

Peter Alberg Jensen

ČECHOVS „NICHT-VOM-ENDE-ERZÄHLEN“ AM BEISPIEL VON *NEVESTA*

Писатель – это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения.¹

Einleitung

Im Konzept unserer Tagung hat Aage Hansen-Löve deutlich gemacht, dass Thanatopoetik nicht nur das Lebensende, sondern auch das Textende umfasst, und dass letzteres für die Narrativik ein intrikates Problem in sich birgt:

Überspitzt ließe sich sagen, dass ein Erzählen überhaupt erst möglich wird aus der Nicht-Position des Endes, das als Text- wie Lebensende den Lebenstext retrograd strukturiert. Denn es geht eben nicht um die Todes-thematik, sondern um jene apophatischen Techniken der Indirektheit, die [...] auch eine ästhetisch-künstlerische und eminent poetische Dimension besitzen.²

Diese Formulierungen sind für wesentliche Merkmale von Čechovs Poetik sehr zutreffend. Im Folgenden werde ich beide Fragestellungen – die vorausgesetzte Position eines Erzählers a posteriori und das Problem der Indirektheit – im Spätwerk Čechovs aufgreifen. Da die Fragestellungen fundamental sind, muss ich mich auf zwei Aspekte begrenzen: 1) ‚Situativität‘ in Čechovs Erzählen und 2) die Zeitlichkeit der ‚Situation‘. Es sind dies zwei Seiten des gleichen Befundes, die sowohl zu Čechovs Indirektheit als zu seiner Lösung des „End-Problems“ wesentlich beitragen.

1. Erzählen von mittendrin

In einigen Erzählungen Anton Čechovs der 1890er Jahre wird eine Art Sprachkritik geübt. Ich habe anderswo seine Erzählung *Dama s sobačkoj* als Kompromittierung und Zusammenbruch der Selbstauffassung des Helden Dmitrij Gurov

¹ M.M. Bachtin, „Problema teksta“, Bachtin 1996, 314.

² A. Hansen-Löve, „Grundzüge einer Thanatopoetik“, in diesem Band, 36.

beschrieben.³ Eine analoge Analyse kann an *Učitel' slovesnosti* durchgeführt werden.⁴ In beiden Erzählungen ist die Präsentation selber vom Anfang an gänzlich von der Sprache des Helden geprägt, d.h. von der bisherigen Version seiner eigenen Lebensgeschichte. Im zweiten Teil aber erweist sich, dass diese Version dem, was jetzt passiert, gar nicht adäquat ist. Die Sprache des Helden und der Präsentation wird kompromittiert und bricht zusammen.

Diese Lesart ist nicht ganz neu. Eher übertrage ich die traditionelle Problematik der ‚Erzählung der Einsicht‘ („rasskaz prozrenija“) von der Ebene der Handlung und Ideologie auf die Ebene der sprachlichen Gestaltung der Erzählungen. Sowohl *Učitel' slovesnosti* als auch *Dama s sobačkoj* sind mehrmals als vorrangige Beispiele von Einsichtserzählungen behandelt worden.⁵ Die Verschiebung der Fragestellung auf die Ebene der Textgestaltung läuft auf Folgendes hinaus: Das Erkenntnisproblem der Hauptperson hat nicht nur einen sprachlichen Aspekt; es ist an und für sich – bzw. für den Protagonisten selbst – ein sprachliches Problem. Čechov demonstriert, wie seine Hauptpersonen sprachlich befangen sind. Ihre Anstrengungen, das eigene Leben zu verstehen, fallen tradierten sprachlichen Formen anheim. Ich setze hier fort, was Vladimir Kataev über Redestereotypen und Renate Döring über ‚Paradigmen‘ geschrieben haben.⁶ Es geht aber meines Erachtens nicht nur um Stereotypen, Paradigmen, Schablonen oder Klischees im Sinne von Elementen einer Sprache, sondern um ganzheitliche Sprachen – um Versionen eines narrativ versprachlichten Lebens, seine Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit, seine Wahrheit oder Fiktivität. In der Weise, wie die Menschen versuchen, ihr eigenes Leben zu verstehen, und in der Frage, inwieweit ein Verstehen in narrativer Form möglich wäre, liegt meines Erachtens ein wachsendes Interesse Čechovs vom Ende der 1880er Jahre an.

Dieses Interesse wird aber nicht nur zum Thema seines späten Schaffens, sondern auch direkt in der Form der Werke realisiert, und zwar – so meine These – auf folgende Weise: Die Präsentation der Geschichte der Protagonisten solidarisiert sich mit deren Problem dadurch, dass die narrative Darbietung die erkenntnismäßigen Bedingungen der Personen teilt, z.B. ihre perspektivischen und sprachlichen Begrenzungen, und nicht über sie hinausweist. Indessen ist die Erzählung als Präsentation gar nicht mit der eigenen Geschichte des Helden identisch – die Helden erzählen ja nicht.⁷ Die Erzählung ist vielmehr eine

³ Siehe Jensen 2004.

⁴ Bei einem Kolloquium an der Universität Stockholm hat Boris Gasparov eine solche Analyse vorgetragen.

⁵ Siehe Cilevič 1976, 60; Kataev 1979, 257-68.

⁶ Kataev 1979, 257 ff; Döring-Smirnov 1988.

⁷ Das Gesagte gilt für Erzählungen in der Form der 3. Person; in der Ich-Erzählung ist die Problematik anders bestellt.

narrative Verbalisierung, eine Versprachlichung ihrer denkbaren oder vorgestellten Versionen des eigenen Lebenslaufes.⁸

Das Paradox

Die These, dass die narrative Darbietung mit den Personen gemeinsame Sache macht, d.h. ihre Bedingungen solidarisch teilt, läuft darauf hinaus, dass Čechov die von Aage Hansen-Löve formulierte Voraussetzung des Erzählens „verletze“. Solidarisch hieße schließlich auch deutungsmäßig synchron: Aber wäre es denn möglich, solidarisch und synchron mit dem Helden zu erzählen? Falls die Erzählinstanz die Deutungsposition des Helden in der Zeit bezieht und auch sonst seine Begrenztheit mit ihm teilt – wie könnte dann erzählt werden? Der Held steckt mitten drin in seinem Leben ohne Zugang zu dessen Ende; er kann beobachten, wahrnehmen, nachdenken, zurückschauen, aber von sich aus erzählen weder kann noch tut er. Von wo oder von wem geht in diesem Falle die erzählerische Gestaltung seiner Sprache aus? Die narrative Form impliziert eine zeitliche Distanz, aber wo bleibt diese in der Deutung des Vorgangs? Und wo bleibt sie am Ende? Die zeitliche Distanz, inhärent in der narrativen Darbietung der Geschichte, spiegelt ein deutungsmäßiges Privileg vor, das sich aber nirgends durchsetzt und inhaltlich gar nicht greifbar ist.⁹

Die Illusion des Erzählens verheißt tatsächlich Zweifaches: dass das Erzählte a) bereits vergangen ist und b) folglich ein Ende hat; die „Vergegenwärtigung“ des Erzählten geschieht mit dem Wissen, dass es schon gewesen und folglich zu Ende ist.¹⁰ Čechovs späte Prosa erweckt ein distinktes Gefühl, dass das Erzählte dem Vergangenen gehört, weshalb der Leser mit Recht annimmt, es hätte auch ein Ende. Aber am Textende gibt es oft nur das Ende des Textes – aber kein

⁸ Deswegen wird die Krise im Inhalt einer Kompromittierung sowohl der vermittelten als auch der vermittelnden Sprache gleichbedeutend; das ist ein Grund, warum es so schwierig ist, die vermittelnde von der vermittelten Sprache inhaltlich zu unterscheiden.

⁹ Teil der Antwort kann sein, dass die Helden der in Frage stehenden Erzählungen selber gedanklich als Proto-Erzähler auftreten. Ihr Versuch, die aktuellen Situationen in ihrem Leben zu interpretieren, basiert auf im- und expliziten Rückblicken. Ein Modell *damals-jetzt* („*togda-teper*“), also eine retrospektive Deutung der aktuellen Situation, ist ein Hauptinstrument der Protagonisten selber. Daher steckt ein Embryo des „Lebenstextes“ schon in den laufenden Situationsbildern des Helden. Aber dessen Formulierung in narrativer Vergangenheitsform ist der Person nicht zugänglich.

¹⁰ Vgl. Kierkegaards Formulierung: „Die Kunst besteht nun darin, [...] einen Genuß zu erzeugen, der niemals rein gegenwärtig wird, sondern jederzeit ein Moment der Vergangenheit in sich trägt, so daß er gegenwärtig ist in der Vergangenheit“. Sören Kierkegaard. „Der Widerschein des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen. Ein Versuch im fragmentarischen Streben“, Kierkegaard, *Entweder / Oder*, Erster Teil. Düsseldorf 1956, 147-176, hier 163.

