

**Erika Greber**

**Narration als Inquisition**

Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytk. Očerik novejšej inkvizicii“

aus:

Analysieren als Deuten

Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.  
Hansen-Löve

S. 513-539

## Impressum für die Gesamtausgabe

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

# Inhalt

<b>Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis</b> .....	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid</b> .....	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
<b>Critique of Voice</b> .....	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
<b>Towards a Cognitive Theory of Character</b> .....	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
<b>Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität</b> .....	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
<b>«Теснота стихового ряда»</b> .....	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
<b>О принципах русского стиха</b> .....	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
<b>Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства</b> .....	111
<i>Marija Virolainen (St. Petersburg)</i>	
<b>Семантический ореол «локуса»</b> .....	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

<b>Из истории сонета в русской поэзии XVIII века</b> .....	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
<b>Фантазия versus мимезис</b> .....	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
<b>„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“</b> .....	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
<b>Zur Poetik von Schota Rustaweli</b> .....	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
<b>Литература по ту сторону жанров?</b> .....	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
<b>О поэтике первых переживаний</b> .....	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
<b>Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение</b> .....	277
<i>Aleksandr Čudakov (Moskau)</i>	
<b>Поэзия как проза</b> .....	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
<b>Poetry and Prose</b> .....	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>«Не бось, не бось»</b> .....	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

<b>Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde</b> .....	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Где и когда?</b> .....	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
<b>Сатирический дискурс Гоголя</b> .....	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
<b>Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers</b> .....	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
<b>“Les jeux sont faits”</b> .....	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
<b>Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»</b> .....	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
<b>От «говорили» к «как-как-фонии»</b> .....	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
<b>Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“</b> .....	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
<b>Narration als Inquisition</b> .....	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytko. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
<b>Рождение стиха из духа прозы</b> .....	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

<b>Кубовый цвет</b> .....	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>Подводное золото</b> .....	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
<b>Zur Kohärenz modernistischer Texte</b> .....	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
<b>«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого</b> .....	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
<b>„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens</b> .....	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
<b>Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»</b> .....	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
<b>Das ABC der russischen Katastrophen</b> .....	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
<b>Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid</b> .....	719
<b>Autorinnen und Autoren</b> .....	735

## Narration als Inquisition

### Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytka. Očerk novejšej inkvizicii“

Erika Greber

Zu den raren Exempeln eines Erzählens in der zweiten Person (auch ‚Du-Erzählung‘ genannt<sup>1</sup>) hat die russische Literatur sehr frühe Beispiele beizusteuern. Der junge Čechov hat mehrfach damit experimentiert, seine Neujahrshumoreske von 1887 stellt eine pure Form davon vor und bildet damit die zweite konsequente Du-Erzählung des Jahrhunderts – nach Nathaniel Hawthornes Kurzgeschichte *The Haunted Mind* von 1835, die in der aktuellen internationalen Forschung als einzige gilt.<sup>2</sup> Die anderen Du-Variationen

---

<sup>1</sup> Damit ist allerdings nicht etwa im Sinne Stanzels eine Du-Erzählsituation gemeint; vgl. die erzähltheoretischen Diskussionen zur Einstufung als Erzählsituation oder Point of View, zusammengefasst in einem Themenheft (*Fludernik M.* Introduction: Second Person Narrative and Related Issues // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 3. Pp. 281-311) und einer Dissertation (*Schofield D.* The Second Person: A Point of View? The Function of the Second-Person Pronoun in Narrative Prose Fiction. Diss. Deakin University, Geelong / Australia, 1998 <<http://www.westnet.com.au/emmas/2p/indx2p.htm>>). – Eine typologische Matrix zur Einordnung der sehr variablen Formen hat Monika Fludernik vorgeschlagen (*Fludernik M.* Second Person Fiction: Narrative YOU as Addressee and/or Protagonist // *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. 1993. Jg. 18. Pp. 217-47, und erneut in: *dies.* Conclusion: Second Person Narrative as a Text Case for Narratology: The Limits of Realism // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 3. Pp. 445-79, hier 447).

