlaute können mittels semantischer Ansteckung okkasionelle, ganz an die Wechselwirkung von Onomatopöie und Umgebung gebundene Ikonizität zeitigen. Diese sekundäre Ikonizität entspricht der ornamentalistischen Tendenz zur imaginativ-assoziativen Bedeutungsbildung und zu einer Sinnkonstitution, die nicht allein auf der Referentialität der Wörter, sondern auch auf der Ausfaltung ihrer Klangmuster beruht.

#### 4. Nachbarschaften (*Schlafen*)

In Čechovs Prosa wird also die Ikonizität vor allem durch die kontextuelle Ausfaltung von Klangmustern und die wechselseitige semantische Beeinflussung der klangähnlichen Wörter gestiftet. Dies führt uns zur elementaren Funktion der Klangwiederholung und zur fundamentalen Erscheinungsweise von Ikonizität. Letztere besteht ja in einer Isotopie zwischen den Ordnungen von Diskurs und Geschichte, in einer Homologie zwischen Qualitäten des Erzählten und Qualitäten des Ausdrucks<sup>21</sup>. Und die elementare Funktion der Klangwiederholung ist es, die phonisch äquivalenten Wörter *thematisch* zu *verklammern*. Sie wird am sinnfälligsten in der Versdichtung, wo die Klangwiederholung unter anderm die Aufgabe hat, zwischen den Inhalten der phonisch äquivalenten Wortlaute sekundäre thematische Beziehungen zu unterstreichen, aufzudecken oder allererst herzustellen. Diese nicht-ikonische, indirekte, relationale Zeichenfunktion ist in den Arbeiten Tynjanovs, Mukařovskýs, Jakobsons und Lotmans ausführlich beschrieben worden. Es mag hier genügen, an die schlichte Formulierung zu erinnern, die Mukařovský diesem Grundsatz der strukturalen Verstheorie gegeben hat:

---

<sup>21</sup> Vgl. dazu oben, Kap. I, These 9.

Klangähnliche Wörter knüpfen [...] auch semantische Wechselbeziehungen [*vzájemné vztahy významové*] miteinander an, ohne Rücksicht darauf, ob sie im jeweiligen Kontext grammatisch zusammengehören, und zwar auch dann, wenn es in ihrer Bedeutung keine offensichtliche Verwandtschaft gibt.<sup>22</sup>

Dieses für den Vers formulierte Gesetz gilt grundsätzlich auch für die Wortkunst in der Prosa. Wie im Vers kann in der Prosa die thematische Beziehung, die durch phonische Äquivalenz aufgedeckt, profiliert oder allererst gestiftet wird, zwei unterschiedliche Formen annehmen. Sie erscheint entweder als thematische *Äquivalenz* (Similarität und/oder Opposition der Wortinhalte hinsichtlich eines aktualisierten thematischen Merkmals) oder als thematische *Kontiguität*, d.h. als räumliche, zeitliche, kausale, logische ‚Nachbarschaft‘, der von den klangähnlichen Wörtern denotierten Gegenständlichkeiten.

In Čechovs Erzählungen verknüpft die Klangwiederholung häufig thematische Einheiten sekundär miteinander, die bereits primär, d.h. in der erzählten Geschichte, eine wie auch immer geartete Kontiguität aufweisen. Reiches Anschauungsmaterial liefert dafür *Spat' chočetsja* („Schlafen“, 1888). Die Erzählung setzt bereits mit einer äußerst dichten Klanginstrumentierung ein:

Спать хочется

Ночь. Нянька Варька, девочка лет тринадцати, качает ([каč] = [ка] + [аč]) колыбель, в которой лежит ребенок, и чуть слышно мурлычет ([lyč'] = [ly] + [yč']) (VII, 7)

Schlafen

Nacht. Die Kinderwärterin Var'ka, ein Mädchen von etwa dreizehn Jahren, schaukelt die Wiege, in der ein Kind liegt, und summt kaum hörbar

Besonders sinnfällig ist zunächst die Wiederholung der Kombination [kα]/[къ] (hier hervorgehoben durch einfache Unterstreichung), [oč']/[ъč']/[αč']/[yč'] (punktiert unterstrichen) und dann, im zweiten Teil des Zitats, die Wiederholung des [l]/[l'] (doppelt unterstrichen), das dreimal auch in der Kombination [ly] (doppelt unterstrichen, fett) auftritt (die Überschneidung zweier Kombinationen ist durch Kursive hervorgehoben).

Die phonischen Verklammerungen unterstreichen hier den räumlichen, zeitlichen und logischen Zusammenhang der thematischen Einheiten. Die poetische Faktur des Diskurses wird nun durch die Geschichte selbst motiviert. Var'ka summt nämlich ein Wiegenlied:

<sup>22</sup> Mukařovský 1938, 252.

Баю-баюшки-баю,  
А я песенку спою... (VII, 7)

Eia popeia, schlaf ein, ich singe dir ein Liedlein.

Der Diskurs realisiert also eben jenes poetische Prinzip der Klangäquivalenz, das das Lied der Heldin organisiert. Es entsteht der Eindruck, als stecke sich das Erzählen an der Musikalität von Var'kas Versgesang an.

Das *baju-bajuški-baju*, das Var'ka summt, ruft nun freilich eine ganz anders gestimmte Klangfolge auf, nämlich das *bu-bu-bu* des vor Schmerzen mit den Zähnen klappernden Vaters<sup>23</sup>. Leitmotivisch wiederkehrend und jeweils ihre Umgebung akustisch ansteckend, signalisieren die beiden Folgen den jeweiligen Zustand von Wachen und Schlafen<sup>24</sup>, von Gegenwart und Traumerinnerung. Sie verklammern aber auch, eine schon offenkundige thematische Äquivalenz profilierend, das Leiden des todmüden, von ihren Herren gepeinigten Mädchens und den Schmerz des todkranken, sterbenden Vaters.

In *Schlafen* unterstreichen die dichten Klangwiederholungen, durch die Isotopie mit der prosodischen Rhythmizität der Syntagmen leicht wahrnehmbar, aber eher die Kontiguität als die Äquivalenz der thematischen Einheiten. An den Wiederholungen haben besonderen Anteil die Liquiden *r/r'* und *l/l'* (doppelt unterstrichen) und die Gutturale *k/k'* (einfach unterstrichen), jene Laute, die auch der Name des Mädchens *Var'ka* enthält:

Перед образом горит зеленая лампадка; через всю комнату от угла до угла тянется веревка, на которой висят пеленки и большие черные пantalоны. От лампадки ложится на потолок большое зеленое пятно, а пеленки и пantalоны бросают длинные тени на печку, колыбель, на Варьку... [...] Ребенок плачет. [...] А Варьке хочется спать. [...] ей кажется [...] что голова стала маленькой, как булавочная годовка. – Баю – баюшки – баю, – мурлычет она, – тебе кашки наварю... (VII, 7)<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Vgl dazu oben die Analyse der ikonischen Aufladung. Auf die Korrespondenz des Wiegenlieds mit dem Schmerzenslaut des Vaters hat bereits Stowell (1975, 437; 1980, 93) aufmerksam gemacht.

<sup>24</sup> Zu deren Rolle im Werk Čechovs vgl. Oberschelp 1973.

<sup>25</sup> Die Erstausgabe der Erzählung in der *Peterburgskaja gazeta* („Petersburger Zeitung“), 1888, hatte *štany* („Hosen“) statt der *pantalony* („Beinkleider“; vgl. die Varianten: VII, 521), die phonisch wesentlich besser mit den *peleñki* („Windeln“) harmonieren. Die auf Var'ka fallenden Schatten der Windeln des Kindes und der Beinkleider des Herrn bieten sich für eine symbolische Deutung an; eine solche unternimmt Curtin 1965.

Vor dem Heiligenbild brennt ein grünes Lämpchen; durch das ganze Zimmer zieht sich von einer Ecke zur andern eine Leine, an der Windeln und große schwarze Beinkleider hängen. Vom Lämpchen entsteht auf der Decke ein großer grüner Fleck, und die Windeln und die Beinkleider werfen lange Schatten auf den Ofen, die Wiege, auf Var'ka... [...] Das Kind weint. [...] Aber Var'ka will schlafen. [...] ihr scheint, als sei ihr Kopf ganz klein geworden, wie der Kopf einer Stecknadel. „Eia popeia“, summt sie, „ich koche dir ein Breichen...“

In dieser atmosphärisch dichten Situation vereinigen sich verschiedenartige Geräusche, deren erzählerische Präsentation durch Klangwiederholung die jeweilige Kontiguität von Produktion und Produzent der Laute unterstreicht: das Weinen des Kindes (ребенок плачет), das Murmeln Var'kas (Варька мурлычет), das Zirpen des Heimchens im Herd (в печке кричит сверчок), das Schnarchen des Wirts und seines Gesellen (похрапывают хозяин и подмастерье) und das klagende Knarren der Wiege (колыбель жалобно скрипит).

Der Zusammenklang dieser heterogenen Geräusche, deren verbale Bezeichnungen wiederum durch phonische Äquivalenz verbunden sind (плачет – мурлычет – кричит – похрапывают – скрипит), wird in der Erzählung mit einer Musik verglichen:

[...] всё это сливается в ночную, убаюкивающую музыку, которую так сладко слушать, когда лужишься в постель. (VII, 7)

[...] das alles fließt in einer einlullenden Nachtmusik zusammen, die zu hören so süß ist, wenn man sich schlafen legt.

Diese Feststellung der zusammenfließenden Geräusche hat nun selbst einen sinnfällig musikalischen Charakter. Das *u* von *музыку* („die Musik“) und das *sl* von *сливается* („fließt zusammen“) geben dem Satz, sich auf ihn ausbreitend, besondere Suggestivität. Der Musik der erzählten Situation entspricht also nicht nur die Klangstilisierung der Syntagmen, die von den einzelnen Geräuschen erzählen, sondern auch die musikalische Gestalt des zuletzt zitierten generalisierenden Satzes. Zwischen Diskurs und Geschichte selbst stellt sich somit eine Ikonizität her. Der Diskurs verwirklicht in seiner Klangstruktur jene Musikalität, von der die Geschichte berichtet. Ohne daß die phonisch äquivalenten Wörter des Diskurses oder die Laute, die die Äquivalenz herstellen, für sich genommen einen klangmalenden oder klangsymbolischen Charakter hätten, wird eine Korrespondenz zwischen der „einlullenden Musik“ in der Geschichte und der gleichförmigen, monochromen, vor allem auf die Liquiden abgestellten Klanginstrumentierung des Diskurses suggeriert.

Nun ist die Erzählung jedoch von einem bloß stimmungsmalenden Deskriptivismus weit entfernt. Sie entfaltet vielmehr einen scharfen Konflikt, der zu einer Katastrophe führt, nämlich der im Halbschlaf begangenen Tötung des schreienden Kindes. Dieser Konflikt entsteht aus dem Widerspruch zwischen Var'kas unüberwindlichem Verlangen nach Schlaf und dem Auftrag, das weinende Kind zu wiegen. Die Musik, die zu hören mit so angenehmen Empfindungen verbunden ist, verschärft in dieser Situation den Widerstreit gerade aufgrund ihrer einlullenden Wirkung:

Теперь же эта музыка только раздражает и гнетет, потому что она вгоняет в дремоту, а спать нельзя; если Варька, не дай бог, уснет, то хозяева прибьют ее. (VII, 7)

Jetzt aber reizte und bedrückte diese Musik nur, weil sie schläfrig machte, aber schlafen durfte Var'ka nicht. Wenn sie, Gott bewahre, einschlief, würden die Wirtsleute sie durchprügeln.

Für den Zusammenhang zwischen den thematischen Ordnungen der Geschichte und den phonischen Ordnungen ihrer Präsentation ist bedeutsam, daß den inhaltlichen Gegensatz zwischen den beiden Aussagen über die „einlullende Musik“ eine Opposition ihrer Klangbilder begleitet. Während dem ersten Satz harmonische Syntax, rhythmische Äquivalenz der Syntagmen und melodische Instrumentierung jene Musikalität verleihen, die er selbst zum Thema hat, kennzeichnet den zweiten, inhaltlich kontrastierenden Satz, der die Struktur des Konfliktes offenlegt, eine ungleichmäßige, unruhige Gliederung in Kola, eine sehr viel bewegtere Intonation und eine eher explosiv-konsonantisch geprägte Lautinstrumentierung. In dieser dominieren die Dentale *d* und *t*. Besonders markant wird die Klangwiederholung in der Folge der positionell und prosodisch äquivalenten sowie inhaltlich durch logische Kontiguität (Ursache-Folge-Relation) verbundenen Prädikate *gnetët* („bedrückt“), *usnët* („einschläft“), *prib'jut* („durchprügeln“). Die beiden Sätze bilden somit die thematische Opposition von Schlafen und Wachen auf der phonischen Ebene im Kontrast zwischen den ‚einlullenden‘ Liquiden *r*, *l* und den ‚scharfen‘ dentalen Explosiven *d*, *t* ab.

Betrachten wir nun, wie sich der Konflikt auf der thematischen und der phonischen Ebene entfaltet. Solange Var'ka der Weisung der Wirtsleute gehorcht, ist das Kind passives Objekt des Handelns, und das thematische Verhältnis zwischen *Var'ka* und *rebenok* („Kind“) bleibt das der Kontiguität:

Варька берет ребенка, | кладет его в колыбель | и опять начинает качать.  
(VII, 10)

Var'ka nimmt das Kind, | legt es in die Wiege | und beginnt es erneut zu schaukeln.

Man beachte die Konstruktion dieses Satzes. Er besteht aus drei Kola, die jeweils eine Teilhandlung des der Weisung entsprechenden Tuns Var'kas thematisieren. Das Kontinuum der Handlungen, in denen sich Var'kas Gehorsam beweist, wird somit in drei Segmente geteilt und auf den Begriff jeweils einer Teilhandlung gebracht: *bere't* („nimmt“), *klade't* („legt“), *načinaet kačat'* („beginnt zu schaukeln“). In jeder der Teilhandlungen ist das Kind passives Objekt. Die drei Kola sind zwar durch ausgeprägte thematische, syntaktische und rhythmische Similarität verklammert, kontrastieren jedoch in ihrer Klanginstrumentierung. Auf der klanglichen Ebene beobachten wir allerdings eine markante Äquivalenz zwischen den Wörtern *innerhalb* der drei Kola. Jedes der drei Kola unterwirft seine Elemente einer spezifischen Instrumentierung und unterstreicht damit sowohl die Kontiguität der konstituierenden Handlungsmomente (Agens, Patiens, Actio, Situation usw.) als auch die relative Selbständigkeit der drei Teilhandlungen.

Der Umschwung zur Katastrophe ereignet sich, als Var'ka, übermüdet und von Traumgesichten verfolgt, im Halbschlaf jenen „Feind findet, der ihr das Leben schwer macht“ (находит врага, мешающего ей жить; VII, 12). Dieser Feind ist das schreiende Kind, das somit vom passiven Handlungsobjekt zum aktiven Antagonisten wird. Die Identifizierung des Kindes mit dem Feind gerinnt zu einer Formel, der phonische Äquivalenz höchste Prägnanz verleiht:

Этот враг – ребенок. (VII, 12)

Dieser Feind ist das Kind.

Die thematische Verklammerung, die durch die Klangähnlichkeit hervorgehoben wird, hat hier nicht mehr den Charakter der Kontiguität, sondern den der *Äquivalenz*. Diese erscheint in der Konfiguration der Handlungsträger, die von den drei klangähnlichen Nomina denotiert werden, in ihren beiden Relationstypen, einmal als *Similarität* (*vrag*  $\approx$  *rebe'nok*), ein anderes Mal als *Opposition* (*Var'ka* vs. {*vrag*  $\approx$  *rebe'nok*}). Man beachte schließlich noch ein weiteres: die Bezeichnung des Antagonisten, der Var'ka im Traum erscheint und den sie, erwachend, mit dem Kind identifiziert, *vrag* (phonetisch: [vrak]), ist im Namen der Heldin selbst (phonetisch: [var'kɔ]) anagrammatisch verborgen. Das motiviert auch den narrativen Kalauer, mit

dem Čechov die düstere Erzählung in ihrer zweiten Ausgabe beschließt<sup>26</sup>: die Kindstöterin schläft wie eine Tote:

Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая... (VII, 12)

Nachdem sie es [das Kind] erstickt hat, legt sie sich schnell auf den Fußboden, lacht vor Freude darüber, daß sie nun schlafen kann, und schläft schon nach einer Minute fest wie eine Tote...

### 5. Ähnlichkeiten (*Die Braut*)

Zwischen thematischer Kontiguität und Äquivalenz gibt es durchaus Übergänge. So kann man etwa die räumliche Nachbarschaft von Gegenständen als Similarität hinsichtlich des thematischen Merkmals *Zugehörigkeit zum Raum A* interpretieren. Von Äquivalenzen wird man freilich nur dann sprechen, wenn dieser Raum *A* nicht im rein topologischen Sinne konstituiert ist, sondern eine symbolische Wertigkeit gewinnt, wenn also das Merkmal *Zugehörigkeit zum Raum A* tatsächlich thematisch, von der Geschichte besonders aktualisiert wird und als Bauelement ihrer Sinnkonstruktion fungiert.

Ein Beispiel für die von phonischer Äquivalenz unterstrichene thematische Beziehung, die zunächst nur den Charakter der Kontiguität hat, dann aber auf einer höheren Sinnebene als Äquivalenz erscheint, finden wir in der *Braut*:

Бабушка, или, как ее называли в дóме, бабуля, очень полная, некрасивая, с густыми бровями и с усиками, говорила грóмко, и уже по ее гóлосу и манере говорить было заметно, что она здесь старшая в дóме. Ей принадлежали торгóвые ряды на ярмарке и старинный дóм с колóннами и садом, но она каждое утро молилась, чтобы бóг спас ее от разорения, и при этом плакала. (X, 204)

Die Großmutter oder, wie man sie im Hause nannte, die Oma, eine sehr füllige, unschöne Frau, mit dichten Augenbrauen und mit einem Schnurrbärtchen, sprach laut, und schon an ihrer Stimme und ihrer Art zu sprechen war zu erkennen, daß sie hier das Oberhaupt im Hause war. Ihr gehörten Budenreihen auf dem Markt und das altertümliche Haus mit den Säulen und dem Garten, aber sie betete jeden Morgen, daß sie Gott vor dem Elend bewahren möge, und dabei weinte sie.

<sup>26</sup> Im Sammelband *Chmurye ljudi* („Düstere Menschen“), 1890. Zu diesem letzten Satz vgl. auch Struve 1961 und Golomb 1990, 234-236.

In diesen Sätzen, die die Großmutter der ‚Braut‘ einführen, besteht eine phonische Äquivalenz zwischen *v d<sub>o</sub>me* („im Hause“), *o<sub>č</sub>en’ p<sub>o</sub>lnaja* („sehr füllig“), *gr<sub>o</sub>mko* („laut“), *g<sub>o</sub>losu* („Stimme“), *v d<sub>o</sub>me* („im Hause“), *torg<sub>o</sub>vye (rjady)* („Budenreihen“), *d<sub>o</sub>m s kol<sub>o</sub>nnami* („Haus mit den Säulen“), *bog* („Gott“). Rein akustisch ist diese Kette im Text gewiß an der unteren Grenze der Wahrnehmbarkeit. Aber die Klangwiederholung ist, wie wir gesehen haben, kein rein akustisches Phänomen und läßt sich nicht allein in den Kategorien der Frequenz und Dichte fassen. Die durch betontes *o* verbundenen Wörter bezeichnen thematische Einheiten von besonderem Sinngewicht. Die klangliche Verklammerung kongruiert mit einer thematischen, die jene im Grunde erst wahrnehmbar macht<sup>27</sup>. Die phonisch äquivalenten Einheiten sind thematisch dadurch miteinander verbunden, daß sie sich auf die Großmutter beziehen, ihre Körperlichkeit, Mentalität, soziale Stellung und Religiosität charakterisieren. Sie befinden sich also im Verhältnis der räumlichen, logischen und ideologischen *Kontiguität*. Insofern diese Einheiten als ideologische Anzeichen betrachtet werden müssen und als symbolische Repräsentanten einer Teilwelt der Geschichte, stehen sie indes auch im Verhältnis der *Äquivalenz*. Sie bilden geradezu ein ideologisches Paradigma. Dessen thematische Merkmale lassen sich umschreiben mit *Besitzermentalität, Durchsetzungskraft, Herrschsucht, Härte, Selbstmitleid und Bigotterie*.

Der Aufbruch der Titelheldin kommt dem Verlassen jenes konkreten und ideologischen Raumes gleich, der von der im Hause männlich herrschenden Großmutter geprägt ist. Dieser Aufbruch wird in der Geschichte in mehrere Schritte zerlegt. Einer von ihnen ist die Abwendung Nadjas von ihrem Verlobten Andrej Andreič. Auch diese Beziehung gehört zum ideologischen Raum der Großmutter. Das wird durch eine unscheinbare thematische Relation angedeutet: Andrej Andreič ist – wie bereits sein Name sagt – nichts anderes als der Sohn seines Vaters; dieser wiederum, doppelsinnig „Vater Andrej“ (отец Андрей) genannt, ist der Gemeindepriester, bei dem die überaus religiöse Großmutter zu Beginn der Geschichte die Abendmesse bestellt hat. Nadja unternimmt nun den ersten Schritt aus diesem sie beengenden, von der Mentalität der Großmutter geprägten Raum, als ihr der Bräutigam das neue Haus zeigt, in dem sie mit ihm leben soll:

<sup>27</sup> Man wird in diese phonisch und thematisch konstituierte Reihe auch Wörter einbeziehen können, in denen ein graphisches *o* zwar phonetisch als [α] oder [ɤ] realisiert ist, in deren Flexions- oder Wortbildungsparadigmen aber unbetontes mit betontem *o* wechselt, z.B. *brov<sub>o</sub>jami* [„Augenbrauen“] (aber: *br<sub>o</sub>vi*) oder *mol<sub>o</sub>ilas’* [„betete“] (aber: *mol<sub>o</sub>litsja*) und vielleicht auch *govor<sub>o</sub>ila* [„sprach“], *govor<sub>o</sub>it’* [„sprechen“] (aber: *g<sub>o</sub>vor*).

Пахло краской. На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой. [...] Над диваном большой фотографический портрет отца Андрея в камиллавке и в орденах. Потом вошли в столовую с буфетом, потом в спальню; здесь в полумраке стояли рядом две кровати [...] Андрей Андреич водил Надю по комнатам и всё время держал ее за талию; а она чувствовала себя слабой, виноватой, ненавидела все эти комнаты, кровати, кресла, ее мучило от нагой дамы. Для нее уже ясно было, что она разлюбила Андрея Андреича [...] (X, 210)

Es roch nach Farbe. An der Wand hing in einem goldenen Rahmen ein großes Bild, das in Ölfarben gemalt war: eine nackte Dame und neben ihr eine lila Vase mit abgeschlagenem Henkel. [...] Über dem Sofa war ein großes photographisches Porträt von Vater Andrej in der [violettten] Kappe des Weltgeistlichen und mit Orden. Dann betraten sie das Eßzimmer mit dem Buffet, dann das Schlafzimmer; hier standen im Halbdunkel nebeneinander zwei Betten [...] Andrej Andreič führte Nadja durch die Räume und hielt sie die ganze Zeit um die Taille gefaßt; sie aber fühlte sich schwach, schuldig, haßte alle diese Räume, Betten, Sessel, ihr wurde übel von der nackten Dame. Für sie war schon klar, daß sie Andrej Andreič nicht mehr liebte [...]

In dieser Beschreibung, die ganz der Perspektive Nadjas folgt, fällt die hohe Frequenz von betontem [a] und unmittelbar vortonigem bzw. anlautendem [α] in wichtigen Wörtern auf. Läßt sich eine thematische Motivierung dieser *a*-Sequenz finden? Es ist gewiß zunächst einmal die räumliche Kontiguität aller Details der neuen Wohnung, die mit der phonischen Äquivalenz korrespondiert. Diese Kontiguität schließt auch Andrej ein, der Nadja besitzergreifend um die Taille faßt, und seinen Vater, der in violetter Kappe und mit Orden geschmückt, also geistlich gezeichnet und weltlich geehrt, von dem Porträt an der Wand herabblickt. Beide gehen in den ideologischen Raum ein, der in der Wohnung verkörpert ist. Durch besonders dichte *a*-Stilisierung und zweimalige Erwähnung ist ein Detail – ebenso wie Andrejs Vater Gegenstand einer Abbildung – besonders hervorgehoben, die „nackte Dame mit der Vase“. Sie wird in Nadjas späteren Erinnerungen zum Inbegriff des überwundenen Zustands. Bei ihrem Aufbruch vergegenwärtigt sich Nadja noch einmal, was sie zurückläßt:

Прощай, город! И всё ей вдруг припомнилось: и Андрей, и его отец, и новая квартира, и нагая дама с вазой; и всё это уже не пугало, не тяготило, а было наивно, мелко и уходило всё назад и назад. (X, 215)

Leb wohl, Stadt! Und alles kam ihr plötzlich ins Gedächtnis: Andrej, sein Vater, die neue Wohnung, die *nackte Dame mit der Vase*, und all das schreckte und bedrückte sie nicht mehr, sondern war naiv, klein und blieb immer weiter *zurück und zurück*.

Das verdoppelte *nazad* („zurück“) kann man hier als anagrammatische Kontamination von *nagaja dama s vazoj* („nackte Dame mit der Vase“) lesen. Und als sich Nadja ein Jahr später in Moskau an zuhause erinnert, wird die „nackte Dame“ – jetzt, aus größerer zeitlicher Distanz, prosaischer *golaja dama* genannt<sup>28</sup> – zum Synonym für das „Vergangene“ und „Ferne“, mit deren Bezeichnungen sie im übrigen auch durch phonische Äquivalenz verbunden ist ( $g[ól]aja \approx pr[ó]š[l]oe \approx da[l'ó]kim$ ):

[...] почему-то в воображении ее выросли и Андрей Андреич, и голая дама с вазой, и всё ее прошлое, которое казалось теперь таким же далеким, как детство [...] (X, 216)

[...] aus irgendeinem Grunde erwachsen in ihrer Vorstellung Andrej Andreiĉ und die *nackte* Dame mit der Vase und ihre ganze *Vergangenheit*, die jetzt so weit *entfernt* schien wie die Kindheit [...]

Nun wird deutlich, daß die Kontiguität der durch die *a*-Sequenz verbundenen Details der Wohnung auch als Äquivalenz interpretiert werden kann. Das Wohnzimmer, Andrej Andreiĉ, sein besitzergreifendes Verhalten, sein ordensgeschmückter geistlicher Vater, das Schlafzimmer, das Halbdunkel, die Ehebetten werden zu Elementen eines Paradigmas, dessen thematischer Kern in der „nackten Dame mit der Vase“ versinnbildlicht ist. Die lila Vase aber hat einen abgeschlagenen Henkel. Die phonische Gestalt des zentralen Symbols (*nagaja dama s vazoj*) strahlt nach allen Seiten aus. Sie teilt den mit ihrem Klang gefärbten Elementen des Paradigmas jene thematische Energie mit, die von dem geschmacklosen Ölgemälde ausgeht. Dieses Bild aber symbolisiert die Trivialität des Frauenlebens im engen ideologischen Raum der von der bigotten Großmutter beherrschten Familie.

## 6. Ornament und Geschichte (*Rothschilds Geige*)

Čechovs ornamentales Erzählen erweckt gelegentlich den Eindruck, als sei der Zusammenhang der thematischen Einheiten nicht durch das Geschehen bestimmt, sondern von phonischen Ordnungen des Diskurses gesteuert. Dieses spezifisch wortkünstlerische Verfahren sei an zwei Stellen aus *Rothschilds Geige* betrachtet<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> *Golyj* ist das stilistisch neutrale Äquivalent zu deutsch *nackt*, während *nagoj* der gehobenen Sprache angehört.

<sup>29</sup> Die folgenden Beobachtungen schließen an die oben, S. 59-65, gegebenen Analysen der Erzählung an.

Когда Бронза сидел в оркестре, то у него прежде всего потело и багровело лицо; было жарко, пахло чесноком до духоты, скрипка взвизгивала, у правого уха хрипел контрабас, у левого – плакала флейта, на которой играл рыжий тощий жид с целю сетью красных и синих жилок на лице, носивший фамилию известного богача Ротшильда. (VIII, 297)

Wenn Bronze im Orchester saß, so schwitzte und rötete sich vor allem sein Gesicht; es war heiß, roch nach Knoblauch, daß einem übel werden konnte; die Geige winselte, am rechten Ohr krächzte der Kontrabaß, am linken weinte die Flöte, auf der ein rothaariger, hagerer Jud spielte mit einem ganzen Netz roter und blauer Äderchen im Gesicht, der den Namen des berühmten Reichen Rothschild trug.

Thomas Winner (1966, 167) sieht in der „Wiederholung der mißtönenden [*harsh*] Laute *c, č, ž, š, šč*“ und im „Spiel mit den Kombinationen *ži, šči ši, ic*“ ein Mittel, das im Russischen pejorative *žid* („Jud“), mit dem Jakov Ivanov den armen Rothschild bedenkt, zu verstärken und Jakovs Haltung gegenüber seinem Antagonisten akustisch zu verbildlichen. In Ergänzung und nicht als Alternative zu dieser Deutung sei darauf hingewiesen, daß die Kombinationen [*žy*] (*žid* [„Jud“], *žilok* [„Äderchen“]), [*žy*] (*ryžij* [„rothaarig“]), [*š':i*] (*toščij* [„hager“]) und [*šy*] (*nosivšij* [„trug“]) das Klangbild des zweiten Teils von Rothschilds Namen (dessen Etymologie in der Geschichte aktualisiert wird<sup>30</sup>), nämlich *-šil'd* (phonetisch: [*šyl't*]) anagrammatisch vorbereiten. Der Name, der ja Teil der Geschichte ist, erscheint somit motiviert durch die Lautgestalt jener personal gefärbten, die Wertungsposition Jakovs kundgebenden Wörter, die Rothschilds Judesein (*žid*), seine hagere (*toščij*) Gestalt, seine rötliche (*ryžij*) Haarfarbe und die in seinem Gesicht hervortretenden Äderchen (*žilki*) bezeichnen. Es entsteht der Eindruck, als sei Rothschilds Name nicht vom Geschehen vorgegeben, sondern aus den Klängen des Diskurses erwachsen, als verdanke er sich dem Gesetz der Klangwiederholung.

An der zweiten Stelle, die wir untersuchen wollen, scheint bereits das *Auftreten* Rothschilds der Realisierung von Klanggestalten entsprungen. Vergewärtigen wir uns zunächst die Situation: der sterbende Jakov sitzt auf der Schwelle seiner Hütte und spielt in Gedanken an das „verlorene, verlustreiche“ Leben auf seiner Geige eine ganz neue, „klagende und rührende“ Weise, die ihm, dem rohen Sargmacher, Tränen entlockt:

И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка. Скрипнула щеколда раз-другой, и в калитке показался Ротшильд. (VIII, 304 f.)

<sup>30</sup> Vgl. oben, S. 63.

Und je stärker er nachdachte, desto trauriger sang die Geige. Es knarrte der Türriegel ein-, zweimal, und in der Pforte erschien Rothschild.

Der erste Satz bringt das traurige Singen der Geige nicht nur thematisch, sondern auch phonisch in eine Abhängigkeit von Jakovs tiefem Nachdenken: *krepče* [„stärker“] erscheint in *skripka* [„Geige“] und *pečal'nee* [„trauriger“] in seine lautlichen Bestandteile zerlegt. Durch diese Isotopie thematischer und phonischer Beziehungen sensibilisiert, wird der Leser auch den zweiten Satz und seine Anknüpfung an den ersten aufmerksam wahrnehmen. Die Wörter an der Nahtstelle der Sätze, *skripka* („Geige“) und *skripnula* („knarrte“), die – grundsätzlich kombinierbar – hier gleichwohl Agens und Actio zweier ganz unterschiedlicher Handlungen bezeichnen, bilden eine Paronomasie. Sie wiederum suggeriert einen mehr als nur zufälligen Zusammenhang der Handlungen. Die phonische Ordnung des Diskurses stiftet also einen Handlungs-nexus, der in der Geschichte selbst nicht ausgeführt ist. Voraussetzung dafür ist freilich, daß der Leser das Prinzip der Äquivalenz von der Klang- auf die Handlungsebene projiziert. Das aber fordert die tendenzielle Ikonizität des ornamentalen Erzählens. Wenn im Diskurs *skripnula* wie ein verbales Echo auf *skripka* klingt, so erscheint in der Geschichte das mehrmalige Knarren des Türriegels, das den ängstlich zögernden Rothschild ankündigt, als Folge, als Handlungsecho der singenden Geige. Man wird noch weiter gehen können: Rothschilds Auftreten ist sowohl durch die Geschichte als auch durch den Diskurs motiviert. Und in der Geschichte ist es auf doppelte Weise begründet: Rothschild soll den Auftrag des Orchesterleiters erfüllen, nämlich Jakov zum Spiel bei einer Hochzeit einladen, aber er scheint auch dem Klang der Geige zu folgen. Und das phonische Ornament des Diskurses suggeriert: Rothschild, den metonymisch die knarrende (*skripnula*) Türklinke vertritt, ist auch vom Klang jenes Wortes (*skripka*) herbeigerufen, das metonymisch den auf der Schwelle des Todes neue Gedanken denkenden Jakov Ivanov bezeichnet.

Es mag deutlich geworden sein, warum ein Belyj und ein Majakovskij den Erzählkünstler Anton Čechov als „Instrumentalisten des Stils“, als „fröhlichen Künstler des Wortes“ feiern konnten. Ist Čechov also Ornamentalist? Wir werden mit der Antwort zögern. Nicht etwa, weil unsere Darlegung so häufig des *es scheint* bedurfte oder weil sich die Inhaltsfunktion phonischer Organisation immer nur an wenigen, ausgewählten Stellen so erweisen ließ, daß sie auch für den Realisten einigermaßen nachvollziehbar wurde. Selbst in der reinen Wortkunst bleiben die Ikonizität, die Semantik der Paronomasie, die Ausfaltung von Klangmetaphern, der Primat der phonischen Ordnungen

über die Ordnungen der Geschichte im Status des spielerisch Suggestierten. Der Ornamentalismus lebt gerade vom Spiel mit den imaginativen, assoziativen Bedeutungen, die das Wort als Klang freisetzt und die ihren Ursprung in der Spannung zwischen dem Wort als referentiellem Zeichen und dem Wort als Ding haben, einem Spiel, das, keineswegs unverbindlich, sich gleichwohl jeder eindeutigen Festlegung seiner Regeln entzieht. Nicht also die unbestimmte, auf spielerischer Andeutung gründende und deshalb nie eindeutig festlegbare Inhaltlichkeit der Klangfiguren läßt uns zögern, Čechov zum Ornamentalisten zu erklären. Entscheidend ist vielmehr folgendes: Čechovs Erzählen ordnet das Ornamentale grundsätzlich der schlüssigen Entfaltung einer kohärenten Geschichte unter und bleibt noch den realistischen Gesetzen der Perspektivik und Psychologie verpflichtet. Wir finden bei ihm noch nicht die Diskontinuität der Geschichte, die Auflösung der Handlung, den Aperspektivismus und Apsychologismus, die die sujetlose Ornamentalistik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts kennzeichnen. Das Wortkünstlerische, Imaginative, Assoziative verdrängt bei ihm also nicht das Prinzip des Narrativen, das auf der perspektivisch und psychologisch schlüssigen Darbietung eines zu erzählenden Geschehens beruht. Es tritt vielmehr zum Narrativen hinzu, bietet sich als zweite, zusätzliche Konstitutionsebene an. Somit erscheinen Čechovs Geschichten von zwei Seiten konstituiert, einerseits durch das Geschehen und seine Logik und andererseits durch die von der reinen Referentialität entlasteten sprachlichen Gestalten des Diskurses<sup>31</sup>. Dies und die damit verbundene doppelte Funktionalität des Wortes, das als transparentes Zeichen, welches es bleibt, Geschehen denotiert und das als gestaltetes Artefakt, zu dem es in Čechovs Händen wird, neue, imaginative Bedeutungsmöglichkeiten eröffnet, der neue Status von Geschichte und Wort also mag der Grund dafür sein, daß der ornamentalisierende Erzähler Čechov sowohl im Urteil des an der Mimesis interessierten Realisten als auch in der Einschätzung des Modernisten und Avantgardisten, der die ‚Wahrnehmbarkeit‘ des Wortes favorisiert, gleichermaßen ein ‚wahrer‘ Künstler ist.

---

<sup>31</sup> Ausgehend vom Status des Wortes hat Jan Meijer in einer seiner letzten Arbeiten (1978b, 135) Čechovs Entwicklung charakterisiert: „Schematically speaking Čechov’s artistry began with the story as a whole and gradually worked inward until the individual word could release its full energy. In the final phase it could realize itself in five ways: thematically, through motifs, through valencies, as sound, and as noise. Čechov made possible the transition from the great realists to the symbolists. [...] What he did was to set the word free.“



## V. ČECHOVS PROBLEMATISCHE EREIGNISSE

### 1. Das relativierte *prozrenie*

Čechovs postrealistisches Erzählen ist nicht Prosa ohne Sujet, nicht einfach ereignislos, wie man häufig behauptet hat<sup>1</sup>, es *problematisiert* vielmehr die realistische Ereignishaftigkeit. Das Ereignis, Kernstück jeglichen Sujets, war im russischen Realismus eine innere, mentale Veränderung und fand seine höchste Verkörperung in jener geistigen und moralischen Umkehr, die man mit den Begriffen *prozrenie* („plötzliches Begreifen“, „Durchblick“)<sup>2</sup>, *prosvetlenie* („Klärung der Gedanken“) oder *ozarenie* („Erleuchtung“)<sup>3</sup> bezeichnet hat<sup>4</sup>. In Raskol’nikovs „Auferstehung“, Levins und Bezuchovs plötzlichem Erkennen des Lebenssinns und im finalen Schuldbekenntnis der Brüder Karamazov fand das realistische Ereigniskonzept seine modellhafte Verwirklichung. Der Mensch schien fähig zur tiefen, wesentlichen Veränderung, zum Überschreiten seiner moralischen und charakterologischen Grenzen, und seine Welt zeigte sich eschatologisch geprägt von der Kategorie des Ereignisses. Solche Ereignishaftigkeit war freilich nicht ausschließlich weltimmanent motiviert und nicht nur Werk menschlichen Handelns und Denkens. Sie verdankte sich vielmehr in wesentlichem der Einwirkung einer transzendenten Macht und wurde vermittelt durch eine Figur aus dem Volke, die in all ihrer Einfachheit eine überweltliche Wahrheit verkündete. Bezeichnenderweise vollzieht sich Dmitrij Karamazovs Erleuchtung im Traum. In diesem Traum, der Ivans ‚eu-

---

<sup>1</sup> Einen Überblick über die Geschichte der These von Čechovs „Sujetlosigkeit“ (*бессюжетность*), die entweder auf die „Zufälligkeit“ (*случайность*) des Geschehens oder die „Ereignislosigkeit“ (*бессобытийность*) der Geschichte zurückgeführt wird, gibt Cilevič 1976a, 9-51.