Ende der Geschichte. Es ist, als habe der Erzähler seinen Posten a posteriori verlassen.¹¹

Ich will hier Čechovs Poetik nicht merkwürdiger machen, als sie ist. Wir wissen jedenfalls, dass die Präsupposition des Endes mehr oder weniger offensichtlich bzw. getarnt sein kann. Bei einer Darbietung aus der Sicht der Person und vorwiegendem ‚showing‘ vor ‚telling‘ ist die Voraussetzung des Endes weitestmöglich getarnt. Genügen dann nicht ‚personale Darbietung‘ und ‚showing‘ als Erklärung für die erwähnten Befunde bei Čechov? Meines Erachtens nicht, denn in dieser Prosa hat es den Anschein, als ob eher ‚telling‘ als ‚showing‘ vorherrschen würde; anscheinend veranschaulicht der Autor weniger, als er berichtet; szenische Darstellung ist eher die Ausnahme als die Regel.¹²

Hier wurzelt ein Paradox dieser Poetik – sie wirkt eher erzählend als darstellend; eben deswegen ist die Flüchtigkeit der Erzählinstanz im Verlauf und ihr leerer Posten am Ende des Textes so frappant.

Eine Hypothese

Vor dem Hintergrund des oben Gesagten sehe ich Čechovs Leistung in der Spätprosa wie folgt: Čechov entwickelt eine Technik, die es ermöglicht, die Deutung des Helden sprachlich zu realisieren, obwohl dabei die Worte anscheinend einer Erzählinstanz gehören. Die Erzählinstanz kommt formal ganz stark zum Vorschein,¹³ erweist sich aber eben als reiner Schein: inhaltlich ist sie weitgehend neutralisiert oder gar leer; als Sinninstanz kommt sie im Werk zu keinem direkt geäußerten Wort. Fast alles im Werk ist getarntes Zitat, und die Instanz, die wir gerne Erzähler nennen, schafft die formale Tarnung.¹⁴

¹¹ Die vorgeschlagene Beschreibung könnte die Textenden solcher Erzählungen auf neue Weise erklären. Sowohl *Učitel' slovesnosti* als auch *Dama s sobačkoj* brechen jäh ab; diese „offenen Schlüsse“ Čechovs werden heute noch von Lesern, Kritikern und Forschern diskutiert. Nach meiner Lesart enden die Texte, weil die bisherige Sprache der Erzählung verbraucht ist: es gibt keine Worte mehr von der Art, aus der die Erzählung bis zum Textende bestanden hat: Der Held ist sprachlos geworden (vergl. Jensen 2004.)

¹² Die Dominanz des Erzählens vor szenischer Darstellung könnte Teil der Erklärung dafür sein, weshalb die Prosagroßform Čechov Schwierigkeiten bereitete. Die beiden Kurzromane *Duël'* und *Tri goda* weisen in dieser Hinsicht interessante Unterschiede auf; ersterer ist deutlich „szenischer“ gestaltet als letzterer, wirkt aber auch altmodischer – und weniger „čechovsch“.

¹³ In *Nevesta* liefern die beiden ersten Abschnitte sogar eine Reihe Realia-Auskünfte an den Leser, die als regelrechte Erzählerleistung aufgefasst werden können.

¹⁴ Diese Formulierung mag an Käte Hamburgers Auffassung erinnern, unter Erzähler sei eine fluktuierende ‚Erzählfunktion‘ zu verstehen (Hamburger 1967, 111-117). Obwohl ich in der Nachfolge von Hamburgers ‚erzählerloser‘ Theorie schreibe, finde ich den Begriff ‚Funktion‘ unzureichend, u. a. weil er den personalen Charakter der in Frage stehenden Illusion einfach ausblendet.

Ein Hauptgrund dafür ist, dass die Implikation des Erzählens – die Position des Erzählers a posteriori – unbesetzt ist. Čechovs „Nicht-zu-Ende-Sprechen“¹⁵ ist das Ergebnis einer neuartigen Poetik des „Nicht-vom-Ende-her-Erzählens“, und damit eines Erzählens von „mittendrin“ – bei allem Anschein eines normalen Erzählens.

2. Situatives Erzählen

Wie wäre die Vereinigung von inhaltlicher Gleichzeitigkeit der Erzählposition mit dem Helden einerseits mit ihrer scheinbaren formalen Retrospektive andererseits zu erklären? Auf der Suche nach einer Deutung dieses paradoxalen Befundes habe ich in früheren Arbeiten die Aspektualität in Čechovs später Prosa analysiert und in der dominanten Imperfektivität einen wichtigen Grund dafür gefunden, weshalb die inhaltliche Rolle des Erzählers abgeschwächt wird;¹⁶ imperfektive Verben mit prozessueller Bedeutung drücken eine Befindlichkeit „mittendrin“ im Prozess aus und repräsentieren folglich den primären Aspekt der fiktiven Person, nicht denjenigen eines Erzählers.¹⁷ Diese handlungsinterne oder intra-situationelle Bedeutung des imperfektiven Präteritums wurde zuerst von Boris Uspenskij (anhand von Beispielen aus der Folklore) beschrieben:

Условно говоря, по своему композиционному значению форма несовершенного вида прошедшего времени знаменует как бы «настоящее в прошлом». Точно так же как и форма настоящего времени в приведенных выше примерах, данная форма позволяет производить описание как бы *изнутри* самого действия – то есть с синхронной, а не ретроспективной позиции, – помещая читателя непосредственно в центр описываемой сцены.¹⁸

Die imperfektive Aspektualität schafft es aber nicht alleine; zur beweglichen intra-situationellen Semantik des čechovschen Erzählens tragen auch andere sprachliche Mittel bei, die mit der Aspektualität zusammen eine Modalität erstellen, die als ‚Situativität‘ bezeichnet werden kann. Darunter verstehe ich eine semantische Modalität, die die Bedeutung ‚aktuelle Situation‘ generiert, bzw. eine Eigenschaft der sprachlichen Elemente, die diese Bedeutung vermitteln. Das kulturelle Konzept ‚Situation‘ bzw. der entsprechende alltägliche Begriff entspricht der narrativen Konstituente ‚Situation‘ (bzw. scheint mit ihr identisch zu sein).¹⁹ Etymologisch ist ihre Bedeutung räumlich, aber im Ge-

¹⁵ Vergl. das „Nicht-zu-Ende-Sprechen“ im Aufsatztitel Helene Auzingers (Auzinger 1960).

¹⁶ Siehe Jensen 1984a, 1984b, 1990.

¹⁷ Jensen 1984b, 297 ff.

¹⁸ Uspenskij 1970, 99. Hervorhebung von mir, P.A.J.

¹⁹ Kanonische narratologische Theorien besagen, dass ein Narrativ aus Situationen und Begebenheiten besteht. Bis jetzt wurde der Theorie der markierten Begebenheit (Ereignis, event,

brauch vereinigt der Begriff Raum und Zeit,²⁰ denn dieses Konzept ist eine existentielle „Auszeichnung“ („znak otličija“); indem ein gegebener Augenblick als ‚Situation‘ aufgefasst wird, nimmt er ein existentielles Interesse in Anspruch, und falls er als ‚Situation‘ bezeichnet und wiedergegeben wird, erhält er schon dadurch eine besondere Bedeutung.

In Zusammenhang mit Čechovs Poetik sind zwei Eigenschaften der ‚Situation‘ besonders interessant: 1) das Konzept ist an und für sich ästhetisch; 2) das Konzept impliziert ein Subjekt.

– Ad 1. Der Begriff ‚Situation‘ hebt eine Serie von Momenten hervor (darin die Auszeichnung), fasst sie wertungsmäßig einheitlich zusammen (vereinigt eine Serie realer Augenblicke als Ganzheit) und grenzt sie dadurch sowohl vom Vorhergehenden wie vom Nachfolgenden ab, erstellt also eine *E i n r a h m u n g* des Gemeinten. Die Verwendung des Wortes ‚Situation‘ kommt der Forderung gleich, sich das so Bezeichnete als Ganzheit vorzustellen, und beansprucht eine besonders aktive, imaginative Einstellung des Adressaten. Eine Situation verstehen heißt – sich in sie hineindenken bzw. sie sich als Ganzheit vorstellen. In diesen konstitutiven Zügen ist die funktionale Semantik des Konzeptes ‚Situation‘ derjenigen eines Kunstwerks erstaunlich analog oder gar gleich.

– Ad 2. Der ‚Situation‘ ist eine angeborene Subjekthaftigkeit eigen, nämlich die Teilnahme oder die Anwesenheit eines Zeugen oder eines „Erlebenden“ oder ‚Patiens‘ (vergl. ‚undergoer‘), d.h. die Anwesenheit von jemandem, aus dessen Position das Gegebene ganzheitlich als Situation aufgefasst wird.²¹ Mit anderen Worten: ‚Situation‘ ist subjektiv, nicht nur im Sinne von Wertung, sondern auch im Sinne von einer inhärenten Subjekthaftigkeit. Das Konzept hat eine eingebaute innere Perspektive: „sich in eine Situation hineindenken“ heißt, diese innere Perspektive konstruieren, „sich die Situation als Ganzheit vorstellen“ heißt – die innere Position beziehen.