<sup>2</sup> Vgl. *Kacandes I.* Talk Fiction. Literature and the Talk Explosion. Lincoln etc., 2001. Hier besonders p. 244. *Wiest-Kellner U.* Messages from the Threshold. Die You-Erzählform als Ausdruck liminaler Wesen und Welten. Bielefeld, 1999. Hier besonders 15. – Zwei Spezialbibliographien dokumentieren das Primärmaterial (*Schofield D.* The Second Person; *Fludernik M.* Second Person Narration: A Bibliography // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 4. Pp. 525-48).

Čechovs sind weniger innovativ, dürften aber für eine komparatistische Einschätzung des Phänomens gleichwohl noch einiges bieten.<sup>3</sup> Weil in diesem Forschungszweig, wo schon der Eintrag neuer Titel ins exquisite Textkorpus ein Ertrag ist,<sup>4</sup> viele Erkenntnisse induktiv aus dem Material gewonnen werden, kann die slavistische Erweiterung des Radius neue Akzente setzen, flankiert durch den Einbezug der starken Narratologie-Tradition der Slavistik,<sup>5</sup> die hier ein lohnendes Spezialgebiet fände. Denn das Erzählen in der 2. Person ist nicht nur eine literarische Rarität, sondern auch eine literaturwissenschaftliche Sensation, ein noch nicht ganz enträtselter Fall für die Erzähltheorie.

Wenn Čechov selbst seinem Experimentiertext nicht sehr viel Wert beimessen hat – zu schließen aus der Tatsache, dass er ihn (wie übrigens viele andere Frühwerke) weder in die Buchausgaben seiner journalistischen Zeit noch in seine erste Werkausgabe aufgenommen hat –, so spricht das keineswegs gegen dessen tatsächlichen Rang. Der literarische Wert von Kurzprosa war zeitgenössisch, als sie erst dabei war, sich als Kunstform zu etablieren, noch nicht so absehbar und bildete sich gerade durch Čechovs Zutun aller erst heraus. Die Čechovforschung hat deshalb viele der frühen Arbeiten rehabilitiert und kanonisiert.<sup>6</sup> Und seit sich in der Postmoderne die

---

<sup>3</sup> Aufgelistet sind die pronominal etwas ausgefalleneren Texte Čechovs in einer Übersicht, die allerdings narratologisch nicht mehr *up to date* und auch nicht ganz korrekt ist (*Eekman T. The Narrator and the Hero in Chekhov's Prose // California Slavic Studies. 1975. Vol. 8. Pp. 93-129, hier 124*). – Der nächste russische Baustein in der noch ungeschriebenen Historie des narrativen Du folgt nach der Jahrhundertwende, Ivan Bunins Kurzgeschichte *Cifry (Ziffern, 1907)*. In der Fludernik'schen Typologie (*Fludernik M. Conclusion. P. 447*) wäre sie klar in der „Wir“-Zone anzusiedeln; sie ist auch deshalb weniger interessant, weil sie sehr schlicht als Erzählung eines Onkels an seinen kleinen Neffen angelegt ist.

<sup>4</sup> Die seit einem Jahrzehnt aus der gesamten Weltliteratur akkumulierte Liste – dokumentiert bei Fludernik und Schofield (s. Anm. 2) – umfasst ca. 150 Titel. Aber der allergrößte Teil davon gehört nicht zur reinen Form, weil neben dem Du auch ein Ich darin vorkommt oder aber weil es sich nur um Teilabschnitte größerer Werke mit anderen Erzählformen handelt.

<sup>5</sup> Vgl. hierzu vor allem die an Michail Bachtin anknüpfenden klassischen Arbeiten Wolf Schmidts und die aktuellen Arbeiten der Hamburger Forschergruppe „Narratologie“.

<sup>6</sup> Zusammenfassend dazu *Kluge R.-D. Anton P. Čechov. Eine Einführung in Leben und Werk. Darmstadt, 1995. Kap. 2, besonders S. 40*.