<sup>2</sup> *Prozrenie* ist nach dem *Slovar’ russkogo jazyka v 4-ch tomach* 1. das sehend Werden, 2. die Fähigkeit, in das Wesen einer Sache einzudringen (letztere Bedeutung wird an einem Beispiel aus Tolstojs *Krieg und Frieden* illustriert). Zur narratologischen Verwendung des Begriffs vgl. etwa Cilevič 1976a, 56; Levitan 1976, 33; Šatalov 1980, 67.

<sup>3</sup> Zur Anwendung des Begriffs auf Turgenev und Čechov vgl. etwa Šatalov 1974.

<sup>4</sup> In der sowjetischen Literatur wird mit diesen Begriffen synonym der Begriff des *sdvig* gebraucht, der „Verschiebung“ in der Seele (Šatalov 1974: *душевный сдвиг*) oder im Bewußtsein (Levitan 1976: *сдвиг в сознании*).

klidischer<sup>5</sup> Argumentation mit den leidenden Kindern entgegengesetzt ist, sieht Dmitrij das weinende „Kindchen“ (дитё), und der Fuhrmann erklärt ihm, warum das Kindchen weint. „Und da entbrannte sein ganzes Herz und strebte zu irgendeinem Licht“ (И вот загорелось все сердце его и устремилось к какому-то свету)<sup>5</sup>. Auch Tolstojs Sinnsucher erfahren die Wahrheit aus dem Munde eines einfachen Menschen, und sie eröffnet sich ihnen in *einem* Augenblick, in einer Erleuchtung. So wirken die schlichten Worte des Bauern („Er lebt für seine Seele. Er denkt an Gott“ [Он для души живет. Бога помнит])<sup>6</sup> für Levin wie eine Offenbarung, die der angestregten Gedankenarbeit vieler Jahre erst einen Sinn, einen Kristallisationspunkt gibt:

Слова, сказанные мужиком, произвели в его душе действие электрической искры, вдруг преобразившей и сплотившей в одно целый рой разрозненных, бессильных отдельных мыслей, никогда не перестававших занимать его.<sup>7</sup>

Die Worte, die der Bauer gesagt hatte, hatten in seiner Seele die Wirkung eines elektrischen Funkens, der die ganze Reihe verstreuter, kraftloser einzelner Gedanken, die nie aufgehört hatten, ihn zu beschäftigen, mit einem Mal verwandelte und zu einem Ganzen zusammenfügte.

Das Ereignis des *prozrenie* hat man auch für Čechovs Welt in Anspruch genommen<sup>8</sup>. Tatsächlich ist Čechovs Narration in vielen seiner Erzählungen ganz auf die Gestaltung eines mentalen Ereignisses, einer existentiellen oder sozialen Erkenntnis, einer emotionalen Umstimmung oder einer ethisch-praktischen Neuorientierung ausgerichtet. Allerdings erscheint bei ihm das Ereignis anders motiviert, in anderer Gestalt und mit anderer Funktion als bei den Realisten. Die sittliche, religiöse oder soziale Einsicht, die innere Umkehr, die ethisch-moralische Läuterung und Vervollkommnung war bei Tolstoj und Dostoevskij, durch Erleuchtung aus der Transzendenz ins Werk gesetzt, vollständig vollzogen, unbezweifelbar in ihren Resultaten, gültig und allgemeingültig in ihrem Vorbildcharakter. Die Reue und Buße der Verbrecher und Sünder verhiess die Möglichkeit einer moralischen Wiedergeburt für alle, und die erfolgreiche Suche nach dem Sinn des Lebens garantierte die

<sup>5</sup> Dostoevskij 1972-90, XIV, 457.

<sup>6</sup> Tolstoj 1928-58, XIX, 376.

<sup>7</sup> Tolstoj 1928-58, XIX, 376.

<sup>8</sup> Oft freilich – und in der sowjetischen Forschung fast durchweg – mit Einengung auf politisch-soziale Erkenntnisprozesse. So bezeichnet Cilevič (1976a, 56) mit dem Sujet des *prozrenie* die Geschichte eines Helden, „der *schon* die Unnatürlichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse empfunden, aber *noch* nicht angefangen hat zu handeln“.

Existenz des Allgemeingültigen. Gegenüber den durch die Transzendenz ermöglichten, sich im unbezweifelbaren Resultat bestätigenden und in der auktorialen Intention zu Mustern erhobenen Ereignissen der metaphysischen Realisten erscheint das *prozrenie* Čechovs in dreifacher Hinsicht eingeschränkt:

1. Die Motivierung verbleibt ganz in der Weltimmanenz. Jedes auch nur teilweise Mitwirken einer transzendenten Macht ist in Čechovs antimetaphysischem Weltentwurf ausgeschlossen. Das *prozrenie* verdankt sich einem lediglich durch die äußere Situation hervorgerufenen neuen Sehen und nicht einer Erleuchtung von oben<sup>9</sup>. Der Mensch selbst tendiert eher zur ethischen Inertia, strebt jedenfalls von sich aus kaum nach sittlicher Vervollkommnung oder nach einer Revision seines Lebensentwurfs.

2. Die Darstellung des Ereignisses folgt keinerlei didaktischem Plan und zielt nicht auf die Gestaltung von Mustern. Das *prozrenie* und die errungene Einsicht haben keine allgemeine Gültigkeit. Wahrheit gibt es nur als individuelle, subjektive. Čechovs individualistisches Denken hegt tiefste Skepsis gegenüber jeder Generalisierung<sup>10</sup>, und sein Schreiben strebt nach äußerster Genauigkeit und Unparteilichkeit, ohne sich zu expliziten oder impliziten Urteilen hinreißen zu lassen<sup>11</sup>.

3. Die uns hier am meisten interessierende Einschränkung betrifft die Gültigkeit des Ereignisses. Čechovs Ereignishaftigkeit steht unter Vorbehalten, unterliegt dem Zweifel, erscheint in gewissen Hinsichten eingeklammert oder relativiert. Das ist der Grund, warum in manchen Erzählungen unentschieden

---

<sup>9</sup> Vgl. die Šatalov (1980, 67) korrigierende Darstellung des Unterschieds zwischen Tolstoj's und Čechovs Ereignissen bei Wächter 1992, 93 f.

<sup>10</sup> Zu Čechovs Prinzip der Individualisierung und zu seiner Ablehnung jeglicher Generalisierung vgl. Kataev 1979, 87-140 (Kap. „Ob“jasnjat' každyj slučaj v otdel'nosti“).

<sup>11</sup> Es sei hier nur an die bekannte Äußerung aus dem Brief vom 1.4.1890 an Suvorin erinnert: „Sie schelten mich für meine Objektivität und nennen sie Gleichgültigkeit gegenüber Gut und Böse, Mangel an Idealen und Ideen und dergleichen. Sie wollen, daß ich, wenn ich Pferdediebe darstelle, sage: Pferdediebstahl ist etwas Böses. Aber das weiß man auch ohne mich schon lange. Sollen doch die Geschworenen über sie richten, meine Sache ist nur, zu zeigen, wie sie sind. Ich schreibe: Sie haben es mit Pferdedieben zu tun, so wissen Sie denn, daß das keine Armen sind, sondern satte Leute, daß sie Leute des Kults sind und daß Pferdediebstahl nicht einfach Diebstahl ist, sondern Leidenschaft. Natürlich wäre es angenehm, Kunst mit Predigt zu verbinden, aber für mich ist das außerordentlich schwierig und fast unmöglich, aus Gründen der Technik“ (Čechov 1974-82, *Pis'ma* IV, 54).

und vielleicht auch unentscheidbar bleibt, ob ein Ereignis überhaupt eingetreten ist.

Čechov stellt also nicht einfach mentale Ereignisse dar, sondern problematisiert sie. Ihn interessiert nicht das Resultat, sondern der Prozeß, nicht das Faktum, sondern der Verlauf. Ihn interessieren die Motive, die zur Umkehr auffordern, die physiologischen wie psychologischen Auslöser der Grenzüberschreitung und die äußeren wie inneren Umstände, die eine echte Veränderung behindern oder letztlich gar verhindern<sup>12</sup>. Solche Problematisierung darf man natürlich nicht mit bloßer Negierung gleichsetzen. Es vereinfacht deshalb unzulässig, wer sagt, Čechovs Werke seien sujetlos und in seiner Welt ereigne sich nichts. Auch wenn die Gültigkeit und Endgültigkeit der Veränderungen einem Zweifel unterliegen oder eingeklammert erscheinen, ist doch Čechovs spätes Erzählen ganz auf das Phänomen des sich Ereignens ausgerichtet.

## 2. Ereignishaftigkeit und ihre Einklammerung

Mit Jurij Lotman können wir das Ereignis, den narrativen Kern eines Sujettextes, als die „Versetzung einer Person über die Grenze eines semantischen Feldes“<sup>13</sup> definieren, als das „Überschreiten einer Verbotsgrenze“<sup>14</sup>. Diese

---

<sup>12</sup> Čechov verhält sich zu den Ereignissen ebenso impassibel, leidenschaftslos, naturwissenschaftlich wie zu den dargestellten Ideen. Wenn er ideologische Themen behandelt, geht es ihm – wie Hielscher (1987, 59 f.) ausführt – „weniger um den Inhalt, die Substanz des Gesagten, als vielmehr um die psychologischen Bedingungen des Entstehens und Wirkens“. Man vgl. dazu auch folgende Briefstelle: „Für mich als Autor besitzen alle diese Meinungen eigentlich keinerlei Wert. Es geht nicht um ihre Aussage, die ist veränderlich und nicht neu. Das Wesentliche liegt in der Natur dieser Meinungen, in ihrer Abhängigkeit von äußeren Einflüssen usw. Man muß sie betrachten wie Dinge, wie Symptome, absolut objektiv, ohne zu versuchen, sie zu teilen oder zu bestreiten“ (Brief an Suvorin vom 17.10.1889, zitiert nach Čechov 1979, 66). Zu Čechovs Interesse nicht so sehr an der Darstellung der Idee selbst und ihrer Realisierung in Gedanken und Handlungen als vielmehr an den Umständen und Bedingungen ihrer Existenz vgl. auch Čudakov 1986, 329.

<sup>13</sup> Lotman 1970, 280-289, hier: 282.

<sup>14</sup> Lotman 1973b, 86. – Den Sujettexten stellt Lotman (1970, 1973a) die „sujetlosen“ oder „mythologischen“ Texte gegenüber, die nicht von Neuigkeiten einer sich wandelnden Welt erzählen, sondern die zyklischen Iterationen und die Isomorphien eines geschlossenen Kosmos darstellen, dessen Ordnungen grundsätzlich affirmiert werden. Der moderne Sujettext ist – nach Lotman 1973a – das Ergebnis der Wechselwirkung und Interferenz der beiden typologisch primären Texttypen.

Grenze kann eine topographische sein, aber auch eine pragmatische, ethische, psychologische oder kognitive. Das Ereignis besteht demnach in der Abweichung von dem in einer Welt Gesetzmäßigen, Normativen, dessen Vollzug die Ordnung dieser Welt aufrechterhält. Lotmans Konzept impliziert eine Zweistelligkeit der Situationen, in denen sich das Ereignissubjekt befindet, ihre Äquivalenz und sogar ihre Opposition. Mit dieser Auffassung kompatibel ist das bekannte Modell A.C. Dantos (1965). Danach bildet die Grundbedingung für jegliche Narration die Opposition der Situationen oder Befindlichkeiten eines Subjekts (x) zu zwei Zeitpunkten (t-1, t-3):

- (1) x is F at t-1
- (2) H happens to x at t-2
- (3) x is G at t-3<sup>15</sup>

Wenn die Opposition der Situationen in t-1 und t-3 tatsächlich eine narrative Relation, ein Ereignis begründen soll, müssen freilich einige weitere Bedingungen erfüllt sein. In aller Vorläufigkeit und ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, wollen wir im folgenden Bedingungen nennen, die neben der genannten Relation (Kontrast zwischen zwei aufeinander folgenden Situationen eines Subjekts) die Ereignishaftigkeit konstituieren.

1. *Realität*. Die Veränderung muß in der fiktiven Welt wirklich stattfinden und darf nicht nur gewünscht, geträumt, imaginiert oder halluziniert sein.
2. *Relevanz*. Die Veränderung muß nach den Maßstäben der jeweiligen fiktiven Welt wesentlich sein. Triviale Veränderungen – trivial nach der fiktionsimmanenten Axiologie<sup>16</sup> – konstituieren kein Ereignis.
3. *Resultativität*. Die Veränderung darf nicht nur begonnen (inchoativ) oder versucht (konativ) sein oder sich im Zustand des Vollzuges befinden (durativ), sondern muß vor dem Ende der Geschichte tatsächlich eingetreten sein (resultativ).

---

<sup>15</sup> Diese logischen Triade, die ähnlich auch von andern Theoretikern vorgeschlagen worden ist, kann – wie Stempel (1973) ausführt – schon durch eine Sequenz von nur zwei Sätzen realisiert werden. Für das Minimalschema einer narrativen Folge eruiert Stempel eine Reihe von Bedingungen: Das Subjekt, an dem sich der Wandel vollzieht, muß identisch sein; die Inhalte der narrativen Aussage müssen kompatibel sein; die Prädikate müssen einen Kontrast, ja eine Opposition bilden; die Fakten müssen in chrono-logischer Ordnung stehen.

<sup>16</sup> Vgl. Lotman (1970, 288), der die „Abhängigkeit des Begriffs ‚Ereignis‘ von der im Text gültigen Struktur des Raumes“ betont.

4. *Imprädiktabilität*. Die Veränderung der Situation muß überraschend, unerwartet sein. Eine gesetzmäßige, vorhersagbare Veränderung ist wenig ereignishaft, mag sie auch für die jeweilige narrative Welt wesentlich sein. Wenn eine Braut heiratet, ist das in der Regel kein Ereignis; es kann aber ein Ereignis sein, wenn die Braut – wie in Čechovs gleichnamiger Erzählung – ihrem Bräutigam den Laufpaß gibt.

5. *Irreversibilität*. Der neue Zustand darf nicht rückgängig zu machen sein. Im Fall des *prozrenie* muß eine Einsicht erlangt sein, die jeden Rückfall in frühere Denkweisen ausschließt.

6. *Non-Iterativität*. Die Veränderung muß eine einmalige sein. Veränderungen, die sich wiederholen, bilden, selbst wenn dabei eine Rückkehr zu früheren Zuständen nicht stattfindet, kein Ereignis.

7. *Konsekutivität*. Die Veränderung muß Folgen für das Denken und Handeln des Subjekts haben. Durch das Ereignis muß etwas Neues in das Leben gekommen sein.

Čechovs Ereignisse weisen zumindest in einer dieser Bedingungen – oft aber auch in mehreren – Defizite auf.

Ein wesentliches Merkmal von Čechovs Poetik ist die Destruktion der *Relevanz* des Ereignisses. Solche Destruktion hängt zusammen mit der allgemeinen Dehierarchisierung seiner Narration. In Čechovs Welt ist der realistische Gegensatz zwischen dem Bedeutsamen und dem Bedeutungslosen aufgehoben<sup>17</sup>. Deshalb erscheint die Selektivität der Geschichte vom realistischen Standpunkt aus unfunktional<sup>18</sup>. Im Realismus orientierte sich die Selektion des Geschehensmaterials an seiner Fähigkeit, das darzustellende Ereignis zur Erscheinung zu bringen. Die Sinnlinie, die durch das Geschehen gelegt wurde, um die zu wählenden Motive zu markieren, folgte dem Ge-

<sup>17</sup> Cathy Popkin 1990 unterscheidet vier „Strategien“, mit denen Čechov die traditionell geforderte Bedeutsamkeit des Ereignisses unterläuft und die Dichotomie *bedeutsam/-bedeutungslos* problematisch macht: 1. eine unbedeutend scheinende Begebenheit erweist sich als höchst folgenreich (Beispiel: *Smert' činovnika* [„Der Tod eines Beamten“, 1883]), 2. ein Ereignis erscheint aus *einer* Perspektive als äußerst trivial, aus einer *anderen* als höchst bedeutungsvoll (*Sobytie* [„Ein Ereignis“, 1886]), 3. ein bedeutsames Ereignis wird erwartet, tritt dann aber nicht ein (*Supruga* [„Die Ehegattin“, 1895]), 4. ein erwartetes Ereignis tritt ein, erweist sich dann aber als bedeutungslos (*Učitel' slovesnosti* [„Der Literaturlehrer“, 1889-1894]).

<sup>18</sup> Damit hängt jenes Phänomen zusammen, das Jensen 1984b „imperfektives Erzählen“ nennt: die Defokussierung perfektiver Handlungen und die Stärkung iterativ-durativer Vorgänge, was zur „Neutralisierung“ des „Gesamtaspekts des Textes“ führt.

sichtspunkt der narrativen Relevanz. Die Geschichte war auf das Ereignis zentriert. Alles, was in ihr statisch, episodisch oder zufällig zu sein schien, stand letztlich auch unter der Präsuntion narrativer Funktionalität. In Čechovs Welt dagegen erscheint alles als gleich wichtig. Das Kontingente, das sich in keiner Weise auf das Ereignis bezieht, ist für die Geschichte in gleicher Weise gewählt wie das narrativ Funktionale. Ja, die Geschichte verleugnet ihre Selektivität und gibt sich als das Geschehen selbst aus. Das Ereignishafte in ihr ist kompositionell nicht mehr hervorgehoben. Die Grenzüberschreitung wird kaschiert, und für die narrative Relevanz gibt es kein Kriterium mehr<sup>19</sup>.

Vielen Ereignissen Čechovs mangelt es an *Resultativität*. Eine Veränderung angestrebt, sie vollzieht sich auch vor unsern Augen, es bleibt aber ungewiß, ob sie wirklich zu einem Abschluß gelangt. Häufig beruht diese Ungewißheit darauf, daß die Geschichte früher endet als das Ereignis. Ein Beispiel für mangelnde Resultativität ist *Der Literaturlehrer*, jene Erzählung, der die Kritiker vorzeitiges Abbrechen vorwarfen (während Lev Tolstoj in ihr ein Beispiel für Čechovs künstlerische Fähigkeit zum *prozrenie* erblickte)<sup>20</sup>. Nikitin, der Literaturlehrer, dem sich der Traum einer Verbindung mit der geliebten Maša Smelestova auf das glücklichste erfüllt hat und der nun das überaus behagliche Leben eines Spießers führt<sup>21</sup>, muß erfahren, daß seine erfolgreiche Werbung überhaupt nicht das überraschende Ereignis war, für das er es bisher gehalten hat, sondern eine für alle selbstverständliche Konsequenz seiner regelmäßigen Besuche im Haus der Smelestovs. Diese Einsicht löst in ihm den Wunsch aus, die kleine Welt seines stillen Eheglücks, in der er ein so ruhiges und süßes Leben führt, zu verlassen und in eine andere Welt aufzubrechen, „um selbst irgendwo in einer Fabrik oder in einer großen Werkstatt zu arbeiten, auf einem Katheder zu stehen, Schriften zu verfassen, zu publizieren, Aufsehen zu erregen, sich ganz auszugeben, zu leiden...“ (чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать...; VIII, 330). Wenn er dann aber am Schluß der Ge-

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu Čudakovs (1971) These vom „Prinzip der Zufälligkeit“ (*случайность*) in Čechovs Welt (s. dazu auch oben, S. 34 f., Anm. 8), seine Beobachtungen (1986, 198-211) zur Nivellierung des Unterschieds von wichtigen und zweitrangigen Episoden und seine Ausführungen (1986, 232 ff.) zu Čechovs Bestreben, „das Empfinden der Störung des gleichmäßigen Lebensflusses zu tilgen“.

<sup>20</sup>

<sup>21</sup>

schichte seinem Tagebuch die Klage über die ihn umgebende *pošlost'* anvertraut und die Aufforderung an sich selbst einträgt „Nur fliehen von hier, heute noch fliehen, sonst werde ich verrückt!“ (Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!; VIII, 332), so bleibt durchaus offen, ob sich sein ganzes *prozrenie* nicht in dieser Tagebucheintragung erschöpft.<sup>22</sup>

*Der Literaturlehrer* demonstriert auch die Annullierung der *Imprädictabilität*. Maša seine Liebe zu erklären, erfordert von Nikitin einen schier heroischen Entschluß, das Aufbieten seines ganzes Mutes, und das geliebte Mädchen einmal vor den Traualtar zu führen, erscheint ihm als ein ganz unwahrscheinliches Glück. Der Leser freilich kann aus Mašas Verhalten unschwer erkennen, daß sie der Werbung keine allzu großen Widerstände entgegensetzen wird. Und als Nikitin dann den entscheidenden Schritt getan hat, muß auch er erkennen, daß seine vermeintliche Grenzüberschreitung eine durchaus gesetzmäßige, von allen erwartete Handlungsweise war.

Čechovs Erzählen weckt allenthalben Zweifel an der *Irreversibilität* einmal erreichter Sinnpositionen und Handlungsentscheidungen. In keinem Werk wird die Ungewißheit über die Endgültigkeit der Grenzüberschreitung prekärer als in der *Braut*. Daß Saša, der ewig zum Aufbruch mahnende, nicht weniger unter einem Wiederholungszwang steht als Andrej Andreič und der Welt der *pošlost'* ebenso angehört wie der verschmähte Bräutigam, wirft einen ersten Schatten auf die Endgültigkeit von Nadjas Aufbruch. Nadja entwickelt sich freilich über ihren Mentor hinaus. Kann sie aber tatsächlich den Bannkreis ihrer alten Existenz verlassen, oder wird sie doch von jenem Wiederholungszwang eingeholt, der die von ihr verlassene Welt beherrscht? Das ist eine Frage, die in aller Virulenz mit dem berühmten Schlußsatz aufbricht, dessen referentiellen Sinn Čechov in der letzten Textvariante durch einen Einschub, die bloße Markierung subjektiver Meinung, so fatal unentscheidbar gemacht hat<sup>23</sup>:

Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда. (X, 220)

---

<sup>22</sup>

<sup>23</sup> Vgl. dazu Schmid 1987; Wächter 1992, 235-263 (Kap. „Eine bestimmte Unbestimmtheit“).

Sie ging zu sich nach oben, um sich reisefertig zu machen, und am nächsten Morgen verabschiedete sie sich von den Ihren, und voller Lebensfreude verließ sie die Stadt – wie sie annahm – für immer.

Ein Paradebeispiel für die Annullierung der Ereignishaftigkeit durch die *Iterativität* ist *Seelchen*. Was den Rang eines tiefgreifenden mentalen Ereignisses erhalten könnte, Oljas völlige Umstellung ihrer Lebensinteressen, gehorcht in Wirklichkeit dem inneren Zwang zur Anpassung an den jeweiligen Mann und bietet in seiner ostinaten Repetition das Bild eines gravierenden Persönlichkeitsdefekts.

Einige späte Erzählungen, die ein echtes *prozrenie* gestalten, relativieren seine Ereignishaftigkeit, indem sie die *Konsekutivität* der neugewonnenen Einsicht streichen. Eine der Motivierungen ist der Durchblick im Sterben, das Ereignis, das zu spät erfolgt, um für das Leben Konsequenzen zu haben. Solches *prozrenie* ereignet sich im *Archierej* („Der Erzpriester“, 1902). Im allerletzten Augenblick seines bewußten Lebens, als er, an Wuchs geschrumpft, mit verrunzeltem Gesicht und großen Augen wie ein Kind daliegend, schon kein Wort mehr sprechen kann und nichts versteht, hat der Erzpriester Petr eine Vision: bereits ein einfacher, gewöhnlicher Mensch geworden, geht er schnell und fröhlich über das Feld, mit dem Spazierstock aufstoßend, und über ihm erstreckt sich der weite, von Sonne übergossene Himmel, und er ist jetzt frei wie ein Vogel und kann hingehen, wohin er will. Im Sterben überschreitet der Erzpriester eine Grenze, er geht allerdings zunächst nicht in den Tod ein, sondern in das Leben. Er wird, indem er seine geistliche Existenz aufkündigt, der Mensch, der er in der Kindheit war und der zu bleiben sein Amt – oder sein Verständnis von ihm – verhindert hat. Nicht anders ist der fröhliche Gang über das freie Feld unter dem weiten Himmel zu verstehen<sup>24</sup>. Dieser Gewinn des Lebens wird ihm freilich nur für einen Augenblick zuteil und nur im Modus der Vorstellung (*представилось ему*). Ein *prozrenie* hat stattgefunden, aber es kann keine Folgen zeitigen. Ja, das neue Leben, das vom Tod jäh abgebrochen wird, verdankt sich dem Sterben als seiner notwendigen Bedingung<sup>25</sup>. Indiziert und zugleich radikalisiert wird die mangelnde Konsekutivität im Epilog. Schon einen Monat nach dem Tod des Erzpriesters gedenkt seiner niemand mehr, und wenn

<sup>24</sup> Vgl. dazu die ausführliche Analyse von Wächter 1992, 154-206.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Wächters (1992, 182) Formulierung der hier verborgenen Paradoxie: „Der tot gelebt hat, muß sterben, auf daß er wenigstens im Sterben seine lebendige Gegenwart erfahren und in der hermetischen Abgeschlossenheit dieses Sterbens seinen offenen Raum betreten kann“.

seine Mutter vor den Frauen schüchtern erwähnt, daß sie einen Sohn hatte, der Erzpriester war, glauben ihr nicht alle.

Ein wenig anders steht es um das *prozrenie* Jakov Ivanovs in *Rothschilds Geige*. Auch der sterbende Sargmacher überschreitet eine Grenze. Das zeigt seine Klage an. Bislang hat er nur über die wirtschaftlichen Verluste geklagt, die daherrührten, daß die Menschen zu selten starben. Nun beklagt er auch die moralischen Verluste, die die Menschen einander durch Roheit zufügen. Seine Wandlung ist freilich keine vollständige: die moralischen Verluste sind immer noch in eine Reihe mit den materiellen gebracht<sup>26</sup>. Obgleich dieses Ereignis einen gewissen Mangel an Resultativität zeigt, ist es dennoch konsekutiv. Mit seinen letzten Atemzügen läßt Jakov die Geige dem Juden Rothschild übergeben. Das ist weniger eine Buße, mit der der Beichtende seine Sünden gutzumachen sucht, als vielmehr väterliche Fürsorge für das zurückbleibende „Waisenkind“, die Geige. Es bleibt freilich unentschieden, ob diese Fürsorge an dem, der von der sterbenden Frau daran erinnert werden mußte, daß sie einmal ein Kind hatten, ein neues Denken zeigt oder nur wieder die alte Fixierung auf den Gegenstand, der den Menschen ersetzen soll, die notorische Vertauschung von Mensch und Gegenstand<sup>27</sup>. Wie dem auch sei, wenn der Flötist Rothschild auf der geerbten Geige, Jakovs klagende Töne nachspielend, die Menschen zu Tränen rührt und einen großen materiellen Gewinn erzielt, erfährt das nicht ganz perfekte *prozrenie* des Geigenspielers und Sargmachers eine unvorhersehbare Konsekutivität.

Mangel an Konsekutivität zeigen die ungleichzeitigen Liebesereignisse in einigen Erzählungen. Dmitrij Starcev und Ekaterina Turkina, die Helden in *Ionyč* (1898), müssen beide eine Barriere überwinden, um ihre Liebe zu gestehen, aber sie bieten diese Liebe einander jeweils zur Unzeit an. Was Ereignis sein könnte, gerät angesichts unmöglicher Konsekutivität zur Peinlichkeit. In *Tri goda* („Drei Jahre“, 1895) wird das lange Werben Laptevums um Julijas Liebe erst dann von Erfolg gekrönt, als er selbst schon abgekühlt ist. Anders als in *Ionyč* schließt das Finale dieser Erzählung jedoch eine gemeinsame Grenzüberschreitung, die Synchronie der Liebe, nicht aus. Dargestellt ist freilich nur Laptevums kühle Reaktion auf Julijas späte Liebeserklärung. Ob Laptevums Gedanke „Kommt Zeit, kommt Rat“ (Поживем – увидим; IX, 91), der die Erzählung abschließt, die Verlängerung der Geschichte zu einem

---

<sup>26</sup> S. dazu oben, S. 64, und Wächter 1992, 76-98 („Ein Durchblick, keine Erleuchtung“).

<sup>27</sup> Nachts, im Bett tröstete die Geige den Sargmacher über die erlittenen Verluste hinweg, und dem Feldscher stellte Jakov die todkranke Ehefrau als seinen „Gegenstand“ (prédmet) vor.

positiven, ereignishaften Finale erlaubt, dies zu entscheiden, bleibt der Lebenserfahrung des Lesers überlassen.

Erheblich relativiert werden viele Ereignisse Čechovs dadurch, daß ihre *Faktizität* eingeklammert ist. Die Sehnsucht nach einem andern, besseren Leben durchdringt viele von Čechovs Helden, aber in den meisten Fällen wird die Grenze lediglich im Tagtraum, in der Illusion überschritten, und die Veränderung verbleibt im Modus des Optativs.

Kaum eine Erzählung demonstriert den Mangel an Realität so klar wie *Na podvode* („Auf dem Wagen“, 1897). Die Dorfschullehrerin, die in ihrem einspännigen Wagen auf der unwegsamen Straße von der Stadt in ihr Dorf zurückkehrt, vergegenwärtigt ihre beschwerliche, freudlose, einsame Existenz. Von dem Leben, bevor sie Lehrerin wurde, ist in ihrem Gedächtnis nur „etwas Unbestimmtes, Verschwommenes, wie ein Traum“ (что-то смутное и расплывчатое, точно сон; IX, 335) zurückgeblieben. Die Eltern sind beide früh gestorben. Der Bruder antwortet schon lange nicht mehr auf ihre Briefe. Von ihren früheren Sachen ist nur eine Photographie der Mutter übriggeblieben. Aber das Bild ist von der Feuchtigkeit im Schulgebäude trüb geworden, und jetzt kann man von der Abgebildeten außer den Haaren und den Brauen nichts mehr erkennen. Der Weg der Heimkehrenden wird kurz vor der Ankunft in ihrem Dorf von einer niedergelassenen Bahnschranke versperrt. Die Heldin steht am Bahnübergang und wartet, bis der Zug vorbeigefahren ist. In einem Fenster der ersten Klasse fällt ihr eine Dame auf, in der sie ihre Mutter wiedererkennt. Und zum erstenmal in den dreizehn Jahren ihrer Lehrerinnenexistenz vergegenwärtigt sie mit erstaunlicher Klarheit die Mutter, den Vater, den Bruder, die Moskauer Wohnung, alle Gegenstände bis zur letzten Kleinigkeit, sie hört Klavierspiel, die Stimme des Vaters, und sie hat die Empfindung, daß sie, wie damals, jung und schön sei und im hellen, warmen Zimmer im Kreis ihrer Lieben sitze. Der Bahnschranke hat sich unterdessen in seinem Vierspänner der stattliche, aber ein wenig heruntergekommene, ledige Gutsnachbar genähert, der die Phantasie der einsamen Heldin schon lange beschäftigt. Bei seinem Anblick empfindet die Lehrerin ein nie erlebtes Glück. Und es scheint ihr, als seien Vater und Mutter nie gestorben, sie selbst nie Lehrerin geworden, als sei alles ein langer, schwerer, seltsamer Traum gewesen und als sei sie jetzt aufgewacht. Aus dieser Vorstellung wird sie von den Worten des Kutschers in ihre freudlose Wirklichkeit zurückgerufen.

In der Erzählung zeichnen sich zwei Ereignisse ab, der Wiedergewinn der Vergangenheit und damit eines neuen Selbstgefühls und der Eintritt in

ein neues glückliches Leben an der Seite des Nachbarn. Beide Veränderungen erweisen sich jedoch als Illusion, hervorgerufen vom Trugbild der im Zug vorbeifahrenden Mutter. Dem neuen Selbstgefühl kommt nicht mehr Faktizität zu als der Verbindung mit dem Nachbarn. Ja, es muß sogar der Realitätsgehalt der Erinnerung bezweifelt werden. Jedenfalls mangelt es ihr an Konsekutivität, denn sie zeitigt keine wirkliche Veränderung. Mit den Worten des Kutschers „ist alles plötzlich verschwunden“ (вдруг все исчезло; IX, 342). Die Heldin hat zwei Grenzlinien überschritten, die man symbolisch verstehen könnte, sie hat den Fluß durchquert und den Bahnübergang passiert, aber das reale Geschehen reduziert sich auf jene nicht-ereignishaft Veränderung, die die Differenz des ersten und des letzten Satzes anzeigt: morgens um halb neun hat sie mit dem Kutscher die Stadt *verlassen* (выехали; IX, 335), und schließlich sind sie in ihrem Dorf *angekommen* (приехали; IX, 342).

Auch wo das Illusorische der Veränderung nicht so offen zu Tage tritt wie in dieser Erzählung, liegt auf den mentalen Ereignissen oft der Schatten mangelnder Faktizität. Ein Beispiel dafür ist *Die Dame mit dem Hündchen*, jene Erzählung, in der viele Interpreten ein reales Ereignis erkennen, den Übergang einer flüchtigen Kurliaison in eine existentielle Liebe, Gurovs Verwandlung vom zynischen, frauenverachtenden Schürzenjäger zum aufrichtig liebenden Mann. Nach sorgfältiger und umsichtiger Analyse der Geschichte konstatiert van der Eng (1978b, 89), daß in allen Äquivalenzen schließlich die Oppositionen zwischen Gurovs neuer Liebe und seinen früheren Affären die Oberhand gewinnen und daß Gurovs „psychologische Entwicklung“ beschrieben werden könne als „a gradual process of emotional and moral awakening (at first hardly acknowledged, then for a long time subject to uncertainties)“<sup>28</sup>. Die Unsicherheiten, die van der Eng als überwunden ansieht, bleiben freilich bis zum Schluß bestehen. Wir wollen ganz außer acht lassen, daß die Konsekutivität von Gurovs Verwandlung mehr als fraglich erscheint, daß die beiden Liebenden zwar in endlosen Gesprächen die Frage erörtern, wie sie sich von ihren unerträglichen Fesseln befreien können, dazu aber nicht die geringsten Anstalten machen. Keineswegs nur über die Konsekutivität des Ereignisses besteht erhebliche Unsicherheit,

---

<sup>28</sup> Noch 1983, 232 verweist van der Eng auf „Gurov’s emotional and intellectual transformation, developed in a chain of parallelisms opposing his love for Anna to previous amorous affairs, including the Yalta-affair with Anna herself“. Penzkofer (1984, 279) spricht von Gurovs „Bewußtwerdung“, Kjetsaa (1971, 61) gar von Gurovs „geistiger Wiedergeburt“.

schon auf seine Faktizität fällt der Schatten der Ungewißheit. Betrachten wir nur jene finalen Sätze, auf die sich die Verteidiger der moralischen und emotionalen Verwandlung in der Regel berufen. Gurov vergleicht Anna hier mit seinen früheren Geliebten:

И ни одна из них не была с ним счастлива. Время шло, он знакомился, сходился, расставался, но ни разу не любил; было все что угодно, но только не любовь.

И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил, как следует, по настоящему – первый раз в жизни.

Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья [...] Они [...] чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих. (X, 143)

Und keine einzige von ihnen war mit ihm glücklich gewesen. Die Zeit war dahingegangen, er hatte Bekanntschaften gemacht, war mit Frauen zusammengekommen, hatte sich von ihnen getrennt, aber kein einziges Mal hatte er geliebt; es war alles mögliche gewesen, nur keine Liebe.

Und erst jetzt, da sein Kopf grau geworden war, hatte er angefangen zu lieben, wie es sein mußte, echt – zum ersten Mal im Leben.

Anna Sergeevna und er liebten einander wie sehr nahe, verwandte Menschen, wie Mann und Frau, wie zärtliche Freunde [...] Sie [...] fühlten, daß diese ihre Liebe sie beide verändert hatte.

Diese Worte konstatieren tatsächlich eine kategorial neue moralische und emotionale Befindlichkeit. Aber sie sind nicht reine Erzählerrede, sondern Textinterferenz<sup>29</sup>, Darstellung der personalen Bewußtseinsinhalte in der auktorialen Form des Erzählberichts. Es denkt und empfindet hier Gurov, und wir wollen gar nicht bezweifeln, daß er „jetzt“ von „dieser ihrer Liebe“ und ihrer verwandelnden Kraft tatsächlich überzeugt ist. Aber welche Gültigkeit hat diese Überzeugung? Ist sie nicht vielleicht einer augenblicklichen Sentimentalität entsprungen, dem Bewußtsein des nahenden Alters? Kann sich Gurov, den wir als Zyniker kennengelernt haben, so tiefgreifend gewandelt haben? Können wir ihm, der von den Frauen nur als „niederer Rasse“ sprach, die Fähigkeit zur aufrichtigen, freundschaftlichen Liebe abnehmen? Muß nicht stutzigmachen, daß „diese ihre Liebe“ erst nach längerer Trennung aufgekeimt ist und daß sich Gurovs geheimes Leben ganz gut mit dem andern Leben in der Gesellschaft vereinbaren läßt? Čechovs konsequent

<sup>29</sup> In den beiden ersten Absätzen klassische erlebte Rede (*uneigentliche Rede*) mit den Tempora des Personentextes, im dritten Absatz jener auktorialere Typus mit dem epischen Präteritum, für den ich (Schmid 1973, 51 f., 58) den Terminus *gemischte Rede* vorgeschlagen habe.

personale Darbietung zeigt uns zwar hinter der subjektiven Überzeugung keine objektive Realität. Aber die Exposition des Helden und das Aufblühen seiner ersten echten Liebe unter den Bedingungen des Doppellebens werfen einen Schatten auf den Realitätsstatus der Verwandlung, die – wie Gurov (und mit ihm mancher Interpret) meint – durch „diese ihre Liebe“ verursacht wurde.