„sobytie“) fast die gesamte Aufmerksamkeit gewidmet und der unmarkierte, hintergründige Begriff ‚Situation‘ außer Acht gelassen. Aber in Čechovs Poetik sind die Begebenheiten oder ‚Ereignisse‘ bekanntlich nicht vordergründig, was die Forschung seit Jahrzehnten als ‚Fabellosigkeit‘ („besfabul’nost“), ‚Sujetlosigkeit‘ („bessjužetnost“) oder ‚Ereignislosigkeit‘ („bessobytijnost“) eingehend diskutiert hat (siehe Jensen 1984a-b; Schmid 1992b). Meines Erachtens ist es an der Zeit zu fragen, womit wir denn zu tun haben, zumal die ‚Begebenheiten‘ eine untergeordnete Rolle spielen, und eine naheliegende Antwort ist: mit der anderen Konstituente der narrativen Modalität, d. h. mit ‚Situationen‘. Siehe Jensen 2007.

²⁰ Vgl. eine Wörterbuchsdefinition: „Situation – augenblickliche Lage“, Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, 1997, 11438.

²¹ Dieses ist von Wolf Schmid im Vorübergehen bemerkt worden: „Ohne Perspektive gibt es gar keine Situation. Eine Situation konstituiert sich immer erst im Bewußtsein eines die Wirklichkeit erlebenden, ihre Komplexität auf wenige Momente reduzierenden, *latent geschichtenbildenden* Subjekts“ (Schmid 1995, 228; Hervorhebung von mir, P.A.J.). Hier wird ‚Perspektive‘ als Voraussetzung für ‚Situation‘ angeführt; beim Lesen ist es oft umgekehrt – Situativität erzeugt die Vorstellung von einem Subjekt, d.h. ‚Subjektheit‘ („sub’ektnost“), und eine diffuse Subjekthaftigkeit könnte als vor-perspektivisch aufgefasst werden.

Wenn Čechov auf eine Weise erzählt, die ‚Situation‘ eher als ‚Ereignis‘ zum Gegenstand hat und von ‚Situativität‘ im Sinne von Ausdruck einer aktuellen Situation geprägt ist, dann erzielt er demzufolge zwei wichtige Effekte: Die Vermittlung des Vorganges fordert stets vom Leser eine in *principe* ästhetische Vorstellung, und der erzählte Vorgang enthält an sich oder in sich eine Subjektposition.²²

Betrachten wir uns ein Beispiel aus *Nevesta*:

Уже проснулась бабуля. Закашлял густым басом Саша. Слышно было, как внизу подали самовар, как двигали стульями. Часы идут медленно. Надя давно уже встала и давно уже гуляла в саду, а всё еще тянется утро. Вот Нина Ивановна, заплаканная, со стаканом минеральной воды.²³

Hier gibt es keine Ereignisse, ja es geht eben darum, dass nichts passiert. Die Hauptperson Nadja hat auf den Morgen lange gewartet; das Geschehen im Hause manifestiert sich in Aufwachen, Husten, Samovar-Geklirr, Scharren von Stühlen und später dem Erscheinen der Mutter. Das Erzählen handelt aber nicht von dieser Morgensituation; sie wird weniger geschildert als vielmehr registrierend erzählt. Die Mittel, die das ermöglichen, sind eine Reihe situativer Elemente.

Die Illusion des ‚Mittendrinseins‘ ist sehr ausgeprägt: Akustische Eindrücke werden registriert als Modifikationen einer laufenden Situation; die latente Präsenz der Erzählinstanz – ein Ausdruck ihrer Anwesenheit innerhalb der Situation – tritt im Präsens zutage: „часы идут медленно“, und die Tempora der Verben wechseln sogar auffallend in: „давно уже *встала* и давно уже *гуляла* в саду, а всё еще *тянется* утро“; Präsenz wird auch noch betont durch demonstrative Partikel: „*Вот* и Нина Ивановна.“ Dieser Satz ist charakteristisch und bemerkenswert auch deswegen, weil er das freie formale Hantie-

²² Nach meiner Meinung wurzelt hier eine Erklärung der Befunde Aleksandr Čudakovs zur Entwicklung der Perspektive in Čechovs später Prosa. Nachdem der Autor in der zweiten Schaffensphase (den Jahren 1888-1894) seinen Erzähler hinter der personalen Darbietung weitestmöglich getarnt hat, lässt er ihn wieder erstaunlich deutlich hervortreten in der dritten Periode: „Теперь уже оценка и ориентация героя совсем не обязательно выражаются в его слове. Становится важным другое – выявить самую общую позицию героя; и, передавая ее, повествователь теперь отдает предпочтение формам своей собственной речи“ (Čudakov 1971, Kap. III, hier 88). Die Veränderung hat zwar keine deutlichen Folgen für den Inhalt: Trotz der formalen Dominanz der Erzählerrede bleibt der Inhalt immerhin von der personalen Perspektive weitgehend bestimmt. Der Grund – so meine These – ist die Situativität des Erzählens: durch sie ist eine inhärente Subjektivität der Darbietung und damit ein innerer Erlebnismodus abgesichert; wenn die Darbietung situativ angelegt ist, tut es nichts, dass ein Erzähler an der Oberfläche hantiert, denn dieser Instanz gehört keine eigene Semantik. Die Semantik des Ganzen ist in dem situativen Gefüge gebannt.

²³ Čechov 1977, 206-7; im Weiteren werden Hinweise zu dieser Ausgabe parenthetisch im Text angeführt.

ren der Erzählinstanz zeigt: Die Perspektive ist diejenige der Heldin, aber die Benennung „Нина Ивановна“ ist kaum die ihrige.

Bemerkenswert ist des Weiteren das dreimalige „uže“ – begleitet von einem „vse ešče“. David Maxwell hat auf die Dichte der Partikel „uže“ in *Nevesta* aufmerksam gemacht,²⁴ und ich habe anderswo über die Rolle von „uže“ und „ešče“ bei Čechov geschrieben;²⁵ ihre Bedeutung ist subtil, aber in unserem Zitat tragen sie wieder wesentlich zur Situativität des Erzählten bei.²⁶ Das tut auch die situative Syntax. Die Wortfolge ist konsequent situativ-impressionistisch: es werden aktuelle Wahrnehmungen registriert – zuerst das Wahrgenommene (anfänglich Akustisches), dann eventuelle Lokalisierungen und zuletzt die Identifizierung eines Urhebers: „Уже проснулась бабуля. Закашлял густым басом Саша. Слышно было, как внизу подали самовар, как двигали стульями“. Bei der darauf folgenden visuellen Wahrnehmung kommt zuerst die Hauptsache, dann nachträglich bemerkte Einzelheiten: „Вот Нина Ивановна, заплаканная, со стаканом минеральной воды“.²⁷

Der konsequent durchgeführte Erzählduktus im obigen Beispiel täuscht Retrospektive vor, während unauffällige, aber zahlreiche situative Elemente einen aktuellen, fortschreitenden (laut Uspenskij: synchronen) Erlebnismodus ausdrücken.

Einige Forscher haben bemerkt, dass der Bedeutungsbau in Čechovs später Prosa von der Zerlegung der Zeit in Einzelmomente bestimmt wird. „Das Bild der Welt setzt sich zusammen aus einzelnen subjektiven Wahrnehmungen, Stim-

²⁴ Siehe Maxwell 1974, 94.

²⁵ Siehe Jensen 2006.

²⁶ In ihrer grundlegenden Studie *Funkcija častice v vyskazyvanii* hat T.M. Nikolaeva ‚Situation‘ als gemeinsamen Nenner für die Bedeutung der Partikeln vorgeschlagen (Nikolaeva 1985. 31 ff.).