Kürzestgeschichte als ein eigenes Subgenre (Short Short Story)<sup>7</sup> qualifizieren konnte, sind Čechovs Miniaturen noch interessanter geworden. Sie sind neuerdings auch fast komplett ins Deutsche übersetzt.<sup>8</sup> Ebenso hat sich seither die Bedeutsamkeit des narrativen Du erwiesen, markiert durch neues Experimentieren mit jener „Person, der man ihre eigene Geschichte erzählt“<sup>9</sup> in Michel Butors ‚nouveau roman‘ *La modification* (1957) und durch die seither anhaltenden Debatten über die theoretische Konzeptualisierung des faszinierenden Phänomens.<sup>10</sup>

Für die in der 2. Person erzählte Minigeschichte von der Neujahrstortur lässt sich nun behaupten, dass sie erst in Kenntnis der späteren Du-Erzählungen und Forschungsdebatten so recht aufschließbar ist. Der zeitgenössische Leser (und eben auch Čechov selbst) hat sie wohl eher harmlos aufgefasst und das Hintergründige, ja fast Unheimliche daran noch nicht realisiert. Geht man der eigentümlichen Erzähllogik auf den Grund, so entdeckt man an dem Scherztext eher brisante Seiten.<sup>11</sup>

\* \* \*

Der Protagonist ist also eine mit dem Pronomen der 2. Person bezeichnete Figur: *Du* oder *Sie*, russisch *Ty* oder *Vy* – im Falle Čechovs ist es gemäß

---

<sup>7</sup> Vgl. zum Beispiel *Nischik R. M. Die Macht der Winzigkeit // Short Short Stories Universal / Hrsg. von R. M. Nischik. Stuttgart, 1995. S. 191-229.*

<sup>8</sup> Jüngste Ergänzung: *Čechov A. Frühe Erzählungen: In 2 Bd. / Übers. und hrsg. von P. Urban. Zürich, 2002.*

<sup>9</sup> *Butor M. Der Gebrauch der Personalpronomen im Roman // Butor M. Repertoire 2. München, 1965. S. 93-109, hier 100.*

<sup>10</sup> Hier sind vor allem die zitierten Arbeiten von Monika Fludernik, Irene Kacandes, Ursula Wiest-Kellner und Dennis Schofield zu nennen.

<sup>11</sup> Die neuere Du-Erzählung intensiviert die unheimliche Wirkung noch. „Postmodernist writing extends and deepens this aura of the uncanny, exploiting the relational potential of the second-person pronoun. The postmodernist second-person functions as an invitation to the reader to project himself or herself into the gap opened in the discourse by the presence of *you*“ (*McHale B. Postmodernist Fiction. New York; London, 1987. P. 224.*)

der Etikette seiner Zeit natürlich die Höflichkeitsform.<sup>12</sup> Der soziokulturelle Unterschied ist narratologisch irrelevant; beides lässt sich zusammenfassen, in deutscher Wissenschaftssprache am unmissverständlichsten mit dem Singular, im Terminus ‚Du-Erzählung‘. Die Story ist schnell nacherzählt, am besten in Imitation der pronominalen Form:

Widerwillig schlüpfen Sie in den Frack, befestigen den Orden, falls Sie einen haben, und parfümieren das Einstecktuch; durch eine Furie von Ehefrau werden Sie zu der an Neujahr fälligen Besuchstour hinausgejagt und fahren also per Droschke kreuz und quer durch Moskau. Gemäß der Besuchsliste machen Sie Ihre erste Aufwartung dem Erbonkel Semën Stepanyč, dessen Politikgequassel Sie sich notgedrungen anhören; dann müssen Sie zu Ihrem Kreditgeber Fëdor Nikolaič, dessen Aufforderung zur Rückzahlung des Geldes Sie sich kaum entwinden können; danach suchen Sie Ihre Cousine Lenočka auf, die ihren *ennui* pflegt und sich Ihnen mit schwülstigen Worten tränenselig an den Hals wirft, wozu Sie sich Ihren Teil denken; die nächste Station ist der Schwager Petja, mit dem Sie von gleich zu gleich reden können, der Ihnen aber mit diffusen Drohungen Geld abpresst; dann geht es zum Gevatter Djatlov, der Sie ständig zum Trinken nötigt ... Davon sind Sie so beschwipst, dass Sie beim nächsten Besuch Gastgeberin und Dienstmädchen verwechseln und der Dienstmagd lange und heiß die Hand drücken ... Völlig kaputt kehren Sie am Abend nach Hause zurück und werden von Ihrer Ehefrau ausgefragt, ob Sie alle vorgeschriebenen Visiten erledigt hätten, wieviel der Kutscher gekostet habe, was für ein Kleid die Cousine getragen habe und Ähnliches. Auf Ihr Antwortgestammel hin bekommen Sie die Leviten gelesen und werden wegen Verschwendung und Unaufmerksamkeit getadelt, schließlich als Quäler, Unmensch und Mörder beschimpft. Endlich, als Sie schon denken, Sie könnten sich zum Schlafen verziehen, beschnuppert Ihre Gattin Sie, diagnostiziert ein anderes Parfum als das am Morgen verwendete und verdächtigt Sie eines Seitensprungs, droht auf Ihr Stammeln und Schweigen hin mit einem tödlichen Kollaps und