### 3. *Der Student* – die Geschichte eines Karfreitagsereignisses?

#### a. Kreis oder Kette?

Unter den späten Novellen Čechovs befindet sich ein Werk, das von vielen Interpreten zum Zeugnis für den Optimismus des Autors hochstilisiert wurde. Das ist *Student* („Der Student“), erstmals 1894 unter dem Titel *Večerom* („Am Abend“) veröffentlicht. Den Optimismus des Autors beschwörend, beruft man sich in der Regel auf die Erinnerungen Ivan Bunins (1905, 484), der berichtet, wie Čechov auf den Vorwurf negativer Weltsicht reagierte:

А какой я нытик? Какой я «хмурый человек», какая я «холодная кровь», как называют меня критики? Какой я «пессимист»? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ – «Студент». И слово-то противное: «пессимист»...

Und was bin ich für ein Nörgler? Was bin ich für ein „düsterer Mensch“, was bin ich für ein „kaltes Blut“, wie mich meine Kritiker nennen? Was bin ich für ein „Pessimist“? Unter meinen Sachen ist doch meine Lieblingserzählung der *Student*. Und schon das Wort ist widerwärtig: „Pessimist“...

Zum *Studenten* wird gerne ein weiteres Zeugnis angeführt. Auf die Frage „Welches seiner Werke schätzte Čechov am meisten?“ antwortete sein Bruder Ivan: „den *Studenten*. Er hielt ihn für das am meisten durchgearbeitete [Werk]“ (Считал наиболее отделанной [вещью]; Čechov 1944-51, VIII, 564). Die Verknüpfung der beiden Aussagen suggeriert für manchen Interpreten den beruhigenden Zusammenhang von formaler Meisterschaft und Optimismus, so als ob Čechov dort, wo er sein künstlerisches Handwerk nur sorgfältig genug ausgeübt habe, auch zu einer positiven Weltsicht vorgestoßen wäre.

Vom Autor zur Lieblingserzählung deklariert, als Objekt besonderen künstlerischen Schliffs genannt und als Beispiel seines Optimismus angeführt, avancierte der *Student* für viele Rezipienten zum Meisterexempel einer gelungenen geistigen und sittlichen Umkehr. Stellvertretend seien zwei so-

wjetische Interpreten zitiert<sup>30</sup>. Leonid Cilevič (1976a, 60 f.) schreibt vom „Sujet der ‚Erleuchtung‘ [озарение], des Begreifens der wahren und schönen ewigen Prinzipien des Lebens“ und davon, daß die „Energie der Jugend“, die der Heldenin der *Braut* geholfen habe, ihr „Leben umzuwenden“ (*не-ревернуть жизнь*, die ständige Mahnung des Mentors Saša!), dem Studenten erlaube, „sich zur Erkenntnis der höchsten Wahrheiten des Seins zu erheben“<sup>31</sup>

Die ereignis-affirmative Rezeption wird freilich bereits seit geraumer Zeit von einer skeptischeren Leseweise bestritten. Während L.M. O’Toole (1971, 46) als das Thema der Erzählung noch „the power of tragedy to move and inspire: in a word – ‘catharsis’“ nannte, machte schon Abram Derman in seinem bereits 1952 abgeschlossenen Buch als Thema die „Jugend“ aus: „Das ist eine Erzählung darüber, wie lieb, frisch und poetisch die Jugend ist und wie naiv und leichtgläubig“ (Derman 1959, 35)<sup>32</sup>.

Der erste und letzte der drei Teile, in die sich die Geschichte gliedert, – Weg *zum* Feuer, Weg *vom* Feuer – bilden in verschiedenen Merkmalen eine starke Äquivalenz. Der Anhänger des *prozrenie* nimmt in ihr die *Opposition* der inneren Situationen wahr, der Skeptiker die *Similarität*.

Rekonstruieren wir die Geschichte zunächst so, wie sie der *prozrenie*-Optimist liest. Der Student der geistlichen Akademie Ivan Velikopol’skij kehrt von der Jagd zur Zeit des Schnepfenstrichs nach Hause zurück. Das anfangs schöne Frühlingswetter hat sich gewendet, und es ist ein kalter Wind aufgekommen. Weil Karfreitag ist, hat er noch nichts gegessen. Durchgefroren und hungrig denkt der Student:

[...] точно такой же ветер дул и при Рюрикe, и при Иоанне Грозном, и при Петре, [...] при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом,

<sup>30</sup> Die sowjetische Interpretationstradition tendierte natürlicherweise dazu, die Faktizität, Gültigkeit und Reichweite von Čechovs *prozrenie*-Ereignissen zu überschätzen. Aber es gibt auch im Westen, vor allem bei den Vertretern religiöser Deutungen, durchaus den Hang zu recht unkritischer Aufnahme der Umkehr-Geschichten. So erkennen im *Studenten* einen uneingeschränkten, echten Umschlag der Weltsicht etwa Lafitte 1955, 148 f.; Jacobsson 1960; Klostermann 1960; Stowell 1980, 111-113.

<sup>31</sup> Cilevič, ein *prozrenie*-enthusiastischer Interpret mit ständigem Augenmerk auf den sozialen Fortschritt, hat auch an den oben betrachteten Ereignissen in *Der Literaturlehrer*, *Die Dame mit dem Hündchen* und *Die Braut* nichts auszusetzen (1976a, 60 f., 71-80 [„Rasskaz o prozrenii“]).

<sup>32</sup> Skeptisch zum Ereignis äußern sich, z.T. mit ausdrücklicher Bezugnahme auf Derman, auch Selge 1970, 36; Busch 1977, 54 f., 62; Hielscher 1987, 82 f.

мрак, чувство гнета,— все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше.<sup>33</sup>

[...] ebenso ein Wind wehte zu Zeiten Rjuriks, Ivan des Schrecklichen und Peters, [...] zu ihren Zeiten gab es ebenso eine bittere Armut, Hunger, ebensolche löcherige Strohdächer, Unwissenheit, Gram, eine ebensolche Wüste ringsum, Dunkelheit, das Gefühl der Bedrückung, – alle diese Schrecken gab, gibt es und wird es geben, und davon, daß noch tausend Jahre vergehen, wird das Leben nicht besser.

Der Student denkt die Geschichte der Menschen als ereignislose Iteration. Der Ausdruck seiner Gedanken (*точно такой же... точно такая же... такие же... такая же – и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре – были, есть и будут*) realisiert die Figur des Kreises und unterstreicht die ewige Wiederkehr des Gleichen.

Der Student nähert sich dem Feuer, das er von weitem gesehen hat. An ihm findet er zwei Frauen aus dem Dorf, Vasilisa und ihre Tochter Luker'ja. Das Feldfeuer in der kalten Nacht erinnert den Studenten der geistlichen Akademie an die Geschichte von der dreimaligen Verleugnung des Apostels Petrus, die er am Abend zuvor bei der Lesung der zwölf Evangelien gehört hat, und er erzählt den Frauen, die die Lesung auch gehört haben, die Geschichte noch einmal. Nachdem er die Tränen des reumütigen Petrus ausgemalt hat, beginnt Vasilisa zu weinen, und Luker'ja blickt ihn unverwandt an, errötend, mit einem Gesichtsausdruck, als unterdrücke sie einen starken Schmerz.

Der Student verläßt die Frauen und setzt seinen Weg durch die dunkle, kalte Nacht fort. Aber jetzt denkt er an Vasilisa und macht sich in dreimaliger Denkanstrengung die Beweggründe ihrer Tränen klar: Wenn die Alte geweint hat, dann deshalb, weil sie mit ihrem ganzen Wesen an dem interessiert ist, was in Petri Seele vor sich ging. Von dieser Erkenntnis erfüllt sich mit einem Mal sein Herz mit Freude, und er gelangt zu einer Schlußfolgerung, die seine früheren Gedanken von der Geschichte als ewiger Wiederkehr der gleichen schlechten Zustände ins Unrecht setzt:

Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой.

Die Vergangenheit, dachte er, ist mit der Gegenwart durch eine ununterbrochene Kette von Ereignissen verbunden, von denen eins aus dem andern

---

<sup>33</sup> Angesichts der Kürze der Erzählung verzichte ich auf Seitenangaben.

hervorgegangen ist. Und es schien ihm, als habe er soeben beide Enden dieser Kette gesehen: er berührte ein Ende, da erzitterte das andere.

Der Student denkt nun die menschliche Geschichte nicht mehr als mythischen Kreislauf, als schlechte Iteration, sondern als ereignishafte Kette von Ursachen und Folgen. Und als er mit der Fähre über den Fluß setzt und dann den Berg besteigt, erkennt er, daß Wahrheit und Schönheit, die das menschliche Leben schon in der Geschichte von Petrus regierten, ununterbrochen bis zum heutigen Tage fort dauern und offensichtlich immer die Hauptsache im menschlichen Leben und überhaupt auf der Erde gebildet haben. Ihn überkommt ein Gefühl von Jugend, Gesundheit und Kraft; eine unaussprechlich süße Erwartung des Glücks, eines unbekanntes, geheimnisvollen Glücks, bemächtigt sich seiner, und das Leben erscheint ihm voller Sinn.

Ohne Zweifel hat eine Veränderung stattgefunden. Am Anfang war der Student gedrückter Stimmung und sah die Geschichte als Kreis; nun ist er gehobener Stimmung und betrachtet die Geschichte als Kette. Für den Studenten hat sich mit seinen Ansichten sogar Wesentliches verändert, und seine neue Sicht der Geschichte, seine Erkenntnis der Prinzipien von Wahrheit und Schönheit muß für ihn Anspruch auf allgemeine Gültigkeit haben. Es fragt sich nur, ob die explizite Darstellung solch schlichten Durchblicks dem Werk schon jene Komplexität verleiht, die wir hinter Čechovs Wertschätzung vermuten dürfen. Was im Horizont der Person als Ereignis aufscheint, nimmt sich ja im Horizont des Werks und seines abstrakten Autors durchaus bescheidener aus. Der Fehler der *prozrenie*-Enthusiasten besteht gerade darin, die Personenperspektive, die in dieser Erzählung die Welterfassung und ihre Wiedergabe beherrscht, mit der Autorsicht zu identifizieren<sup>34</sup>. Der Autor aber ist kein überschwenglicher Jüngling mehr und stellt auch nicht einfach ein tiefgreifendes mentales Ereignis dar, sondern erzählt, unter welchen Umständen ein zweiundzwanzigjähriger Student der geistlichen Akademie zuerst zur pessimistischen Auffassung der Geschichte als schlechter Ereignislosigkeit und dann zu ihrer optimistischen Deutung als guter Ereigniskette gelangt. Deshalb ist auch mit naiver und leichtgläubiger Jugend das Thema der Erzählung noch nicht hinreichend charakterisiert. Denn im Umschwung der Stimmungen und Ansichten wird nicht nur jugendliche Emotionalität und Neigung zu schneller Verallgemeinerung sichtbar. Auch das von Derman genannte Thema gäbe der Erzählung kaum jene Komplexität, die Čechovs Wort

---

<sup>34</sup> Explizit etwa Jacobsson (1960, 94), für den die „Lebensanschauung, die im Studenten ihren Ausdruck findet [...] ohne jeglichen Zweifel Čechovs eigene war“.

von ihrem besonderen Schliff motivieren könnte. Die Erzählung ist noch um eine Ebene reicher. In ihr figurieren die Reaktionen des Studenten auf Natur und Menschen und ein ethisches Defizit, das sich in ihnen abzeichnet. Diese Reaktionen und ihren psychisch-ethischen Hintergrund wollen wir in einem zweiten Gang durch die Erzählung rekonstruieren.

#### b. Ästhetische Wahrnehmung und gestörte Harmonie

Der erste Absatz gibt in pseudo-auktorialer Darbietung die Wahrnehmungen eines noch nicht genannten Subjekts wieder. Es wendet sich das Wetter. „Anfangs“ (вначале) war es „schön und ruhig“ (хорошая, тихая), dann kam mit der Dunkelheit von Osten ein kalter, durchdringender Wind auf. *Anfangs* impliziert *am Ende* und einen Kontrast der Situationen. Die im personalen Modus eingeführte Veränderung weist – so könnte man vermuten – als Mikromodell auf das Thema der Erzählung voraus.

Während des schönen Wetters waren unterschiedliche Geräusche zu hören: das Schreien der Drosseln, der im Text ikonisch wiedergegebene Klagelaut von „etwas Lebendigem“ (в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку), der Balzflug einer Waldschnepfe und der auf sie gerichtete Schuß. Das Geräusch des Schusses in der Frühlingsluft empfindet der Wahrnehmende als „schallend und fröhlich“, und der Diskurs unterstreicht den angenehmen Eindruck durch die – Kontiguität suggerierende – Klangverbindung zwischen *Schuß*, *erschallte*, *Frühlingsluft* und *fröhlich* (выстрел по нем прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело). Der fröhliche Schuß, letztes Glied in der Reihe der Geräusche, übertönt die Laute der Klage und macht vergessen, daß auch er dem Tod der Kreatur gilt. Ob er sein Ziel erreicht, wird bezeichnenderweise offengelassen. Es wird nicht gefragt und nicht geklärt, welches Lebendige Klagelaute ausstößt. Unklar bleiben auch die Ursache-Folge-Relationen. So können wir nur vermuten, daß das Leiden des Lebewesens von einem früheren Schuß hervorgerufen wurde. Im Horizont des Wahrnehmenden freilich bedarf es solcher Klarheit nicht. In ihm vereinigen sich die unterschiedlichen Geräusche zu einem harmonischen Klangbild freundlicher Natur bei schönem Wetter. Und diese Harmonie ist das Ergebnis ästhetischer Aneignung, die dem Gesetz des körperlich und sinnlich Angenehmen gehorcht.

Mit dem aufkommenden Wind verstummt alles. Der Wind aber weht „zur unpassenden Zeit“ (некстати). Die Wertung des Wahrnehmenden verrät

auch hier: er beurteilt die Erscheinungen der Natur nach seinen körperlichen Empfindungen. Füge sich bei angenehmem Wetter das Schreien der Drosseln, der Klagelaut der Kreatur und der Schall des Schusses in ein Klangbild, das der harmonischen Gemütsverfassung des Subjekts entsprach, so wird das Wirken der Kälte in der Natur mit den Attributen menschlichen Unbehagens beschrieben. Nicht zufällig nimmt der Diskurs hier jene Laute auf (*u, l*), die zuvor der Klage ikonische Gestalt gaben:

По лужам протянулись ледяные иглы, и стало в лесу неуютно, глухо и нелюдимо.

Die Pfützen bezogen sich mit Eisnadeln, und es wurde im Wald ungemütlich, öde und unfreundlich.

Im zweiten Absatz tritt der Student Ivan Velikopol'skij auf den Plan, Johannes Großfeld. Er denkt, wie schon sein Name andeutet, in großen Maßstäben und ist ein Freund eiliger Generalisierung. Die Finger sind ihm vor Kälte erstarrt, das Gesicht brennt vom Wind, und schon scheint ihm, daß diese plötzlich hereinbrechende Kälte „in allem die Ordnung und Harmonie gestört habe“ (нарушил во всем порядок и согласие). Welche Harmonie? Bestand denn eine solche in der Natur selbst, unabhängig von ihrer ästhetischen Hervorbringung? Und ist die Ordnung der Natur gestört, wenn am Abend eines schönen Frühlingstags der Winter zurückzukehren scheint?

Eher ist eine andere Ordnung gestört, die einzuhalten dem jungen Theologen gut anstünde. Ivan kehrt nicht etwa von seinen geistlichen Studien nach Hause zurück, sondern von der *tjaga*. Das Wort bezeichnet den Balzflug der Waldschnepfen im Frühjahr, aber auch die Jagd zu dieser Zeit, in der die Tiere leichte Beute sind. Aus dem Schall des Schusses müssen wir schließen, daß Ivan auf der Jagd gewesen ist. Es ist aber Karfreitag. An diesem heiligen Tag hat schon der einfache Christenmensch eine besondere Ordnung einzuhalten. Ivans Eltern – der Vater ist Küster – halten sich auch daran: bei ihnen wird heute nicht gekocht. Um wieviel mehr hat der angehende Geistliche den Tag zu heiligen! Er ist zudem nicht einfacher Seminarist, sondern Zögling einer der vier großen russischen geistlichen Akademien<sup>35</sup> und muß im Glauben besonders gut unterwiesen sein. Am Karfreitag auf der Jagd, ist das für den Studenten nicht eine Sünde, unverzeihlicher noch als der unwissentliche Karfreitagsfrevel Parzivals<sup>36</sup>? Hätten ihn die Laute des

<sup>35</sup> Vgl. Klostermann 1960, 104.

<sup>36</sup> In Wolfram von Eschenbachs *Parzival* (446,6-451,2) reitet der voll gewappnete Held an einem winterlich kalten Frühlingstag durch den verschneiten Wald („eins morgens

Leidens nicht an die Leiden des Herrn gemahnen müssen, derer an diesem Tage mit symbolischem Nachvollzug der körperlichen Entbehrung gedacht wird? Hat er die rechte „Ordnung“ nicht ärger gestört als das Wetter, das an März- oder Aprilabenden in Rußland durchaus frostig zu sein pflegt?

Dem Studenten kommt es vor, als sei es der Natur selbst „unheimlich“ (жутко). Wie schon zuvor, als er die Stimmung im Wald als „ungemütlich, öde und unfreundlich“ (неуютно, глухо и нелюдимо; man beachte die Laut-äquivalenz mit dem neuen Wort!) empfand, spricht er der Natur seine Gemütsverfassung zu, die durch die äußeren, physikalischen Bedingungen, den aufkommenden Wind, ausgelöst wurde. Und weil es der Natur selbst unheimlich ist, verdichtet sich auch, wie ihm scheint, die abendliche Dunkelheit „schneller, als es notwendig wäre“ (быстрее, чем надо). In dieser öden Finsternis leuchtet nur ein einziges Licht. Es kommt von den Witwengärten am Fluß. Sein Dorf aber, vier Werst entfernt, ist mit dem ganzen Umkreis im kalten Abendnebel versunken. Er denkt an zu Hause: bei seinem Aufbruch saß die Mutter im Hausflur barfußig auf dem Boden und reinigte den Samovar, und der Vater lag auf dem Ofen und hustete. Die Erinnerung scheint nicht Mitleid auszulösen, sondern eher Ärger: wegen des Karfreitags wurde zu Hause nichts gekocht, und er hat einen „peinigenden Hunger“ (мучительно хотелось есть). Hunger ist *sein* Karfreitagsmartyrium (мучения)<sup>37</sup>, aber er nimmt es nicht freiwillig auf sich.

Kälte und Hunger, die er als Störung seines körperlichen Wohlgefühls („Ordnung und Harmonie“) empfindet, sind es, die ihm den Gedanken an das ewige Wehen des Windes und an die schlechte Wiederkehr der „Schrekken“ eingeben. Der Ausdruck des Gedankens, der Aufbau der inneren Rede und der Rekurs auf die Epochen russischer Geschichte verraten den Scholaren, der Inhalt aber entspricht dem auf seine körperlichen Bedürfnisse bezogenen Kind. Nicht zufällig endet das historische Raisonement und der ganze Absatz mit dem kindlichen „Und er wollte nicht nach Hause“ (И ему не хотелось домой). Wir verstehen, warum Ivan nicht sogleich zu den Eltern zu-

---

was ein dünner snê, / iedoch sô dicke wol, gesnît,/ als der noch frost den liuten gît“, 446, 6-8). Es ist Karfreitag, doch Parzival kennt die Bedeutung des Tages nicht und muß sich von dem alten Ritter Kahenis, der mit seiner Familie barfuß und im Büßergewand durch den Schnee wandert, über die Bedeutung des Tages belehren lassen und darüber, daß es unrecht sei, an diesem Tag Harnisch zu tragen.

<sup>37</sup> Vgl. Schiefelbein 1986, 1. – In Ivans Erzählung erscheint dann das Wortmotiv mit Bezug auf Christi Passion in der Form der „Peiniger“ (мучители) und mit Bezug auf Petrus, der „von Trauer und Sorge gequält ist“ (измученный).

rückkehrt. *Не хотелось домой* bildet ein Echo auf *мучительно хотелось есть*, und *zu Hause sein* heißt heute *fasten, ein Martyrium erleiden*. Das Feuer in den Witwengärten dagegen verheißt Wärme, Licht, Behaglichkeit und vielleicht auch Speise. Das Licht, das dem Christen in der Finsternis leuchtet, kann der Student nur im konkreten Sinne verstehen, als eine Quelle von Helligkeit und Wärme, die sein körperliches Unbehagen beseitigt.

### c. Eine rührende Geschichte vom leidenden Petrus

Das Feldfeuer der beiden Witwen, im Diskurs ikonisch beschrieben, erfüllt die Erwartungen: „Der Holzstoß brennt heiß, knisternd“ (Костер горел жарко, с треском). Das Feuer erhellt auch im weiten Umkreis die aufgepflügte Erde. Aber zum Essen kommt Ivan zu spät: „Offensichtlich haben sie gerade ihr Abendessen beendet“ (Очевидно, только что отужинали).

Die Szene von Mutter und Tochter ruft die Konfiguration der Eltern auf. Vasilisa, die Königliche – wie ihr Name sagt –, eine hochgewachsene Alte, steht in einem Männerhalbpelz neben dem Feuer und blickt versonnen in die Flammen. Luker’ja, klein und pockennarbig, mit einem dümmlichen Gesicht, sitzt auf der Erde und wäscht Kessel und Löffel. Kompetenzen, Befugnisse und Verpflichtungen sind zwischen den beiden Witwen offensichtlich genauso verteilt wie zwischen Ivans Vater und Mutter. Das zeigt sich auch im Gespräch. Vasilisa, die vieles in der Welt erlebt hat und eine Unterhaltung zu führen weiß, drückt sich „fein“ (деликатно) aus und lächelt dabei weich und würdig; Luker’ja aber, ein Dorfweib, betrachtet den Ankömmling nur mit zusammengekniffenen Augen und schweigt, und sie hat dabei einen seltsamen Gesichtsausdruck, wie eine Taubstumme. So scheint es ganz natürlich, daß sich der Student im Gespräch und auch in der Erzählung der Petrusgeschichte ausschließlich an die Mutter wendet.

Was bewegt den Studenten dazu, noch einmal die Geschichte zu erzählen, die am Abend zuvor in der Kirche gelesen wurde? Er hat sich doch soeben noch vergewissert, daß Vasilisa am Gründonnerstagabend selbst bei den zwölf Evangelien war, und er rechnet ja in seiner Nacherzählung durchaus auf ihr Gedächtnis („wenn du dich erinnerst“ [если помнишь]; „du hast gehört“ [ты слышала]) .

Drei Motive zeichnen sich ab. Es ist zum einen gewiß die Lust des angehenden Geistlichen am Erzählen der biblischen Geschichten und die Freude an der Belehrung der Gläubigen, die ihn Petri Verrat noch einmal erzählen

lassen. Er wird auch gerne seine Gelehrsamkeit zeigen, und dieser Absicht dient offensichtlich das wörtliche Zitieren aus dem kirchenslavischen Text und die Übersetzung eines Worts (петел, то есть петух), das Vasilisa unverständlich sein könnte.

Zum zweiten Motiv führt ein Vergleich seiner Paraphrase mit jenen drei der am Gründonnerstag gelesenen Evangelien, die von Petri Verrat berichten<sup>38</sup>. Einen solchen Vergleich hat Martin 1978 unternommen, und er zeigt, daß der Student zwar durchaus bibelfest ist, dort aber, wo er sich überhaupt an die Texte des Neuen Testaments hält und die biblischen Geschehnisse nicht mit seinen Worten ausmalt, in vielen Details nicht den drei Lesungen aus Johannes und Matthäus folgt, die er und Vasilisa am Vorabend gehört haben. Als Gewährsmann dient Ivan in den Abweichungen fast immer Lukas<sup>39</sup>, und es ist offensichtlich die größere Dramatik der Lukasvarianten, ihre detailfreudigere Ausstattung der Geschichte, ihre lebendigere Präsentation und psychologischere Darstellungsweise, die diese Präferenz bedingen. Der Student möchte einen tiefen Eindruck hervorrufen, das Gemüt bewegen, rühren. Diesem Zweck dient auch, daß er in seiner Erzählung Vasilisa mehrmals anspricht und seinen Bericht in volkssprachlich-emotionaler Rede (mit der emphatischen Reduplikation der Adjektive und Adverbien) beschließt.

Das dritte Motiv erhellt aus Ivans Selektion. Die zwölf Evangelien erzählen die ganze Passionsgeschichte, die Geschichte vom Leiden Jesu Christi bis zur Grablegung. Nicht diese Geschichte erzählt der Student nach. Er trifft

---

<sup>38</sup> 1. *Joh* 13, 31-18, 1; 2. *Joh* 18, 1-28; 3. *Mt* 26, 57-75.

<sup>39</sup> Folgende wesentliche Motive in Ivans Bericht sind nach Martin 1978 nicht den am Gründonnerstag gelesenen Texten entnommen, sondern den entsprechenden Parallelstellen bei Lukas: 1. die Petrusworte: „Mit dir bin ich bereit ins Gefängnis zu gehen und in den Tod“ (С тобою я готов и в темницу, и на смерть); 2. Jesu Ankündigung der *dreimaligen* Verleugnung; 3. das ksl. Wort *petel*, das Ivan erklärt; 4. Jesu Bewußtseinszustand im Garten Gethsemane; 5. Petri Schlaf im Garten Gethsemane; 6. der Judaskuß; 7. das Geschlagenwerden Jesu, bevor er das Haus des Hohenpriesters erreicht hat; 8. die Wendung der Magd, die Petrus als zu Jesus gehörig identifiziert hat, an Dritte; 9. die Verleugnungsworte „Ich kenne ihn nicht“ (Я не знаю его); 10. die Worte der zweiten Erkennung „Auch du bist einer von ihnen“ (И ты из них); 11. der Blick des Petrus auf den entfernt stehenden Jesus beim Krähen des Hahns. – Natürlich handelt es sich hierbei nicht um Unkorrektheiten Čechovs, wie Martin (1978, 273) einzuräumen bereit ist, sondern um Abweichungen des Studenten, die seiner Erzählmotivation entspringen. Mangelnde *Kenntnis* des Studenten zu Recht ausschließend, versäumt es Martin, die Möglichkeit einer besonderen *Intention* auf seiner Seite auch nur zu erwägen.

eine eigenwillige Auswahl. Sein Held ist Petrus und sein Sujet nicht so sehr der Verrat, sondern das Leiden des Petrus. Auf Petri Gemütsregungen ist sein Bericht fokussiert, und hier detailliert und amplifiziert seine Narration die lakonische biblische Vorlage. Das Leiden Petri übertrifft in Ivans Erzählung sogar noch das Leiden Christi<sup>40</sup>:

После вечери Иисус смертельно тосковал в саду и молился, а бедный Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна. Спал.

Nach dem Abendmahl war Jesus im Garten zu Tode betrübt und betete, der arme Petrus aber litt in seiner Seele, wurde matt, seine Lider wurden ihm schwer, und er konnte auf keine Weise den Schlaf überwinden. Er schlief.

Während die Synoptiker (*Mt* 26, 37-39; *Mk* 14, 33-36; *Lk* 22, 42-44) Jesu schwere Stunde im Garten Gethsemane anschaulich darstellen, Lukas, der Arzt, sogar berichtet, daß dem Leidenden der Angstschweiß wie Blutstropfen niederrann, begnügt sich der Student mit knapper Erwähnung („zu Tode betrübt“). Die Leiden des Petrus aber und sein vergeblicher Kampf mit dem Schlaf, auf die der Student das Augenmerk lenkt, sind in den entsprechenden Versen der Synoptiker (*Mt* 26, 40; *Mk* 14, 37; *Lk* 22, 45) gar nicht erwähnt. Die – unfreiwillige – Logik von Ivans narrativer Selektion ist folgende: Jesus überwindet die Todesangst, der „arme“ Petrus aber kann den Schlaf nicht überwinden.

Eine ähnliche Verschiebung in der Last der Leiden beobachten wir bei der Darstellung des geschlagenen Jesus:

Его связанного вели к первосвященнику и били, а Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса, и теперь видел издали, как его били...

Sie führten ihn gebunden vor den Hohenpriester und schlugen ihn, Petrus aber, erschöpft und gequält von Trauer und Sorge, verstehst du, unausgeschlafen, in der Vorahnung dessen, daß auf der Erde sogleich etwas Furchtbares geschieht, ging hinterher... Er liebte Jesus leidenschaftlich, ohne Besinnung, und nun mußte er aus der Ferne mit ansehen, wie sie ihn schlugen...

Ivan beschließt seinen Bericht, indem er die knappen Worte des Matthäus- und Lukasevangeliums (*Mt* 26, 75; *Lk* 22, 62) von Petri bitterlichem

---

<sup>40</sup> Rév (1971, 145) konstatiert das Paradoxon, daß *der* leidet, der zusieht, wie man den andern schlägt, und nicht *der*, den man mit der Peitsche geißelt. Die Autorin weist dieser Verkehrung jedoch keine plausible Funktion zu.

Weinen zitiert und den Seelenschmerz des Apostels in volkstümlicher Rede und mit poetischen Klangwiederholungen emotional in Szene setzt:

Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал. В евангелии сказано: «И исшед вон, плакася горько». Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...

Er erinnerte sich, kam zur Besinnung, verließ den Hof und begann bitterlich-bitterlich zu weinen. Im Evangelium ist gesagt: „Und er ging hinaus und weinte bitterlich“. Ich stelle mir das vor: der stille-stille Garten, dunkel-dunkel, und in der Stille hört man kaum das dumpfe Schluchzen...

Im leidenden Petrus aber sieht der Student vor allem sich selbst. Nicht von ungefähr bildet den Erzählanlaß sein eigenes Leiden am *peinigenden* Hunger (*мучительно хотелось есть*) und an der schneidenden Kälte. Und es ist bezeichnend, daß er an diesem Karfreitagabend nicht von Christi Kreuztod spricht, sondern, hinter der Entwicklung des Passionsgeschehens zurückbleibend, die Rede auf die Nacht bringt, in der sich der Apostel Petrus am Feuer wärmte:

Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр,— сказал студент, протягивая к огню руки.

Genauso wärmte sich in einer kalten Nacht am Lagerfeuer der Apostel Petrus, sagte der Student und streckte die Hände zum Feuer.

Nicht Christi Passion hat er im Sinn, sondern den frierenden und sich grämenden Petrus. Nicht als Christi freiwilligen Nachfolger sieht er sich, sondern als unfreiwilliges Pendant des Apostels. Nicht ein geistlicher Gedanke bewegt ihn, sondern die Ähnlichkeit seiner kalten Nacht mit der Petri. Petri Nacht war „kalt“ (холодная), „furchtbar“ (страшная), „außerordentlich traurig“ (до чрезвычайности унылая), „lang“ (длинная). Seine eigene Nacht läßt den Studenten frieren, hungern und traurig über die menschliche Geschichte denken. Die Ähnlichkeit mit Petrus ist dem Studenten so wichtig, daß er sie in seiner Erzählung noch einmal betont: „Mit ihnen am Lagerfeuer stand Petrus und wärmte sich auch, so wie ich jetzt“ (С ними около костра стоял Петр и тоже грелся, как вот я теперь). Als ob sich Vasilisa ohne sein Beispiel nicht vorstellen könnte, wie Petrus am Feuer stand! In der Geschichte von Christi Passion die Leiden des Petrus dramatisierend, erzählt der Student im Grunde von den Leiden des Johannes Großfeld.

Die drei Motive des Erzählens, die Lust an der Belehrung der schon Belehrteten, der Wunsch zu rühren und die Inszenierung des Selbstmitleids, erklären auch, warum sich der Student mit einem kurzen Gutenachtgruß entfernt, sobald die „Arbeiter“ (работники), deren Stimmen in der Ferne zu hö-

ren gewesen waren, vom Fluß zum Feuer zurückkehren. Von den Männern scheint Bedrohung auszugehen, wie schon von den „Arbeitern“ (работники) Bedrohung ausging, die in Petri Geschichte das Feuer entfachten und dann den Jünger, der sich an ihm wärmte, „mißtrauisch und streng“ (подозрительно и сурово) anblickten. War nicht vielleicht die Roheit dieser Männer der Grund dafür, daß Vasilisa erschrak, als der von ihr noch nicht erkannte Student aus dem Dunkel ans Feuer trat? Ivan jedenfalls nimmt die Männer als bedrohlich war: „Die Arbeiter kehrten vom Fluß zurück, und einer von ihnen, der hoch zu Pferde saß, war schon nahe, und der Schein des Feuers zitterte auf ihm“ (Работники возвращались с реки, и один из них верхом на лошади был уже близко, и свет от костра дрожал на нем)<sup>41</sup>. Der Student scheint zu ahnen, daß die Männer ihm kaum Gehör geschenkt hätten und keinesfalls in Tränen ausgebrochen wären. Sein hastiger Abschied läßt auch erkennen, daß er die Macht über die Frauen, die er als belehrender, rührender und sich selbst inszenierender Erzähler ausgeübt hat, nun an Mächtigere – Mächtigere freilich nicht im Erzählen – abzutreten hat. Er räumt deshalb das Feld.

#### d. Warum weint Vasilisa?

Nachdem der Student seine Geschichte beendet hat, bricht Vasilisa, die immer noch gelächelt hat, in Tränen aus und schützt mit dem Ärmel ihr Gesicht vor dem Feuer, als schäme sie sich ihrer Tränen. Luker’ja aber, die schon bei der Erwähnung von Petri leidenschaftlicher, besinnungsloser Liebe zu Christus und dem Blick des Jüngers auf den Geschlagenen die Löffel weggelegt und auf den Erzähler ihren unverwandten Blick geheftet hatte, sieht den Studenten weiterhin starr an, errötet und nimmt den gequälten und angestregten Gesichtsausdruck eines Menschen an, der einen starken Schmerz unterdrückt.

Wir wissen nicht, warum Vasilisa weint und Luker’ja stummen und tränenlosen Schmerz empfindet. Der Student aber glaubt in einer dreimaligen Denkanstrengung, in einem dreifachen Syllogismus, der zu immer weitergehenden Konklusionen gelangt, die Motive der Frauen zu ergründen:

---

<sup>41</sup> Mit der am Boden kauernenden Tochter, der im Männerpelz stehenden Mutter und dem hoch zu Pferde sitzenden Mann ist – wie Schiefelbein (1986, 5) bemerkt – die Hierarchie der Macht ins Bild gestellt.

Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, все, происходившее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение... [...]

Jetzt dachte der Student an Vasilisa: wenn sie in Tränen ausgebrochen war, dann stand also alles, was in jener furchtbaren Nacht mit Peter geschehen war, zu ihr in irgendeiner Beziehung... [...]

Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему – к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям.

Der Student dachte wieder, daß, wenn Vasilisa in Tränen ausgebrochen war und ihre Tochter verlegen schaute, dann offensichtlich das, wovon er soeben erzählt hatte, was vor neunzehn Jahrhunderten geschehen war, in einer Beziehung zur Gegenwart stand – zu beiden Frauen und wahrscheinlich auch zu diesem öden Dorf, zu ihm selbst, zu allen Menschen.

Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра.

Wenn die Alte in Tränen ausgebrochen war, so nicht deshalb, weil er rührend erzählen konnte, sondern deshalb, weil Petrus ihr nahe war, weil sie sich mit ihrem ganzen Wesen dafür interessierte, was in der Seele Petri vorgegangen war.

Das scholastische Raisonement mindert die Überzeugungskraft der gefundenen Motive. Die Schlußfolgerungen mögen nicht ganz falsch sein, sind aber zu abstrakt, um die konkrete, individuelle Wahrheit zu treffen. Überdies sind schon die Ausgangsprämissen nicht ganz korrekt. Vasilisa ist nicht nur in Tränen ausgebrochen, sondern hat auch Zeichen der Scham gezeigt. Und Luker'ja, für die sich der Student nur ganz beiläufig interessiert, zeigte nicht Verlegenheit, sondern kaum unterdrückten Schmerz<sup>42</sup>. Gegenüber diesem Schmerz der Tochter zeigt sich der Student so gleichgültig wie gegenüber dem Klagelaut der Kreatur. Die Jagd am Karfreitag wiederholte den Karfreitagsfrevl Parzivals, angesichts der Scham und dem Schmerz der Frauen versagt der Student wiederum wie Parzival. Sich gesichert fühlend in seinem theologischen Wissen (wie Parzival sich durch Gurnemanz' Ritterlehren hin-

---

<sup>42</sup> Die Verlegenheit (смутилась), die der Student Luker'ja nun zuschreibt, korrespondiert mit der Verlegenheit (смутился), die Petrus bei der ersten Verleugnung zeigt. Aber das ist eine falsche Äquivalentsetzung, so falsch wie Ivans Beschreibung seiner eigenen Beobachtung.

reichend unterrichtet wähnte), kommt Johannes Großfeld gar nicht auf die Idee, zu *fragen*, an Luker'ja die Mitleidsfrage zu richten.