²⁷ Hier stellt sich die Frage: Wozu brauchen wir an dieser Stelle ‚Situation‘ und ‚Situativität‘? Könnte all das oben Gesagte nicht ebenso gut beschrieben werden mithilfe der üblichen Begriffe der ‚Perspektive‘, der ‚personalen Darbietung‘, des Wechsels von ‚Personenrede‘ mit ‚Erzählerrede‘ bzw. ‚Personentext‘ mit ‚Erzählertext‘? Meines Erachtens nicht. „Wem gehören“ die dreimal „uže“? Oder die Bestimmung „gustym basom“ in „zakašljal gustym basom Saša“? Nadja kennt ja Sašas Stimme – „gehören“ dann „gustym basom“ der ‚Erzählerrede‘? Oder ist es immerhin die tiefe Tonalität des Hustens, die es als jenes Sašas identifiziert? Andererseits gab es ja keine anderen Männer im Hause, weshalb „zakašljal Saša“ eigentlich für Nadja hätte ausreichen sollen – falls seine Stimme ihr nicht eben an diesem Morgen nochmals aufgefallen ist u.s.w. Nach meiner Erfahrung lassen sich derartige Analysen von Čechovs Prosa nicht durchführen, ohne die Arbitrarität vieler „Zuschreibungen“ zu entlarven, woraus ich den Schluss ziehe, dass die Fragestellung dem Gegenstand der Analyse nicht adäquat ist. Wir können schwerlich die Textelemente nach ‚Dominanz‘ auf zwei Instanzen verteilen, und zwar aus zwei Gründen: 1) sowohl die Person wie auch die Instanz, die die Person verbal vermittelt und folglich anscheinend außerhalb von ihr wirkt, haben Anteil an fast jedem Wort des Werkes; 2) beide Instanzen sind innerhalb der gegebenen Situation begrenzt; diese intrasituationelle Position ist der Figur eigen, einem Erzähler nicht, weshalb ihre Dominanz die Unterscheidung des Erzählers von der Figur fast unmöglich macht.

mungen, Gefühlen, die auch zeitlich als Momenterfahrungen kenntlich gemacht werden“.²⁸ Meine Pointe ist nicht, dass vorwiegend gedankliche Handlungen vermittelt werden;²⁹ entscheidend ist die Weise, wie die angeführten Vorstellungen nur momentan situationelle Geltung haben. Sie werden anscheinend narrativ vermittelt, d.h. passieren in zeitlicher Folge, reihen sich aneinander, indessen nicht weil ein Erzähler sie relationierend einordnet, sondern weil sie sich so in der fiktiven Zeit reihen. Die Gedankeninhalte (z. B. Wahrnehmungen) werden benannt, sie passieren und haben nur Geltung in dem Moment, wo sie im Text stattfinden. Was anscheinend erzählt wird, sind genauer betrachtet verbalisierte und narrativierte Situationsfragmente. Eine Instanz, die dieses narrativierte Zu-Wort-Kommen-Lassen oder Zu-Worten-Werden erstellt, tritt formal sehr klar hervor, aber als Sinninstanz ist sie in principe entmachtet, weil die quasinarrative Benennung laufender Vorstellungen gleichzeitig mit ihnen stattfindet und in der Situation eingebettet und begrenzt wirkt. Die intrasituationelle Semantik entwaffnet die Erzählinstanz, die inhaltlich neutralisiert wird und auf formale Dienstleistung angewiesen bleibt.³⁰

3. Die gespaltene Zeitlichkeit der ‚Situation‘

Der zweite Aspekt der Indirektheit bzw. des „End-Problems“, auf den ich eingehen werde, ist die bereits angesprochene Problematik der Zeit.³¹

²⁸ Hielscher 1987, 79. Vergl. Kramer 1970, 76, 78, 79; Jensen 1984a, 271; Rayfield 1999, xi.

²⁹ Dafür wäre *Nevesta* auch kein ideales Beispiel, denn Nadjas Flucht vor der Hochzeit ist schon ein dramatisches äußeres Ereignis. Es geht um Čechovs Erzählweise im allgemeinen; ein „reineres“ Beispiel wäre *Na podvode*.

³⁰ „Formale Dienstleistung“ mag eine Übertreibung oder, genauer, Untertreibung sein, denn der Autor kann ja seine Leistung auch zu eigenem Nutzen entfalten, wie Wolf Schmid und Thomas Wächters Analysen von Äquivalenzbildung in Čechovs Prosa gezeigt haben. (Schmid 1992a, Šmid 1998, 213-62, 2003, 247-67; Wächter 1992, 29-52, 63-122 et passim.) Interessanterweise hat aber Schmid die Funktion der Klangwiederholungen aus der Fiktion ausgeschlossen: „Das ist die Ornamentalisierung des Diskurses, eine phonische Überdeterminierung oder Poetisierung, die überhaupt nicht in die fiktive Sphäre der Perspektivik hineinreicht, sondern erst auf der Ebene des Autors konstituiert wird“ (Schmid 1995, 230). Es ist ohnehin nicht begreiflich, welche Ebene des Autors außerhalb der Perspektivik vorzufinden wäre, aber Schmid's Konstatierung korreliert mit der Formulierung Michail Bachtins, die ich als Motto verwendet habe: „Писатель – это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения“. In den beiden Zitaten werden Aage Hansen-Löves Einleitungsworte über „apophatische Techniken der Indirektheit“ bzw. ihre künstlerische und poetische Dimension direkt angesprochen, wodurch deutlicher wird, dass Äquivalenzbildung prinzipiell der gleichen Ebene wie Ironie angehört.

³¹ Über die Problematik der Zeit im Spätwerk Čechovs ist relativ wenig geschrieben worden. Karl D. Kramer hat ein Kapitel über „Stories of Time“ verfasst (Kramer 1970, 134-52) und einen Aufsatz über die Wichtigkeit der Jahreszeiten (Kramer 1976), wofür *Nevesta* ein schönes Beispiel liefert; V.Ja. Linkov war meines Erachtens der erste, der die Zeit (wenn auch kurz) als Inhalt behandelt hat (Linkov 1982, 117-22). Die erste monographische Arbeit

Die Problematisierung von Ereignis und Ereignishaftigkeit im Spätwerk Čechovs ist eine in der Forschung wohlbekannte Tatsache und sorgfältig analysiert worden.³² Das oben Gesagte führt aber dazu, dass die ‚Situation‘ entsprechend problematisiert wird, was nicht verwundern darf, da die narrativen Konstituenten ‚Ereignis‘ (oder Begebenheit) und ‚Situation‘ einander bedingen.

Das etymologisch räumlich zu verstehende Konzept ‚Situation‘ ist, wie oben angedeutet, auch latent zeitlich aufzufassen, denn das Konzept ist existentiell und Mitkonstituent sowohl von Geschichte als auch von Geschichten. Die Zeitlichkeit der ‚Situation‘ bleibt nur latent, solange ‚Situation‘ als Gegensatz zur ausgeprägt zeitlichen ‚Begebenheit‘ behandelt wird. Wenn Čechov diesen Gegenpol zerstückelt und Lebenssituationen vordergründig macht, dann tritt ihre Zeitlichkeit sogleich zutage: Auch in „ereignislosen“ Situationen passiert ja etwas – eben die Zeit. Es mag recht wenig passieren in den Einzelmomenten einer laufenden Situation, aber die Momente selber passieren, die Zeit vergeht – wie am Beispiel oben sehr deutlich zu sehen war.

Der Unterschied zwischen beschriebener (oder angegebener) Situation als statischer Hintergrund und erzählter Situation als zeitlich dynamischem Vordergrund ist deutlich zu sehen, wenn wir den traditionellen Anfang eines Märchens mit Čechovs Erzählanfängen vergleichen. Die Ausgangssituation, die durch „Es war einmal“ angeführt wird, „verläuft“ nicht – sie dauert an (gleichbedeutend mit ‚Lage‘, vgl. „obstanovka“) bis zum ersten Ereignis, das sie radikal verändert. In Čechovs später Prosa dagegen verläuft die Situation, oft im ersten Satz:³³

Погода вначале была хорошая, тихая. (*Student*)

Было еще темно, но кое-где в домах уже засветились огни, и в конце улицы из-за казармы стала подниматься бледная луна. (*Tri goda*)

Было уже часов десять вечера, и над садом светила полная луна. (*Nevesta*)

Mit dem imperfektiven Aspekt zusammen bewirken die von mir kursivierten situativen Elemente, dass eine Situation sogleich zu „verlaufen“ beginnt, d.h. der Text stellt einen zeitlichen Verlauf dar – und lesen heißt im Verlauf mittendrin sein (vergl. Uspenskij oben „помещая читателя непосредственно в центр описываемой сцены“).

Auf diese Weise hat die Problematisierung von ‚Ereignis‘ und ‚Situation‘ eine prinzipielle Umwandlung der Zeit zur Folge. Wenn der ereignishaft Vor-

ist C.J.G. Turners *Time and Temporal Structure in Chekhov* (Turner 1994). Siehe auch Jensen 2006.

³² Siehe Wolf Schmid, „Čechovs problematische Ereignisse“, 1992, 104-34 (auf Russisch in Šmid 1998, 263-94). Vergl. auch Schmid 1997.

³³ Ein Anfang in medias res ist natürlich keine Erfindung Čechovs; man denke an Puškins Prosa, beispielsweise an das Fragment, das Lev Tolstoj so begeistert hat – „Гости съезжались на дачу..“

dergrund oder die ‚Figur‘ einer traditionellen Narration degeneriert und in Einzelmomente zerfällt, treten zeitlich dynamisierte Lebenssituationen in den Vordergrund. Aber dann ist die Zeit nicht mehr einheitlich gegeben als das Gerüst einer Ereigniskette (denn eine solche Kette gibt es nicht), weshalb eine „Handlungszeit“ – die Zeit einer tatsächlichen Geschichte – kaum zustande kommt.³⁴ An ihrer Stelle treten zwei andere Zeitdimensionen hervor, die beide der Befindlichkeit der Figuren in laufenden Situationen entstammen. Die eine davon ist die äußere, objektive Zeit des Raumes, die von keiner menschlichen Geschichte, sondern von der ‚Naturgeschichte‘ konstituiert wird. Diese reale Zeit ist mit Veränderungen im Raume gleichbedeutend (vgl. nochmals unser Beispiel oben) – sowohl mit Husten und Geklirr und dem Gang des Morgens oder aber der Jahreszeiten als auch mit Veränderungen in der räumlichen Gestalt der Figuren selbst – mit dem Altern ihres Körpers. Die andere Zeitdimension, die in der Situation hervortritt, ist keine äußere, sondern eine innere, keine objektive, sondern eine subjektive. Sie ist auch keine wirkliche Zeit im Sinne von Bergsons ‚durée‘, kein unmittelbares Datum des Bewusstseins, keine einfache Qualität der Wahrnehmung des Daseins. Sie ist die „historische“ Zeitgestaltung von Seiten der Protagonisten im Sinne ihrer vorgestellten Lebensgeschichte – die Form eines imaginären Lebenslaufes.