---

<sup>12</sup> Irreführend ist das Insistieren der Forschung darauf, dass in manchen Sprachen auch grammatische Formen der 3. Person zur Adressierung verwendet sind (etwa im Deutschen der Plural ‚Sie‘), denn die kommunikative Funktion ist dennoch die einer ‚zweiten‘ Person.

verlangt einen Arzt. „Und nun, lieber Herr, ziehen Sie sich an und laufen Sie nach dem Doktor. Frohes Neues Jahr!“<sup>13</sup>

Auf den ersten Blick ist dies eine oberflächliche Humoreske mit banalem Sujet, ein abgedroschener Herrenwitz, anspruchslose Unterhaltungsliteratur eines Massenjournal, zu einem tagesaktuellen Thema verfasst – die in der ersten Januarausgabe fällige Neujahrssatire, wie Čechov sie mehrere Jahre lang schrieb, unter dem für die so genannte kleine Presse verwendeten frühen Pseudonym Čechonte (hier für das Blatt *Budil'nik / Der Wecker*. 1887. Nr. 1). Das typische Neujahrsthema in Russland war der traditionelle Besuchsparcours und seine Ambivalenz; Čechov schilderte den Stumpfsinn der ritualisierten Kommunikation, der gesundheitsschädlichen Völlerei und Sauferei und führte das paradoxe Verhalten der Leute vor, die den anstrengenden Brauch hassen, seine Konventionalität auch durchschauen, aber nicht die Kraft aufbringen, die gesellschaftlichen Zwänge zu durchbrechen. Diese inkonsequente Haltung verkörpert hier die Ehefrau, die den Mann zu den Visiten zwingt, obwohl sie offen zugibt, diese seien „Dummheit“ und „Vorurteil“ (*glupost', predrassudok*). Mit diesen Codewörtern sind Čechovs vorige Neujahrssatiren hereinzitiert, andere Variationen derselben Sache.

Durch die Gegenüberstellung mit den früheren normalen Bearbeitungsformen wird die Besonderheit des Erzählens in der 2. Person besonders deutlich. Die Neujahrshumoreske von 1885 (*Prazdničnaja povinnost' / Feiertagsverpflichtung*) handelte von solchen gesellschaftlichen Verwerfungen am Beispiel einer alten Frau, die als Witwe eines Würdenträgers sich nicht auf ein geringeres Besuchsaufkommen umgestellt hat und im reich gedeckten menschenleeren Festsaal mit einem letzten dankbaren Anhänger über den Sittenverfall räsoniert und erkennt, dass ihre Zeit abgelaufen ist, woraufhin jener sie umschmeichelt und sich zu seinen im Club versammelten Freunden begibt, die ganz modern und aufgeklärt die Unsitte abschaffen wollten, sich dann aber durch ihn überreden lassen, die Witwe zu besuchen

---

<sup>13</sup> Eigene Nacherzählung; nur der letzte Satz ist wortwörtlich übersetzt. Russisches Original: Čechov A. P. Novogodnjaja pytko // Čechov A. P. Poln. sobr. soč. i pisem: V 30 t. Soč. T. 5. Moskva, 1976. S. 5-10 (im Weiteren als Čechov A. Soč. Band und Seitenangabe; *Novogodnjaja pytko* als NP).