Die Geschichte teilt uns nicht explizit mit, was die beiden Frauen tatsächlich bewegt. Aber in den thematischen und formalen Äquivalenzen der Erzählung zeichnen sich doch mit großer Suggestivität die wahren Motive von Mutter und Tochter ab. Luker'ja, die „von ihrem Mann durch Schläge mundtot gemachte“ (*забитая мужем*) und in der Hierarchie der Geschichte am niedrigsten rangierende Person, wird zum Äquivalent von Christus, den seine Peiniger – wie Petrus aus der Ferne beobachtete – „schlugen“ (*били*). Vasilisa aber „bricht in Tränen aus“ (*заплакала*) wie Petrus, der nach seinem Verrat „bitterlich-bitterlich zu weinen begann“ (*горько-горько заплакал*). Ähnlich wie Petri Tränen in einer kleinen Szene ausgemalt werden, sind Vasilisas Tränen Gegenstand narrativer Amplifikation: „Weiter lächelnd schluchzte Vasilisa plötzlich auf, und Tränen, große, üppige Tränen rannen ihr über die Wangen“ (Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам). Verbirgt Vasilisa ihr Gesicht tatsächlich, weil sie sich – wie der Student vermutet – ihrer Tränen schämt (как бы стыдясь своих слез)? Schämt sie sich nicht vielmehr dessen, daß sie die Tochter – wie Petrus seinen Heiland – verraten und verleugnet hat?<sup>43</sup> Hat sie die Tochter nicht dem rohen Manne ausgeliefert, und hat sie ihrem Leiden nicht aus der Ferne tatenlos zugesehen? Vasilisa, der Königlichen im Männerpelz, der würdig Lächelnden, der „welterfahrenen Frau“ (*женщина бывалая*), ist in Ivans Erzählung eine schmerzliche Erkenntnis bereitet worden.

Weder von Luker'jas noch von Vasilisas Gedanken und Empfindungen läßt sich der Student etwas träumen. Er hat zwar durchaus recht damit, daß alles, was in jener furchtbaren Nacht mit Peter geschehen ist, zu den Frauen „in irgendeiner Beziehung steht“, aber er kann nicht im geringsten erkennen, in welchem konkreten Sinne seine Erzählung Vasilisa betrifft. Solche Erkenntnis wäre ihm grundsätzlich durchaus zugänglich. Er kennt ja die beiden Frauen aus der Nachbarschaft. Wir dürfen deshalb sogar – gegen die Annahme zahlreicher Interpreten – vermuten, daß Luker'jas Attribution *zabitaja mužem* im Bewußtsein des Studenten aufscheint. Nur realisiert er ihre Bedeutung nicht in dem wörtlichen Sinne, den die Erzählung aktiviert („von

---

<sup>43</sup> Zur Äquivalenz Vasilisa  $\approx$  Petrus, Luker'ja  $\approx$  Christus vgl. schon Rayfield (1975, 154), zu Vasilisas Verrat an der Tochter: Amsenga/Bedaux (1984, 310) und Schiefelbein (1986, 5). Kritisch zur Deutung von Vasilisas Tränen als Zeichen erkannter Schuld: Wächter 1992, 302.

ihrem Mann durch *Schläge* mundtot gemacht<sup>6</sup>), sondern, das äquivalenzbildende Moment des Schlagens unterdrückend, lediglich in dem flacheren idiomatischen Sinne: ‚von ihrem Mann *ingeschüchtert*‘, ‚*schüchtern*‘.

Der Student fragt also nicht nur nicht nach den Beweggründen, deren Erschließung er sich solche denkerische Anstrengung kosten läßt, er nutzt noch nicht einmal sein Wissen um die Lebensumstände der Frauen. Er interessiert sich im Grunde auch gar nicht für das, was in ihnen vorgeht. Ihm, der, ganz auf seine Bedürfnisse konzentriert, aus seinem körperlichen Unbehagen vorschnelle Schlüsse über den Lauf der Geschichte gezogen, in der Erzählung sein Selbstmitleid inszeniert, Vasilisa zu Tränen gerührt und sich am Feuer aufgewärmt hat, genügt das Erlebnis des vermeintlichen Erfolgs und die blasse Wahrheit seiner theologisch-abstrakten Konklusion, nach der Vasilisa weinte, „weil sie sich mit ihrem ganzen Wesen dafür interessierte, was in der Seele Petri vorgegangen war“. Noch einmal: das ist, soweit wir erkennen können, nicht ganz falsch, geht aber an der konkreten Wirklichkeit der Frauen vorbei. Vasilisa ist nicht an dem interessiert, was in der Seele des Apostels vor sich ging, sondern an dem Äquivalent von Petri Seelenregung in ihrer eigenen Seele. Ihr Interesse gilt nicht der biblischen, sondern der eigenen Geschichte. Die hat ihr der Student, ohne es zu wollen oder auch nur zu wissen, mit der biblischen Geschichte vor Augen geführt.

Ganz ohne Ahnung von dem, was sich zwischen den beiden Frauen und zwischen ihnen und den Männern abspielt, scheint der Student freilich nicht von dannen zu gehen. Nach dem ersten Ansatz zu seinem Syllogismus dreht der sich vom Feuer Entfernende noch einmal um (Он оглянулся). Drückt sich darin nicht Zögern aus, vielleicht auch ein Anflug von Sorge um die Frauen, die er flüchtend den Männern ausgeliefert hat? Aber es ist nichts mehr zu tun: „Das einsame Feuer leuchtete ruhig in der Dunkelheit, und bei ihm waren keine Menschen mehr zu sehen (Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей). Und der weiter-schreitende Student setzt erneut zu einem Syllogismus an, der, wiederum nicht falsch, wiederum die konkrete Wirklichkeit der Menschen verfehlt.

Wie der Student, in seinen körperlichen Bedürfnissen frustriert, die Weltgeschichte auf den Nenner schlechter Wiederholung brachte, so denkt er nun, atemlos vor plötzlicher freudiger Erregung über das gelungene Erzählen, den Zusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart als Kette von Ereignissen, die eins aus dem andern hervorgehen. Nicht aber die kausale Kontiguität der Zeiten, die Verknüpfung von früher Ursache und später Wirkung war der Reaktion der Frauen abzulesen, sondern die Äquivalenz des

Verrats, eine Wiederholung also, die das pessimistische Bild des Kreises eher ins Recht setzt als das optimistische der Kette.

e. „Wahrheit und Schönheit“ – oder: Ein Petrus ohne Reue

Seine beglückende Erkenntnis trägt den Studenten noch weiter, noch höher über die Menschen hinaus. Die Bewegung des Gedankens wird in der räumlichen Bewegung ihres Trägers versinnbildlicht. Ivan Velikopol'skij überquert auf der Fähre den Fluß, besteigt den Berg, blickt auf sein Heimatdorf herab und schaut in den Westen, wo die kalte Purpurröte des Abends noch als schmaler Streifen glänzt. Und während dieser Bewegung ist sein Sinn erfüllt von nicht ganz klaren Gedanken an die Universalität und Überzeitlichkeit von „Wahrheit und Schönheit“ (правда и красота).

Hoch über den Niederungen der Menschen stehend, weit entfernt von den beiden Frauen, der stehenden wie der hockenden, nicht näher auch den Eltern, der barfuß auf dem Boden des Hausflurs kauern den Mutter und dem auf dem Ofen liegenden Vater, denkt der junge Theologe abstrakte Konzepte, die zu dem Erlebten kaum in Beziehung stehen. Inwiefern illustrieren denn die Geschehnisse im Garten Gethsemane und im Hof des Hohenpriesters die Macht von „Wahrheit und Schönheit“, wie der nun euphorische Student meint? Den jungen Mann – „er war erst 22 Jahre“ (ему было только 22 года), so fügt der Erzähler hier relativierend ein – überkommt ein Gefühl der Jugend, der Gesundheit, der Kraft, er gibt sich – mit der Illusionsfreude vieler Čechovscher Helden und mit dem entsprechenden emphatischen Aufschwung seiner inneren Rede – einer „unaussprechlich süßen Erwartung des Glücks“ hin, „eines unbekanntes, geheimnisvollen Glücks“ (невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья), und ihm erscheint das Leben, das er zuvor als Wiederholung der Schrecken gedacht hat, „hinreißend, zauberhaft und voll hohen Sinns“ (восхитительной, чудесной и полной высокого смысла)<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Man vgl. die Ähnlichkeit der Glücksvisionen in andern Erzählungen eines problematischen *prozrenie*. So lautet etwa die finale Vision der Liebenden in der *Dame mit dem Hündchen*: „Und es schien, daß nur noch ein bißchen notwendig wäre – und die Lösung wäre gefunden, und dann begänne ein neues, schönes Leben“ (И казалось, что еще немного – и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; X, 143). Vgl. auch die initiale Vision Nadjas in der *Braut*: „Man spürte den Mai, den lieben Mai! Es atmete sich so tief, und man kam auf den Gedanken, daß nicht hier, aber irgendwo unter dem Himmel, über den Bäumen, weit hinter der Stadt, in den Feldern und Wäldern sich ein eigenes Frühlingsleben entfalte, ein

Ein Ereignis hat nicht stattgefunden, geschweige denn ein Karfreitagsergebnis. Die Erkenntnis fremden Leidens und die Einsicht in eigene Schuld zeichnen sich lediglich in Vasilisas Tränen ab. Aber das *prozrenie* der Nebenfigur bleibt für uns im Status reiner Möglichkeit. Über die Resultativität, Irreversibilität und Konsekutivität dieses nur angedeuteten Ereignisses erlaubt die Erzählung keine Schlüsse. Was aber den Titelhelden betrifft, so stellt die Erzählung statt eines *prozrenie* einen mehrfachen Wechsel von Gemütsanwandlungen dar, die als Reaktionen auf elementare körperliche Empfindungen erkennbar werden<sup>45</sup>. Ein egozentrischer, auf seine körperlichen und seelischen Bedürfnisse konzentrierter junger Mann denkt an einem warmen Frühlingstag „Ordnung und Harmonie“, konstatiert im abendlichen Ostwind ihre Störung, schließt, hungrig und frierend, auf die ewige, unveränderliche Wiederkehr der Schrecken, erkennt, von der Wirkung seines Erzählens beglückt, in der menschlichen Geschichte den Kausalnexus von Ursache und Wirkung und entdeckt schließlich auf der Höhe des Berges und im Angesicht der vom Westen her scheinenden Abendröte „Wahrheit und Schönheit“ als die „Hauptsache im menschlichen Leben und auf der Erde überhaupt“ (главное в человеческой жизни и вообще на земле). Nur im Horizont des Studenten erfüllt sich der Wunsch, mit dem Vasilisa ihn beim Feuer begrüßte: «Богатым быть» („Du sollst reich werden“).

Die euphorischen Zustände verdanken sich nichts anderem als Verkenning oder Verdrängung, sie verraten an dem jungen Theologen, der sich so düsteren Gedanken an die ewig wiederkehrenden „Schrecken“ hingegeben hat, einen Mangel an Interesse für das konkrete Leiden in der Welt. Wie der Student den Klagelaut der Kreatur jenem Klangbild integriert, das ihn „Ord-

---

geheimnisvolles, schönes, reiches und heiliges Leben, dem Verstehen des schwachen und sündigen Menschen unzugänglich“ (Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах, развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека“; X, 202). Im Finale sieht die aufbrechende Nadja vor ihrem inneren Auge „ein neues, weites, geräumiges Leben, [...] noch unklar und voller Geheimnisse“ (жизнь новая, широкая, просторная, [...] еще неясная, полная тайн; X, 220).

<sup>45</sup> Auf die Rolle physiologischer Momente bei der Entstehung und Bewegung von Gedanken und Ideen in Čechovs Welt verweist Čudakov (1986, 329), und er zitiert eine Skizze aus dem Notizbuch des Autors, die diese Motivierung entblößt: «Пошел к тетке, та напоила чаем с бубликами, и анархизм прошел» („Er ging zur Tante, die bewirtete ihn mit Tee und Kringeln, und der Anarchismus verging“).

nung und Harmonie“ denken läßt, so mißbraucht er die Tränen der Scham und das Schweigen des Schmerzes für eine Konklusion, die ihm Glücksgefühle verschafft und ihn zum erhabenen Gedanken von „Wahrheit und Schönheit“ führt. Beim letzten Schein der vom Berge noch sichtbaren Abenddämmerung verrät der Student mit seiner dreifachen Konklusion die durch Schläge mundtot gemachte Luker’ja so, wie Petrus in der frühesten Morgendämmerung, vor dem Krähen des Hahns, den geschlagenen Christus dreimal verraten hat. Die Äquivalenzen setzen sich also in der erzählten Geschichte fort, bilden eine Kette, freilich keine Kette der Kontiguität, sondern eine der Wiederholung: nicht nur Vasilisa erkennen wir als Pendant des Apostels, auch der Student wird im Erzählen von Petri Leiden zum Verräter. Anders als Vasilisa ist er aber ein Petrus ohne Reue, ein Verräter mit Glücksvisionen.

Die finale Euphorie des Studenten aber kann nicht beständig sein, seine vermeintliche Erkenntnis nicht irreversibel. Zu Hause erwartet ihn die konkrete Wirklichkeit, und noch bevor er sich in der geistlichen Akademie wieder seinen Studien widmen kann, wird die Vorstellung der Kette, die süße Erwartung geheimnisvollen Glücks, die Vision vom wunderbaren, sinnerfüllten Leben wieder verflogen sein.

Am Anfang der Erzählung wurde der Klagelaut der Kreatur (*что-то живое жалобно гудело*) dem Blasen auf einer leeren Flasche verglichen (*точно дуло в пустую бутылку*). In der merkwürdigen Äquivalentsetzung des leidenden Lebendigen mit der leeren Flasche, die dem Bewußtsein des Studenten entstammt, erkennen wir nun eine antizipierende Charakterisierung seiner Wirklichkeitsverarbeitung: der Student nimmt das von ihm wahrgenommene Leiden nicht zur Kenntnis. Die leere Flasche, durch die auffällige Klangwiederholung profiliert, deutet als Initialakkord dieser Novelle überdies auf das nicht eintretende Ereignis voraus; der prosaische Gegenstand wird zum Inbegriff für das *prozrenie* des Studenten.

## VI. DAS NICHT ERZÄHLTE EREIGNIS IN ISAAK BABEL'S ÜBERGANG ÜBER DEN ZBRUČ

### 1. Babel's „Sujetlosigkeit“

Никаких рассуждений. – Тщательн[ый] выбор слов. [...] Очень просто, *фактическое изложение*, без излишних описаний.

Keinerlei Erörterungen. – Sorgfältige Auswahl der Wörter. [...] Sehr einfach, bloße Darbietung von Fakten, ohne überflüssige Beschreibungen.

Aus den Entwürfen zur *Reiterarmee*<sup>1</sup>

[...] не объясняйте! Пожалуйста, не надо никаких объяснений – покажите, а там читатель сам разберется!

[...] erklären Sie nichts! Bitte, keine Erklärungen – zeigen Sie einfach, und der Leser wird sich schon selbst zurechtfinden!

Babel' zu Furmanov<sup>2</sup>

Die narrative Kohärenz in den Erzählungen Isaak Babel's steht seit jeher in Frage. Und es war immerhin ihr Autor selbst, der als erster Zweifel am inneren Zusammenhalt seiner kurzen Prosastücke äußerte:

Чем держатся мои вещи? Каким цементом? Они же должны рассыпаться при первом толчке.

Wodurch halten meine Sachen zusammen? Durch welchen Zement? Sie müssen doch beim ersten Anstoß in Stücke zerfallen.

Auf die – wie Konstantin Paustovskij berichtet – mit grimmiger Selbstironie mehrfach gestellte Frage pflegte Babel' zu antworten, daß seine Sachen nur durch den Stil zusammengehalten würden. Aber, so fügt er über sich selbst lachend hinzu:

---

<sup>1</sup> Babel' 1965, 490, 493; Babel' 1979b, 120, 124. Die Skizzen und Entwürfe zur *Reiterarmee* liegen jetzt deutsch vor in: Babel' 1990, 161-176.

<sup>2</sup> Zit. nach Furmanov 1960-61, IV, 343; vgl. auch die Mitteilung von Kuvanova 1965, 507.

Кто поверит, что рассказ может жить одним стилем, без содержания, без сюжета, без интриги? Дикая чепуха.<sup>3</sup>

Wer wird schon glauben, daß eine Erzählung vom Stil allein leben kann, ohne Inhalt, ohne Sujet, ohne Intrige? Der reinste Unsinn.

Die ironische Selbstfrage annulliert natürlich die Antwort nicht; sie bekräftigt vielmehr ihren provokanten Inhalt. Gegen den gesunden Menschenverstand traditioneller Vorstellungen von narrativer Einheit behauptet Babel' allen Ernstes, daß der innere Zusammenhalt seiner Werke allein vom Stilistischen gestiftet werde. Damit aber attestierte er seiner Erzählprosa im Grunde eine Kohärenz, wie sie für die Wortkunst konstitutiv ist. Insofern sich das modernistische Erzählen der russischen zwanziger Jahre durch eine tiefgreifende Ornamentalisierung des narrativen Diskurses auszeichnet – gleichsam eine Kompensation für die Auflösung des für das realistische Erzählen konstitutiven Handlungszusammenhangs der Geschichte –, scheint Babel's Beharren auf dem Stil als dem einzigen Bindemittel tatsächlich den modernistischen Kern seines Erzählens zu treffen.

Die Babel'-Forschung hat diese Selbstcharakteristik des Autors durchaus bestätigt. Immer wieder ist auf Babel's Auflösung der traditionellen Fabel hingewiesen worden, und es gilt als ausgemacht, daß die Einheit seiner Erzählungen nicht mehr von einer Handlung garantiert wird, nicht mehr auf der schlüssigen Folge kausal verknüpfter Motive beruht, sondern auf den poetischen Verfahren der Kontrastierung und Parallelisierung, also der Äquivalenzbildung.

Schon Nikolaj Stepanov (1928) hat konstatiert, daß sich Babel's „Fabel“ nicht in Ereignissen, sondern in Assoziationen entwickle, die in der Erzählung verborgen seien. Der Fabelsinn entstehe aus der Kollision der Wörter<sup>4</sup>.

Miroslav Drozda (1966) sprach dann anläßlich des *Reiterarmee*-Zyklus von Babel's „Anti-Erzählung“ (*antipovídka*). Sie zeichne sich durch „Bruchstückhaftigkeit“ (*úryvkovitost*) und „Zusammenhanglosigkeit“ (*nespojítost*) aus. Indem Babel' aber die disparaten Motive sich kreuzen und einander aufheben lasse, schaffe er eine neue „Ganzheit“ (*celkovost*), die mehr sei als eine bloße epische Summe. Der innere Aufbau der einzelnen Erzählung wiederhole die Struktur des ganzen Zyklus. Die „Ganzheitlichkeit“ (*celístvost*) weder der ersteren noch des letzteren sei durch „Handlungszusammenhänge“ (*souvislosti dějové*) gestiftet, sie stelle sich vielmehr durch

<sup>3</sup> Zit. nach Paustovskij 1966, 158.

<sup>4</sup> Stepanov 1928, 33.

„Konfrontationsbeziehungen“ (*souvislosti konfrontační*) her. Mit der „Methode der Konfrontation“, die an die Stelle der epischen „Sukzession“ (*následnost*) trete, ziele Babel' auf das „Bloßlegen von Aspekten“ (*obnažování aspektů*). Diesem Ziel dienten die „Diskontinuität der Handlung“ (*přetržitost děje*) und die „Dispersion der Episoden“ (*rozptýl epizod*) viel eher als „Kontinuität“ (*nepřetržitost*) und „synthetisches Zusammenfügen“ (*syntetičnost*)<sup>5</sup>. Drozdas Ausführungen deuten also darauf hin, daß in Babel's Erzählkunst das poetische Prinzip der Äquivalenz über das narrative Gesetz der zeitlichen und kausalen Sukzessivität dominiert.

Ebenfalls auf eine poetische Organisation der Erzählungen Babel's weisen die Ausführungen Milivoje Jovanovićs (1975). In der revolutionären Epoche, in der die Novelle grundsätzlich nicht mehr im Čechovschen Stil „ohne Fabel“ (*besfabularna*) habe sein können, sei Babel' als Novator aufgetreten. Obwohl er die Präsenz einer Fabel in der außerliterarischen Realität nicht habe bestreiten können, sei es ihm gelungen zu zeigen, daß die Fabel nicht primär zu sein brauche; ihre Struktur habe er mit den Mitteln des „Stils“ und der „Komposition“ aufgelöst<sup>6</sup>.

Von besonderer Bedeutung für die Frage nach der Kohärenzbildung in Babel's Erzählungen sind drei Arbeiten Jan van der Engs. In einem frühen Aufsatz (1963) konstatiert der Autor, daß es bei Babel' fast keine eigentliche Handlung gebe und daß man nur selten auf die traditionellen Fabelteile wie Knoten, Intrige und Auflösung stoße. Die Wirkung der Babel'schen Erzählkunst beruhe im wesentlichen auf der Konfiguration der deskriptiven Teile und der Kontrastierung bzw. Parallelisierung ihrer emotionalen Gehalte. Damit unterstreicht auch van der Eng die künstlerische Dominanz jener Verfahren, die für die Kohärenz des Wortkunstwerks ausschlaggebend sind.

In einer späteren Arbeit (1984a) zeigt van der Eng, wie sich die äußerst disparaten Ereignisse und Sachverhalte, die an der „Oberfläche“ des Textes ein buntes Mosaik bilden, in der „Tiefenstruktur“ zu einer sinnhaften Einheit zusammenschließen. Dabei wird die „Bildlichkeit“ (*imagery*) als jenes Verfahren namhaft gemacht, das sowohl die Diversität in der thematischen Entwicklung der „Oberflächenstruktur“ als auch die Verknüpfung der disparaten Motive zu einer kohärenten „Bedeutungskette“ in der „Tiefenstruktur“ bewirkt. Die Bildlichkeit aber gibt den Erzähler kund. Van der Eng legt dar, wie die miteinander kontrastierenden Bilder ihren Konvergenzpunkt in den

<sup>5</sup> Drozda 1966, 35-48.

<sup>6</sup> Jovanović 1975, 289.

Emotionen und in der humanen Position des Erzählers finden. Gleichwohl wird dem Erzählen damit nicht etwa eine Handlungslinie untergeschoben, sondern nur wieder der wortkünstlerische Charakter der statischen Welt hervorgehoben, in der sich alle disparaten Ansichten auf die unveränderliche Befindlichkeit eines zentralen Subjekts zurückbeziehen lassen.

In einem dritten Aufsatz schließlich zeigt van der Eng (1984b), wie in Babel's *Zamost'e*, einer Erzählung, die in mehrere relativ selbständige, handlungsmäßig nur schwach verknüpfte Episoden zerfällt, das „erratische“ Thema und die „kapriziöse“ Folge der Erzählteile durch Kontrast- und Analogiebeziehungen semantisch vereinheitlicht werden. Auch diese Beobachtungen weisen auf die Dominanz der unzeitlichen Verknüpfungen wie Kontrast und Parallelismus über die zeitliche und kausale Folge. Auch in diesem Befund nähert sich Babel's Erzählung dem räumlichen Bild einer statischen, poetischen Befindlichkeit<sup>7</sup>.

Der in der Forschung so einhellige Befund der *bessjužetnost'* („Sujetlosigkeit“) und der assoziativ-poetischen Organisation, der Babel's Erzählungen in die Nähe der ornamentalen Prosa rückt, dieser Befund, der sich – wie wir gesehen haben – auf die Äußerung des Autors über die lediglich stilistische Kohärenz seiner Werke berufen kann, bedarf nun freilich der Präzisierung und auch einer gewissen Korrektur. Keineswegs nur in dem Sinne, daß die Auflösung der traditionellen Geschichte lediglich als allgemeine Ten-

<sup>7</sup> Daß Babel's Erzählungen eine am Vers geschulte Sensibilität für „lyrische Sparsamkeit des Ausdrucks“ erfordern und zu einer – für die Poesie charakteristischen – räumlich-bildhaften Präsenz aller Teile (im Sinne von Joseph Franks *spatial form*) tendieren, betont Patricia Carden (1976, 46 f.). Als „Zement“, der die disparaten Fragmente zusammenhält, macht sie den *point of view* aus, *the way things are seen*. Dies und ihre metaphorische Rede von der „Stimme“, die zur Geschichte werde („The voice becomes the story. We attend to its tone more than that it is saying“; Carden 1976, 46) hat man wohl auch in dem Sinne zu verstehen, daß die für die Narration konstitutive Handlungsfolge durch die poetischen Verfahren nicht-kausaler, assoziativer Verknüpfung ersetzt wird. – Auf die poetische Organisation der durch den subjektiven *point of view* des Erzählers motivierten und vereinheitlichten fragmentarischen Struktur und auf die Nähe eines solchen *associational patterning* zur Versdichtung verweist auch Carol Luplow (1982, 99-109). Renate Lachmann (1980, 186 f.) spricht von einer „Überlagerung“ der narrativen Linearität des Textes durch die „Kombinatorik semantischer Korrespondenzen“. – Zu den poetischen Qualitäten von Babel's Prosa vgl. ferner Grøngaard 1979, 29-32, und Sicher 1986, 26-38; für die Dramatik Gukovskij 1928. – Im kürzlich erschienenen Buch von Marc Schreurs (1989) werden die Erzählungen der *Reiterarmee* unter dem Eisensteinschen Montage-Begriff betrachtet, vgl. bes. Kap. 5, die Analyse der einleitenden Erzählung.

denz auftritt, die sich nicht in allen Einzelwerken mit gleicher Radikalität durchsetzt. (Sogar in der *Konarmija* [„Die Reiterarmee“], wo die innere Kohärenz der Erzählung am wenigsten gesichert erscheint, finden sich – wie Carol Luplows differenzierte Übersicht über die Typen der Geschichtenstruktur erweist<sup>8</sup> – durchaus traditionell gebaute Erzählungen, ja läßt sich gar nur eine Minderzahl von Werken tatsächlich einer radikal neuen Erzählpoetik zuordnen.) Korrekturbedürftig erscheint besonders die allenthalben vorgenommene Gleichsetzung von ornamentaler Faktur mit „Sujetlosigkeit“. Obwohl Babel' ohne Zweifel der ornamentalen Richtung angehörte, setzte er zugleich die Tradition der russischen Novelle fort, ja verdichtete die Kurzform auf ein vor ihm nicht gekanntes Miniaturmaß<sup>9</sup>. Die Novelle aber lebt – wenn denn überhaupt eine ihrer generischen Definitionen gültig sein soll – von der Geschichte, vom erzählten Ereignis. Deshalb ist Babel's Novellenkunst nicht allein in der Komprimierung des ornamentalen Worts, in der zunächst paradox anmutenden Verbindung ornamentalen Assoziationsreichtums mit lakonischer Kürze zu suchen, sondern auch und vor allem in der Gestaltung einer Geschichte. Und so lautet die These, die hier vertreten werden soll, daß Babel' sogar in jenen Erzählungen, die sich am weitesten von der traditionellen, handlungsorientierten Prosa entfernen und einem rein assoziativen Deskriptivismus zu folgen scheinen, durchaus ein Ereignis gestaltet. Das Ereignis aber wird nicht eigentlich *erzählt*. Dies eben mag den Erzählungen den Ruf der „Sujetlosigkeit“ eingetragen haben. Das Ereignis ist im Text nur in wenigen Strichen, sozusagen als *sobytie-punktir*, als punktierte Linie, angedeutet, die der Leser auszuziehen hat. Für die Geschichte, die sich zu großen Teilen *in absentia* vollzieht, sind dann nur wenige Momente aus dem zugrundeliegenden Geschehen ausgewählt worden. Der Text enthält lediglich Situationen und Bruchstücke von Handlungen, die der Leser zu einer kohärenten Geschichte zusammenschließen soll. Dies tut er, indem er aus dem Geschehen Nicht-Gewähltes für die Geschichte reaktiviert. Die rekonstruktive Geschichtenbildung kann sich an Anzeichen und Wegweisern des Textes orientieren. Solche Indikatoren für das nicht erzählte Ereignis sind bei Babel' etwa die Beschreibungen, die, scheinbar unfunktional wuchernd, große Teile der Novellen einnehmen, aber auch die Bilder, Metaphern und Vergleiche, ferner die Träume, jene zu höchst aufschluß-

---

<sup>8</sup> Luplow 1982, 99-110.

<sup>9</sup> Vgl. Stepanov 1928, 13 f.

reichen Mikroszenen zusammengefalteten Bewußtseinsprozesse, vor allem aber die formale und thematische Äquivalenz.

Wie Babel' mit solchen Mitteln das nicht erzählte Ereignis gestaltet, wollen wir an der Eingangsnovelle des *Reiterarmee*-Zyklus untersuchen, dem seit jeher für „sujetlos“ gehaltenen *Perechod čerez Zbruč* („Der Übergang über den Zbruč“, 1924). Die Erzählung gehört zu einer Gruppe von Werken, die man mit dem auf James Joyce zurückgehenden Begriff der *epiphany* zusammengefaßt hat<sup>10</sup>. Nach Joyces Definition ist „Epiphanie“, wörtlich ‚das Zur-Erscheinung-Kommen‘, „a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of mind itself“<sup>11</sup>. Es ist nun freilich nicht so sehr das plötzliche Sich-Zeigen des Wesens von Personen und Sachverhalten selbst, das das Ereignis in diesen Novellen bildet, als vielmehr seine Entsprechung im aufnehmenden Bewußtsein, die *cognitio*, der Erkenntnisakt, das Zur-Kennntnis-Nehmen. Das mentale Ereignis des Erkennens von etwas bislang Verkanntem konstituiert die Geschichte bereits in einer Reihe von Erzählungen Čechovs, wo wir es als *prozrenie* („plötzliches Verstehen“) kennengelernt haben<sup>12</sup>, ja es läßt sich als geschichtenkonstitutives Element bis auf Lev Tolstoj und Dostoevskij zurückführen. Während die *cognitio* sich aber bei Tolstoj, Dostoevskij und Čechov stufenweise entwickelt, ereignet sie sich bei Babel' völlig unvermittelt. Und nicht immer besteht sie hier in einer wirklich neuen Erkenntnis. Oft ist sie vielmehr ein bewußtes Annehmen von Sachverhalten, die unbewußt erkannt, aber verdrängt waren, nicht in das helle Bewußtsein des Tages aufsteigen durften.

Gelegentlich beschließt die *cognitio* eine Erzählung; sie wirft dann ein ganz neues Licht auf vorhergehende Teile und vereinigt die bislang „sujetlos“ gereihten Episoden zu einer Geschichte. Ein solches das Ganze retrospektiv organisierendes und integrierendes mentales Ereignis bildet etwa den Schluß der Novelle *Guy de Maupassant*. Der Erzähler hat die Biographie seines Schriftstelleridols gelesen. Die „Epiphanie“ des furchtbaren Elends, in dem Maupassant sein kurzes Leben beendete, führt den Erzähler zum Erkennen:

<sup>10</sup> Vgl. Poggioli 1957b, 236; Trilling 1961; Terras 1966; Lee 1972; Luplow 1982, 109 f.

<sup>11</sup> Zit. nach Lee 1972, 249.

<sup>12</sup> Vgl. oben, Kapitel V.

Я дочитал книгу до конца и встал с постели. Туман подошел к окну и вскрыл вселенную. Сердце мое сжалось. Предвестие истины коснулось меня.<sup>13</sup>

Ich las das Buch zu Ende und stand vom Bett auf. Nebel war ans Fenster gekommen und bedeckte das Weltall. Mein Herz krampfte sich zusammen. Eine Vorahnung der Wahrheit hatte mich gestreift.

Nicht immer freilich ist das Umschlagen vom Nicht-Wissen zum Wissen explizit gestaltet. Oft ist die Peripetie verdeckt und muß aus den ausgeführten Teilen der Geschichte, die zunächst noch gar nicht als solche erkennbar sind, erschlossen werden. Das ist auch der Fall im *Übergang über den Zbruč*, dessen nicht erzähltes Ereignis im folgenden rekonstruiert werden soll.

## 2. Übergänge, Vorübergänge

[...] es ist ein Pascha (Vorübergehen) für den Herrn. Ich will in dieser Nacht durch Ägypten schreiten, werde alle Erstgeborenen schlagen vom Menschen bis zum Vieh, und über alle Götter Ägyptens will ich Gericht halten, ich, der Herr!

*Exodus* 12, 11-12<sup>14</sup>

Die Kinder Israels schritten aber inmitten des Meeres auf trockenem Boden hindurch, während die Wasser eine Mauer zu ihrer Rechten und zu ihrer Linken bildeten.

*Exodus* 14, 22

Bereits der Titel *Übergang über den Zbruč* nennt ein Ereignis, das Überschreiten einer Grenze<sup>15</sup>. Das ist – wie Jurij Lotman (1973a, 1973b) gezeigt hat – der archaische Kern des literarischen Ereignisses überhaupt. In welchem Sinne aber ist hier die Grenze zu verstehen? Zunächst natürlich in einem geographisch-politischen. Der Zbruč (poln. Zbrucz) ist historischer

<sup>13</sup> Alle Zitate aus Babel's Werken nach Babel' 1979a, eine Edition, die auf die Erstausgaben der frühen zwanziger Jahre zurückgeht. Die sowjetischen Ausgaben seit den dreißiger Jahren, aber auch die in der ehemaligen DDR erschienenen Übersetzungen sind durch Selbstzensur und Fremdzensur entstellt (vgl. dazu auch Urban 1990). Wegen der Kürze der Erzählungen verzichte ich auf Seitenangaben.

<sup>14</sup> Übersetzung von V. Hamp, M. Stenzel. J. Kürzinger, Aschaffenburg 1962 ff.

<sup>15</sup> Zu den Grenzziehungen im Raum dieser Erzählung vgl. van Baak 1979, zur strukturellen Rolle topologischer Merkmale in der gesamten *Reiterarmee* van Baak 1983.

Grenzfluß<sup>16</sup>. Sein Name und auch die im Titel ausgedrückte Überquerung wecken überdies Erinnerungen an Ereignisse der russischen Geschichte: Rußlands Expansion im 18. Jahrhundert, die erste polnische Teilung, den Sieg über Napoleon<sup>17</sup>. Die Sinnlinien dieser Anspielungen laufen in einem Punkt zusammen: in der Rolle, die dem – jetzt revolutionären – Rußland für Europa zukommt. Die patriotisch-ideologische Konnotation des Titels entspricht freilich nur der Sinnposition des erlebenden Ich *vor* dem Ereignis. Im Sinnhorizont des durch das Ereignis hindurchgegangenen, wissend und sehend gewordenen Ich scheinen ganz andere Bedeutungsmöglichkeiten des Titels auf. Auf der symbolischen oder symbolisch-mythologischen Ebene, deren Aktualität im übrigen durch die magisch-ornamentalisierende Klangwiederholung (Perechod čerez Zbruč) unterstrichen wird, bedeutet die Flußüberquerung die Initiation des Neulings, den Eintritt des intellektuellen Brillenträgers in die grausame Welt des Krieges, möglicherweise sogar, wie James Falen weit ausgreifend interpretiert, die Überquerung der Styx (richtiger: des Acheron), den Abstieg in den Hades, in die Hölle<sup>18</sup> oder – wie Renate Lachmann deutet – das „Betreten des exzentrischen Karneval-

<sup>16</sup> Keineswegs aber trennte der Zbruč im Jahre des russisch-polnischen Krieges (1920) die kriegführenden Länder, wie die im englischsprachigen Bereich häufig begegnende Paraphrase des Titels als *Crossing into Poland* (so die englische Übersetzung Babel' 1955) unterstellt. Erst im Frieden von Riga (1921) wurde der Zbruč Teil der sowjetisch-[genauer: ukrainisch-] polnischen Grenze (vgl. Williams 1984, 292). Grenzfluß war der Zbruč aber schon wesentlich früher. Durch die erste polnische Teilung (1772) wurde er Teil der österreichischen Ostgrenze. Darauf bezieht sich ausdrücklich ein in der Armeezeitung *Krasnyj kawalerist* („Der rote Kavallerist“) – für die in der Fiktion Ljutov, der Erzähler, schreibt – am 12.8.1920 erschienener Leitartikel *Počemu my idem „za-granicu“?* („Warum gehen wir ‚über die Grenze‘?“) von I. Vardin: die russischen Truppen – so wird hier ausgeführt – überschritten eine Grenze, die die Herrscher Österreichs und Rußlands zwischen den Völkern gezogen hätten (vgl. Williams 1984, 292). – Die eklatanten Verstöße gegen die Geographie, die in der Erzählung festzustellen sind – Novograd-Volynsk[ij] liegt nicht am Zbruč, sondern an der Sluč', und die Straße von Brest nach Warschau ist an ihrem nächsten Ort mehr als 300 Kilometer vom wolhynischen Schauplatz entfernt –, diese Verstöße sind natürlich keine Errata, sondern aktivieren die Symbolik in der Überschreitung des historischen Grenzflusses (vgl. dazu auch Sicher 1982, 545).

<sup>17</sup> Vgl. Nilsson (1977, 64 f.) zu den in romantisch-patriotischen Gedichten auf den Sieg der russischen Armee über die Truppen Napoleons besungenen Flußüberquerungen, K.N. Batjuškovs *Perechod russkich vojsk čerez Neman 1 janvarja 1813* („Übergang der russischen Truppen über die Memel am 1. Januar 1813“) und *Perechod čerez Rejn* („Übergang über den Rhein“).

<sup>18</sup> Falen 1974, 137-141.

Raums“, in dem – Folge der alles karnevalistisch verkehrenden Revolution – „Profanation und Mesalliance“ herrschen<sup>19</sup>.

Das im Text erwähnte „geheime Gefäß, das von den Juden einmal im Jahr, zum Pessachfest, verwendet wird“ (сокровенная посуда, употребляющаяся у евреев раз в году – на Пасху), aktiviert eine weitere mythologische Allusion des Titels, die Anspielung auf den Exodus der Juden aus Ägypten und den Durchzug durch das Rote Meer in das Gelobte Land, an den das Pessachfest erinnert. Babel's Geschichte erweist sich freilich als bitter-ironische Inversion der im Buch *Exodus* berichteten Geschehnisse. Weder teilt ein Gott die Wasser vor den durchquerenden Truppen noch läßt er „Roß und Wagen“ – wie die Streitmacht der Ägypter – im Wasser versinken<sup>20</sup>. Die Pferde gehen bis zum Rücken ins Wasser, und nur „jemand ertrinkt und lästert laut schallend die Gottesmutter“. Den Juden aber gewährt kein Gott *pesah*, d.h. ‚Vorübergehen‘, ‚Verschonung‘<sup>21</sup>. Statt der Erstgeburt der Ägypter wird der Älteste der Juden getötet, und ihm geschieht das, was die biblischen Juden nach der Weisung des Herrn dem Lamm zufügen sollten, er wird geschlachtet: „Die Polen haben ihn geschlachtet“ (поляки резали).