Beim ereignishaften Erzählen wird, wie gesagt, die Gestaltung einer einheitlichen Zeit von der Handlung geleistet, weshalb die hier genannten Zeiten von geringem Belang sind.³⁵ Aber bei Čechovs ‚ereignisloser‘ Erzählweise entsteht eine Leere, denn ohne deutliche Handlung entschwindet auch die „Handlungszeit“, und an ihre Stelle treten einerseits die reale, andererseits die imaginäre Zeit. Dabei ist es in *Nevesta* ganz deutlich 1), dass beide Zeitdimensionen wegen der „Handlungsleere“ (z. B. der Wartezeit vor der Hochzeit) auftreten, 2) dass die reale Zeit als Kontrahent der imaginären Zeit auftritt, 3) dass die beiden Dimensionen antagonistisch sind. Eben aufgrund der Ereignislosigkeit drängt sich die reale räumliche Zeit der Figur auf und demonstriert sowohl ihre Herrschaft als auch ihre Gleichgültigkeit gegenüber jedwedem Einzelleben, und angesichts dieser aufdringlichen zeitlichen Monotonie wird das Bedürfnis einer vorgestellten Lebensgeschichte ganz akut.

Demzufolge ist die Zeitlichkeit der ‚Situation‘ entzweit; die subjektiven und objektiven Komponenten einer Geschichte werden auseinandergetrieben, so dass beide Pole gesondert und potenziert auftreten: einerseits das zeitliche

³⁴ Handlung und Handlungszeit setzen eine Retrospektive voraus; synchrones Erzählen impliziert, dass noch keine Begebenheiten differenziert worden sind.

³⁵ Beim traditionellen Erzählen ist die Geschichte gleich der Zeit (und umgekehrt), und weder die reale noch die mentale Zeit sind relevant; nur gelegentlich tritt die reale Zeit wirksam hervor, z.B. an spannungsmäßigen Höhepunkten (vergl. ‚Sekundenstil‘).

Vergehen, das dem Einzelleben gleichgültig gegenübersteht, und andererseits die imaginäre Konstruktion einer Lebensgeschichte.

Die Konfrontation dieser beiden Zeitdimensionen im Rahmen der ‚Situation‘ hinterlässt keinen Zweifel, dass die Zeit, die in räumlichen Veränderungen stattfindet, die reale Zeit ist, während die Zeit unserer Geschichten eine fiktionale Konstruktion ist. Wie auch andere späte Erzählungen Čechovs (z.B. *Dama s sobačkoj* oder *Archierej*) liefert *Nevesta* eine Darstellung dessen, wie die Hauptperson bemüht ist, die Geschichte ihres eigenen Lebens zu konzipieren, und das heißt – ihrer begrenzten Lebenszeit eine sinnvolle und erzählbare Form zu geben. Aber dieses Schaffen ist ein Wettkampf gegen die reale Zeit des Raumes, die ihr Leben verzehrt.

In *Nevesta* wird der Konflikt der Stunden- und der Lebenszeit gleich am Anfang eingeführt. Dem ersten Satz „Было уже часов десять вечера“ folgt im nächsten Abschnitt der erste Satz mit der Heldin als Subjekt eines aktiven finiten Verbuns, und dieses Verbum ist „träumen“ (sogar „strastno“): „Ей, Наде, было уже 23 года; с 16 лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь наконец она была невестой Андрея Андреича, того самого, который стоял за окном [...]“ (202). Hier wird der lebensgeschichtliche Traum der Heldin als Sinn eines siebenjährigen Zeitraums präsentiert. Aber Nadjas Beobachtung des aktuellen Vorganges im Hause macht deutlich, dass die erträumte Geschichte gegenüber der Monotonie der realen Zeit nicht standhält: „И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца“ (202). Dieser Satz, der doppelt situativ geprägt ist (durch „počemu-to“ und „kazalos“),³⁶ „katapultiert“ die Handlung der Erzählung vorwärts – mit einem Mal ist das ganze Leben der Heldin in eine Zeitproblematik gestürzt: „теперь... всю жизнь... без перемены... без конца“. Die Formel bezeichnet einen lebensgeschichtlichen Nullpunkt bzw. die schiere Unmöglichkeit einer Geschichte.

Von daher resultiert aus dem Konflikt zwischen sinnvoller Zeit (gleich vorgestellter Lebenszeit) und sinnloser Zeit (gleich realem Zeitverlauf) die Dynamik der Erzählung. Der Konflikt wird im Folgenden dadurch verdeutlicht und verschärft, dass sich beide Dimensionen zur gleichen Zeit und am gleichen

³⁶ Die Häufigkeit von „kazalos“ und „počemu-to“ in Čechovs Prosa ist allgemein bekannt. In *Nevesta* ist „počemu-to“ (und gelegentlich „gde-to“) besonders auffallend, was bereits von Jakov Zundelovič bemerkt und analysiert worden ist (Zundelovič 1957); Thomas Wächter hat Zundelovičs Befunde eingehend diskutiert (Wächter 1992, 237, 252-53), und zuletzt wurde das Thema von Dagmar Burkhart nochmals aufgegriffen (Burkhart 2001). Zundelovič und Burkhart fassen die Bedeutung der in Frage stehenden Elemente als ausgeprägt symbolisch auf. Dabei betonen die Forscher, wie auch Wörterbücher und Grammatiken, vor allem die semantische Komponente ‚Unbestimmtheit‘. Meines Erachtens resultiert die Unbestimmtheit hier aus einer übergeordneten Bedeutung, eben derjenigen der Situativität. Die Partikel ‚-to‘ ist situativ und drückt die Jeweiligkeit des Mitgeteilten aus, d.h. eine nur momentane Geltung ‚im Vorübergehen‘; kraft der Situativität haben „počemu-to“ und „gde-to“ eine zeitliche Bedeutungskomponente.

Ort geltend machen – während Nadjas schlafloser Nächte in ihrem Zimmer. Nadjas Zimmer erweist sich als der eigentliche „Herd“ der eigenen Geschichte der Braut – als der Tatort, wo die Heldin ihre bisherige Lebensgeschichte durch eine ganz neue ersetzt. Das Zimmer liegt im oberen Stockwerk des Hauses, wie dasjenige der Mutter, und Nadjas wiederholte Flucht aus dem ersten Stock bildet ein Leitmotiv der Erzählung: „Проводив жениха, Надя пошла к себе наверх, где жила с матерью (нижний этаж занимала бабушка)“ (206); „[...] и она ушла к себе в комнату“ (207); „[...] но слезы показались у нее на глазах, она вдруг притихла, сжалась вся и ушла к себе“ (208); „Надя простилась и пошла к себе наверх [...]“ (209).

Das Zimmer Nadjas wird zum Zentrum der Geschichte deswegen, weil die Heldin nicht schlafen kann und über ihre Lebenssituation intensiv nachdenkt:

Но, как и в прошлую ночь, едва забрезжил свет, она уже проснулась. Спать не хотелось, на душе было непокойно, тяжело. Она сидела, положив голову на колени, и думала о женихе, о свадьбе... (209)
Надя пошла к себе, оделась и, севши у окна, стала поджидать утра. Она всю ночь сидела и думала, а кто-то со двора все стучал в ставню и насвистывал. (213)

Nadjas Bett und der Stuhl am Fenster ist also die Stelle, wo die bisherige Lebensgeschichte der Braut durch die neue Geschichte einer „kursistka“ über Nacht ersetzt wird: Dieser Tausch von vorgestellten Lebenszeiten geschieht unter direktem Druck der monotonen realen Zeit, deren unaufhaltsames Vergehen durch die Stundenschläge des Wächters wiederholt registriert wird:

«Тик-ток, тик-ток... – лениво стучал сторож. – Тик-ток...»
В большое старое окно виден сад, дальние кусты густо цветущей сирени, сонной и вялой от холода [...] (206)
– «Тик-ток... – стучал сторож где-то далеко. – Тик-ток... тик-ток...» (209)
«Тик-ток... – стучал сторож. – Тик-ток, тик-ток...» (218)

Die Bedeutung des Zimmers wird auch dadurch betont, dass Nadja alle drei Mal vor ihrer Abfahrt am Tatort verweilt:

Послали за извозчиком. Надя, уже в шляпе и пальто, пошла наверх, чтобы еще раз взглянуть на мать, на все свое; она постояла в своей комнате около постели, еще теплой, осмотрелась, потом пошла тихо к матери. (214-15)
Надя пошла наверх и увидела ту же постель, те же окна с белыми, наивными занавесками, а в окнах тот же сад, залитый солнцем, веселый, шумный. (217-18)

Erst beim letzten Abschied wird das Zimmer nicht mehr erwähnt: „Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город – как полагала, навсегда“ (220).