und auch alle anderen Anstandsbesuche zu absolvieren – aufgrund der Behauptung, andernfalls werde es ihnen durch die Hexenkräfte der Alten schlecht ergehen. Hier spielt Čechov mit sentimentalistischen und folkloresken Klischees; verlacht werden die naive Alte und die abergläubischen Jungen. Auch der Beitrag von 1886 (*Novogodnie velikomučeniki / Neujahrs-Großmartyrer*) mischt Scherz und Ernst, Gesellschaftskritik und Groteske: Ein auf der Straße ohnmächtig aufgefundener Beamter berichtet die Vorgeschichte, nämlich wie er auf seiner Besuchstour durch halb Petersburg überall aus Höflichkeit essen und trinken musste – und als er den kompletten Speisefahrplan durch hat (Wodka, Kaffee, Torte, Likör, Schokolade, Cognac, Würstchen und Kraut ... dazu Zugluft, Schweißausbrüche, Flimmern), erinnert er sich, dass noch einige Besuche ausstehen, unabdingliche, ja überlebenswichtige – und selbst der Arzt kann ihn nicht daran hindern, zumal in diesem Moment fünf weitere ohnmächtig gewordene Beamte herbeigebracht werden ... Hier stellt Čechov mit dem Mittel der Hyperbel die Absurdität der Konvention bloß. Beide Texte sind in gewöhnlichem Erzählton gehalten, das distanzierte Präteritum und die lebendige Typenschilderung suggerieren, dass es sich um bestimmte eingrenzbare und historische Fälle handelt – der lachende Leser ist auf der sicheren Seite. In *Novogodnjaja pytká* dagegen ist alles unmittelbar gegenwärtig und umfassend spürbar gemacht – durch die Form des Erzählens in der 2. Person. Das Pronomen scheint über den fiktionalen Text hinausreichend den Leser direkt anzusprechen und ihn in die Sache zu verwickeln. Die Botschaft dieses Textes ist: Es geht auch dich an. Niemand kann sich mehr für unbeteiligt halten. Jeder Russe ist betroffen. Jedermann ist betroffen.

Jedermann? Jeder Mann. Und, auf andere Weise, auch jedermanns Frau.

Eine Transposition der Erzählung in das neutrale ‚man‘ würde sie witzlos und harmlos machen, nein mehr noch: gegenstandslos. Sie ist nur in der 2. Person erzählbar.

Mit dieser extremen Variation hat die Gattung der Neujahrshumoreske ihren Höhepunkt und ihre Grenze erreicht. Danach könnte sie nur noch ins Triviale zurückfallen. Nicht umsonst ist *Novogodnjaja pytká* Čechovs letzte Gattungsprobe. Ohnehin steht der Siebenundzwanzigjährige im Begriff, sich auf die seriösen dicken Literaturzeitschriften und auf komplexere Prosa umzuorientieren. *Novogodnjaja pytká* steht an der Schwelle vom Früh

werk zum reifen Werk und zeigt an, wie sogar ein seichtes Bagatellgenre erzähltechnisch innoviert werden kann.

\* \* \*

Wie schon der Vergleich mit der thematisch verwandten Serie von Neujahrsscherzen, erhellt auch der Vergleich mit der erzähltechnisch verwandten Serie anderer Du-Erzählungen die Besonderheit des Textes.

Čechovs frühere Versuche mit der 2. Person stehen in der Traditionslinie der Physiologischen Skizzen (frz. *physiologies* und russ. *fiziologičeskie očerki*), wo gelegentlich das Du / Sie in generischer Bedeutung (wie ein neutrales ‚man‘) gebraucht wird. Und er knüpft vermutlich auch an einen Meistertext dieser Tradition an, nämlich Lev Tolstoj's erste „Sebastopoler Erzählung“, *Sevastopol v dekabre* (1855), wo die 2. Person erstmals eine eindringliche kritische Funktion bekommt. Der Angesprochene ist inszeniert als ein beobachtender Besucher der Kriegsszenerie, dessen Unwissen und Fehlannahmen durch die Konfrontation mit den Realien zusehends korrigiert werden und der immer mehr involviert wird. Die Erzählform repräsentiert, wie die Forschung herausgearbeitet hat, diese allmähliche Bewusstseinsbildung und wirkt didaktisch, denn durch die Anredeform wird auch der Leser affiziert, der seine ästhetische Distanz nicht aufrechterhalten kann und sich als Voyeur erfährt, der in das Verbrechen des interesselosen Zusehens bei Kriegsgräueln verwickelt wird.<sup>14</sup> Was die Narrationsform angeht, ist Tolstoj's Text noch nicht so avanciert, da er auch Stellen mit Ich