Auf einer dritten Bedeutungsebene schließlich, der symbolisch-psychologischen, die die Bewußtseinsentsprechung der zweiten ist, spielt der Titel auf jenes mentale Ereignis an, das den Kern der Geschichte bildet, den Übergang vom Nicht-Wissen zum Wissen, vom Verdrängen zum Erkennen.

---

<sup>19</sup> Lachmann 1980, 189.

<sup>20</sup> Vgl. das Meereslied des Moses, *Exodus* 15, 1-11.

<sup>21</sup> *Exodus* 12, V. 13, 23, 27 verbindet den Namen *Pesah* mit der Wurzel *psh*, die ‚vorübergehen, verschonen‘ bedeutet (vgl. *The Jewish Encyclopedia*, s.v. „passover“).

## 3. Epiphanie in Stufen

Она [...] снимает одеяло с заснувшего человека.

Sie [...] nimmt die Decke von dem eingeschlafenen Menschen.

Im ersten Absatz präsentiert sich uns der Erzähler, weniger direkt, in expliziter Selbstcharakteristik, als indirekt, durch seine Darbietungsweise. Der protokollmäßig-nüchterne Bericht scheint ihn als jemanden auszuweisen, der mit allen Erscheinungen des Krieges wohlvertraut ist. Aber handelt es sich tatsächlich um ein Stück sachlichen Kriegsberichts, wie man in der Babel'-Literatur immer wieder lesen kann? Und schreibt hier wirklich „the war correspondent doing his bit for the papers“<sup>22</sup>? Das einzige militärisch relevante Faktum, das dieser Absatz enthält, nämlich die Einnahme von Novograd-Volynsk „heute im Morgengrauen“ (сегодня на рассвете), wird in indirekter Rede mitgeteilt, und die sie einleitenden Worte „Kommandeur sechste Division meldete“ (Начдив шесть донес о том) lassen merkwürdigerweise die Situation der Meldung, ihre räumlichen und zeitlichen Koordinaten und damit auch die Zeit des Ereignisses selbst völlig unbestimmt. Das ist nicht der Stil von Kriegsberichten. Andererseits scheint die Abkürzung *načdiv šest'*, verständlich nur für den Kenner der neuen, sowjetischen Militärsprache und informationshaltig lediglich für einen Angehörigen eben dieser sechsten Division, wenig geeignet, den Leser in die Ausgangssituation der Erzählung und des Zyklus einzuführen. (Sind doch weder der vom Erzähler entworfene fiktive Leser noch der abstrakte Leser, an den sich der Autor wendet, als Militärpersonen zu denken.) Die Erwähnung, daß der Troß sich „auf der Chaussee“ ausdehnt, „auf der unverwelklichen Chaussee, die von Brest nach Warschau führt und von Nikolaj I. auf den Knochen der Bauern erbaut worden ist“ (по шоссе, по неувядаемому шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях Николаем Первым)<sup>23</sup>, paßt nun weder in den Kontext eines Militärberichts noch eigentlich zu Babel's Erzähler, der sich grundsätzlich auf die Wiedergabe von sinnlich Wahrnehmbarem beschränkt. Die Phrase klingt nach fremder Rede,

<sup>22</sup> Falchikov 1977, 132.

<sup>23</sup> Der Einschub *auf der unverwelklichen Chaussee* fehlt in den sowjetischen Ausgaben seit den dreißiger Jahren.

nach Soldatenjargon<sup>24</sup>. Das Epitheton *unverwelklich*, in Verbindung mit *Chaussee* eine Katachrese, weist auf die Herkunft der fremden Rede, auf jene Sphäre, wo das Wort, zumeist *Ruhm* qualifizierend, eine hohe Frequenz hat, die revolutionäre Agitation in der politischen Unterweisung der Soldaten. Das hier unangemessene Epitheton verrät, daß der Erzähler sich nach Kräften bemüht, als jemand zu erscheinen, der in die Soldatenwelt integriert ist. Und so erweist sich der ganze Absatz als der Versuch eines Zivilisten, sich im Stil seiner militärischen Umgebung auszudrücken. Hinter der sprachlichen Überanpassung erkennen wir den Außenseiter, der seine Identität verleugnet und den gefühllosen, routinierten Mann des Krieges vortäuscht<sup>25</sup>.

Der lange zweite Absatz gliedert sich in zwei thematisch kontrastierende Teile. Der erste Teil beschreibt in romantisierenden Bildern das „stille Wolhynien“ (тихая Во́льнь), die blühenden Felder mit purpurrotem Mohn, den im gelb schimmernden Roggen spielenden mittäglichen Wind und den jungfräulichen Buchweizen, der der Mauer eines entfernten Klosters verglichen wird. Der Eindruck reiner Deskription ist freilich nur vorläufig. Die Statik der in idyllischen Ansichten dargebotenen Natur, die räumliche Simultaneität, wird durch die Nennung der Tageszeiten (Morgengrauen – Mittag – Sonnenuntergang) in eine zeitliche Folge aufgelöst, erhält somit – obwohl kausale Verbindungen fehlen – narrativen Charakter. Und anthropomorphisierende Metaphern der Bewegung bilden einen Ersatz für die ausgesparte Narration von den Menschen. Erst der letzte Satz dieses ersten Teils stellt den narrativen Zusammenhang mit den militärischen Handlungen des ersten Absatzes her. Er deutet die Situation an, die die „lärmende“ (шумливый) Nachhut im „stillen“ Wolhynien vorfindet: „Der Geruch des gestrigen Blutes und der getöteten Pferde tropft in die abendliche Kühle“ (Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу). Hier endlich kommt der in diesem Absatz bislang verschwiegene Krieg zur Sprache. Aber seine blutigen Spuren finden wir auch schon vorher im Text. Die Idyllik der Ansichten und das ruhige Fließen der sie darstellenden Sätze hat nur mit Mühe die innere Dynamik, ja Dramatik, der metaphorischen

<sup>24</sup> Vgl. Nilsson 1977, 66.

<sup>25</sup> Diesen Zwiespalt nicht nur von Sein und Schein, sondern auch von Sein und Sein-Wollen, den das moralische Verhalten des Erzählers im gesamten Zyklus ausdrückt, hat Miroslav Drozda (1966, 12) auf folgende Formel gebracht: „Leute wie Ljutov [...] bemühen sich mit allen Kräften darum, aufzuhören sie selbst zu sein, und darum, jene anderen zu werden, darum, daß sich ihr intellektuelles ‚Aber‘ im Angesicht der Revolution aufhebe.“

Beschreibung kaschieren können. „Die orangefarbene Sonne rollt über den Himmel, wie ein abgeschlagener Kopf“ (Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова). Die Ansichten des Schreckens, die das erlebende Ich erblickt hat, verschiebt es auf die Natur und sucht es in ihren idyllischen Anblicken zu verbergen. Zumindest retrospektiv wird man auf mehr oder weniger verschlüsselte Bilder des Sterbens aufmerksam. Der Purpur der Mohnfelder nimmt das Blut der Schlacht, von dem im oben zitierten Satz die Rede ist, farbensymbolisch vorweg. Die zunächst nur metaphorisch scheinenden Handlungen des „stillen Wolhyniens“ erweisen sich als ambivalent; sie lassen sich auch als metonymisch verschobene Bilder des menschlichen Leidens und des verzweifelt Fliehens deuten: „Wolhynien windet sich“ (изгибается) – „entfernt sich von uns“ (уходит от нас), d.h.: flieht vor uns – „kriecht [d.h. verkriecht sich] in die blühenden Hügel“ (вползает в цветистые пригорки) und „verfängt sich mit ermatteten Armen im Gestrüpp des Hopfens“ (и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля). Und die „Standarten des Sonnenuntergangs“ (штандарты заката) schließlich, die „über den Köpfen“ (над [...] головами) der Soldaten wehen, Standarten, die wir uns blutrot vorzustellen haben, werden zu Symbolen des Untergangs auch des Menschen, den die noch orangefarbene Sonne metonymisch-metaphorisch, als „abgeschlagener Kopf“, vertreten hat.

Den zweiten Teil des Absatzes leitet eine Metamorphose ein, die von einem entsprechenden Wechsel der Lautinstrumentierung begleitet ist: der *tropfende* Geruch (*запах каплет*) des Blutes verwandelt sich in den *rauschenden* Zbruč («Почерневший Збруч шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов» [„Der schwarz schimmernde Zbruč rauscht und dreht die schäumenden Strudel seiner Schwellen“]). Die Szene wechselt von der visuell dargebotenen Landschaft des Tages mit den hellen Farben (purpurrot, gelb, perlfarben, orangefarben, zartes Licht) zum nächtlichen schwarzen Fluß, der vorwiegend in akustischen Eindrücken erfaßt ist. Hier gibt es zumindest Ansätze zu einer expliziten Narration menschlicher Handlungen:

[...] мы переезжаем реку вброд. Величавая луна лежит на волнах. Лошади по спину уходят в воду, звучные потoki сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звонко порочит богородицу.

[...] wir durchqueren den Fluß an einer Furt. Der majestätische Mond liegt auf den Wellen. Die Pferde gehen bis zum Rücken ins Wasser, tönende Ströme sickern durch Hunderte von Pferdebeinen. Jemand ertrinkt und lästert laut schallend die Gottesmutter.

Aber auch hier wird der Tod kaschiert. Der letzte Satz ist sowohl thematisch als auch rhythmisch und euphonisch so in den ornamental strukturierten Kontext eingegliedert, so der Ästhetik der akustischen Eindrücke der dargestellten Szene (*звучные пото́ки – звонко поро́цят*) und der phonischen Muster des darstellenden Diskurses unterworfen, daß sein Sachverhalt, der Tod eines Menschen, gar nicht in Erscheinung tritt. Die ornamentale Kohärenz des Diskurses und die Integration in die poetischen Bilder verdecken das Schreckliche. Diese Verdeckung aber charakterisiert den verdrängenden Erzähler, sein erlebendes Ich. Der im Krieg unerfahrene, sensible Ljutov, der so sein möchte wie die anderen, die Soldaten, weigert sich, das Schreckliche des Krieges zur Kenntnis zu nehmen. In den ambivalenten Metaphern, in den Vergleichen und in den Farben aber drückt sich das Unbewußte aus, verschafft sich das verdrängte Schreckliche Gehör und Gesicht.

Der dritte Absatz führt mit der nächtlichen Ankunft in Novograd in den zweiten Teil der Erzählung ein. Ljutov ist bei Juden einquartiert, in deren Zimmer er heillose Unordnung vorfindet: durchwühlte Schränke, Fetzen von Damenpelzen auf dem Fußboden, menschlichen Kot und Scherben des „geheimen“ (сокровенная) Pessach-Gefäßes. Obwohl er das Gefäß erkennt<sup>26</sup> und deshalb auch wissen muß, daß ein Jude die Zerstörung des Gefäßes und seine Entweihung durch die Nachbarschaft mit Kot, einen äußersten Frevel, niemals zulassen würde, deutet er die Verkehrung der Ordnung als Unordentlichkeit der Bewohner. Er verleugnet sein Judesein und betrachtet – wie die personal perspektivierte, vom Standpunkt des erlebenden Ich gegebene Beschreibung zeigt – die Juden, „zwei rothaarige Juden mit dünnen Hälsen“ (двух рыжих евреев с тонкими шеями), aus äußerster, feindselig entblößender Distanz. Mit seinem herrischen Befehl („Räumt das auf!“ [Уберите!]) und seinem die wahren Verhältnisse verkehrenden Vorwurf („Wie schmutzig ihr lebt!“ [как вы грязно живете]) spielt er – überangepaßt – wieder eine fremde Rolle. Sein Verhalten beruht auf Verkennen oder – Nicht-Erkennen-Wollen. Weder erkennt er in der vermeintlichen Unordentlichkeit, im zerbrochenen Pessachgefäß, in den Fetzen von Damenpelzen und im Kot die Spuren des polnischen Pogroms, die Spuren von Vergewaltigung und Todesangst, noch nimmt er wahr, daß der dritte Jude, den er

<sup>26</sup> Es wird sich um den Teller oder die Schüssel für das Seder-Mahl gehandelt haben (s. die Abbildungen solcher Geräte in *The Jewish Encyclopedia*, Bd. 9, S. 552, 554 f., und in *Encyclopaedia Judaica*, Bd. 13, Jerusalem 1971, zwischen S. 172 und 173).

für schlafend hält, in Wirklichkeit tot ist, Opfer des Pogroms. Gleichwohl enthält seine Erzählung geheime Anspielungen auf den Tod, die man als Äußerung des Unbewußten verstehen kann. Sie sind in der Form lexikalischer und thematischer Äquivalenzen gegeben, die sich auf das Motiv des Kopfes beziehen. So führt die Erwähnung des Kopfes, den der vermeintlich schlafende Jude verdeckt hält, einerseits zurück zum Bild der Sonne, die wie ein abgeschlagener Kopf über den Himmel rollte, andererseits aber zu den Abendwolken, den „Standarten des Sonnenuntergangs“, die „über den Köpfen“ der Soldaten wehten. Ein weiteres Bild des Todes, das das Motiv des Kopfes aufnimmt, kann man in den Scherben des Pessach-Gefäßes erkennen: *čerepok* ‚Scherbe‘ enthält *čerep* ‚Schädel‘, mit dem es auch etymologisch verwandt ist. Die Scherben des Gefäßes assoziieren somit die Vorstellung des gebrochenen Schädels.

Der fünfte Absatz enthält die groteske Beschreibung der „stumm, nach Affenart, wie Japaner im Zirkus“ (в безмолвии, по-обезьяньи, как японцы в цирке) herumhüpfenden Juden, die, dem barschen Befehl gehorchend, den Fußboden säubern. Hier erreichen die mit Überanpassung und Selbstverleugnung einhergehende Verkenning oder das Nicht-Erkennen-Wollen des Schrecklichen, das geschehen ist, ein äußerstes Maß. Nicht einmal das „aufgeschlitzte Federbett“ (распоротая перина), sowohl reales Anzeichen äußerer Gewaltanwendung als auch Imago des erstochenen Menschen, gibt dem Erzähler zu denken. Er legt sich zur Wand, neben den dritten Juden, der schon eingeschlafen ist. Die ihn umgebende Atmosphäre bringt er – wiederum ohne Gespür für die wahre Situation oder im verzweifelten Willen, sie zu verkennen – auf die falsche Formel der „furchtsamen Armut“ (пугливая нищета).

Die folgenden Absätze gestalten die Peripetie des mentalen Ereignisses, das Umschlagen vom Nicht-Erkennen-Wollen zum Erkennen. Sie ist verbunden mit der Epiphanie des Todes. Der Tod straft seine Verdrängung Lügen, indem er sich auf drei Stufen zunehmend konkreter zeigt. Zunächst – im sechsten Absatz, der die schon vorher anklingenden *u*-Impulse ornamental ausfaltet – erscheint er in den Metaphern, die die Eindrücke des einschlafenden Ljutovs wiedergeben:

Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блещущую, беспечную голову, бродяжит под окном.

Alles ist von der Stille getötet, und nur der Mond, der mit bläulichen Armen seinen runden, glänzenden, sorglosen Kopf umfassen hält, wandert unter dem Fenster.

Diese Beschreibung ist durch Äquivalenzen mit Textstellen verbunden, in denen in mehr oder weniger verhüllter Form das Todesmotiv aufschien. Das metaphorisch gebrauchte „getötet“ (убито) verweist zurück auf die real „getöteten Pferde“ (убитые лошади) des zweiten Absatzes. Und das Bild des Mondes steht in einer zweifachen Beziehung: Zum einen ist der Mond mit seinem „runden Kopf“ das nächtliche Äquivalent zur Sonne, die mit einem abgeschlagenen Kopf verglichen worden war, zum anderen nehmen die „bläulichen Arme“ des Mondes die „ermatteten Arme“ Wolhyniens wieder auf, in denen wir einen auf die Natur projizierten Reflex des vom Tagesbewußtsein verdrängten Todes gesehen haben.

Die zweite Stufe im Erkennen des Todes ist der Traum (siebter Absatz). Ljutov liegt auf dem „aufgeschlitzten Federbett“ (man beachte die Wiederholung dieser Imago des erstochenen Menschen) und träumt, daß Savickij, der Divisionskommandeur, dem Brigadekommandeur zwei Kugeln in die Augen schießt. Die Kugeln durchschlagen den Kopf, und beide Augen fallen auf die Erde. Zum erstenmal in der Erzählung wird das Töten eines Menschen explizit. Der Träumende hat, die strenge Zensur des Tages umgehend, den verdrängten Tod in sein Bewußtsein aufsteigen lassen.

Eine ähnliche Rolle spielt der Traum auch in anderen Erzählungen Babel's. Die wohl eindeutigste Kompromittierung des Tagesbewußtseins finden wir in *Moj pervyj gus'* („Meine erste Gans“, 1923). Der bebrillte Intellektuelle hat den Kosaken sein Initiationsopfer gebracht. Er hat auf brutalste Weise die strenge, weißhalsige Gans getötet und damit jene Handlung vorgenommen, die ihm – wie der Quartiermeister ankündigt – die Achtung der Kosaken einbringen wird, nämlich die Vergewaltigung der „allerreinsten Dame“ (самая чистенькая дама). Der Traum, der die Erzählung beschließt, widerlegt nun allerdings die Ruhe des Tagesbewußtseins:

Я видел сны и женщин во сне, и только сердце мое, обгаренное убийством,  
скрипело и текло.

Ich träumte und sah Frauen im Traum, und nur mein Herz, purpurrot vom Mord,  
knirschte und floß aus.

Das hier rätselhafte Knirschen und Ausfließen des Herzens ist ein Echo auf das zuvor geschilderte Töten der Gans: „der Gänsekopf knirschte unter meinem Stiefel, knirschte und floß aus“ (гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла)<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Vgl. zu dieser Erzählung die vorzügliche Analyse von Andrew 1975.

Auch in unserer Erzählung vom *Übergang über den Zbruč* ist das Traum- bild in ein komplexes Beziehungsgefüge eingelassen. Die aus dem Kopf „auf die Erde“ (на-земь) fallenden Augen können wir als Traumreflexe der Himmelslichter Sonne und Mond deuten, die – Symbole des verdrängten Todes – den Weg des Erzählers begleitet haben und nun in ein apokalyptisches Bild eingehen. Der durchschossene Kopf erweist sich aber als onirische Transformation des zerbrochenen Pessach-Gefäßes.

Der Traum fungiert hier als phantastisch-narrative Ausfaltung der in den Bildern des Tagesbewußtseins aufscheinenden Todesmotive. Er ist aber auch ganz realistisch-physiologisch motiviert. Der Schuß in die Augen ist eine onirische Mikrogeschichte, die eine reale Körperempfindung umsetzt: die tastenden Finger der Schwangeren haben das Gesicht des schlafenden Erzählers berührt. Im Traumreflex auf die leichte Berührung verschafft sich der vom Erzähler am Tage gesehene Schrecken Ausdruck. Und der Schrecken ist so stark, daß Ljutov im Traum aufschreit und sich hin- und herwirft.

Die Finger der Frau und das Gesicht des Mannes, im Traum zur – nicht explizit genannten – Schußwaffe und zum durchschossenen Kopf transformiert, gehen Äquivalenzbeziehungen zu früheren Motiven ein: wir können sie als metonymische Vertreter der mit der Todessymbolik verbundenen Arme (Wolhyniens, des Mondes) und des Kopfes (der Sonne, des Mondes, des Menschen) deuten.

Auf der dritten Stufe seiner Epiphanie (im zehnten Absatz) zeigt sich der Tod in der konkreten, körperlichen Enthüllung: „Sie [...] zieht die Decke von dem schlafenden Menschen. Ein toter Greis liegt da“ (Она [...] снимает одеяло с заснувшего человека. Мертвый старик лежит там).

Der verdrängte Tod, der sich in den Bildern und im Traum aufsässig zur Geltung gebracht hat, hat das Tagesbewußtsein erreicht. Der Erzähler weigert sich nicht länger seinem Anblick. Er sieht genau hin und beschreibt uns sein Aussehen:

Глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца.

Seine Kehle ist herausgerissen, das Gesicht in zwei Teile zerschlagen, blaues Blut liegt in seinem Bart wie ein Stück Blei.

Das Tot-Sein, Ermordet-Sein, das sich dem Erzähler nun unverkennbar, unverdrängbar darbietet, hat sich schon vorher in metaphorischer Verschiebung und Diffusion und in der Partialisierung seiner Attribute gezeigt. Das im Bart liegende *Blut* korrespondiert mit dem tropfenden Geruch des gestri-

gen *Blutes*. Das Blut liegt im Bart *blau* wie ein Stück Blei; *blau* waren die Arme des Mondes, die die *ermatteten* Arme Wolhyniens in Erinnerung brachten. Das in zwei Teile *zer-schlagene* (*раз-рубленное*) Gesicht ruft den *ab-geschlagenen* (*от-рубленная*) Kopf auf, mit dem die Sonne verglichen worden ist, aber auch den durchschossenen Kopf des Brigadekommandeurs und schließlich das Gefäß, dessen Scherben den zerschlagenen Schädel vorwegnahmen. Ljutov hat es als *sokrovennaja*, als das ‚geheime‘, ‚verborgene‘ Gefäß des Pessachfestes erkannt; *verborgen* aber, „mit verdecktem Kopf“ (*укрывшись с головой*) hat der Tote gelegen, bevor die Tochter die ihn verhüllende Decke wegzog<sup>28</sup>.

Die Epiphanie des Todes macht den Erzähler zum Wissenden<sup>29</sup>. Sie öffnet ihm die Augen auch für sich selbst und führt seine innere Umkehr herbei. Umkehr aber ist in der Welt des Krieges nicht zugelassen. Nicht zufällig sind die im Traum gesehenen Schüsse in den Kopf, in die Augen des Brigadekommandeurs die Strafe für die Umkehr, die dieser angeordnet hat: „Warum hast du die Brigade umkehren lassen?“ (*Зачем ты поворотил бригаду?*).

Ljutovs Umkehr wird nicht explizit erzählt, sie zeigt sich nur indirekt, nämlich darin, daß er, der seine Erzählung mit der fremden Rede des Militärs begonnen hat, das letzte Wort der Jüdin überläßt. Sich zu „entsetzlicher Stärke“ (*ужасная сила*) steigernd, erzählt sie von der grenzenlosen Liebe und dem heroischen Opfermut des Vaters, der die mordenden Polen um Schonung der Tochter bat. Aber der Gott des *Übergangs über den Zbruč* ist für die Juden kein Gott des Pessach, des ‚Vorübergehens‘ und der ‚Verschonung‘. „Sie [die Polen] taten es so, wie es für sie bequemer war“ (*Но они сделали так, как им было удобнее*). Die Apotheose des Vaters, die Ljutov schweigend anhört, korrigiert sein böses Bild der nach Affenart herumhüpfenden Juden und seine falsche Formel von der „furchtsamen Armut“.

Das „gespaltene Gesicht“, das Ljutov im Wachzustand betrachtet, ruft ebenso wie der durchschossene Kopf, den er im Traum gesehen hat, und das

<sup>28</sup> Auf das „Moment des Verbergens“, das das Gefäß und den Toten verbindet, macht Lachmann (1980, 188) aufmerksam, die auch auf die jüdische Symbolik, etwa den kabbalistischen Bruch der Gefäße, hinweist, der das Sterben der Urkönige bedeutet.

<sup>29</sup> Meine These des Aufsatzes 1984d präzisiert Schreurs (1989, 191 f.) dahingehend, daß der Übergang vom *Nicht-Wissen* zum *Wissen* in der Geschichte implizit bleibe und als Übergang vom *Nicht-Sehen* zum *Sehen* präsentiert werde. Wie wir die Ausgangssituation auch nennen, in jedem Fall besteht sie in einem *Nicht-zur-Kenntnis-nehmen-Wollen*.

zu Scherben zerschlagene Pessach-Gefäß die Himmelskugeln auf, die in der Gestalt der Augenlichter „auf die Erde“ niederstürzten. Den gespaltenen, zerschlagenen und auf die Erde stürzenden Kugeln steht ein Motiv gegenüber, das, obwohl kugelförmig genannt, keine Zerstörung zeigt. Das ist der „runde Bauch“ (круглый живот) der auf „dünnen Beinen“ (худые ноги) stehenden Schwangeren. Aufheben (*pod-nimat'*) der Beine und des Bauchs vom Boden und Wegziehen (*s-nimat'*) der Decke vom Toten, die aufeinander folgenden Handlungen der Frau, werden durch lexikalische Äquivalenz auffällig verkettet. Zudem bringen sie die beiden Kugeln, den gespaltenen Kopf des Vaters und den runden Bauch der Schwangeren, in unmittelbare Nachbarschaft. Die verborgene Leibesfrucht erscheint als Äquivalent des verborgen gewesenen und nun enthüllten Todes. Welches Sinnpotential wird hier aktiviert? Soll die schwangere Frau wie in andern Erzählungen des Zyklus (*Solnce Italii* [„Die Sonne Italiens“], *Rabbi* [„Der Rebbe“]) nur die Fortsetzung des Lebens symbolisieren<sup>30</sup> oder darauf verweisen, daß das Leben im zweiten Teil der Erzählung dem Tod so inhärent ist, wie es im ersten Teil der Tod dem Leben war<sup>31</sup>? Das Motiv der Mutterschaft ist schon vorher angeklungen, in der vom Ertrinkenden gelästerten „Gottesmutter“, und hat im „jungfräulichen“, einer Klostermauer verglichenen Buchweizen ein Gegenstück gefunden<sup>32</sup>. Soll dem christlichen Paradox der jungfräulichen, klösterlich körperlosen Gottesmutter die jüdische, körperlich sehr konkrete Gestalt der Schwangeren gegenübergestellt werden, deren Leib einen neuen Träger der Hoffnung birgt? Auf jeden Fall scheint das Kind im Mutterleib das ‚Vorübergehen‘ der mordenden Horden überlebt zu haben. Zumindest in diesem Sinn erfüllt sich die Anspielung auf jenes ‚Vorübergehen‘ und ‚Verschonen‘, dessen im Pessachfest gedacht wird.

Ohne die Frau wäre das Ereignis, Ljutovs Sehend-Werden, nicht zustande gekommen. Es ist nämlich die schwangere Jüdin, die die Epiphanie des Todes bewerkstelligt und die Umkehr des Erzählers auslöst. Ljutov hat neben dem Toten gelegen, ihn im unruhigen, vom Todestraum gestörten Schlaf sogar gestoßen und doch seinen wahren Zustand nicht erkannt. Erst die Frau,

---

<sup>30</sup> So Hetényi 1985, 167 f.

<sup>31</sup> So Sicher 1986, 95.

<sup>32</sup> Keinen Grund gibt es allerdings, mit Sicher (1986, 95) anzunehmen, daß die Soldaten im jungfräulichen Buchweizen die „Jungfräulichkeit der Natur“ (*virginity of nature*) entehrten. In Verbindung mit dem *Kloster* (монастырь) muß *jungfräulich* als ein spezifisch christliches Epitheton verstanden werden, das auf einen Wert verweist, der im Judentum weniger positiv besetzt ist.

die im buchstäblichen wie im übertragenen Sinne die den Tod verbergende Decke wegzieht, führt Ljutov zum neuen Sehen und Wissen.

Damit sind wir am Ende unserer Rekonstruktion des mentalen Ereignisses angelangt. Wir haben gesehen, wie sich der Erzähler – genauer: das erlebende, erzählte Ich – im Anblick des Toten die schreckliche Wirklichkeit der Gewalt vor Augen führt und den Tod nicht länger verdrängt. Auch die eigene Identität verleugnet er nicht länger, paßt sich nicht mehr an fremde Sprech- und Verhaltensweisen an. Diese Entwicklung des erlebenden Ich wird nicht explizit erzählt, sondern zeichnet sich nur sehr indirekt in den Strukturen des Erzählberichts ab, der, durchweg personal perspektiviert, den jeweiligen inneren Zustand des erlebenden Ich spiegelt. Es bleibt noch zu erwähnen, daß sich die Entwicklung in den folgenden Erzählungen des Zyklus nicht fortsetzt. Wo immer in der *Reiterarmee* mentale Prozesse stattfinden, setzen sie wieder mit dem unwissenden Ich ein. Es gibt keine Kontinuität von Erzählung zu Erzählung. Nicht nur, daß der Erzähler „nie mehr verstehen wird, als er am Ende der ersten Erzählung versteht“<sup>33</sup>, er wird immer wieder rückfällig, vergißt, was er einmal gewußt hat. Es handelt sich eben nicht um einen Roman, sondern um einen Zyklus. Während der Roman komplexe Entwicklungen mit syntagmatischer Kohärenz darstellt, bietet der Zyklus ein und dasselbe Teilereignis in paradigmatischer Auffächerung dar.

Es war zu zeigen, daß die vermeintlich sujetlose Erzählung *Übergang über den Zbruč* ein Ereignis, die Veränderung einer Situation, das Überschreiten einer Grenze, gestaltet, ohne eigentlich eine Geschichte zu erzählen. Dieses Ereignis ist es, das den zunächst zusammenhanglos scheinenden Teilen der Erzählung Kohärenz verleiht. Insofern sind sowohl die Aussage des Autors, die den Stil zum einzigen Zement seiner Werke erklärt, als auch die in der Forschung etablierte These von der nicht-narrativen, poetischen Kohärenz der Prosastücke Babel's zu relativieren.

Wir haben ferner gesehen, wie sich die nicht erzählte, nur in spärlichen Strichen angedeutete Geschichte aus mehr oder weniger verschlüsselten Anweisungen des Textes erschließen läßt. Wichtige Indikatoren sind die Sprache, die Bilder, Metaphern und Vergleiche. Größte Hilfe bei der Rekonstruktion des Ereignisses gibt aber die Äquivalenz von sprachlichen Ausdrücken, Gegenständen, Symbolen, Situationen und Handlungen. Damit die Äquivalenz, eine unzeitliche Verklammerung, überhaupt sujetbildend wirksam werden kann, bedarf es ihrer Unterwerfung unter die narrativen Gesetze der

---

<sup>33</sup> Carden 1976, 50.

Psychologie und der Perspektive. Mag Babel's Ornamentalismus auf den ersten Blick auch entpsychologisiert und entperspektiviert scheinen, wie ein poetisches Netz, das über einen narrativen Rohstoff geworfen wurde, ohne Rücksicht auf dessen eigene Strukturen und ohne Beziehung zu seinen Akteuren, so wird bei näherem Zusehen doch deutlich, daß die gesamte poetische Organisation grundsätzlich in der Sphäre des dargestellten Bewußtseins bleibt. Es gibt in dieser konsequent personal perspektivierten Erzählung keinen sprachlichen Ausdruck, kein Bild, kein Symbol, in dem sich nicht das erlebende Ich ausdrückte, keine Äquivalenz, die nicht seine verborgenen psychischen Situationen anzeigte. So bietet uns Babel's ornamentales Erzählen ein Beispiel dafür, wie sich in der gedrängten Novelle die Konstitutionsformen von Poesie und Prosa oder Wortkunst und Erzählkunst konstruktiv miteinander verbinden.

## VII. SUJET UND MYTHOS IN EVGENIJ ZAMJATINS *ÜBERSCHWEMMUNG*

### 1. Ornamentale Poetik

Ein Meister ornamentalen Erzählens ist Evgenij Zamjatin. Auf die Interferenz mythischen und neuzeitlichen Text- und Weltaufbaus in seinen Erzählungen *Drakon* („Der Drache“, 1918), *Mamaj* („Mamaj“, 1920) und *Peščera* („Die Höhle“, 1920) hat man bereits aufmerksam gemacht<sup>1</sup>. Nicht weniger charakteristisch für den Neomythologismus der Avantgarde ist die späte, 1929 geschriebene und 1930 als letztes Werk in der Sowjetunion erschienene Erzählung *Navodnenie* („Die Überschwemmung“). Der Autor hat ihr einerseits einen komplexeren Gebrauch eines „integralen“ Bildes als in *Mamaj* und *Peščera* attestiert, andererseits aber höchste „Einfachheit“ (*простота*), die Überwindung aller „Kompliziertheiten“ (*сложности*), durch die er in fünfzehn Jahren gegangen sei<sup>2</sup>. Nur scheinbar tut sich hier ein Widerspruch auf. Ein „integrales“ Bild, wie es Zamjatin versteht, ein Bild, an das er „fest glaubt“, „gebiert ein ganzes System abgeleiteter Bilder, wächst mit seinen Wurzeln durch Absätze und Seiten hindurch“ und „breitet sich auf das ganze Werk von Anfang bis Ende aus“<sup>3</sup>. Mit dieser mythopoetisch-organologischen Metapher ist jenes Verfahren der Ausfaltung eines klanglichen oder thematischen Motivs beschrieben, das für das neomythische Denken ornamentaler Prosa charakteristisch ist. Das integrale Bild der Überschwemmung, das nach Zamjatins Worten „die Erzählung auf zwei Ebenen durchzieht“, als „reale Petersburger Überschwemmung“ und als die sie widerspiegelnde „Überschwemmung der Seele“<sup>4</sup>, verleiht mit seinen zahlreichen Ablegern

---

<sup>1</sup> Vgl. für letztere Erzählung etwa van Baak 1981 und van der Eng 1990.

<sup>2</sup> Zamjatin 1930, 470, 472.

<sup>3</sup> «Если я верю в образ твердо – он неминуемо родит целую систему производных образов, он прорастет корнями через абзацы, страницы. В небольшом рассказе образ может стать интегральным – распространиться на всю вещь от начала до конца» (Zamjatin 1930, 470).

<sup>4</sup> «И более сложный случай [scil. als in *Mamaj* und *Peščera* – W.Sch.] – в „Наводнении“: здесь интегральный образ наводнения я пытался провести через рассказ в двух планах, реальное петербургское наводнение отражено в наводнении душевном – и в их общее русло вливаются все основные образы рассказов» (Zamjatin 1930, 470).

dem Werk tatsächlich eine höhere Prägnanz<sup>5</sup>, als sie Zamjatin je vorher erreicht hat.

Die Einfachheit, die Zamjatin seiner *Überschwemmung* bescheinigt, bezieht sich natürlich auch auf die Diskursebene, und sie manifestiert sich für ihn, wie man aus den Beispielen des Essays *Zakulisy* („Hinter den Kulissen“) schließen kann, vor allem als thematische Motiviertheit formaler Figuren. Die klangpoetologischen Äußerungen des Autors<sup>6</sup> lassen erkennen, wie sehr ihm daran gelegen war, die Bewegungen des Prosarhythmus in Einklang mit den „emotionalen Verzögerungen und Beschleunigungen“ des Erzählten zu bringen<sup>7</sup>. Auch die Klanginstrumentierung soll nach dem Willen des Autors mit den semantischen Ordnungen harmonieren. Dabei schreibt er, sich auf Andrej Belyj berufend, den Vokalen die Aufgabe zu, das „Atmen“ (*дыхание*) des Satzes zu gestalten. So recht habe er das Atmen des Satzes, so erklärt Zamjatin, erst vor kurzem gehört, aber seitdem sei es für ihn quälend, einen Satz zu lesen, der innerlich einen Aufstieg ausdrücke und auf dem Fallen der Vokale aufgebaut sei, oder einen Satz, der sich in der Horizontale wiederholter *a* ausdehne, während er dem Sinn nach wie ein Stein zu Boden fallen müsse.

Das „richtige Atmen“ demonstriert Zamjatin an zwei Beispielen aus der *Überschwemmung*, wobei das „Einatmen [*вдох*] im Anstieg der Vokale *u-o-e-a-y-i*, das Ausatmen [*выдох*] in ihrem Fallen vom *i* zum gedeckten, dumpfen *u* besteht“<sup>8</sup>. Das erste Beispiel zeigt das ‚fallende‘ und dann ganz ‚stehenbleibende‘ Atmen (*i-i-e-o-u*): «БЫЛО ТИХО, ТОЛЬКО ТИКАЛИ ЧАСЫ НА СТЕНКЕ, И В СОФЬЕ, И ВСЮДУ»<sup>9</sup>. Das zweite Beispiel enthält die „Bewegung der Vokale vom dumpfen *u* zum breiten, offenen *a*“: «Софья чувствовала, как у нее текут теплые слезы, теплая кровь... она лежала теплая, блажен-

<sup>5</sup> Mit dem organischen Wachsen des „integralen Bildes“ korrespondiert in der Wahrnehmung die organische Verwurzelung des Eindrucks: „Das von ihm [d.i. vom Leser – W.Sch.] zu Ende Gesagte, zu Ende Gezeichnete wird ihm unvergleichlich fester eingepägt, wächst organisch in ihn ein“ (им самим договоренное, дорисованное – будет врезано в него неизмеримо прочнее, вырастет в него органически; Zamjatin 1930, 470).

<sup>6</sup> In der bis vor kurzem allein zugänglichen gekürzten Version (Zamjatin 1955, 259-274), waren diese Passagen ausgelassen. Über sie berichtete Shane 1968, 202.

<sup>7</sup> Zamjatin 1930, 468.

<sup>8</sup> Zamjatin 1930, 468.

<sup>9</sup> „Es war still, es tickte nur die Uhr an der Wand und in Sof'ja und überall“ – Hervorhebung der Laute hier und im weiteren von mir, W.Sch. Auf den Versuch einer Wiedergabe der Lautinstrumentierung im Deutschen muß verzichtet werden.

ная, влажная как земля...»<sup>10</sup>. Dieser Bewegung „entspricht“ nach den Worten des Autors die „innere Öffnung, die Befreiung des Menschen“<sup>11</sup>.