In Zusammenhang mit unserer Analyse des Erzählens ‚von mittendrin‘ ist das Entscheidende an der Konfrontation der realen und der lebensgeschichtlichen Zeit, dass beide Dimensionen gänzlich der Heldin gehören und keine von ihnen einem Erzähler. Es ist die Heldin, die in der handlungsleeren Situation dem Drängen der realen Zeit ausgesetzt ist und deswegen ihre vorgestellte Lebensgeschichte drastisch forciert. Sowohl die Wahrnehmungen der realen Zeit als auch der Entwurf einer neuen Lebensgeschichte entstammen der in der aktuellen Situation begriffenen Heldin, weshalb das Mitgeteilte nur innerhalb des jeweiligen Moments Geltung hat. Diese intransitive, gespaltene Zeitlichkeit ist ein Hauptgrund für die Vieldeutigkeit der Erzählung. Ihretwegen gibt es keine einheitliche Zeit einer tatsächlichen Geschichte, weshalb weder eine tatsächliche Geschichte noch eine für sie zuständige Erzählinstanz greifbar sind. Es wird zwar erzählt, aber von keinem Ende her.

4. Eher Vorstellung als Darstellung

Beide oben beschriebenen Befunde, die intransitive Semantik und die entsprechende Umwandlung der Zeitlichkeit, tragen dazu bei, dass der Status der Erzählung als *Erzählung* im eigentlichen Sinne fraglich wird. Wird denn hier (von jemandem) erzählt, oder wird nicht eher ein mentaler Vorgang der Figur vermittelt? Ich werde abschließend einen Faktor kurz besprechen, der an dieser Fragestellung wesentlichen Anteil hat – die sprachliche Konstitution des Mitgeteilten.

Der Eindruck, dass Vorstellungen eher als Tatsachen vermittelt werden, entsteht u.a. auch wegen der sprachlichen Konstitution dessen, wovon erzählt wird. Eher als Geschehen oder Ereignisse auf einer objektiven Ebene wird „Geschehen“ im Bewusstsein der Heldin vermittelt. Dabei ist von Anfang an deutlich, dass der erwähnte mentale Prozess nicht nur sprachlich konstituiert, sondern direkt sprachlich inspiriert ist: Die angebliche Einsicht der Heldin ist mit tradierten sprachlichen Gebilden identisch. Es ist Saša, ehemaliger Pflegesohn und jetziger Sommergast im Hause, der der Heldin ihre neue Einsicht buchstäblich einredet. Sie übernimmt wörtlich seine Version ihrer Lebensgeschichte und verkehrt über Nacht (wieder buchstäblich) um 180° ihre bisherigen Vorstellungen – von ihr selbst, ihrem Fiancé und der Hochzeit, ihrer Mutter und ihrem Zuhause. Eine Illusion wird unvermittelt durch eine andere ersetzt und die Illusionshaftigkeit sehr deutlich gemacht – vor allem, weil eben ihre verbale Konstitution so deutlich ist. Folglich ist das, wovon erzählt wird, keine „wirkliche“

Wirklichkeit, sondern eine Gedankenwirklichkeit, die als virtuell recht „unwirklich“ erscheint aufgrund ihrer demonstrativen Sprachlichkeit.

Diesen Grundzug – genauer: diesen Grund – der Erzählung hat Thomas Wächter klar gesehen und präzise formuliert:

Nadja gewinnt zwar eine neue Sicht auf ihre Welt und ihr Leben, doch wird dies neue Sehen *weniger dargestellt als vielmehr behauptet*; konkret bedeutet das zum einen: überhaupt *weniger erzählt* als in direkter Figurenrede thematisiert, zum anderen: im inneren Monolog Nadjas *weniger entwickelt denn als Resultat einfach festgestellt*.³⁷

In einer interessanten Analyse der Funktion attributiver Bestimmungen schreibt Wächter des Weiteren:

Das künstlerisch zu bestimmende bleibt an sich unbestimmt; es wird nicht dargestellt, sondern mit dem Setzen von Bestimmungen als ein schon Gegebenes suggeriert; die Suggestion intendiert paradoxerweise eine *Entfaltung unbestimmter Phantasie eher als eine bestimmte Imagination des Lesers*.³⁸

Wächters Formulierung schildert präzise den hier diskutierten Gegensatz: „Eine bestimmte Imagination des Lesers“ entsteht, wenn ein Erzähler etwas als tatsächliches Ereignis auf einer objektiven Geschehensebene des Werkes gestaltet; solange wir an gedanklichen Vorstellungen teilhaben, uns sozusagen nicht draußen in einer vom Erzähler verantworteten (fiktiven) Wirklichkeit befinden, sondern eher in dem Bewusstsein der Heldin, bleibt der Wirklichkeitsanspruch prinzipiell fraglich. Und das heißt – kein Erzähler verantwortet hier etwas Greifbares oder Tatsächliches, welches über sich selbst als etwas nur momentan Gültiges hinausreichte.

Aus dem zuletzt Gesagten folgt aber, dass die eben betonte Sprachlichkeit des Mitgeteilten ganz intrikat ist. Die Wörter sind keine Rede eines Erzählers, sondern Vermittlung von mentalen Vorgängen. Indessen haben mentale Vorgänge im Original keine gegebene verbale Form. Dies ist ein wichtiger Grund, warum die vorhandene Erzählweise nicht als erlebte Rede oder aber innerer Monolog bezeichnet werden sollte:³⁹ Sie ist eine Verbalisierung dessen, wessen ursprüngliche Fassung keine Rede ist.

Ich glaube, wir sind hier an einem Brennpunkt der von Aage Hansen-Löve im einleitenden Zitat erwähnten „apophatischen Techniken der Indirektheit“ und deren „ästhetisch-künstlerischer und eminent poetischer Dimension“. Denn

³⁷ Wächter 1992, 239. Hervorhebung von mir, P.A.J.

³⁸ Ibid. 249. Hervorhebung von mir.

³⁹ Vergl. Wolf Schmid's Ausführung über den von ihm bevorzugten Begriff ‚uneigentliches Autorerzählen‘ (несобственно-авторское повествование), Schmid 1995, 225f.

meine Analyse läuft darauf hinaus, dass die Wörter im hier diskutierten Fall anders beschaffen sind als Wörter einer normalen Äußerung. Diese Wörter gehören niemandem; es sind nicht die Formulierungen der Heldin, denn sie spricht nicht, und das Vermittelte hat keine sprachliche Form in der fiktiven Wirklichkeit; es sind auch keine Wörter eines Erzählers, denn wegen der situativen Semantik kommt ein Erzähler zu keinem direkten Wort. Die Wörter dieses Erzählens sind gleichsam „verwaist“. Das besagt auch, dass sie eigenartig flüchtig und verantwortungslos wirken. Als Wörter des *Textes* sind sie fixiert und permanent, aber als Bestandteile des Werkes wirken sie flüchtig und unbestimmbar; weder Urheber noch Denotatum können genau festgestellt werden. Sie sind ein Gefüge, das nur an Ort und Stelle im Werk wirklich ist. Was wir hier sehen ist eine von der Sprache befreite Sprache; sie ist losgelöst von ihrer kommunikativen Funktion und deren Instanzen. Es hat den Anschein, als wäre diese Sprache in ihrer flüchtigen Jeweiligkeit am ehesten mit Tönen vergleichbar.⁴⁰

5. Das Problem des Endes

In einem Brief an Aleksej Nikolaevič Pleščeev schreibt Čechov am 30. September 1889:

Повесть, как и сцена, имеет свои условия. Так, мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести [...]⁴¹

Das Finale der *Nevesta* ist zu Berühmtheit gelangt, erstens, weil es hier (letztendlich), im Unterschied zu einer Vielzahl čechovscher Figuren, einer Person gelingt, aus ihrem provinziellen Milieu auszubrechen, und zweitens wegen einer parenthetischen Modifikation der Schlussworte:

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

Bereits die zeitgenössische Kritik hat den Einschub „как полагала“ bemerkt (als skeptischen Ton im sonst optimistischen Schluss),⁴² seitdem wurde er in der

⁴⁰ Über Čechovs „Musikalität“ ist bekanntlich viel geschrieben worden. Ohne die Analysen von Rhythmus und Sprachlauten zu unterschätzen glaube ich, dass die Musikalität eher modal als formal ist; sie entspringt dem Verhältnis zwischen Wort und Wirklichkeit ebenso sehr als formaler Struktur.

⁴¹ A.P. Čechov, *Polnoe sobr. soč. i pisem v tridcati tomach. Pis'ma*, Tom tretij, Moskva 1976, 255-56; den Hinweis verdanke ich R.L. Jackson (1982, 12).

⁴² Čechov 1977, 475.

Forschung viel diskutiert.⁴³ In unserem Zusammenhang ist er abermalig symptomatisch für die oben behandelte Weise, wie Čechov die Sinnggebung situationell fragmentiert. Bekanntlich hat der Autor „как полагала“ erst bei der Korrektur eingefügt.⁴⁴ Wir wissen nicht warum, aber der Effekt ist gewaltig: Das narrative Prädikat „pokinula“ wird angehalten und im Moment des „polagala“ gebannt. Ohne den Einschub könnte „pokinula“ als Feststellung des Erzählers eingeschätzt werden, wobei seine Position a posteriori entstanden wäre; diese ist aber letztlich durch den Einschub zunichte gemacht worden.

Das Zitat aus dem Brief an Pleščeev erlaubt es uns darüber hinaus, im Einschub ein Konzentrat „des Eindruckes von der ganzen Erzählung“ zu suchen. Und tatsächlich: „как она полагала“ bezeichnet genau die Modalität projektiver Vorstellungen, in der sich die Hauptperson vom Anfang bis zum Ende bewegt. Čechovs *Nevesta* vermittelt Vorstellungen ebenso sehr als Darstellungen. Bei genauem Hinsehen erweist sich, dass die Erzählung eingerahmt ist von Prädikaten, die diesen quasinarrativen, mentalen Status des Vermittelten zur Schau stellen. Die beiden letzten Erkenntnisprädikate mit der Heldin als Subjekt sind „soznavala“ und „polagala“; das anfängliche entsprechende Prädikat war „strastno mečtala“. Die Heldin leitet ihr prädikatives Auftreten ein durch siebenjähriges „leidenschaftliches Träumen“, und ihr Abgang resultiert in „soznavala“ und „polagala“ – mit situativ begrenzter Gültigkeit. Dieser Rahmen ist signifikant: Die beiden letzten Prädikate zeigen die Einstellung der Heldin auf Erkenntnis, während das erste ihre träumerische Neigung zum Ausdruck bringt. Gemeinsam für alle drei Prädikate bewirkt der imperfektive Aspekt, dass der Geltungsbereich situationell bleibt, denn niemand erhebt einen Geltungs-Anspruch – auch kein Erzähler.

Aber „polagala“ ist nur das vorletzte Wort der Erzählung. Könnte das letzte – „navsegda“ – auch als Vollzug der Devise aus Čechovs Brief an Pleščeev gedeutet werden? Ja, denn in diesem „für immer“ ist die gesamte Zeitproblematik der *Nevesta* konzentriert. Es ist die Heldin, die das letzte Wort erhält – das letzte auch im Prosawerk ihres Autors: In „navsegda“ erklingt ihr neues lebenszeitliches Projekt fast triumphierend. Aber gleichzeitig, nur eine halbe Seite früher, hat die reale Zeit den Autor des Projektes, Saša, ins Grab gebracht. Auf diese Weise setzen sich beide oben beschriebenen Zeitdimensionen demonstrativ durch – die eine durch ein reales Lebensende, die andere durch die verbale Verheißung eines Lebensanfangs. Dieser Zusammenfall von Ende und Anfang in der realen Zeit macht deutlich, wie weit weg von ihr die Hauptperson in ihrer prospektiven Lebensgeschichte gelangt ist: Schon lange vor seinem Tod ist Saša

⁴³ Vergl. Kramer 1970, 156; Maxwell 1974, 100; Kataev 1979, 310 ff; Jensen 1984a, 275-76, 1984b, 293-95; Wächter 1992, 262-63; Schmid 1987, 101, 1997, 531 f.

⁴⁴ Čechov 1977, 471.

für sie Vergangenheit geworden,⁴⁵ während sie selbst bereits in der Zukunft lebt. Das aktuelle Geschehen ist wie ein Hiatus, der ihrer Geschichte nicht angehört, und in dem sie selbst als Heldin dieser Geschichte nicht existiert. Von dem Augenblick an, da der jugendliche Traum von der Hochzeit als Lebensanfang verschwand („так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца“), hat Nadja desperat einen neuen Anfang gesucht. Das konkrete Jetzt war es, vor dem sie geflohen war, zuerst aus dem ersten Stock auf das Zimmer, dann aus dem bevorstehenden Ehestand, aus dem Hause und aus der Stadt. Das Jetzt ist seit langem für Nadja ein Nichts zwischen Ende und Anfang. Ihr letzter Blick auf die Heimat zeigt das auf charakteristische Weise:

Надя ходила по саду, по улице, глядела на дома, на серые заборы, и ей казалось, что в городе все давно уже состарилось, отжило и все только ждет не то конца, не то начала чего-то молодого, свежего. (219)

Das Jetzt wird von ihr nicht wahrgenommen; die Stadt liegt außerhalb ihrer eigenen neuen Geschichte – ist gar nicht wirklich im Sinne von aktuell, weshalb Ende und Anfang, was die Stadt betrifft, austauschbar und gleichgültig sind.

Wegen des latent mentalen Charakters der ganzen Präsentation ist es überhaupt schlecht bestellt um die Darstellung eines tatsächlichen Jetzt in der Erzählung. Die Heldin ist ausschließlich auf die Zukunft fixiert bzw. bezieht nur die Vergangenheit ein im Zuge ihrer „Umwertung aller Werte“. Indessen ist das Jetzt das einzig Reale in der Erzählung. Das aktuelle Geschehen wird hier und da in charakteristisch kurzen Sätzen wahrgenommen:

Андрей Андреич играл; все слушали молча. На столе тихо кипел самовар, и только один Саша пил чай. Потом, когда пробило двенадцать, лопнула вдруг струна на скрипке; все засмеялись, засуетились и стали прощаться. (205)

В зале Саша сидел у стола и пил чай, поставив блюдечко на свои длинные пять пальцев; бабуля раскладывала пасьянс, Нина Ивановна читала. (209)

Надя хотела сказать что-то и не могла. Вот Саша посадил Надю, укрыл ей ноги пледом. Вот и сам он поместился рядом. (215)

⁴⁵ Vergl. bereits im Winter: „[...] от Саши, от его слов, от улыбки и от всей его фигуры веяло чем-то отжитым, старомодным, давно спетым и, быть может, уже ушедшим в могилу“. (217)

Die sporadischen synchronen Registrierungen des tatsächlichen Geschehens erreichen ihr Maximum in den bereits zitierten Stundenschlägen des Wächters: „Тик-ток, тик-ток... – лениво стучал сторож. – Тик-ток...“ (206); „Тик-ток... – стучал сторож где-то далеко. – Тик-ток... тик-ток...“ (209). Mit diesem onomatopoetisch wiedergegebenen Laut wird die Präsentation der Erzählung mit der realen Zeit synchronisiert; diese Schläge sind das Objektivste von allem, was wir lesen.⁴⁶

Die fragmentarische Darbietung des aktuellen Geschehens kulminiert in der Mitteilung über Sašas Tod:

Потом заплакал кто-то... Когда Надя сошла вниз, то бабушка стояла в углу и молилась, и лицо у нее было заплакано. На столе лежала телеграмма. (219)

Der einfache Satz „На столе лежала телеграмма“ hat mehr Wucht als all die anderen Sätze der Erzählung. Als momentane Wahrnehmung Nadjas hat auch dieser Satz nur eine situationelle, begrenzte Gültigkeit. Aber der Satz notiert eine Tatsache: In ihm greift das aktuelle, faktische Geschehen zum letzten Mal direkt in die zukunftsorientierte Geschichte der Heldin ein – mit einer Todesnachricht:

Надя долго ходила по комнате, слушая, как плачет бабушка, потом взяла телеграмму, прочла. Сообщалось, что вчера утром в Саратове от чахотки скончался Александр Тимофеич, или, попросту, Саша. (219)

Es dauert eine Weile, ehe Nadja das Telegramm in die Hand nehmen und lesen kann. Die kahle, kompakte, arhythmische Angabe von Zeitpunkt, Ort, Todesursache und Namen bildet einen starken Kontrast zur Sprache ihrer eigenen Geschichte, die alsbald wieder zur Geltung kommt, wenn Nadja in Sašas Zimmer hinaufsteigt und ihren Dank an ihn richtet. Aber wenn es auch der Heldin gelingt, Sašas Tod abzuschütteln und ihn selbst wieder hinter sich zurückzulassen, so dass sie am nächsten Morgen „lebhaft und freudig“ („живая, веселая“) wegfahren kann, haftet das Telegramm und sein karger Wortlaut dem ganzen Ende an: Sašas Tod ist das einzig End-gültige am Ende der Erzählung. Auch das letzte Wort „навsegda“ hat gar keinen vergleichbaren Wert, denn trotz der Endbetonung ist auch dieses Wort nicht vom Ende her erzählt, sondern von mittendrin vermittelt. Sašas Tod ist auch nicht erzählt, aber eben so

⁴⁶ Wie Thomas Wächter ausführlich erläutert, machte Abram Derman 1959 darauf aufmerksam, dass Čechov die übliche Wiedergabe von des Wächters Schlägen „tuk-tuk“ durch die Uhr-ähnliche „tik-tok“ ersetzt und so dem chronologischen Gehalt direkten Ausdruck verliehen hat. (Wächter 1992, 246)

wie die Schläge des Wächters hat er sich ereignet. *Nevesta* zeigt den Unterschied zwischen Leben und Lebensgeschichte – zwischen der Lebensrealität gleich einem kontinuierlichen, begrenzten Dasein und sprachlichen Vorstellungen über das Leben. Der Autor hat eine Technik entwickelt, die es ihm ermöglicht, die Diskrepanz der beiden Lebensdimensionen von innen her vorzuführen. Eine Deutungsposition nach dem Ende der Geschichte bezieht er nicht. Auf diese Weise ist Čechov als Autor dem Problem des Endes entgangen. Die „Nicht-Position“ des Endes ist eben als Nicht-Position realisiert. Sie bleibt einfach leer.