Wie schon Belyj verbindet auch Zamjatin die Konsonanten (die „Statik, Erde, Stoff“ sind<sup>12</sup>) mit bestimmten Bedeutungswerten<sup>13</sup>. Wenn er selbst – so führt Zamjatin aus – eine Landschaft nicht nur sieht, sondern auch hört, wird sie mit Konsonanten „instrumentiert“. So hört er zum Beispiel in der „Anhäufung des *s* mit abschließendem *c*“ eine klangsymbolische Darstellung des Windes: «Осенний ветер бесился, свистел, сек, с моря наседала огромная серая птица»<sup>14</sup>. Und in dem oben zitierten zweiten Beispiel für das „richtige Atmen“ des Satzes («она лежала теплая, блаженная, влажная как земля») drückt „in jedem Wort das *l* die Feuchtigkeit aus“<sup>15</sup>.

So formuliert der ornamentale Erzählkünstler eine neo-archaische Poetik ikonischer Beziehungen zwischen Klang und Bedeutung. Tatsächlich beobachten wir in der *Überschwemmung* eine Fülle von Klangwiederholungen, die zwei unterschiedliche Typen der Semantisierung implizieren. Der erste, einfachere Typus ist die *Klangsymbolik*:

будто ветер играл стальными листьями в стальном лесу (479)<sup>16</sup>

als ob der Wind mit stählernen Blättern in einem stählernen Wald spielte

потом с барабанным боем, с пением расстреливали из палок (482)

Dann schossen sie unter Trommelschlag und Liedergesang aus Stöcken

хлопнулся об пол в палучей (484)

stürzte im epileptischen Anfall zu Boden

<sup>10</sup> „Sof'ja fühlte, wie aus ihr warme Tränen flossen, warmes Blut... Sie lag warm, selig, feucht, ruhend, wie die Erde...“

<sup>11</sup> Zamjatin 1930, 468 f.

<sup>12</sup> «Согласные – статика, земля, вещество» (Zamjatin 1930, 469).

<sup>13</sup> Zu Belyjs ikonischem Verständnis der in *Petersburg* verwendeten Klangfiguren vgl. Belyj 1934, 306 f. Vgl. dazu auch schon oben, S. 82 mit Anm. 6.

<sup>14</sup> „Der Herbstwind wütete, pfiff, peitschte, vom Meer her drängte ein riesiger grauer Vogel“ (Zamjatin 1930, 469).

<sup>15</sup> «в каждом слове *л* – влага» (Zamjatin 1930, 469).

<sup>16</sup> Alle Zitate aus der *Überschwemmung* mit Angabe nur der Seitenzahl nach Zamjatin 1989. Wenn sich mehrere Zitate im fortlaufenden Text hintereinander auf dieselbe Seite beziehen, wird diese in der Regel nur beim ersten Mal genannt. – Eine typographisch bessere Gestaltung bietet die ältere, westliche Ausgabe: Zamjatin 1970 ff., II, 113-140.

Komplexer wird die Struktur, wenn die „klanglichen Leitmotive“ thematische oder – wie Zamjatin sagt – „visuelle Leitmotive“<sup>17</sup> aufrufen und zu ihren Ikonen werden:

Словами это в первый раз сказалось только позже, осенью, и Софья запомнила: это было ночью в субботу, был ветер, вода в Неве поднималась. (479)

Mit Worten wurde das zum erstenmal erst später gesagt, im Herbst, und Sof'ja erinnerte sich: es war Samstagnacht, es war Wind, das Wasser in der Neva stieg an.

вспомнил только ночью (479)  
erinnerte sich nur nachts

Маятник на стене метался, как птица в клетке, чующая на себе пристальный кошачий глаз. (491)

Das Pendel an der Wand hüpfte hin und her wie ein Vogel im Käfig, der den unverwandten Blick der Katze spürt.

Опять стало тихо, только, как птица, метался маятник на стене. (491)

Wieder wurde es still, nur das Pendel an der Wand hüpfte wie ein Vogel hin und her.

Было слышно: наверху передвигали что-то тяжелое, там, должно быть, уже ложились спать. (491)

Man konnte hören: oben schob man etwas Schweres, dort legte man sich wahrscheinlich schon schlafen.

Es ist wohl der größeren „Einfachheit“ zu danken, d.h. der konsequenteren Kookkurrenz der Lautinstrumentierung mit anderen Ordnungen und ihrer tieferen thematischen Motivierung, daß die phonische Iterativität der *Überschwemmung* im Vergleich mit manchen Werken Zamjatins aus den späten zehner Jahren eher zurückhaltend profiliert wirkt, einen schwächeren ornamentalen Eindruck macht. Vergleichen wir nur den Einsatz der Erzählungen, jenen Ort, wo der Autor nach den Worten Zamjatins „die Grundlage des gesamten musikalischen Gewebes festlegen, den Rhythmus der ganzen Sache hören muß“<sup>18</sup>. Die Erzählung *Lovec čelovekov* („Der Menschenfänger“) aus dem Jahr 1918, deren Titel bereits eine prägnante Paro-

<sup>17</sup> «И если есть звуковые лейтмотивы – должны быть и лейтмотивы зрительные» (Zamjatin 1930, 469).

<sup>18</sup> «На первой же странице текста приходится определить основу всей музыкальной ткани, услышать ритм всей вещи» (Zamjatin 1930, 467).

nomasie (*Lovec če-lovek-ov*) enthielt, setzte noch mit wahren Kaskaden quasi-magischer Klangfiguren ein:

Самое прекрасное в жизни – бред, и самый прекрасный бред – влюбленность. В утреннем, смутном, как влюбленность, тумане – Лондон бредил. Розово-молочный, зажмурясь, Лондон плыл – все равно куда.

Легкие колонны друидских храмов – вчера еще заводские трубы. Воздушно-чугунные дуги виадуков: мосты с неведомого острова на неведомый остров. Выгнутые шеи допотопно-огромных черных лебедей-кранов: сейчас нырнут за добычей на дно. Вспугнутые, вышлеснулись к солнцу звонкие золотые буквы [...]<sup>19</sup>

Das Schönste im Leben ist das Fieber, und das schönste Fieber ist die Verliebtheit. Im morgendlichen, wie die Verliebtheit trüben Nebel fieberte London. Rosig-milchig, die Augen zugeedrückt, schwamm London – gleichgültig wohin.

Die leichten Säulen der Druidentempel – gestern noch Fabrikrohre. Luftig-gußeiserne Bögen der Viadukte: Brücken von einer unbekanntem Insel zu einer unbekanntem Insel: gleich tauchen sie nach einer Beute auf den Grund. Aufgeschreckt spritzten zur Sonne tönende goldene Buchstaben [...]

Dagegen wirkt der Anfang der *Überschwemmung* eher karg instrumentiert:

Кругом Васильевского Острова далеким морем лежал мир: там была война, потом революция. А в котельной у Трофима Иваныча котел гудел все так же, манометр показывал все те же девять атмосфер. (479)

Rings um die Vasilij-Insel lag wie ein weites Meer die Welt: dort war Krieg, dann Revolution. Aber im Kesselraum bei Trofim Ivanovič dröhnte der Kessel wie immer, das Manometer zeigt wie immer neun Atmosphären.

Aber immerhin findet im phonischen Kontrast zwischen den paronomastischen Reihen *Krugom* [...] *dalëkim morem ležal mir* und *v kotel'noj kotël gudel* die topologische Scheidung von Außen und Innen einen ikonischen Ausdruck. Die kontrastierenden rhythmischen und euphonischen Muster der beiden Sätze bilden den Gegensatz der Welten ab. Die Außenwelt mit Krieg und Revolution erscheint in der klangsymbolischen Darstellung als Ort des Friedens im Vergleich mit der Innenwelt, die sowohl thematisch als auch phonisch, mit ikonisch zu verstehenden dentalen Explosiven, durch Spannung und Überdruck charakterisiert ist.

---

<sup>19</sup> Zamjatin 1989, 304.

## 2. Neo-mythische Destruktion des realistischen Sujets

Die rhythmisch-euphonische Organisation ist in der *Überschwemmung* insgesamt aber so gemäßigt, daß mancher Zamjatin-Spezialist, der sich von einer rein stilistischen Ornamentalismus-Konzeption leiten läßt und überdies das Autorwort von der „Einfachheit“ zu wörtlich nimmt, die Erzählung ganz aus der ornamentalen Tradition ausklammert<sup>20</sup>. Das Werk scheint ja auch tatsächlich zum Typus der Sujet-Texte zu gehören. Erzählt es nicht von Ereignissen, die man auf die Formel eines bekannten Prätextes, auf den es in vielen Details unverkennbar anspielt, nämlich auf die Formel von *Prestuplenie i nakazanie* („Schuld und Sühne“)<sup>21</sup> gebracht hat<sup>22</sup>? Rekonstruieren wir also das Erzählte als sujethafte Geschichte, die das neuzeitliche Ereignis *par excellence* gestaltet, das Überschreiten der Grenze, das *pre-stuplenie*.

Trofim Ivanovičs und Sof’jas Ehe ist kinderlos geblieben. Sof’ja fürchtet von ihrem Mann, der ihr ihre Unfruchtbarkeit vorhält, verlassen zu werden. Als der Nachbar stirbt, schlägt Sof’ja vor, seine dreizehnjährige Tochter Gan’ka an Kindes Statt zu sich aufzunehmen. Trofim willigt freudig ein. Doch bald nimmt Gan’ka die Stelle der Ehefrau ein, zuerst am Tag, als Gesprächspartnerin Trofims, und dann auch in der Nacht. Trofim wendet sich ganz von Sof’ja ab und schläft bei Gan’ka in der Küche. Nach langem Dulden der immer unerträglicher werdenden Demütigung erschlägt Sof’ja die verhaßte Rivalin mit dem Beil, zerhackt die Leiche und vergräbt die Teile in einer Grube auf dem Smolensker Feld. Da die anderen glauben, daß Gan’ka, die schon häufiger herumgestreunt ist, das Haus endgültig verlassen hat, bleibt die Mordtat unentdeckt. Trofim wendet sich wieder Sof’ja zu. Sie kann sich endlich ganz für ihn öffnen und empfängt das lang ersehnte Kind. Mit dem Wachsen des Kindes im Leib wächst auch die Erkenntnis der schrecklichen Tat. Nachdem sie eine Tochter zur Welt gebracht hat, erlebt Sof’ja im Kindbett ihre Mordtat in allen Einzelheiten noch einmal, wie zum ersten Mal. Jetzt ist sie fähig, sich als Mörderin zu bekennen.

<sup>20</sup> So etwa Leech-Anspach 1976, 96–98; Scheffler 1984, 247 f., 251.

<sup>21</sup> Zu den Ähnlichkeiten und Kontrasten zwischen Zamjatins Erzählung und Dostoevskijs Roman vgl. Collins 1973, 91-94.

<sup>22</sup> „[...] the *punishment* ist the mental anguish that follows the *crime*“ (Shane 1968, 196). – „Mit dem Eingeständnis ihrer *Schuld* [...] nimmt sie [d.i. Sof’ja] die Verantwortung für ihre Tat und die *Sühne* auf sich“ (Leech-Anspach 1976, 101; Hervorhebung in beiden Fällen von mir, W.Sch.)

Wer die Handlung von Zamjatins Erzählung so wiedergibt, steht freilich noch ganz im Bann des realistischen Sujet-Romans. Gerade aber vor dem Hintergrund von Dostoevskijs *Schuld und Sühne*, einer Apotheose des seine Schuld erkennenden und bekennenden Sünders, ist die Ereignishaftigkeit dessen, was wir realistisch-narrativ rekonstruiert haben, kategorial in Frage zu stellen. In folgendem sei deshalb ausgeführt, wie das lineare realistische Sujet-Substrat von Schuld und Sühne durch mythisch-ornamentale Überformung destruiert wird.

#### a. Mythische Partizipation

Sof'ja handelt zielstrebig und umsichtig, aber unbewußt. Ihre Beweggründe kommen nicht aus dem Kopf, sondern steigen buchstäblich aus dem Bauch auf. Die Mordtat wird ausgelöst vom heißen, süßlichen Schweißgeruch Gan'kas, den die Nebenbuhlerin – wie sich Sof'ja vorstellt – auch in der Nacht abgibt:

И как только Софья вдохнула в себя этот запах, снизу, от живота, поднялось в ней, перехлестнуло через сердце, затопило всю. (489)

Und sobald Sof'ja diesen Geruch in sich einzog, stieg es von unten, aus dem Bauch, in ihr auf, floß über den Rand des Herzens und überschwemmte sie ganz.

Sof'ja handelt im Einklang mit den Zyklen der Natur, der Tages- und Jahreszeiten. Wenn in der herbstlichen Neva das Wasser steigt, dann steigt in Sof'ja das Blut auf, das – wie sie wahrnimmt – mit dem Fluß „wie durch unterirdische Adern verbunden ist“ (будто связанная с Невой подземными жилами; 479). Wie hat man dieses Bild kommunizierender Röhren zu verstehen? Der Erzähler benutzt nicht einfach ein auktoriales Bild, das ihm die Außenwelt liefert, um die psychophysische Befindlichkeit seiner Heldin symbolisch auszudrücken. Es handelt sich auch nicht um eine personal konstituierte Metapher, die einen inneren Zustand nach außen projiziert. Der Parallelismus von Innen und Außen, der in vielen Details wiederkehrt, zeigt vielmehr einen mentalitätsgeschichtlichen Zustand, in dem die Scheidung von Subjekt und Objekt noch gar nicht vollzogen ist. Mensch und Natur, Innen und Außen reagieren hier in gleicher Weise nicht aufgrund von Kausalität, von wechselseitigem Einfluß, sondern aufgrund von simultaner *Partizipation* an übergreifenden Ordnungen. Im mythischen Denken werden Teile eines Ganzen dank gemeinsamer Partizipation miteinander identifizierbar. Erscheinungen, die für das neuzeitliche, „mentale“ Denken unterschiedlichen

Bereichen angehören und auch nicht in kausalen Zusammenhängen stehen, bilden in der mythischen Vorstellung kraft ihrer bloßen Ähnlichkeit oder ihres gleichzeitigen Vorkommens eine wesensmäßige Einheit. In der *Überschwemmung* wird die mythische Einheit von Mensch und Natur immer wieder dadurch beschworen, daß die Grenze zwischen Innen und Außen für die Transition zahlreicher Gegenstände und Vorgänge durchlässig wird. Solche Überschreitung der Grenze zwischen Innen und Außen, d.h. die simultane Partizipation von Erscheinungen an der inneren wie an der äußeren Welt – eine Doppelsexistenz, die die neuzeitliche Scheidung von Subjekt und Objekt rückgängig macht – wird in der Erzählung an zahlreichen Gegenständlichkeiten durchgespielt.

Vor der Entdeckung des Ehebruchs hört die argwöhnisch lauschende Ehefrau: „die Uhr tickte an der Wand und innen in Sof’ja selbst und überall“ (тикали часы на стенке, и внутри в Софье, и всюду; 484).

Sof’jas Lage wird immer unerträglicher. Sie spürt, daß die „grauen, städtischen, niedrigen, steinernen Wolken“ (серые, городские, низкие, каменные облака), die sie an die schwülen Gewitterwolken erinnern, die sich während des ganzen Sommers kein einziges Mal entladen haben, daß diese Wolken „nicht hinter dem Fenster waren, sondern in ihr selbst, in ihrem Innern, daß sie sich schon ganze Monate steinern aufeinandertürmten“ (эти тучи не за окном, а в ней самой, внутри, они каменно наваливались одна на другую уже целые месяцы; 488 f.).

Mit den Schüssen der Kanone, die vor dem Hochwasser warnen, korrespondiert das Schlagen des Herzens: „Das Fenster zitterte, als ob von außen ein Herz gegen es schlug“ (Окно вздрогнуло, будто снаружи в него тукнуло сердце; 489). Zu der Tat wird Sof’ja „getragen“ (ее несло), wie während der Überschwemmung vom Wasser „das Holz getragen wird“ (несло дрова), und, „erfaßt von einer Welle“ (подхваченная волной), hebt Sof’ja, „ohne nachzudenken“ (не думая), das Beil vom Boden auf, „sie weiß selbst nicht wozu“ (она сама не знала зачем). Noch einmal schlägt das „gewaltige Kanonenherz“ (огромное пушечное сердце) gegen das Fenster.

Die mythische Korrespondenz zwischen Innen und Außen vereinigt sogar Mörderin und Opfer, die durch *ein* System von Blutgefäßen miteinander verbunden sind: Das Blut der erschlagenen Rivalin ergießt sich in den Raum. „Und als käme dieses Blut – aus ihr, aus Sof’ja, als wäre in ihr endlich ein Geschwür aufgebrochen, floß es von dort, tropfte es, und mit jedem Tropfen wurde ihr leichter“ (И будто эта кровь – из нее, из Софьи, в ней наконец

прорвало какой-то нарыв, лилось оттуда, капало, и с каждой каплей ей становилось все легче).

Man klopft an die Tür, von den Schlägen erzittert der Haken. Sof'ja spürt: „der Haken ist jetzt ein Teil ihrer selbst“ (крючок сейчас был частью ее самой; 490).

Sof'ja verbrennt den Unrat, der Spuren der Tat trägt: „alles verbrannte, jetzt war es im Raum völlig rein. Und ebenso verbrannte der ganze Unrat in Sof'ja, auch in ihr wurde es rein und ruhig“ (все сгорело, теперь в комнате было совсем чисто. И так же сгорел весь мусор в Софье, в ней тоже стало чисто и тихо; 491).

Im Kindbettfieber sieht Sof'ja, wie Trofim Ivanyč in der Ferne, wie an einem anderen Ufer, in der Dunkelheit des dichten Regens eine Lampe anzündet, winzig klein, wie eine Stecknadel: „Im Schlaf spürte Sof'ja die ganze Zeit die Lampe: winzig klein, wie eine Stecknadel, sie war jetzt schon irgendwo im Innern, im Bauch“ (Сквозь сон Софья все время чувствовала лампу: крошечная, как булавка, – она была теперь уже где-то внутри, в животе; 497).

Wichtigstes Motiv – neben der Überschwemmung –, an dem sich die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Innen und Außen erweist, ist die Grube. Zunächst „leere, wer weiß wofür ausgehobene Grube“ (пустая, неизвестно для чего вырытая яма; 479), die Trofim in der verlassenen Werkstatt mit den leer schlagenden Treibriemen und dann in der nächtlichen Begegnung mit Sof'ja vorfindet, wo „es wieder nicht das Wahre ist“ (опять было не то), wird sie zur ungefüllten Höhlung in Sof'jas Leib („innen ist eine Grube, es ist leer“ [внутри была яма, пусто; 480]), um sich schließlich in jene Grube auf dem Smolensker Feld zu verwandeln, die Sof'ja aushebt, um in ihr die zerstückelte Leiche Gan'kas zu vergraben.

## b. Der gute Mord

Die Mordtat ist *nicht* oder nicht *nur* Verbrechen, *pre-stuplenie*, Überschreiten einer ethischen Grenze, als welche sie dem Realisten erschien. Sie ist zumindest *auch* der Vollzug einer geforderten Handlung, die die Weltordnung bestätigt: sie bringt Sof'ja ihren Ehemann zurück und macht ihren Schoß fruchtbar. Indem die Mörderin ihr zerstückeltes Opfer in der Grube auf dem Smolensker Feld vergräbt, füllt sie die leere Grube ihres eigenen Leibes: „ihr ganzer Körper lächelte, er war bis zum Rand gefüllt“ (все тело

у нее улыбалось, оно было полно до краев<sup>23</sup>; 495). Zwischen der Vernichtung von Leben und der Entstehung neuen Lebens besteht also ein unmittelbarer mythischer Zusammenhang. Er wird im Text ganz explizit ausgedrückt:

Живот был круглый, это была земля. В земле, глубоко, никому не видная, лежала Ганька, и в земле, никому не видные, рылись белыми корешками зерна. (495)

Der Bauch war rund, er war die Erde. In der Erde, tief, niemandem sichtbar, lag Gan'ka, und in der Erde, niemandem sichtbar, drängten mit ihren kleinen weißen Wurzeln die Samenkörner empor.

Sof'jas Leibesfrucht ist die wiedergeborene Gan'ka. Deshalb weiß sie zur Verwunderung der Nachbarin, die ihr Hebammendienste leistet, daß sie ein Mädchen geboren hat, bevor sie des Kindes überhaupt ansichtig geworden ist.

Für den mythischen Zusammenhang der Handlungen ist auch folgendes bezeichnend: Die Geburt wird ausgelöst durch Trofims Erzählung vom tödlichen Unfall des Schmierers am Schwungrad, und sie wird von Sof'ja als Sterben durch Ausbluten erlebt, als Sterben, das den Tod des Schmierers wiederholt:

[...] Трофим Иваныч рассказал, что вчера у них маховиком зацепило смазчика и долго вертело [...] Софья протирала тряпкой стекла и думала про смазчика, про смерть, и показалось, что это будет совсем просто – вот как заходит солнце, и темно, а потом опять день. Она встала на лавку [...] и тут ее подхватил маховик [...] все вертелось, все несло мимо [...] Потом все с размаху остановилось, тишина стояла, как пруд, Софья чувствовала – из нее льется, льется кровь. Должно быть, так же было со смазчиком, когда его сняли с маховика. (496 ф.)

[...] Trofim Ivanuč erzählte, daß gestern bei ihnen im Betrieb das Schwungrad einen Schmierer erfaßt und lange mit sich gedreht habe [...] Sof'ja wischte mit einem Lappen die Fensterscheiben und dachte an den Schmierer, an den Tod, und es schien ihr, als werde das ganz einfach sein – genauso wie die Sonne untergeht, und dann ist es dunkel und danach wieder Tag. Sie stellte sich auf die Fensterbank [...] und da ergriff sie das Schwungrad [...] alles drehte sich, alles flog vorbei [...] Dann blieb alles mit einem Ruck stehen, die Stille stand wie ein

<sup>23</sup> *Do kraev* (‚bis zum Rand‘) bildet eine Korrespondenz mit *čerez kraj* (‚über den Rand, zuviel‘), das, Ableitung des „integralen“ Überschwemmungsbildes, sowohl in eigentlicher als auch in übertragener Bedeutung erscheint: Sof'ja gießt das Öl in die Lampe. Das Öl „fließt über“ (*čerez kraj*, 494). Auf Trofims drängende Frage, was mit ihr sei, hält sie es nicht mehr aus, es ist *zuviel* (*čerez kraj*; 495), die Tränen strömen (Kursive von mir – W.Sch.).

Teich, Sof'ja spürte: aus ihr floß es, floß Blut. Genauso mußte es mit dem Schmierer gewesen sein, als sie ihn vom Schwungrad herabnahmen.

Tod und Geburt, deren zweifache Koinzidenz der Realist nur als Zufall auffassen kann, sind hier durch unbewußte mythische Logik verknüpft. Und so wird der Mord an Gan'ka geradezu die Bedingung für Sof'jas Mutterglück, um dessentwillen „sie ihr ganzes Leben gelebt hat“, um dessentwillen „alles war“ (ради этой одной минуты она жила всю жизнь, ради этого было все; 497).

### c. Vorherbestimmung

Sof'jas Handeln, das nicht nur – auf der realistischen Ebene – *Übertreten*, sondern auch – auf der Ebene des mythischen Denkens – *Erfüllung* des Lebensgesetzes bedeutet, ist von Anfang an *determiniert*. Lange bevor Gan'ka in die Erzählung eintritt, hat Sof'jas Traum die Mordtat in wichtigen Motiven vorweggenommen:

Ночью – должно быть, уже под утро, – дверь раскрылась, с размаху грохнула в бочку, и Софья выбежала на улицу. Она знала, что конец, что назад уже нельзя. Громко, навзрыд плача, она побежала к Смоленскому полю, там в темноте кто-то зажигал спички. Она споткнулась, упала – руками прямо в мокрое. Стало светло, она увидела, что руки у нее в крови. (480)

Nachts, es mußte schon gegen Morgen sein, öffnete sich die Tür und krachte mit Wucht gegen das Faß, Sof'ja lief auf die Straße. Sie wußte, daß das das Ende war, daß sie nicht mehr zurück konnte. Laut schluchzend lief sie zum Smolensker Feld, dort zündete in der Dunkelheit jemand Streichhölzer an. Sie stolperte und fiel mit den Händen direkt in etwas Feuchtes. Es wurde hell, sie sah, daß ihre Hände voller Blut waren.

Das ist zwar, wie Sof'ja nach dem Erwachen feststellt, „ihr gewöhnliches, weibliches Blut“ (ее обыкновенная женская кровь). Aber unbewußt versteht sie sofort die mythische Logik: damit es dieses Blut nicht mehr gibt, muß sie fremdes Blut vergießen. So wird verständlich, daß die reale Szene auf dem Smolensker Feld, in der Sof'ja die zerstückelte Leiche vergräbt, mit nahezu wörtlicher Wiederholung zentrale Motive des Traums aufnimmt :

Софья спотыкалась. Она упала, ткнулась рукой во что-то мокрое и так шла потом с мокрой рукой, боялась ее вытереть. Далекo, должно быть на взморье, загорался и потухал огонек, а может быть, это было совсем близко – кто-нибудь закуривал папиросу на ветру. (490)

Sof'ja ging stolpernd. Sie fiel und stieß mit der Hand in etwas Feuchtes, und so ging sie dann mit der feuchten Hand, sie fürchtete sich, sie abzuwischen. In der Ferne, wahrscheinlich am Meeresufer, leuchtete immer wieder ein kleines Licht auf und erlosch, vielleicht war das aber auch ganz in der Nähe – vielleicht versuchte sich jemand im Wind eine Zigarette anzuzünden.

Eines der hier wiederholten Motive des Traums, das zunächst rätselhaft erscheinen muß, zeigt seine ganze Bedeutungsintention, wenn wir es im Netz seiner thematischen Verkettungen aufsuchen: Das im Traum erblickte Licht des Streichholzes, das in der Dunkelheit aufleuchtet, weist einerseits voraus auf den „einsamen Stern am leeren Himmel“ (одинокая звезда в пустом небе; 481), den „Frühlingsstern, scharf wie eine Nadelspitze“ (острая, как кончик иглы, весенняя звезда) und andererseits auf die „wie eine Stecknadel winzig kleine Lampe“ (лампа была крошечная, как булавка; 497), die, in Sof'jas Fiebrvision nach der Geburt von Trofim Ivanovič entzündet, zugleich in ihr selbst, „im Bauch, ganz unten brennt“ (жжет в животе, в самом низу; 498). Über die „Nadel“ und die „Stecknadel“ ist mit diesen kleinen Lichtquellen das Motiv des Schmerzes verbunden. Expliziert wird diese Verbindung, als Sof'ja, den „Schmerz der Scham und des Mitleids“ mit Gan'ka empfindend (Софье сделалось больно от стыда и жалости; 481), den sterbenden Vater des Mädchens besucht: „Mit einem irgendwo, wie das Ende einer abgebrochenen Nadel, sitzenden Schmerz trat Sof'ja bei dem Tischler ein“ (С засевшей где-то, как конец сломанной иглы, болью – Софья вошла к столяру). Der Schmerz, das ist zu Beginn der Erzählung der stechende Schmerz der Leere, der Schmerz, den die Nadel im Bauch hervorruft, im Bauch, der leer ist wie der von dem „einsamen, wehmütigen Stern durchbohrte Himmel“ (небо [...] проколола одинокая, тоскливая звезда; 481). Dieser Schmerz ist hervorgerufen von dem, wie es Sof'ja zunächst scheint, vergeblichen Wunsch ihres Mannes, daß sich ihr Bauch fülle. Am Ende der Erzählung ist der Schmerz der brennende Schmerz, der nach der Geburt des Kindes die Geburt des Geständnisses ankündigt.

Die im Traum enthaltenen Vorausdeutungen zeigen an: Sof'jas Handeln ist bereits festgelegt, bevor es überhaupt durch die Eifersucht realistisch-psychologisch motiviert wird und sogar bevor das Opfer der Tat in das Blickfeld der Erzählung tritt. Nicht also bringt – den psychologischen Motivierungsregeln des Realismus entsprechend – erst die Eifersucht auf die junge Gan'ka den Mordgedanken hervor. Die Tat, vom Leben zu seiner Erhaltung gefordert, steht vielmehr von vorneherein fest und sucht sich lediglich ihr Objekt und ihre Begründung. Mit dem Töten und Gebären – dem Töten des

Kindes und dem zweifachen Gebären: des Kindes und des Geständnisses – ist Sof'ja eine mythische Aufgabe gestellt, die sie, bevor die immer kürzer werdenden Tage „ein letztes Mal wie ein Lichtstummel aufflammen“ (вспыхнут последний раз, как огарок; 494) und es „dunkel wird, das Ende von allem eintritt“ (темно, конец всему), zu erfüllen sich beeilt.

#### d. Das Geständnis – vom Es zum Ich

Das Geständnis, das Sof'ja vor ihrem Ende, dem Ende von allem ablegt, ist nicht im christlich-neuzeitlichen Sinne als Ausdruck moralischer Läuterung und innerer Entwicklung zu verstehen. Sof'ja hat sich von den Popen der alten Kirche und auch den neuen *živocerkovcy* abgewandt und ist Anhängerin des wahnsinnigen Schusters Fedor geworden, der das Dritte Testament verkündet. Sie erlebt ihr Geständnis ganz körperlich, als Gebären, physiologische Notwendigkeit, als Akt mythischer Katharsis, den weder Reue noch Buße begleiten.

Zwar bekennt sich Sof'ja zu ihrer Tat, aber weder läßt sich daraus ein „Jasagen zu sich selbst“ noch das „Eingeständnis ihrer Schuld“<sup>24</sup>, einer Schuld im religiösen oder rechtlichen Sinne ableiten. Schuldig – vor dem Ehemann und der Welt – hat sich Sof'ja lediglich als nicht Empfangende, Unfruchtbare, Leere gefühlt: „Jetzt war es so, als säße man jeden Monat Gericht über sie und sie erwartete das Urteil“ (Теперь как будто ее каждый месяц судили, и она ждала приговора; 480). Nach dem Mord dagegen empfindet sie „weder Furcht noch Scham – nichts, nur ein neues Gefühl im ganzen Körper, eine Leichtigkeit, wie nach langem Fieber“ (Ни страха, ни стыда – ничего не было, только какая-то во всем теле новизна, легкость, как после долгой лихорадки; 489). Und nachdem sie die Tat vollbracht und alle Spuren beseitigt hat, fällt Sof'ja erschöpft in den Schlaf: „voll, glücklich, ganz“ (полно, счастливо, вся; 491).

Die mentale Leistung der ihre Tat gestehenden Sof'ja besteht darin, daß sie sich mit der Mörderin identifiziert, sich zu Bewußtsein bringt, was sie bewußtlos getan hat, was ihre Hände, einer unbewußt erkannten Notwendigkeit folgend, „wie völlig losgelöst von ihr gedacht und getan haben“ (как будто Софьины руки совсем отдельно от нее думали и делали все, что надо; 489), während sie selbst „beiseite stehend, sich glücklich ausruhte“ (в

---

<sup>24</sup> Leech-Anspach 1976, 101.

стороне, блаженно отдыхала) und „alles mit Verwunderung betrachtete“ (она смотрела на все с удивлением).

Im Geständnis spricht Sof'ja das aus, was sie unter Aufbietung aller Bewußtseinskräfte soeben erst begriffen hat: „Wer hat das denn, wer hat das getan? Sie – niemand anders als sie selbst – ich...“ (Кто же, кто это сделал? Она – вот эта самая она – я...; 496). Die dritte Person wird hier zur ersten, das *Es* zum *Ich*, das dunkle mythische, unbewußte Handeln tritt in die Helligkeit des Ich-Bewußtseins. Aber auch diesen Prozeß hat schon der Traum vorausgesagt: „Es wurde hell, und sie sah, daß ihre Hände voller Blut waren“.

#### e. Opferungen

Die Mordtat als mythische Aufgabe rückt auch die Adoption in ein neues Licht. Betrachten wir die Kette der Assoziationen, die die Entstehung der Idee zur Adoption begleiten.

Gan'ka tritt in die Erzählung als Gegenstand von Sof'jas Wahrnehmung ein: die Zwölf- oder Dreizehnjährige ist auf dem Hof mit den Jungen, die sie verfolgen, herumgetobt; sie atmet schnell und ist erhitzt. Sof'ja stellt sich vor, daß Gan'ka ihre Tochter sein könnte, daß man sie ihr gestohlen habe. In Sof'jas Bauch zieht sich etwas zusammen und steigt zum Herzen empor. Ihr ist der Geruch von Gan'kas warmem Körper verhaßt und auch der Anblick ihrer Oberlippe mit dem kleinen schwarzen Muttermal. Die Tränen verschluckend, sagt ihr Gan'ka, daß der Vater im Sterben liege, und Sof'ja, von Scham und Mitleid überwältigt, nimmt den Kopf des armen Mädchens und drückt ihn an sich. Nach dem Tode des Vaters sitzt Gan'ka, wie Sof'ja wahrnimmt, auf dem Bett. Auf ihren Knien liegt ein Stück unberührtes Stück schwarzen Brotes. Wieder unten in der Küche, vergegenwärtigt sich Sof'ja, wie oben Gan'ka mit dem Stück Brot auf den Knien sitzt. (Brot ist in der Welt dieser Erzählung Imago des menschlichen Leibes, Inbegriff der Fruchtbarkeit und verdinglichtes Symbol der Sexualität<sup>25</sup>.) Der nach Hause zurückgekehrte Trofim holt aus einem Sack einen Laib Brot heraus und schneidet die Kostbarkeit, die „ungewöhnlicher, seltener als der Tod“ ist (непривычнее и редкостнее, чем смерть; 481) vorsichtig in Scheiben. Wie

<sup>25</sup> Bevor Sof'ja, früher als geplant nach Hause zurückkehrend, Gan'ka und Trofim beim Ehebruch ertappt, riecht sie: „Von irgendwoher duftete es nach heißem schwarzen Brot“ (Otkuda-to zapaxlo goräcim černym xlebom; 484).

zum erstenmal sieht Sof'ja dabei sein vom Feuer verbranntes Gesicht, seinen Zigeunerkopf, der dicht mit grauen Haaren, wie mit Salz, bestreut ist. In Sof'jas Herz schreit es verzweifelt: Es wird keine Kinder geben. Und als Trofim ein Stück Brot in die Hände nimmt, befindet sich Sof'ja in ihrer Vorstellung augenblicklich bei Gan'ka: sie sitzt allein auf dem Bett, auf ihren Knien liegt das Brot, durch das Fenster schaut ein Frühlingsstern herein, scharf wie eine Nadelspitze:

И седины, Ганька, хлеб, одинокая звезда в пустом небе – все это слилось во одно целое, непонятно связанное между собой, и неожиданно для самой себя Софья сказала: «Трофим Иванович, возьмем к себе столярову Ганьку, пусть будет нам вместо...» (481)

Die grauen Haare, Gan'ka, das Brot, der einsame Stern am leeren Himmel – alles das floß, auf unbegreifbare Weise miteinander verbunden, zu einem Ganzen zusammen, und für sich selbst unerwartet sagte Sof'ja: „Trofim Ivanyč, laß uns die Gan'ka vom Tischler zu uns nehmen, soll sie uns statt...“

Trofim blickt Sof'ja verwundert an. Dann, allmählich begreifend, beginnt er zu lächeln:

[...] медленно, так же медленно, как развязывал мешок с хлебом. Когда развязал улыбку до конца, зубы у него заблестели, лицо стало новое, он сказал: «Молодец ты, Софья! Веди ее сюда, хлеба на троих хватит». (481 ф.)

[...] langsam, genau so langsam wie er den Sack mit dem Brot aufgebunden hatte. Als er das Lächeln vollständig aufgebunden hatte, blitzten seine Zähne, sein Gesicht wurde zu einem ganz neuen, er sagte: „Du Prachtkerl, Sof'ja! Bring sie her, das Brot reicht für drei“.

Genauso „langsam, nur mit den Zähnen“ (медленно, одними зубами; 487) beginnt dann Trofim zu lächeln, als Gan'ka, nach Einsetzen des Hochwassers vermißt, in nassem, an Brust und Knien klebendem Kleid und mit glänzenden Augen in der Tür steht.

Das weitgespannte, viele Motive der Erzählung einbeziehende Netz der Assoziationen, das hier sichtbar geworden ist, suggeriert für die Adoption folgende mytho-psycho-logische Erklärung: In Sof'jas Mitleid mit dem Waisenmädchen mischen sich von Anfang an Haß und Eifersucht auf die werdende Frau, die sie bereits als Rivalin erkannt hat. Wenn Sof'ja dem Ehemann gleichwohl die Adoption vorschlägt, folgt sie einer unbewußt-mythischen Logik. Sie weiß nämlich oder – besser – *es* weiß in ihr: Um die ihr gestellte mythische Aufgabe zu lösen, muß sie für eine gewisse Zeit die Frau in sich kränken lassen. Zu ihrer tellurisch-weiblichen Erfüllung führt nur die

zeitweilige Zurücksetzung hinter Gan'ka, die Stellvertreterin zum einen für das Kind, ohne das die Ehe zu scheitern droht, zum anderen für die Frau, die Trofims Trieb befriedigt. Bevor sie die Stellvertreterin opfern kann, muß sich Sof'ja für eine gewisse Zeit selbst opfern. Das eine Opfer ist die unumgehbare Bedingung für das andere. Sof'jas Selbstopfer, das der Opferung der Mediatorin vorausgeht, ermöglicht allererst das Lösen der mythischen Aufgabe. Sof'ja schließt den Kreis, indem sie das zerstückelte Mädchen in eben jenem Sack zur Grube trägt, in dem zu Beginn der Erzählung Trofim den Laib Brot nach Haus gebracht hat. In mythischer Transition geht die geschlechtliche Anziehungskraft vom geopfertem Mädchen auf seine Mörderin über und ersteht Gan'ka als Frucht der wieder möglich gewordenen Vereinigung der Eheleute zu neuem Leben auf, wie das in den Boden versenkte Samenkorn.

#### f. Leitmotive, Äquivalenzen und Identifikationen

An der mythischen Überformung des ereignishaften Sujets hat auch die Paradigmatisierung der thematischen Ebene teil, die Einführung prägnanter Rekurrenzen in die dargestellte Welt. Die Wiederkehr thematischer Einheiten, die als strukturelles Ikon des mythischen Denkens betrachtet werden kann, zeigt sich in der *Überschwemmung* unter anderem als ostinate Wiederholung von Motiven, als *Leitmotivik*.