L i t e r a t u r

- Auzinger, H. 1960. „Čechov und das Nicht-zu-Ende-Sprechen“, *Die Welt der Slaven*, Jhg. V, 233-44.
- Bachtin, M.M. 1996. *Sobranie sočinenij*, T. 5. Raboty 1940-ch – načala 1960-ch godov, Moskva.
- Banfield, A. 1998. „The Name of the Subject: The ‚il‘?“, *Yale French Studies* 93, The Place of Maurice Blanchot, 133-74.
- Burkhardt, D. 2001. „Čechovs ‚Nevesta‘: Die Unterwelt im Diesseits“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 48, 31-52.
- Busch, U. 1987. „Der Leser und Interpret von Čechovs ‚Nevesta‘“, *Die Welt der Slaven*, XXXII, 225-29.
- Čechov, A.P. 1977. *Polnoe sobr. soč. i pisem v tridcati tomach*, Tom desjatyj, Moskva.
- Cilevič, L.M. 1976. *Sjužet čečovskogo rasskaza*, Riga.
- Čudakov, A.P. 1971. *Poëtika Čečova*, Moskva.
- Döring-Smirnov, J.R. 1988. „Durchspielen und Ausspielen des Paradigmatischen. Zu einem Strukturprinzip der Prosa Čechovs“, *Die Welt der Slaven*, Jg. XXXIII, 141-55.
- Hamburger, K. 1968. *Die Logik der Dichtung*, Zweite, stark veränderte Auflage, Stuttgart.
- Hielscher, K. 1987. *Tschechow*. Eine Einführung, München, Zürich.
- Jackson, R.L. 1982. „The Betrothed: Čexov's Last Testament“, N.Å. Nilsson (ed), *Studies in Russian 20th Century Prose*, Stockholm, 11-25.
- Jensen, P.A. 1984a. „Imperfektives Erzählen: Zum Problem des Aspekts in der späten Prosa Čechovs“, R. Grübel (Hrg.), *Russische Erzählung. Russian Short Story. Russkij rasskaz*, Amsterdam, 261-279.
- 1984b. „Zwischen ‚Tick-Tack‘ und ‚Tack... Tick‘: Die aspektuelle Konvergenz in der späten Prosa Čechovs“, J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid (Hrg.), *Text. Symbol. Weltmodell*. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag, München, 291-308.
- 1990. „Narrative description or descriptive narration: problems of aspectuality in Čechov“, Nils B. Thelin (Hrg.), *Verbal aspect in discourse*. Contributions to the Semantics of Time and Temporal Perspective in Slavic and Non-Slavic Languages, Amsterdam-Philadelphia, 383-409.

- 2004. „Ot ‚govorili‘ k ‚kak-kak-fonii‘. Otčuzdenie jazyka v ‚Dame s sobačkoi‘“, L. Fleishman, Ch. Gözl, A.A. Hansen-Löve (Hrg.), *Analysieren als Deuten*, Wolf Schmid zum 60. Geburtstag, Hamburg, 483-497.
- 2006. „Problema izmenenija i vremena u Tolstogo i Čechova. K postanovke voprosa“, G.V. Obatnin, P. Pesonan (eds.), *Istorija i povestvovanie*, Moskva, 196-209.
- 2007. „O situativnom povestvovanii Čechova“, Svetlana Turovskaja (ed.), *Mir teksta: vremena, prostranstvo, subject* – 2, Tallinn University Press (im Druck).
- Kataev V. 1977. „Final ‚Nevesty‘“, *Čechov i ego vremena*, Moskva.
- 1979. *Proza Čechova. Problemy interpretacii*, Moskva, 293-30.
- Koschmal, W. 1988. „Čechovs ‚Nevesta‘ als Kontrafaktor der ‚pričitanie‘“, *Zeitschrift für slavische Philologie*, 48, 155-68.
- Kramer, Karl D. 1970. *The Chameleon and the Dream. The Image of Reality in Čexov's Stories*, The Hauge-Paris.
- 1977. „Chekhov and the Seasons“, P. Debreszeny, T. Eekman (eds.), *Chekhov's Art of Writing. A Collection of Critical Essays*, Columbus, Ohio, 68-81.
- Kristensen, Sven Møller 1938. *Æstetiske studier i dansk fiktionsprosa 1870-1900*, København.
- Linkov, V.Ja. 1982. *Chudožestvennyj mir prozy A.P. Čechova*, Moskva.
- Maxwell, D. 1974. „Čechov's ‚Nevesta‘. A Structural Approach to the Role of Setting“, *Russian Literature*, 6, 92-100.
- Nikolaeva, T.M. 1985. *Funkcija častie v vyskazyvanii*. Na materiale slavjanskich jazykov, Moskva.
- Raecke, J. 1997. „Čechov und die sprechenden Frauen – oder: gibt es bei Čechov eine Frauensprache (am Beispiel von ‚Nevesta‘)?“, Kataev V.B., Kluge R.-D., Nohejl R. (Hrg.), *Anton Čechov. Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk* (Die Welt der Slaven, Sammelbände. Band 1), München, 217-37.
- Rayfield, Donald 1999. *Understanding Chekhov. A Critical Study of Chekhov's Prose and Drama*, London.
- Schmid, W. 1987. „Analysieren oder Deuten? Überlegungen zur Kontroverse zwischen Strukturalismus und Hermeneutik am Beispiel von Čechovs ‚Nevesta‘“, *Die Welt der Slaven*, Jhg. XXXII, N.F. Bd. 11, 101-120.
- 1992a. „Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa“, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankfurt am Main et al. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 2), 81-103.
- 1992b. „Čechovs problematische Ereignisse“, *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel' – Zamjatin*, Frankfurt am Main et al. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 2), 104-34.
- 1995. „Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Anton Čechovs. Mit Rücksicht auf das Problem des Übersetzens“, D. Kullmann (Hrg.), *Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen*, Göttingen, 221-38.

- 1997. „Modi des Erkennens in Čechovs narrativer Welt“, Kataev V.B., Kluge R.-D., Nohejl R. (Hrg.), *Anton Čechov. Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk* (Die Welt der Slaven, Sammelbände, Band 1), München, 529-36.
- Ščeglov, Ju.K. 1986. „Molodoy čelovek v drjachlejuščem mire (Čechov: ‚Ionyč‘)“, A.K. Žolkovskij, Ju.K. Ščeglov, *Mir avtora i struktura teksta. Stat' i o ruskoj literature*, Tenafly, 21-52.
- Šmid, V. 1998. *Proza kak poëzija*. Puškin. Dostojevskij. Čechov. Avangard, Sankt-Peterburg.
- 2003. *Narratologija*, Moskva.
- Smyrnin, Walter 1990. „Tanatologija v rasskazach A.P. Čechova“, W.-D. Kluge (Hrg.), *Anton P. Čechov. Werk und Wirkung*. Vorträge und Diskussionen eines internationalen Symposiums in Badenweiler im Oktober 1985, Wiesbaden (Opera slavica. Neue Folge. Band 18), Teil I, 514-30.
- Stepanov, A.D. 2005. *Problemy kommunikacii u Čechova*, Moskva.
- Turner, C.J.G. 1994. *Time and Temporal Structure in Chekhov*, Birmingham (Birmingham Slavonic Monographs 22).
- Uspenskij, B.A. 1970. *Poëtika kompozicii*. Struktura chudožestvennogo teksta i tipologija kompozicionnych form, Moskva.
- Wächter, T. 1992. *Die künstlerische Welt in späten Erzählungen Čechovs*, Frankfurt am Main et al. (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen 1).
- Winner, T. 1966. *Chekhov and his prose*. New York, Chicago, San Francisco.
- Zundelovič, J. 1957. „Nevesta“, *Trudy Uzbekskogo gosudarstvennogo Universiteta im. Ališera Navoi*, 72, Samarkand, 3-17.