Eines der auffälligen Leitmotive, die die Erzählung mit einem dichten Netz überziehen, sind die „Lippen“ (губы), zum einen Gan'kas zitternde Lippen<sup>26</sup>, zum anderen aber Sof'jas zunächst fest „aufeinandergedrehte“ (сжатые)<sup>27</sup> und dann – nach dem Mord – „weit geöffnete“ Lippen (широко раскрытые)<sup>28</sup>, mit deren Erwähnung die Erzählung nicht zufällig schließt: „Sie schlief, atmete regelmäßig, ruhig, glücklich, ihre Lippen waren weit geöffnet“ (Она спала, дышала ровно, тихо, блаженно, губы у нее были широко раскрыты; 500).

Eine andere Kette bilden die von Sof'ja wahrgenommenen körperlichen Attribute Trofims: seine kurzen Beine, die ihn aussehen lassen, als sei er bis

<sup>26</sup> S. 480 dreimal, 485.

<sup>27</sup> S. 479, 480, 481, 485, 488, 494.

<sup>28</sup> S. 493, 494, 495.

zu den Knien in der Erde vergraben<sup>29</sup>, und sein dunkler Zigeunerkopf<sup>30</sup> mit den weißen, wie die Tasten einer Ziehharmonika blitzenden Zähnen<sup>31</sup>.

Ein Leitmotiv, das metonymisch auf die Sexualität verweist und die drei Personen miteinander verbindet, sind die „Knie“ (колени): in der Nacht sucht Trofim Sof’jas Knie<sup>32</sup>; Sof’jas Blick fällt immer wieder auf Gan’kas runde Knie<sup>33</sup>, die „weit gespreizt“ sind (широко раздвинуты)<sup>34</sup> oder das Brot halten<sup>35</sup>. Die Kontiguität von Knien und Brot begegnet auch einmal in Verbindung mit Trofim. Nach der Entdeckung des Ehebruchs beobachtet Sof’ja:

Когда она [д.и. Ган’ка] принесла хлеб, Трофим Иванович обернулся, задел головой, хлеб упал ему на колени. Ганька захохотала. (485)

Als sie [d.i. Gan’ka] das Brot brachte, drehte sich Trofim um und streifte sie mit dem Kopf. Das Brot fiel ihm auf die Knie. Gan’ka lachte laut auf.

Nachdem Sof’ja die zerstückelte Gan’ka im Brotsack zur Grube gebracht hat, unterliegt das Brot einer merkwürdigen Metamorphose: es verwandelt sich in Kohl, die karge Alltagspeise, Symbol der noch leeren Beziehung zwischen den Eheleuten:

Он [д.и. Трофим] хлебнул щей и остановился, крепко зажав ложку в кулаке. Вдруг громко задыхал и стукнул кулаком в стол, из ложки выкинуло капусту к нему на колени. Он подобрал ее и не знал, куда девать, скатерть была чистая, он смешно, растерянно держал капусту в руке, был как маленький – как тот цыганенок, которого Софья видела тогда в пустом доме. Ей стало тепло от жалости, она подставила Трофиму Иванычу свою, уже пустую тарелку. Он, не глядя, сбросил туда капусту и встал. (491)

Er [d.i. Trofim] löffelte Kohlsuppe und hielt inne, wobei er den Löffel fest in der Faust zusammenpreßte. Plötzlich holte er laut Luft und schlug mit der Faust auf den Tisch, aus dem Löffel fiel ihm der Kohl auf die Knie. Er sammelte ihn auf und wußte nicht, wohin er ihn tun sollte, das Tischtuch war sauber, mit komischer, hilfloser Gebärde hielt er den Kohl in der Hand, war wie der kleine Zigeunerjunge, den Sof’ja damals in dem leeren Haus gesehen hatte. Ihr wurde

<sup>29</sup> S. 481, 484, 491, 492, 495.

<sup>30</sup> S. 481, 491, 494 zweimal.

<sup>31</sup> S. 482 zweimal, 491, 493, 494, 495 f.

<sup>32</sup> S. 479.

<sup>33</sup> S. 481 dreimal, 485 zweimal, 487, 489.

<sup>34</sup> S. 485, 489.

<sup>35</sup> S. 481 dreimal

vor Mitleid warm ums Herz, sie schob ihm ihren schon leeren Teller zu. Er warf den Kohl, ohne zu schauen, hinein und stand auf.

An dieser Stelle läßt sich auch gut die thematische Ausnutzung *phoni-scher* Ornamente, die Kookkurrenz klanglicher und semantischer Ordnungen beobachten. Das Wort *kapusta*, das den Kohl bezeichnet, das Symbol ehelicher Alltäglichkeit, ist zum einen Element in der Reihe der Wörter auf *k* (im Zitat doppelt unterstrichen [k]). Diese Klangreihe drückt mit der Lautsymbolik des guttural explosiven *k* und der gemeinsamen semantischen Assoziation der Wörter *kulak* („Faust“), *krepko* („fest“), *gromko* („laut“), *stuknul* („schlug“) Trofim's Empörung gegen den Verlust der jungen Geliebten aus. Dieser sowohl klang-ikonisch als auch semantisch fundierte Bedeutungswert überträgt sich auf das dreimal vorkommende und thematisch im Mittelpunkt stehende *kapusta*. Zum anderen aber hat *kapusta* teil an der *st*-Reihe (im Zitat einfach unterstrichen [st]), die die *k*-Reihe allmählich ablöst. Darüber hinaus bildet *kapusta* eine Paronomasie mit [*v*] *pustom* [*dome*] („in dem leeren Haus“) und *pustuju* [*tarelku*] („den leeren Teller“) und assoziiert über die lautähnlichen Adjektive das ganze Paradigma der Motive der Leere: leere Grube (in der Werkstatt, im Ehebett), leeren Bauch, leeren Himmel, leeres Haus und leeren Teller. Das Wort *kapusta* drückt die Leere, zu deren Inbegriff es wird, also nicht nur symbolisch aus, sondern enthält in seinem Lautkörper (*ka-pusta*) sogar jene lexikalische Einheit (*pust*), die diese Befindlichkeit explizit bezeichnet. Und schließlich ist in *chleb-nul* („löffelte“) die Bezeichnung jenes Nahrungsmittels mit seiner sexuellen Konnotation verborgen (*chleb*, „Brot“), das durch Kohl ersetzt wird. In diesem Zusammenhang scheint es nicht mehr zufällig, daß sich Sof'ja wenig später, nach der ersten erfüllten Nacht mit Trofim, daran erinnert, daß man in dem Dorf, aus dem sie Trofim genommen hat, „jetzt wahrscheinlich den Kohl hackt“ (сейчас, должно быть, рубят капусту; 493) und daß sie das „erst gestern“ (только вчера) erlebt hat. Wir erhalten somit die makabre Assoziation des „gestern“ zerhackten Kohls, d.h. der beseitigten, ausgefüllten Leere, mit der gestern von Sof'ja zerhackten Gan'ka.

Mythisches Denken kommt natürlich auch in den überaus zahlreichen *thematischen Äquivalenzen* zum Ausdruck, die in der *Überschwemmung* komplex miteinander verflochtene Ketten bilden. Meistens als explizite Vergleiche eingeführt, die in Sof'jas Bewußtsein, dem perspektivischen Prisma der Erzählung, aufscheinen, gehen die Äquivalenzen des realistischen Vorbehalts, den das *kak* („wie“) oder *budto* („gleichsam“, „als ob“) anzeigen, ver-

lustig und verwandeln sich in mythische *Identifikationen*. Es seien hier nur die wichtigsten der zu Identifikationen verdinglichten Vergleiche erwähnt.

Sof'ja ist das im Hausflur stehende rissig gewordene Faß, aus dem Trofim, wenn es kein Kind gibt, „tröpfchenweise auszufließen“ droht (вытечет из нее весь по каплям; 480). Wir erinnern uns: der alles vorwegnehmende Traum begann damit, daß die aufspringende Tür mit Wucht gegen das Faß krachte.

Sof'ja, der „winterlich, leer“ (зимне, пусто) zumute ist, ist das „leere Haus mit den ausgehöhlten Fenstern“ (пустой с выеденными окнами дом; 482), in dem niemals mehr Leben sein wird, in dem niemals mehr fröhliche Kinderstimmen zu hören sein werden. Einmal nähert sie sich diesem Haus und bemerkt: im Innern sitzen um ein Feuer vier Jungen, und unter ihnen ist ein Zigeunerkind, mit glänzenden Zähnen, wie sie Trofim Ivanyč hat. Das leere Haus ist lebendig geworden, und jetzt fühlt Sof'ja, daß auch sie noch lebendig ist und daß sich noch alles verändern kann.

Trofim ist dagegen der Dampfkessel, dessen Meßröhrchen unter dem Überdruck platzt: „ein Lachen preßte sich aus seiner Nase, seinem Mund, wie der Dampf aus den Sicherheitsventilen des unter Druck stehenden Kessels“ (смех вырывался у него из носа, изо рта, как пар из предохранительных клапанов распираемого давлением котла; 482). In den ehebrecherischen Nächten atmen Trofim und Gan'ka „durch die zusammengebissenen Zähne, gierig, heiß, wie die Kesseldüse“ (сквозь стиснутые зубы, жадно, жарко, как котельная форсунка; 485).

Sof'ja ist die Erde. Ihre Tränen fließen „wie die Tauwetterbäche über die Erde“ (как талые ручьи по земле; 495). Die leere Grube in Sof'jas Bauch verwandelt sich in die Grube auf dem Smolensker Feld, in die Sof'ja die zerstückelte Gan'ka legt, auf daß die Geopferte, wie das in den Boden versenkte Samenkorn, zu neuem Leben erwachse. Nach der Geburt oder – genauer – der Wiedergeburt des Kindes liegt Sof'ja „warm, selig, feucht, ruhend, wie die Erde“ (теплая, блаженная, влажная, отдыхающая, как земля; 497), eine wahre *terra mater*.

Die tief gedemütigte Sof'ja vergleicht sich mit der unter einem umgestürzten Glas gefangenen Fliege. Diese Identifikation, die übrigens ein ähnliches Fliegenbild aus Dostoevskijs *Schuld und Sühne* aufnimmt<sup>36</sup>, teilt ihre semantische Energie den Konstituenten mit, die, wann immer sie in anderen Zusammenhängen auftauchen, die innere Situation der Heldin vergegenwärt-

---

<sup>36</sup> Vgl. Collins 1973, 91-94.

tigen. Semantisch besonders aufgeladen wird das Motiv des Glases. Der mit schweren Gewitterwolken bedeckte Petersburger Himmel ist „grünes Glas“ (зеленое стекло; 485). Aber es gibt keinen Regen, die Wolken zerreißen, und zur Nacht wird das Glas immer „dicker, schwüler, dumpfer“ (все толще, душнее, глуше). „Gläsern“ (стеклянно; 486) vergeht auch der tränenlos trockene Sommer. Im Herbst klirrt das vom Wind geschlagene Fensterglas so lange, bis es – kurz vor der befreienden Mordtat – aus dem Fensterrahmen herausgedrückt ist. Nach dem Mord, der die Identifikation Sof'jas mit der Fliege metonymisch umkehrt, kriecht die Fliege „ohne sich zu beeilen, selbstsicher“ (не спеша, уверенно; 490) über Gan'kas Leiche und wird von Sof'ja verscheucht. Dann aber setzt sich dieselbe Fliege ihr auf die Hand, klebt an ihr. Sof'ja verscheucht sie, aber sie setzt sich erneut.

Schon in den ersten Zeilen der Erzählung wird Sof'ja mit einem Vogel verglichen. Sie ist „leicht“ (легка) und im ganzen Körper „streng“ (строга) wie ein Vogel (479). Sie blickt wie ein Vogel (483). Bei Gan'kas Anblick überschlägt sich ihr Herz und fällt wie ein Vogel (484). Als Sof'ja nach dem Mord wieder Trofims nächtliche Stimme bei sich vernimmt, „reißt sich ihr Herz vom Zweig los und fällt, sich unregelmäßig drehend, wie ein Vogel nach unten“ (сердце оторвалось от ветки и, неровно перевертываясь, птицей падало вниз; 493).

Gan'ka ist dagegen die Katze mit unergründlichen, grünen Augen, von denen dem Betrachter unheimlich wird (482). Während Sof'ja vor dem Mord durch ihre geschlossenen, „zusammengepreßten“ (*sžatye*) Lippen charakterisiert wird, ist an Gan'ka alles weit geöffnet. Sie tritt leicht bekleidet auf, hockt, die Knie weit gespreizt, und hat die Augen weit geöffnet. Beim Ehebruch mit Trofim von Sof'ja ertappt, tritt sie ihr nur mit einem Hemd bekleidet entgegen, „öffnet rund den Mund und die Augen gegen Sof'ja“ (кругло раскрыла на Софью рот, глаза; 484) und „krümmt sich dann“ (*sžalas'*) wie eine Katze, die Schläge erwartet. Für einen Augenblick übernimmt sie von der gedemütigten Ehefrau das Merkmal der Geschlossenheit (*sžatost'*).

Mit dem Vogel verglichen, wird Sof'ja zugleich mit dem Uhrpendel identifiziert, das, auf sich den unverwandten Blick der Katze spürend, an der Wand wie ein Vogel im Käfig unruhig hin- und herhüpft. Nach der Tat zitternd im Bett liegend, hört Sof'ja, wie die Uhr über ihr „laut mit dem Schnabel gegen die Wand hackt“ (Часы над ней громко долбили клювом в стену; 492). Das Ticken der Uhr an der Wand und das Schwingen des Pendels symbolisieren – ebenso wie die lästige, nicht zu verscheuchende Fliege

– dem realistisch Lesenden nicht abzuschüttelnde Schuldgefühle, das Schlagen des Gewissens. Diese Symbolik scheint um so offensichtlicher, als Sof'ja das Ticken der Uhr und das Schwingen des Pendels nach geschehener Mordtat häufiger als zuvor wahrnimmt. Die mythische Überformung modifiziert indes auch diese Symbolik, gibt ihr neue, konkurrierende Bedeutungen. So wird das Ticken der Uhr auch zum Pochen des Herzens, das die Entdeckung fürchtet, zuerst die Entdeckung des Ehebruchs<sup>37</sup>, dann die Entdeckung des Mordes. Von der Entdeckung als Mörderin bedroht, fürchtet Sof'ja weniger die Strafe als die Möglichkeit, daß die Aufgabe nicht vollendet werden könnte. Und so mißt das schwingende Uhrpendel die beängstigend abnehmende Zeit, die Sof'ja noch bis zum „Ende“, zur Erfüllung ihrer Aufgabe bleibt.

Die Identifikationen *Sof'ja = der kleine zitternde Vogel* und *Gan'ka = die Katze* stehen in einer dynamischen Opposition. Anfangs belauert die Katze den kleinen Vogel mit ihrem heimlichen grünen Blick. Mit der Überschwemmung kehrt sich die Hierarchie der Totentiere um. Am Himmel treibt der starke Wind einen großen Vogel vorbei, der in schnellem, steilem Flug „mit weit geöffneten Flügeln“ (крылья у нее были широко раскрыты; 486) die Küken bedroht. Unbewußt begreift Sof'ja: der Raubvogel ist sie selbst. Ihr wird mit einem Mal leichter ums Herz; genau diesen Wind braucht sie, „damit alles überspült, weggefegt, ertränkt werde“ (чтобы все захлестнуло, смело, затопило). Sie wendet sich dem Wind entgegen, ihre Lippen öffnen sich, „der Wind bläst in sie hinein und singt in ihrem Mund, den Zähnen ist es kalt, angenehm“ (ветер ворвался и запел во рту, зубам было холодно, хорошо). Durch das Fenster erblickt sie auf einem im grünen Wasser vorbeitreibenden Tisch eine Katze „mit geöffnetem Maul“ (рот у нее был раскрыт). Sof'ja denkt sogleich an Gan'ka, ihr Herz beginnt zu klopfen.

Den Raubvogel und die Katze verbindet das Merkmal des Offen-Seins, das Selbstbewußtsein und Angriffslust assoziiert. Der Vogel hat die Flügel geöffnet, die Katze das Maul. Das System der Äquivalenzen suggeriert, daß Sof'ja jetzt folgendes versteht: Indem sie das Mädchen tötet, dessen geöffnete Knie den Mann anlockten, wird sie selbst fähig, die Lippen, den Schoß zu öffnen.

---

<sup>37</sup> Zum erstenmal hört Sof'ja das Ticken der Uhr, als sie im Begriff ist, Trofim mit Gan'ka zu ertappen.

Bis zum Mord bleibt Sof'ja der Raubvogel. Die Wohnung, in die sie nach der Überschwemmung zurückkehrt, überfliegt sie mit ihren Augen „wie ein großer Vogel“ (488). Danach aber verwandelt sie sich zurück in den kleinen Vogel, der mit dem die Zeit bis zum „Ende“ ausmessenden Uhrpendel verglichen wird.

Vermittels der Äquivalenz der Identifikationen *Sof'ja ist der große am Himmel kreisende Vogel* und *die Sonne kreist wie ein Vogel über der nackten Erde* (солнце [...] птичьими кругами носилось над землей. Земля лежала голая; 480) wird Sof'ja, die *terra mater* ist, zugleich auch zur Sonne. Und Gan'ka wird zum Mond, der ähnlich wie sie (484) nur mit einem Hemdchen bekleidet ist: „in einem dünnen Hemdchen aus Wolken zitterte der Mond“ (в тонкой сорочке из облаков дрожал месяц; 487). Die so ins Spiel gebrachten Himmelskörper vergegenwärtigen den kosmischen Zyklus von Tag und Nacht, mit dem die Kreisbewegung von Geburt, Tod und Wiedergeburt korrespondiert. Beim Gedanken an den Tod des vom Schwungrad (!) erfaßten Arbeiters versteht Sof'ja den Zyklus von Sterben und Wiedergeboren-Werden: „es schien ihr, als werde das ganz einfach sein – genauso wie die Sonne untergeht, und dann ist es dunkel und danach wieder Tag“.

\*

An Zamjatins *Überschwemmung* war zu zeigen, daß die Geschichte von Schuld und Sühne, die das Werk noch einmal zu erzählen scheint, durch das mythische Denken als narratives, ereignishaftes Sujet destruiert und zu einer Beschreibung des Zyklus von Tod und Wiedergeburt umgestaltet wird. Mythisches Denken manifestiert sich in dieser Erzählung auf zwei ganz unterschiedliche Weisen. Zum einen strukturell: in der ornamentalen Faktur sowohl des Erzähldiskurses als auch der erzählten Welt. Auf beiden Ebenen findet die für das mythische Denken charakteristische Iterativität in formalen bzw. thematischen Wiederholungen markanter Merkmale oder Motive modellhaften Ausdruck. Es gibt darüber hinaus nicht nur eine Entsprechung zwischen formalen und thematischen Rekurrenzen, wir beobachten sogar, daß die für den Realismus gültige Nicht-Motiviertheit, Arbitrarität des sprachlichen Zeichens durch die Ikonisierung des verbalen Ausdrucks, durch Paronomasien und andere Figuren des archaischen, primitiven Sprachdenkens aufgehoben wird. Zum andern aber zeigt sich die mythische Mentalität in dieser Erzählung auch im Empfinden und Handeln der Hauptperson, aus deren Perspektive die erzählte Welt – ohne jede auktoriale Kor-

rektor – dargeboten wird. Scheinbar rein vegetativ, instinkt- und triebhaft handelnd, folgt Sof'ja gleichwohl einem Sinnentwurf, der Logik magisch-mythischer Weltvorstellung, die sich etwa in den zu totemistischen Identifikationen verdinglichten Vergleichen niederschlägt. Die mythische Logik aber korrespondiert – wie wir gesehen haben – durchaus mit der Logik jenes Unterbewußten, in dem das mythologische Modell der Aufgabe, der Opferung und Wiedergeburt aufscheint. Insofern kann die in dieser Erzählung zu beobachtende Re-Mythisierung auch als latente Psychologisierung verstanden werden. Der reaktualisierte Mythos mit seiner a-rationalen, assoziativen, paradigmatischen Logik deckt isomorphe Strukturen der Psyche auf. Dies scheint einer der wesentlichen mentalitätsgeschichtlichen Gründe für die modernistische Re-Mythisierung zu sein. Dem rationalen Realismus, der seine Helden in der Helligkeit des Ich- und Tagesbewußtseins ereignisbildend agieren ließ, stellt die Moderne als gültigere Modellierung jenes iterative, zyklusbildende Handeln entgegen, das vom Es, vom dunklen, archaischen Nachtbewußtsein gelenkt ist. Poesie, Mythos und Unterbewußtes, die drei paradigmatisierenden, die Welt als Netz von Assoziationen erfassenden Anschauungsformen, werden der Moderne zu urverwandten Medien der Weltgestaltung, mit denen sie die von ihr beobachteten Illusionen des Realismus zu überwinden trachtet.

## BIBLIOGRAPHISCHE ANMERKUNG

### *I. Ornament – Poesie – Mythos – Psyche*

Geht zurück auf den ersten Teil des Aufsatzes: „Mythisches Denken in ‚ornamentaler‘ Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatins *Überschwemmung*“, in: W. Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20), Wien 1987, S. 371-397, hier: S. 371-376, 394-396. Der ursprüngliche Text ist wesentlich erweitert worden.

### *II. Äquivalenzen in erzählender Prosa. Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs*

Geht zurück auf den Aufsatz „Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs“, in: R. Grübel (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Studies in Slavic Literature and Poetics 6), Amsterdam 1984, S. 79-118. Der theoretische Teil ist überarbeitet worden. Die Beispielanalysen zu Puškins Erzählungen wurden herausgenommen, die zu Čechovs Novellen vermehrt und weiter ausgeführt.

### *III. Narratives Erinnern und poetisches Gedächtnis in realistischer und ornamentaler Prosa*

Überarbeitete Version des titelgleichen Aufsatzes in: *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 16 (1985), S. 99-110.

### *IV. Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa*

Überarbeitete Version des titelgleichen Aufsatzes, in: J.R. Döring-Smirnov/P. Rehder/ W. Schmid (Hgg.), *Text - Symbol - Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag* (= Sagners slavistische Sammlung 6), München 1984, S. 489-514.

### *V. Čechovs problematische Ereignisse*

Für diesen Band verfaßt.

### *VI. Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's „Übergang über den Zbruč“*

Überarbeitete und erweiterte Version des titelgleichen Aufsatzes in: *Wiener slawistischer Almanach*, Bd. 14 (1984), S. 117-138.

### *VII. Sujet und Mythos in Evgenij Zamjatins Erzählung „Die Überschwemmung“*

Überarbeitete Version des zweiten Teils des Aufsatzes: „Mythisches Denken in ‚ornamentaler‘ Prosa. Am Beispiel von Evgenij Zamjatins *Überschwemmung*“, hier: S. 376-394, 396 f.

## LITERATURVERZEICHNIS

Die Zahlen der abgekürzten Literaturverweise bezeichnen (soweit ermittelbar) das Jahr der Erstveröffentlichung (mit Ausnahme belletristischer und literaturkritischer Werke) sowie den Band (in römischen Ziffern) und die Seitenzahl (in arabischen Ziffern) jener Ausgabe, die im folgenden als jüngste angegeben ist.

Amsenga, B.J. und V.A.A. Bedaux

- 1984 „Personendarstellung in Čechovs Erzählung «Student»“. – In: R. Grübel (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Studies in Slavic Literature and Poetics 6), Amsterdam 1984, S. 281-314.

Andrew, J.M.

- 1975 „Structure and Style in the Short Story: Babel's «My First Goose»“. – In: *Modern Language Review*, Bd. 70 (1975), S. 366-379.

Baak, J.J. van

- 1979 „The Function of Nature and Space in «Konarmija» by I. È. Babel”“. – In: J. Meijer (Hg.), *Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, Amsterdam 1979, S. 37-55.
- 1981 „Zamjatin's Cave. On Troglodyte versus Urban Culture, Myth, and the Semiotics of Literary Space““. – In: *Russian Literature*, Bd. 10 (1981), S. 381-422.
- 1983 *The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in I. È. Babel's «Konarmija»*. – Amsterdam 1983.

Babel', I. È.

- 1955 *The Collected Stories*. Ed. and transl. by W. Morrison. – New York 1955.
- 1965 „Iz planov i nabroskov k «Konarmii»““. – In: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 74, Moskva 1965, S. 490-499.
- 1979a *Detstvo i drugie rasskazy*. Podgotovka teksta, komentarii i bibliografija È. Zichera. – Jerusalem 1979.
- 1979b *Zabytyj Babel'*. Sost. i pogotovil k pečati N. Stroud. – Ann Arbor 1979.
- 1990 *Tagebuch 1920*. Aus dem Russischen übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Peter Urban. – Berlin 1990.

Bal, Mieke

- 1977 *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. – Paris 1977.

Bartlett, F.C

- 1932 *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. – Cambridge 1932.

- Belyj, Andrej  
 1907 „A.P. Čechov“. – Dann in: A.B., *Arabeski*, Moskva 1911, S. 395-400.  
 1934 *Masterstvo Gogolja*. – Moskva 1934.
- Bicilli, P.M.  
 1966 *Anton P. Čechov. Das Werk und sein Stil*. – München 1966.
- Boldt, Christine  
 1983 *Die Darstellung gesellschaftlicher Bedingtheit in Čechovs Trilogie «Čelovek v futljare», «Kryžovnik», «O ljubvi»*. – Unveröffentlichte Staatsexamensarbeit, Hamburg 1983.
- Brik, Ossip  
 1917 „Zvukovye povtory“. – Dann in: *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, Petrograd 1919.
- Brown, Edward K.  
 1950 *Rhythm in the Novel*. – Toronto 1950.
- Browning, Gary L.  
 1979 „Russian Ornamental Prose“. – In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 23 (1979), S. 346-352.
- Bunin, I.A.  
 1905 „Čechov“. – Dann in: *A.P. Čechov v vospominanijach sovremennikov*, Moskva 1986, S. 482-486.
- Busch, Ulrich  
 1977 „Čechov als Fragesteller: Desorientierung und Appell in seinen Werken“. – In: *Korrespondenzen. Festschrift für Dietrich Gerhardt*, Gießen 1977, S. 51-64.
- Carden, Patricia  
 1976 „Ornamentalism and Modernism“. – In: G. Gibian/H.W. Tjalsma (Hgg.), *Russian Modernism. Culture and Avant-Garde. 1900-1930*, Ithaca and London 1976, S. 49-64.
- Cassirer, Ernst  
 1925 *Philosophie der symbolischen Formen. Teil 2: Das mythische Denken*. – Berlin, 7. Auflage: Darmstadt 1977.
- Čechov, Anton  
 1944-51 *Polnoe sobranie sočinenij i pisem*, tt. I-XX. – Moskva 1944-1951.  
 1974-82 *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v tridcati tomach. Sočinenija v vosemndcati tomach. Pis'ma v dvenadcati tomach*. – Moskva 1974-1982.  
 1979 *Briefe. 1889-1892*. Hg. und übers. von P. Urban. – Zürich 1979.
- Čilevič, L.M.  
 1976a *Sjužet čečovskogo rasskaza*. – Riga 1976.  
 1976b „O mnogoplanovosti Čechovskogo sjužeta“. – In: *Voprosy sjužetosloženiya*, Bd. 4, Riga 1976, S. 47-62.
- Collins, Christopher  
 1973 *Evgenij Zamjatin. An Interpretative Study*. – 's-Gravenhage 1973.

Čudakov, Aleksandr P.

1971 *Poëtika Čechova*. – Moskva 1971.

1973 „Problema celostnogo analiza chudožestvennoj sistemy (O dvuch modeljach mira pisatelja)“. – In: *Slavjanskije literatury. VII meždunarodnyj s'ezd slavi- stov*, Moskva 1973, S. 79-98.

1986 *Mir Čechova. Vozniknovenie i utverždenie*. – Moskva 1986.

Curtin, Constance

1965 „Čexov's «Sleepy»: An Interpretation“. – In: *Slavic and East European Jour- nal*, Bd. 9 (1965), S. 390-399.

Danto, A.C.

1965 *Analytical Philosophy of History*. – Cambridge 1965, 2. Aufl. 1968.

Davydov, Sergej

1983 „The Sound and the Theme in the Prose of A.S. Puškin: A Logo-Semantic Study of Paronomasia“. – In: *Slavic and East European Journal*, Bd. 27 (1983), S. 1-18.

1989 „«The Shot» by Aleksandr Pushkin and Its Trajectories“. – In: J. Douglas Clayton (Hg.), *Issues in Russian Literature Before 1917. Selected Papers of the Third World Congress for Soviet and East European Studies*, Colum- bus/Ohio 1989, S. 62-74.

Derman, A.B.

1959 *O masterstve Čechova*. – Moskva 1959.

Dijk, Teun van

1978 *Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding*. – Dt.: *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*, München 1980.

Dostoevskij, F.M.

1972-90 *Polnoe sobranie sočinenij v 30-ti tomach*. – Leningrad 1972-1990.

Drozda, Miroslav

1966 *Babel, Leonov, Solženicyn*. – Praha 1966.

Eile, Stanisław

1973 *Swiatopogląd powieści*. – Wrocław 1973.

Ėjzenštejn, Sergej

1962-71 *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. – Moskva 1962-1971.

Eng, Jan van der

1963 „La description poétique chez Babel“. – In: *Dutch Contributions to the Fifth International Congress of Slavists Sofia 1963*, 's-Gravenhage 1963, S. 79-92.

1973 „Priem: central'nyj faktor semantičeskogo postroenija povestvovatel'nogo teksta“. – In: J.v.d.E./M. Grygar (Hgg.), *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, 's-Gravenhage 1973, S. 29-58.

1978a „The Dynamic and Complex Structure of a Narrative Text“. – In: J.v.d.E. et al., *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright* (= Dutch Studies in Russian Literature 4), Lisse 1978, S. 33-58.

- 1978b „The Semantic Structure of «Lady with Lapdog»“. – In: J.v.d.E. et al., *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright* (= Dutch Studies in Russian Literature 4), Lisse 1978, S. 59-94.
- 1983 „The Arrangement of the Narrative“. – In: B.J. Amsenga et al. (Hgg.), *Miscellanea Slavica. To Honour the Memory of Jan M. Meijer*, Amsterdam 1983, S.223-234.
- 1984a „The Imagery of «Red Cavalry»“. – In: K. Heltberg et al. (Hgg.), *We and They. National Identity as a Theme in Slavic Cultures. Donum Stiefanum*, Copenhagen 1984, S. 166-179.
- 1984b „Babel’s Short Story «Zamost’e»“. – In: J.J. van Baak (Hg.), *Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician*, Amsterdam 1984, S. 419-430.
- 1990 „The Imagery of the Avant-Garde: Zamyatin’s «The Cave»“. – In: *Avantgarde. Interdisciplinary and International Review*, Nr. 0 (1990), S. 105-112.
- i. Dr. „Obrazovanie variacionnyh rjadov motivov kak fundamental’nyj princip povestvovatel’nogo postroenija. Iskusstvo novelly.“ – In: V.M. Markovič/W. Schmid (Hgg.), *Russkaja novella. Problemy teorii i istorii*, Sanktpeterburg [im Druck].
- Falchikov, Michael
- 1977 „Conflict and Contrast in Isaak Babel’s «Konarmija»“. – In: *Modern Language Review*, Bd. 72 (1977), S. 125-133.
- Falen, James
- 1974 *Isaac Babel. Russian Master of the Short Story*. – Knoxville 1974.
- Forster, Edward Morgan
- 1927 *Aspects of the Novel*. – London 1927.
- Fortunatov, Nikolaj M.
- 1974 „Ritm chudožestvennoj prozy“. – In: *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, Leningrad 1974, S. 173-186.
- 1975a *Architektonika Čechovskoj novelly (Speckurs)*. – Gor’kij 1975.
- 1975b „Princip kompozicionno–strukturnogo edinstva v čechovskoj novelle“. – In: *Russkaja literatura XIX veka. Voprosy sjužeta i kompozicii*. Mežvuzovskij sbornik, Bd. II, Gor’kij 1975, S. 5–13.
- Frank, Joseph
- 1945 „Spatial Form in Modern Literature“. – In: *The Sewanee Review*, Bd. 53 (1945), S. 221-240, 433-456, 643-653. Leicht revidierte Version in: J.F., *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, New Brunswick 1963 (Reprint: Bloomington 1968), S. 3-62.
- 1981 „Spatial Form: Thirty Years After“. – In: J.R. Smitten/A. Daghistani (Hgg.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca/London 1981, S. 202-242.

Freise, Matthias

- 1991 „Personendarstellung und Personenbewußtsein bei Čechov – Die Erzählung «Černyj monach»“. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 28 (1991), S. 89-106.

Freud, Sigmund

- 1905 *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. – In: S.F., *Studienausgabe*, Bd. IV, 7. Aufl., Frankfurt am Main 1989, S. 9-219.
- 1909 „Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben [„Der kleine Hans“]“. – In: S.F., *Studienausgabe*, Bd. VIII, 9. Aufl., Frankfurt am Main 1989, S. 9-122.
- 1912 „Ratschläge für den Arzt bei der psychoanalytischen Behandlung“. – In: S.F., *Studienausgabe*, Ergänzungsband, 3. Aufl., Frankfurt am Main 1989, S. 169-180.
- 1916-17 *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. – In: S.F., *Studienausgabe*, Bd. I, 11. Aufl., Frankfurt am Main 1989, S. 33-445.

Furmanov, D.A.

- 1960-61 *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*. – Moskva 1960-1961.

Gebser, Jean

- 1949-53 *Ursprung und Gegenwart*. 1. Teil: *Die Fundamente der aperspektivischen Welt*. – Stuttgart 1949. 2. Teil: *Die Manifestationen der aperspektivischen Welt*. – Stuttgart 1953. 3. Aufl. in 2 Bden (Textband der Teile 1 und 2, Kommentarband) 1970, Taschenbuchausgabe in 3 Bden: München 1973, 2. Aufl. 1986.

Genette, Gérard

- 1969 „La littérature et l'espace“. – In: G.G., *Figures II*, Paris 1969, S. 43-48.

Gofman, Viktor

- 1926 „Fol'klornyj skaz Dalja“. – In: B. Ėjchenbaum/Ju. Tynjanov (Hgg.), *Russkaja proza. Sbornik statej* (= Voprosy literatury 8), Leningrad 1926 (Nachdruck: Slavistische drucken en herdrukken 48, 's-Gravenhage 1963), S. 232-261.

Golomb, Harai

- 1990 „A Badenweiler View of Chekhov's End(ings): Beyond the Final Pointe in His Stories, Plays and Life (An Autobiographophobic Paper)“. – In: R.-D. Kluge (Hg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung* (= Opera Slavica 18), Wiesbaden 1990, S. 232-252.

Gor'kij, Maksim

- 1949-55 *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. – Moskva 1949-1955.

Grigor'ev, Viktor

- 1979 *Poëtika slova. Na materiale russkoj sovetskoj poëzii*. – Moskva 1979.

Grøngaard, Ragna

- 1979 *An Investigation of Composition and Theme in Isaak Babel's Literary Cycle «Konarmija»*. – Aarhus 1979.

Gukovskij, G.A.

- 1928 „Zakat“. – In: I.Ė. Babel'. *Stat'i i materialy*, Leningrad 1928 (Nachdruck: Russian Titles for the Specialist 47, Letchworth 1973), S. 71-99.

Hamlin, A.D.F.

1973 *A History of Ornament*. – 2 Bde, New York 1973.

Hansen-Löve, Aage A.

1978 *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.

1982 „Die ‚Realisierung‘ und ‚Entfaltung‘ semantischer Figuren zu Texten“. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 10 (1982), S. 197-252.

1983 „Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne“. – In: W. Schmid/W.-D. Stempel (Hgg.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11), Wien 1983, S. 291-360.

1984 „Beobachtungen zur narrativen Kurzgattung“. – In: R. Grübel (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung im 19. und 20. Jahrhundert* (= Studies in Slavic Literature and Poetics 6), Amsterdam 1984, S. 1-45.

1987 „Mythos als Wiederkehr. Ein Essay“. – In: W. Schmid (Hg.), *Mythos in der slawischen Moderne* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20), Wien 1987, S. 9-23.

1992 „Psychopoetische Typologie der russischen Moderne“. – In: *Psychopoetik*, Wien 1992 [im Druck].

Hartmann, Karl Heinz

1979 *Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte*. – Stuttgart 1979.

Hetényi (Cheteni), Zsuzsa

1985 „Ěskadronnaja dama, vozvedennaja v madonnu. Ambivalentnost' v «Konarmii» Isaaka Babelja“. – In: *Studia Slavica Hungarica*, Bd. 31, Budapest 1985, S. 161-169.

Hielscher, Karla

1987 *Tschechow. Eine Einführung* (= Artemis Einführungen 34). – München und Zürich 1987.

Holthusen, Johannes

1957 *Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus*. – Göttingen 1957.

1960 *Fedor Sologubs Roman-Trilogie (Tvorimaja legenda). Aus der Geschichte des russischen Symbolismus* (= Mussagetes 9). – 's-Gravenhage 1960.

1976 „Erzähler und Raum des Erzählers in Belyjs «Serebrjanyj golub'»“. – In: *Russian Literature*, Bd. 4 (1976), S. 325-344.

Husserl, Edmund

1928 „Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins“. – Als Buch: Halle/Saale 1928, Tübingen 1980.

Ingarden, Roman

- 1931 *Das literarische Kunstwerk*. – Halle (Saale) 1931.
- Ivanov, Vjačeslav Vsevolodovič  
1976 *Očerki po istorii semiotiki v SSSR*. – Moskva 1976.
- Ivanov-Razumnik, R. I.  
1923 *Veršiny*. – Petrograd 1923.
- Jackson, Robert Louis  
1978 „If I Forget Thee, O Jerusalem“: An Essay on Chekhov’s «Rothschild’s Fiddle». – Dann in: S. Senderovich/M. Sendich (Hgg.), *Anton Chekhov Rediscovered: A Collection of New Studies With a Comprehensive Bibliography*, East Lansing, Mich. 1987, S. 35-49.
- Jacobsson, Gunnar  
1960 „Die Novelle «Der Student». Versuch einer Analyse“. – In: T. Eekman (Hg.), *Anton Čechov 1860-1960*, Leiden 1960, S. 93-102.
- Jakobson, Roman  
1960 „Linguistics and Poetics“. – In: Th.A. Sebeok (Hg.), *Style in Language*, Cambridge, Mass. 1960, S. 350-377.
- Jakobson, Roman / Pomorska, Krystyna  
1980 *Besedy*. – In: R. Jakobson, *Selected Writings*, Bd. VIII, Berlin 1988, S. 437-582 [Erstveröff. in franz. Übers. u.d.T.: *Dialogues*, Paris 1980; dt. u.d.T.: *Poesie und Grammatik. Dialoge*, Frankfurt am Main 1982].
- Jensen, Peter Alberg  
1984a „The Thing as Such: Boris Pil’njak’s ‚Ornamentalism‘“. – In: *Russian Literature*, Bd. 16 (1984), S. 81-100.  
1984b „Imperfektives Erzählen: Zum Problem des Aspekts in der späten Prosa Čechovs“. – In: R. Grübel (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Studies in Slavic Literature and Poetics 6), Amsterdam 1984, S. 261-279.  
1987 „Der Text als Teil der Welt. Vsevolod Ivanovs Erzählung «Farbige Winde»“. – In: Schmid (Hg.) 1987, 293-325.
- Jovanovič, Milivoje  
1975 *Umetnost Isaka Babelja*. – Beograd 1975.
- Kataev, Vladimir  
1979 *Proza Čechova. Problemy interpretacii*. – Moskva 1979.
- Kim, Hee-Sok  
1989 *Verfahren und Intention des Kombinatorischen in B.A. Pil’njaks Erzählung «Ivan da Mar’ja»* (= Slavistische Beiträge 252). – München 1989.
- Kjetsaa, Geir  
1971 „Tschechows Novellenkunst. Versuch einer Analyse der Erzählung «Die Dame mit dem Hündchen»“. – In: *Československá Rusistika*, Jg. 1971, Nr. 2, S. 60-68.

- Kłosiński, Krzysztof  
 1978 „Powtórzenia w powieści“. – In: A. Wilkonia (Hg.), *Język artystyczny*, Bd.1, Katowice 1978, S. 22–34.
- Klostermann, R.A.  
 1960 „Die Novelle «Der Student». Ein Diskussionsbeitrag“. – In: T. Eekman (Hg.), *Anton Čechov 1860-1960*, Leiden 1960, S. 103-108.
- Koževnikova, Natal'ja  
 1971 „O tipach povestvovanija v sovjetskoj proze“. – In: *Voprosy jazyka sovremennoj russkoj literatury*, Moskva 1971, S. 97-163.  
 1976 „Iz nabljudenij nad neklassičeskoj (,ornamental'noj') prozoj“. – In: *Izvestija AN SSSR. Serija literatury i jazyka*, Bd. 35 (1976), S. 55-66.  
 1985 „Povtory v besfabul'nych rasskazach A.P. Čechova“. – In: *Stil' i vremja*, Syktyvkar 1985, S. 65-86.
- Kramer, Karl D.  
 1970 *The Chameleon and the Dream. The Image of Realisty in Čexov's Stories* (= Slavistic Printings and Reprintings 78). – 's-Gravenhage/Paris 1970.
- Kuvanova, L.K.  
 1965 „Furmanov i Babel““. – In: *Literaturnoe nasledstvo*, Bd. 74, Moskva 1965, S. 500-512.
- Lachmann, Renate  
 1980 „Notizen zu Isaak Babels «Perechod čerez Zbruč»“. – In: B.J. Amsenga/J. Pama/W.G. Weststeijn (Hgg.), *Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier*, Amsterdam 1980, S. 183-192.
- Lafitte, Sophie  
 1955 *Tchékhov par lui-même*. – Paris 1955.
- Lakšin, Vladimir Ja.  
 1963 „Ljubimyj rasskaz Tolstogo“. – In: V.Ja.L., *Tolstoj i Čechov*, Moskva 1963, 2., überarb. Aufl. 1975, S. 81-97.
- Lapp, Erdmute  
 1983 *Das Ereignis in russischen Novellen zwischen 1870 und 1930*. – Phil. Diss. Hamburg 1983.
- Larcev, V.  
 1960 „Sredstva lirizacii v novelle A.P. Čechova «Poprygun'ja»“. – In: *A.P. Čechov. Problemy tvorčestva* (= Trudy Uzbekskogo gos. univ. Novaja Serija 100). Samarkand 1960, S. 33-50.
- Lee, Alice  
 1972 „Epiphany in Babel's «Red Cavalry»“. – In: *Russian Literature Triquarterly*, Nr. 2 (1972), S. 249-260.
- Leech-Anspach, Gabriele  
 1976 *Evgenij Zamjatin. Häretiker im Namen des Menschen*. – Wiesbaden 1976.

- Levin, V.  
1981 „Neklassičeskie‘ typy povestvovanija načala XX veka v istorii russkogo literaturnogo jazyka“. – In: *Slavica Hierosolymitana*, Bd. 5-6 (1981), S. 245-275.
- Levitan, L.S.  
1976 „Sjužet i kompozicija rasskaza A.P. Čechova «Skripka Rotšil'da»“. – In: *Voprosy sjužetosloženija*, Bd. 4, Riga 1976, S. 33-46.
- Levý, Jiří  
1966a „Sémantika verše“. – In: *O literárnej avantgarde. K 75. výročiu narodenia akademika Jana Mukařovského* (= Literaria 9), Bratislava 1966. Dann in: J.L., *Bude literární věda exaktní vědou*, Praha 1971, S. 289-323.  
1966b „The meanings of Form and the Forms of Meaning“. – In: *Poetics. Poetyka. Poëtika*, Bd. 2, Warszawa/'s-Gravenhage/Paris 1966, S. 45-59.
- Lintvelt, Jaap  
1981 *Essai de typologie narrative. Le „point de vue“*. Théorie et analyse. – Paris 1981.
- Lotman, Jurij  
1970 *Struktura chudožestvennogo teksta*. – Moskva 1970.  
1973a „Proischoždenie sjužeta v tipologičeskom osveščennii“. – In: Ju.M.L., *Stat'i po tipologii kul'tury*, Teil II, Tartu 1973, S. 9-42 (dt.: „Die Entstehung des Sujets typologisch gesehen“. – In: J.M.L., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, hg. von K. Eimermacher, Kronberg/Ts. 1974, S. 30-66; „Die Entstehung des Sujets – typologisch gesehen“. – In: J.M.L., *Kunst als Sprache*, hg. von K. Städtke, Leipzig 1981, S. 175-204).  
1973b „Sjužet v kino“. – In: Ju.M.L., *Semiotika kino i voprosy kinoëstetiki*, Tallin 1973, S. 85-99 (dt.: „Das Sujet im Film“. – In: J.M.L., *Kunst als Sprache*, hg. von K. Städtke, Leipzig 1981, S. 205-218).
- Luhmann, Niklas  
1971 „Sinn als Grundbegriff der Soziologie“. – In: J. Habermas/N.L., *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Sozialforschung?*, Frankfurt a.M. 1971, S. 25-100.
- Luplow, Carol  
1982 *Isaac Babel's Red Cavalry*. – Ann Arbor 1982.
- Majakovskij, Vladimir  
1914 „Dva Čechova“. – Dann in: V.M., *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, Moskva 1955-1961, Bd. I, S. 294-301.
- Mandler, Jean M./ Nancy S. Johnson  
1977 „Remembrance of Things Passed. Story Structure and Recall“. – In: *Cognitive Psychology*, Bd. 9 (1977), S. 111-151. Dt. : „Erzählstruktur und Erinnerungsleistung“, in: W. Haubrichs (Hg.), *Erzählforschung. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, Bd. 3 (= Lili Beiheft 8), Göttingen 1978, S. 337-379.

Martin, David W.

- 1978 „Realia and Chekhov's «The Student»“. – In: *Canadian-American Slavic Studies*, Bd. 12 (1978), S. 266-273.

Meijer, Jan M.

- 1958 „Situation Rhyme in a novel of Dostoevsky“. – In: *Dutch Contributions to the IVth International Congress of Slavistics*, 's-Gravenhage 1958, S. 1-15.
- 1978a *Notes on the Inertia of Signs, the Historicity of Codes, and the Dynamics of Reading* (= Utrecht Slavic Studies in Literary Theory 2). – Lisse 1978.
- 1978b „Čechov's Word“. – In: J.v.d. Eng et al., *On the Theory of Descriptive Poetics: Anton P. Chekhov as Story-Teller and Playwright* (= Dutch Studies in Russian Literature 4), Lisse 1978, S. 99-143.

Meletinskij, Eleazar

- 1976 *Poëtika mifa*. – Moskva 1976.

Metzger, Wolfgang

- 1941 *Psychologie. Die Entwicklung ihrer Grundannahmen seit der Einführung des Experiments*. – 3. Auflage, Darmstadt 1963.

Meyer, Bonnie J.F.

- 1975 *The Organization of Prose and its Effects on Memory*. – Amsterdam u.a. 1975.

Mirsky, D.S.

- 1926 *Contemporary Russian Literature*, London/New York 1926. – In gekürzter Version zusammen mit dem Band *A History of Russian Literature* (1926) nachgedruckt in: *A History of Russian Literature*, ed. by F.J. Whitfield, London 1949, New York 1966.

Mukařovský, Jan

- 1928 *Máchův Máj. Estetická studie*. – Dann in: J. M., *Kapitoly z české poetiky*, Bd. III, Praha 1948, S. 7-202.
- 1938 „Genetika smyslu v Máchově poesii“. – Dann in: J. M., *Kapitoly z české poetiky*, Bd. III, Praha 1948, S. 239-310.

Neminuščij, A.N.

- 1978 „Sredstva avtorskoj ocenki personaža v rasskaze A.P. Čechova «Dušečka»“. – In: *Voprosy sjužetosloženija*, Bd. 5, Riga 1978, S. 59-67.

Nilsson, Nils Afke

- 1968 *Studies in Čechov's Narrative Technique. «The Steppe» and «The Bishop»* (= Stockholm Slavic Studies 2). – Stockholm 1968.
- 1977 „Isaak Babel's «Perechod čerez Zbruč»“. – In: *Scando-Slavica*, Bd. 23 (1977), S. 63-71.
- 1981 „Two Chekhovs: Mayakovskiy on Chekhov's «Futurism»“. – In: J.-P. Barri-cellii (Hg.): *Chekhov's Great Plays. A Critical Anthology*, New York 1981, S. 251-261.

Oberschelp, Peter

- 1973 *Schlaf und Wachen. Entwurf zu einer strukturellen Semantik der Erzählzei-chen Čechovs*. – Diss. Phil. Tübingen 1973.

- O'Toole, L. Michael  
1971 „Structure and Style in the Short Story: Chekhov's «The Student»“. – In: *Slavonic and East European Review*, Bd. 49 (1971), S. 45-67.  
1982 *Structure, Style and Interpretation in the Russian Short Story*. – New Haven 1982.
- Oulanoff, Hongor  
1966 *The Serapion Brothers. Theory and Practice* (= Slavistische drucken en herdrukken 44). – 's-Gravenhage 1966.
- Pauly/Wissowa/Kroll  
1894-1967 *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Bearbeitet von G. Wissowa, hg. von W. Kroll. – Stuttgart 1894-1967.
- Paustovskij, K.G.  
1966 „Neskol'ko slov o Babele“. – In: K.G.P., *Sobranie sočinenij v 8 tt.*, Bd. 8. Moskva 1970, S. 153-160.
- Pavlovskij, I.Ja.  
1900-02 *Russko-nemeckij slovar'*. – 3. Aufl., Riga 1911.
- Penzkofer, Gerhard  
1984 *Der Bedeutungsaufbau in den späten Erzählungen Čechovs. „Offenes“ und „geschlossenes“ Erzählen* (= Slavistische Beiträge 182). – München 1984.
- Poggioli, Renato  
1957a „Storytelling in a Double Key.“ – In: R.P., *The Phoenix and the Spider. A Book of Essays about Some Russian Writers and their View of the Self*, Cambridge, Mass. 1957, S. 109-130.  
1957b „Isaak Babel in Retrospect“. – In: R.P., *The Phoenix and the Spider. A Book of Essays about Some Russian Writers and their View of the Self*, Cambridge, Mass. 1957, S. 229-238.
- Popkin, Cathy  
1990 „Chekhov and the Pragmatics of Insignificance“. – In: R.-D. Kluge (Hg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung* (= Opera Slavica 18), Wiesbaden 1990, S. 123-145.
- Potebnja, Aleksandr  
1905 *Iz zapisok po teorii slovesnosti*. – Teilw. abgedr. in: A.P., *Teoretičeskaja poëtika*, Moskva 1990, S. 132-314.
- Rayfield, Donald  
1975 *Chekhov. The Evolution of his Art*. – London 1975.
- Rehder, Peter  
1971 „Zum Prosarhythmus bei Čechov“. – In: *Serta Slavica. In memoriam Aloisi Schmaus*, München 1971, S. 620-624.  
1978 „Verfahrensweisen der Beschreibung des Rhythmus künstlerischer Prosatexte“. – In: *Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress Zagreb 1978* (= Slavistische Beiträge 119), München 1978, S. 127-148.
- Rév, Mária

- 1971 „Chudožestvennoe osmyslenie dejstvitel'nosti v novelle A.P. Čechova «Student»“. – In: *Annales Univ. Sc. Budapestiniensis. Sectio Philologica Moderna*, Bd. 2 (1971), S. 141-151.
- Šaginjan, R.  
 1960 „K voprosu o razvitii stilja A.P. Čechova“. – In: *A.P. Čechov. Problemy tvorčestva* (= Trudy Uzbekskogo gos. univ. Novaja Serija 100), Samarkand 1960, S. 19-31.  
 1980 „K poëtike čechovskoj liričeskoj novelly 90-ch godov. «Skripka Rotšil'da» i «Dom z mezoninom»“. – In: *Problemy poëtiki*, Samarkand 1980, S. 32-39.
- Šatalov, S.E.  
 1974 „Čerty poëtiki (Čechov i Turgenev)“. – In: *V tvorčeskoj laboratorii Čechova*, Moskva 1974, S. 296-309.  
 1980 „Prozrenie kak sredstvo psihologičeskogo analiza“. – In: *Čechov i Lev Tolstoj*, Moskva 1980, S. 56-68.
- Scheffler, Leonore  
 1984 *Evgenij Zamjatin. Sein Weltbild und seine literarische Thematik*. – Köln 1984.
- Schiefelbein, Annemarie  
 1986 „Der Verrat. Eine Interpretation von Anton P. Čechovs Erzählung «Student»“. – Unveröffentlichte Seminararbeit, Hamburg 1986.
- Schmid, Wolf  
 1973 *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (= Beihefte zu Poetica 10). – München 1973, 2. Aufl. mit einem Nachwort („Eine Antwort an die Kritiker“) Amsterdam 1986.  
 1977 *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren* (= Utrecht Slavic Studies in Literary Theory 1). – Lisse 1977.  
 1978 [Diskussionsbeitrag] in: Meijer 1978a, S. 37-40.  
 1982 „Die narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘“. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 9 (1982), S. 83-110.  
 1984a „Der semiotische Status der narrativen Ebenen ‚Geschehen‘, ‚Geschichte‘, ‚Erzählung‘ und ‚Präsentation der Erzählung‘“. – In: K. Oehler (Hg.), *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik Hamburg 1981*, Tübingen 1984, Bd. 2, S. 477-486.  
 1984b „Der Ort der Erzählperspektive in der narrativen Konstitution“. – In: J.J. van Baak (Hg.), *Signs of Friendship. To Honour A.G.F. van Holk, Slavist, Linguist, Semiotician*, Amsterdam 1984, S. 532-552.  
 1984c „Thematische und narrative Äquivalenz. Dargelegt an Erzählungen Puškins und Čechovs“. – In: R. Grübel (Hg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz. Utrechter Symposium zur Theorie und Geschichte der russischen Erzählung des 19. und 20. Jahrhunderts* (= Studies in Slavic Literature and Poetics 6), Amsterdam 1984, S. 79-118.

- 1984d „Das nicht erzählte Ereignis in Isaak Babel's «Übergang über den Zbruč»“. – In: *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 14 (1984), S. 117-138.
- 1987 „Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs «Nevesta»“. – In: *Die Welt der Slaven*, N.F. Bd. 11 (1987), S. 101-120.
- 1989 „Ebenen der Erzählperspektive“. – In: K. Eimermacher u.a. (Hgg.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* (= Bochum Publications in Evolutionary Cultural Semiotics 21), Bochum 1989, S. 433-449.
- 1991 *Puškins Prosa in poetischer Lektüre. Die «Erzählungen Belkins»* (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 82). – München 1991.
- Schmid, Wolf (Hg.)
- 1987 *Mythos in der slawischen Moderne* (= Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 20). – Wien 1987.
- Schramm, Godehard
- 1970 „Wiederholung als Konstruktionselement in Čechovs «Tolstij i tonkij»“. – In: *Die Welt der Slaven*, Bd. 15 (1970), S. 235-252.
- Schreurs, Marc
- 1989 *Procedures of Montage in Isaak Babel's «Red Cavalry»*. – Amsterdam 1989.
- Selge, Gabriele
- 1970 *Anton Čechovs Menschenbild. Materialien zu einer poetischen Anthropologie* (= Forum Slavicum 15). – München 1970.
- Shane, Alex M.
- 1968 *The Life and Works of Evgenij Zamjatin*. – Berkeley 1968.
- Sicher, Efraim
- 1982 „The Road to a Red Calvary: Myth and Mythology in the Works of Isaak Babel' of the 1920s“. – In: *Slavonic and East European Review*, Bd. 60 (1982), S. 528-546.
- 1986 *Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'*. – Columbus, Ohio 1986.
- Simmel, Georg
- 1916 „Das Problem der historischen Zeit“. – Dann in: G.S., *Zur Philosophie der Kunst*, Potsdam 1922, S. 152-169.
- Šklovskij, V.B.
- 1924 „Ornamental'naja proza. Andrej Belyj“. – Dann in: V.B.Š., *O teorii prozy*, 2. Aufl. Moskva 1929, S. 205-225.
- 1929 „Stroenie rasskaza i romana“. – In: V.B.Š., *O teorii prozy*, 2. Aufl. Moskva 1929, S. 68-90.
- 1955 „A.P. Čechov“. – Erweitert in: V.B.Š., *Povesti o proze. Razmyšlenija i razbory*, 2 Bde., Moskva 1966, Bd. 2, S. 334-370.
- Smith, Mary Carroll
- 1978 *Toward an Understanding of Ornamentalism in Pil'niak, Shklovskii and Vsevolod Ivanov*. – University of Pennsylvania, Ph.D. 1978.
- Smitten, Jeffrey R.

- 1981 „Introduction: Spatial Form and Narrative Theory“. – In: J.R.S./A. Daghistani (Hgg.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca/London 1981, S. 15-34.
- Stempel, Wolf-Dieter
- 1973 „Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs“. – In: R. Koselleck/W.-D.S. (Hgg.), *Geschichte – Ereignis und Erzählung* (= Poetik und Hermeneutik 5), München 1973, S. 325-346.
- Stepanov, Nikolaj
- 1928 „Novella Babelja“. – In: *I.É. Babel'. Stat'i i materialy*, Leningrad (Nachdruck: Russian Titles for the Specialists 47, Letchworth 1973), S. 11-41.
- Stierle, Karlheinz
- 1975 „Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte“. – In: K.S., *Text als Handlung*, München, S. 49-55.
- 1976 „Die Struktur narrativer Texte“. – In: *Funkkolleg Literatur*. Studienbegleitbrief 4, Tübingen 1976, S. 11-35.
- 1977 „Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von J.P. Hebels Kalendergeschichte «Unverhofftes Wiedersehen»“. – In: *Funkkolleg Literatur*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 1977, S. 210-233.
- Stowell, H. Peter
- 1975 „Chekhov's Prose Fugue: «Sleepy»“. – In: *Russian Literature Triquarterly*, Nr. 11 (1975), S. 435-442.
- 1980 *Literary Impressionism, James and Chekhov*. – Athens, Georgia 1980.
- Struve, Gleb
- 1951 *Soviet Russian Literature 1917-1950*. – Norman, Okla. 1951.
- 1961 „On Chekhov's Craftmanship: The Anatomy of a Story“. – In: *Slavic Review*, Bd. 20 (1961), S. 465-476.
- Svatoňová, Ilja
- 1960 „O lirizme Čechova“. – In: T. Eekman (Hg.), *Anton Čexov. 1869-1960*, Leiden 1960, S. 267-276.
- Szilárd, Léna
- 1986 „Ornamental'nost'/ornamentalizm“. – In: *Russian Literature*, Bd. 19 (1986), S. 65-78.
- 1990 „Čechov i proza ruskich simvolistov“. – In: R.-D. Kluge (Hg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung* (= Opera Slavica 18), Wiesbaden 1990, S. 791-804.
- Terras, Victor
- 1966 „Line and Color. The Structure of I. Babel's Short Stories in «Red Cavalry»“. – In: *Studies in Short Fiction*, Bd. 3 (1966), Nr. 2, S. 141-156.
- Thiergen, Peter
- 1982 „A.P. Čechovs «Tolstij i tonkij». Aspekte einer Interpretation“. – In: P. Tretjakow (Hg.), *Russische Autoren des XIX. Jahrhunderts. Beiträge und Lesetexte* (= Hamburger Beiträge für Russischlehrer 27), Hamburg 1982, S. 175-190.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič

- 1906 „Posleslovie k rasskazu «Dušečka»“. – Dann in: Tolstoj 1928-58, XLI, 374-377.
- 1928-58 *Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*. – Moskva 1928-1958.
- Trilling, Lionel
- 1961 „Introduction“. – In: Isaak Babel', *The Collected Stories*, Cleveland/New York 1961, S. 9-37.
- Trost, P.
- 1972 „Čechovova humoreska «Tlustýa tenký»“. – In: *Bulletin ústavu ruského jazyka a literatury*, Bd. 16 (1972), S. 45-47.
- Tynjanov, Jurij
- 1922 „«Serapionovy brat'ja». Al'manach I“. – Dann in: Ju.T., *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Moskva 1977, S. 132-136.
- Urban, Peter
- 1990 „Editorische Notiz“. – In: I.È. Babel', *Tagebuch 1920*. Aus dem Russischen übersetzt, herausgegeben und kommentiert von Peter Urban, Berlin 1990, S. 179-189.
- Uspenskij, B.A.
- 1970 *Poëtika kompozicii*. – Moskva. Dt.: *Poetik der Komposition*, Frankfurt a.M. 1975.
- Vasmer, Max,
- 1950-58 *Russisches etymologisches Wörterbuch*. – Heidelberg 1950-1958.
- Viets, Claudia
- 1983 *Die Polarität der Charaktere als Handlungsmovens in Čechovs Erzählungen und Dramen. Am Beispiel von «Tolstýj i tonkij», «Dom s mezoninom» und «Tri sestry»*. – Unveröffentlichte Staatsexamensarbeit, Hamburg 1983.
- Wächter, Thomas
- 1983 *Die Rolle narrativer und verbaler Äquivalenzen im Bedeutungsaufbau von Čechovs späten Erzählungen «Skripka Rotšil'da», «Dušečka» und «Nevesta»*. – Unveröffentlichte Magisterarbeit, Hamburg 1983.
- 1992 *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs (= Slavische Literaturen 1)*. – Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris 1992.
- Williams, Gareth
- 1984 „The Rhetoric of Revolution in Babel's «Konarmija»“. – In: *Russian Literature*, Bd. 15 (1984). S. 279-298.
- Winner, Thomas
- 1966 *Chekhov and His Prose*. – New York/Chicago/San Francisco 1966.
- 1984 „The Poetry of Chekhov's Prose: Lyrical Structures in «The Lady with the Dog»“. – In: B. Stolz, I.R. Titunik, L. Doležel (Hgg.), *Language and Literary Theory. Papers in Honor of Ladislav Matejka* (= Papers in Slavic Philology 5), Ann Arbor 1984, S. 609-622.
- 1990 „Parallelismen und musikalische Elemente in Čechovs Prosa («Anna na šee», 1895)“. – In: R.-D. Kluge (Hg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung* (= Opera Slavica. 18), Wiesbaden 1990, S. 78-99.

## Zamjatin, Evgenij

- 1930 „Zakulisy“. – Erstm. o.T. in: *Kak my pišem. Teorija literatury*, Leningrad 1930; dann, mit einigen Auslassungen, in: Zamjatin 1955, 259-274; jetzt vollständig in: Zamjatin 1988, 461-472.
- 1955 *Lica*. – New York 1955.
- 1970 ff *Sočinenija*. – München 1970 ff.
- 1988 *Sočinenija*. – Moskva 1988.
- 1989 *Izbrannye proizvedenija. Povesti. Rasskazy. Skazki. Roman. P'esy*. – Moskva 1989.

## Žirmunskij, Viktor

- 1921 „Zadači poëtiki“. – Dann in: V.Ž., *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926*, Leningrad 1928 (Nachdruck: Slavistische drucken en herdrukken 34, 's-Gravenhage 1962), S. 17-88.

## REGISTER DER AUTOREN UND WERKE

Kursiv gesetzte Seitenzahlen verweisen auf Fußnoten. Bei mehrseitigen Fußnoten ist jene Seite angegeben, auf der die Fußnote beginnt. Seiten, die unter dem Werk eines Autors aufgeführt sind, erscheinen nicht unter seinem Namen.

- Amsenga, B.J. *34, 130, 181*  
Andrew, J.M. *150, 181*  
Apuleius  
*Metamorphoses* („Die Metamorphosen“ oder „Der goldene Esel“) *70*
- Baak, J.J. van *141, 155*  
Babel', I.E.Δ. *9, 23, 75, 181*  
*Gjui de Mopassan* („Guy de Maupassant“) *140-141*  
*Konarmija* („Die Reiterarmee“) *13-14, 139, 141, 153*  
*Moj pervyj gus'* („Meine erste Gans“) *149*  
*Perechod čerez Zbruč* („Der Übergang über den Zbruč“) *14, 135-154*  
*Rabbi* („Der Rebbe“) *152*  
*Solnce Italii* („Die Sonne Italiens“) *152*  
*Zamost'e* („Zamost'e“) *138*
- Bal, M. *57, 181*  
Bartlett, F.C. *73, 181*  
Batjuškov, K.N.  
*Perechod čerez Rejn* („Der Übergang über den Rhein“) *142*  
*Perechod ruskich vojsk čerez Neman 1 janvarja 1813* („Der Übergang der russischen Truppen über die Memel am 1. Januar 1813“) *142*
- Bedaux, V.A.A. *34, 130, 181*  
Belyj, A. *9, 10, 13, 15, 17, 18, 19, 22, 25, 82, 84, 88, 102, 156-157, 181-182*  
*Arabeski* („Arabesken“) *81*  
*Kotik Letaev* („Katerchen Letaev“) *24*  
*Peterburg* („Petersburg“) *82, 84, 157*  
*Simfonii* („Die Symphonien“) *9, 10, 11, 20, 22*
- Bestužev-Marlinskij, A.A. *10*  
Bicilli, P.M. *84, 182*  
Boldt, Ch. *53, 182*  
Brik, O. *84, 182*  
Brown, E.K. *41, 182*  
Browning, G.L. *9, 182*  
Bunin, I.A. *117, 182*  
Busch, U. *118, 182*
- Carden, P. *10, 138, 153, 182*  
Cassirer, E. *15, 16, 19, 22, 182*  
Čechov, A.P. *9, 11, 13, 21, 23, 29, 34, 37, 39, 49, 58, 67, 71, 75, 81-134, 140, 182*  
*Anna na šee* („Anna am Hals“) *84*  
*Archierej* („Der Erzpriester“) *112-113*  
*Čelovek v futljare* („Der Mensch im Futteral“) *50*  
*Černyj monach* („Der schwarze Mönch“) *52*  
*Dačniki* („Sommerfrischler“) *86*  
*Dama s sobačkoj* („Die Dame mit dem Hündchen“) *40, 51, 67, 84, 115-117, 118, 133*  
*Dušečka* („Seelchen“) *40, 52, 57-58, 67, 70, 112*  
*Ionyč* („Ionyč“) *40, 52, 113*  
*Kryžovnik* („Stachelbeeren“) *50, 53-54, 85-86*  
*Na podvode* („Auf dem Wagen“) *114-115*  
*Nevesta* („Die Braut“) *40, 89, 96-99, 109, 111-112, 118, 133*  
*Papaša* („Papachen“) *46*  
*Po delam služby* („In dienstlichen Angelegenheiten“) *86*  
*Poprygun'ja* („Springinsfeld“) *40*  
*Skripka Rotšil'da* („Rothschilds

- Geige“) 52, 59-65, 67, 85, 88, 100-101, 113  
*Smert' činovnika* („Der Tod eines Beamten“) 109  
*Sobytie* („Ein Ereignis“) 109  
*Spat' chočetsja* („Schlafen“) 89-96  
*Student* („Der Student“) 13, 117-134  
*Supruga* („Die Ehegattin“) 109  
*Tolstjy i tonkij* („Der Dicke und der Dünne“) 29, 42-50, 58-59, 89  
*Tri goda* („Drei Jahre“) 113-114  
*Učitel' slovesnosti* („Der Literaturlehrer“) 109, 110-111, 118  
*Znakomyj mužčina* („Ein Bekannter“) 50  
Čechov, I.P. 117  
Chlebnikov, V. 10  
Čilevič, L.M. 70, 104, 105, 118, 182  
Collins, Ch. 160, 173, 182  
Čudakov, A.P. 34, 107, 110, 133, 182-183  
Curtin, C. 93, 183  
Danto, A.C. 108  
Davydov, S. 10, 183  
Derman, A.B. 84, 118, 121, 183  
Dijk, T. van 73, 74, 183  
Dostoevskij, F.M. 21, 105, 140, 183  
*Brat'ja Karamazovy* („Die Brüder Karamazov“) 104-105  
*Prestuplenie i nakazanie* („Verbrechen und Strafe“) 14, 104, 160, 173  
Drozda, M. 136-137, 145, 183  
Eile, S. 41, 183  
EΔjzenštejn, S. 19, 138, 183  
Eng, J. van der 37, 51, 67, 115, 137-138, 155, 183-184  
Ephialtes 48-49  
*Exodus* 141, 143  
Falchikov, M. 144, 184  
Falen, J. 142, 143, 184  
Fedin, K.A. 9  
Forster, E.M. 41, 184  
Fortunatov, N.M. 67, 68, 70, 184  
Frank, J. 76, 77, 138, 184  
Freise, M. 52, 184  
Freud, S. 23, 24, 27, 79-80, 185  
Furmanov, D.A. 135, 185  
Gebser, J. 16, 19, 185  
Genette, G. 77  
Gladkov, F.V. 9  
Gofman, V. 15, 185  
Gogol', N.V. 10, 82  
Golomb, H. 96, 185  
Gor'kij, M. 70, 185  
Grigor'ev, V. 22, 185  
Grøngaard, R. 138, 185  
Gukovskij, G.A. 138, 185  
Hamlin, A.D.F. 20, 185  
Hansen-Löve, A.A. 17, 20, 22, 23, 24, 27, 82, 83, 186  
Hartmann, K.H. 41, 186  
Herodot 48  
Herostratos 47-49  
Hetényi, Zs. 152, 186  
Hielscher, K. 107, 118, 186  
Holthusen, J. 81-83, 186  
Husserl, E. 78, 186  
Ingarden, R. 33, 186  
Ivanov, V.V. 9, 19, 187  
Ivanov-Razumnik, R.I. 82, 187  
Jackson, R.L. 60, 187  
Jacobsson, G. 118, 120, 187  
Jakobson, R.O. 17, 34-36, 66, 91, 187  
Jensen, P.A. 9, 15, 16, 109, 187  
Johannesevangelium 125  
Johnson, N.S. 74, 189  
Jovanovic', M. 137, 187  
Joyce, J. 77, 140

- Kataev, V. 106, 118, 187  
 Kim, H.-S. 19, 187  
 Kjetsaa, G. 115, 187  
 Kłosiński, K. 41, 187  
 Klostermann, R.A. 118, 123, 188  
 Koževnikova, N. 15, 18, 20, 21, 188  
 Kramer, K.D. 45, 46, 69, 188  
 Kroll, W. 48, 191  
 Kuvanova, L.K. 135, 188
- Lachmann, R. 138, 143, 151, 188  
 Lafitte, S. 118, 188  
 Lakšin, V.Ja. 52, 188  
 Lapp, E. 53, 188  
 Larcev, V. 84, 188  
 Lee, A. 140, 188  
 Leech-Anspach, G. 160, 167, 188  
 Lenin 70  
 Leonov, L.M. 9  
 Leskov, N.S. 10  
 Levin, V. 18, 188  
 Levitan, L.S. 59, 104, 188  
 Levy', J. 88, 189  
 Lexer, M. 62  
 Lintvelt, J. 57, 189  
 Lotman, Ju.M. 25, 42, 91, 107-108, 141, 189  
 Luhmann, N. 29, 38, 73, 189  
 Lukasevangelium 62, 125-127  
 Luplow, C. 138, 139, 140, 189
- Mácha, K.H.  
*Máj* („Der Mai“) 86  
 Majakovskij, V.V. 13, 102, 189  
*Dva Čechova* („Zwei Čechovs“) 81, 84  
 Malyškin, A.G. 9  
 Mandler, J.M. 74, 189  
 Markusevangelium 126  
 Martin, D.W. 125, 189  
 Matthäusevangelium 125, 126-127  
 Meijer, J.M. 42, 82, 102, 189-190  
 Meletinskij, E. 15, 190  
 Metzger, W. 73, 190
- Meyer, B.J.F. 73-74, 190  
 Mirsky, D.S. 9, 10, 190  
 Mukařovský, J. 86, 91, 190
- Nekrasov, N.A. 10  
 Neminuščij, A.N. 68, 190  
 Nietzsche, F. 10  
*Also sprach Zarathustra* 9  
 Nikitin, N.N. 9  
 Nilsson, N.Å. 84, 142, 145, 190
- Oberschelp, P. 92, 190  
 Ognev, N. 9  
 O'Toole, L.M. 30, 118, 190  
 Oulanoff, H. 15, 190
- Pasternak, B.L.  
*Detstvo Ljuvers* („Lüwers' Kindheit“) 25  
 Pauly, A. 48, 191  
 Paustovskij, K.G. 135, 136, 191  
 Pavlovskij, I.Ja. 62, 191  
 Penzkofer, G. 84, 115, 191  
 Pil'njak, B.A. 9, 11  
*Golyj god* („Das nackte Jahr“) 9  
 Poggioli, R. 69, 70, 140, 191  
 Pomorska, K. 35, 185  
 Popkin, C. 109, 111, 191  
 Potebnja, A.A. 17, 18, 19, 82, 191  
 Proust, M.  
*A la recherche du temps perdu* 77  
 Puškin, A.S. 10, 53, 67, 75  
*Povesti Belkina* („Die Erzählungen Belkins“) 20, 34, 66  
*Stacionnyj smotritel'* („Der Stationsaufseher“) 33  
*Vystrel* („Der Schuß“) 33
- Rayfield, D. 130, 191  
 Rehder, P. 58, 87, 191  
 Remizov, A.M. 9, 10  
 Rév, M. 126, 191

- Šaginjan, R. 84, 191  
 Šatalov, S.E. 104, 106, 192  
 Scheffler, L. 160, 192  
 Schiefelbein, A. 123, 128, 130, 192  
 Schleiermacher, F.D.E. 38  
 Schmid, W. 10, 15, 20, 28, 30, 31, 38, 41,  
   55, 57, 58, 60, 82, 85, 88, 111, 116,  
   151, 192-193  
 Schramm, G. 42, 193  
 Schreurs, M. 138, 151, 193  
 Selge, G. 118, 193  
 Shane, A.M. 156, 160, 193  
 Sicher, E. 138, 142, 152, 193  
 Simmel, G. 30, 32, 193  
 Šklovskij, V.B. 9, 10, 17, 29, 42, 46, 47,  
   50, 51, 193  
 Smith, M.C. 10, 193  
 Smitten, J.R. 77, 193  
 Sologub, F. 82  
 Stempel, W.-D. 108, 193  
 Stepanov, N. 15, 136, 139, 194  
 Stierle, K. 30, 57, 194  
 Stowell, H.P. 42, 44, 92, 118, 194  
 Struve, G. 15, 96, 194  
 Suvorin, A.S. 106, 107  
 Svatoňová, I. 84, 194  
 Szilárd, L. 9, 22, 25, 84, 194  
  
 Terras, V. 140, 194  
 Thiergen, P. 42, 49, 194  
 Tolstoj, L.N. 21, 36, 52, 70, 105, 106,  
   110, 140, 194  
   *Anna Karenina* 75-76, 104-105  
   *Vojna i mir* („Krieg und Frieden“) 31,  
   104  
 Trilling, L. 140, 194  
  
 Trost, P. 42, 195  
 Turgenev, I.S. 104  
 Tynjanov, Ju.N. 15, 91, 195  
  
 Urban, P. 141, 195  
 Uspenskij, B.A. 57, 195  
  
 Valéry, P. 72  
 Vardin, I. 142  
 Vasmer, M. 62, 195  
 Veselovskij, A.N. 17, 18, 82  
 Veselyj, A. 9  
 Viets, C. 58, 195  
  
 Wächter, Th. 27, 59, 60, 62, 84, 106, 111,  
   112, 113, 130, 195  
 Williams, G. 142, 195  
 Winner, Th. 84, 88, 100, 195  
 Wissowa, G. 48, 191  
 Wolfram von Eschenbach  
   *Parzival* 123, 130  
  
 Zamjatin, E. 9, 23, 195-196  
   *Drakon* („Der Drache“) 155  
   *Lovec člověkov* („Der Menschenfän-  
   ger“) 158-159  
   *Mamaj* („Mamaj“) 155  
   *Navodnenie* („Die Überschwemmung“)  
   14, 25, 155-177  
   *Peščera* („Die Höhle“) 23, 155  
   *Rasskaz o samom glavnom* („Erzählung  
   vom Allerwichtigsten“) 25  
   *Zakulisy* („Hinter den Kulissen“) 156-  
   158  
 Žirmunskij, V. 15, 196