---

<sup>14</sup> Morson G. S. *The Reader as Voyeur: Tolstoj and the Poetics of Didactic Fiction* // Canadian-American Slavic Studies. 1978. Vol. 12. Pp. 465-80; De Haard E. *Notes on Second Person Narration. Tolstoj's First Sebastopol Story* // *Semantic Analysis of Literary Texts. To Honor Jan van der Eng* / Ed. by E. de Haard, Th. Langerak, W. G. Weststeijn. New York, 1990. Pp. 257-74, unter Bezug auf die Diskussion um das narrative ‚vous‘ in Michel Butors Roman *La modification*. – De Haard kontert die These vom „Reader as Voyeur“ mit der These von der patriotischen Wirkung des Textes zumindest für Teile der zeitgenössischen Leserschaft (269 f.).

enthält,<sup>15</sup> was auch bei Čechov noch gelegentlich vorkommt, dann aber in *Novogodnjaja pytká* konsequent vermieden ist.

Die in der *očerki*-Tradition gängige Beobachter- und Außenseiterperspektive liefert eine realistische Motivation für das Erzählsubstrat eines im Grunde deskriptiven Genres. Insofern die Skizzenliteratur des Frührealismus tatsächlich das uninformierte zeitgenössische Publikum aufklärt, lässt sich sagen, dass das in ihr angelegte Bild des impliziten Lesers zwangsläufig und idealiter das eines Ignoranten ist. Diejenigen Skizzen, die in der 2. Person geschrieben sind, setzen dieses Bild in eine Aktantenposition um: Ein Unwissender ist hier als teilnehmender Beobachter entworfen. Das heißt, die Position des impliziten Lesers ist narrativiert. Die eingebaute handelnde Figur macht die sozio- und ethnographische Beschreibung unbekannter Orte, Berufe oder Schichten unterhaltsamer und verleiht ihr Dynamik.

Dieser Erzählstrategie lassen sich auch Čechovs in der 2. Person geschriebene *očerki* zuordnen. Die frühesten sind eine Charakterskizze (*Baron / Der Baron*, 1882) und eine Skizze mit Reiseführerblick über das Betragen zechender Russen im Ausland (*Patriot svoego otečestva / Patriot seines Vaterlandes*, 1883) mit geringen Resten einer Ich-Form.<sup>16</sup> Die nachfolgende Stadtskizze über das Treiben auf einem Markt *V Moskve, na Trubnoj ploščadi / In Moskau auf der Trubnaja* (1883) ist im typischen *očerki*-Stil gehalten, wo die 2. Person ein bloßer Beobachter ist und das „Sie“ daher dem neutralen ‚man‘ gleichkommt (wovon ein entsprechender Übersetzungsfehler zeugt: „man sieht“ statt eigentlich „Sie sehen“<sup>17</sup>). Komplexer wird es 1886 mit der Skizze *Na reke (Vesennie kartinki) / Auf dem Fluß (Frühlingsbilder)*, wo die 2. Person das Schauspiel des brechenden Eises vorgeführt bekommt und ihren Standort zusammen mit den stromabwärts schwimmenden Flößern zu ändern hat. Zu einem beschreibungswürdigen

---

<sup>15</sup> Dass aber die deutschen Übersetzer (etwa *Sämtliche Erzählungen* bei Insel) von vornherein und durchgängig ‚wir‘ oder ‚man‘ wählen, ist völlig ungerechtfertigt. Dadurch entgeht den deutschen Tolstoj-Lesern völlig die Besonderheit dieses Textes.

<sup>16</sup> Čechov A. P. Poln. sobr. soč. i pisem: V 30 t. Soč. T. 2. Moskva, 1975. S. 66; Čechov A. Frühe Erzählungen. Bd. 1. S. 196.

<sup>17</sup> Čechov A. Soč. T. 2. S. 246; ders. Frühe Erzählungen. Bd. 1. S. 281.

unbekannten Phänomen wird das ländliche Tauwetter, indem der Beobachter als ein Städter eingeführt wird. Die Du-Form erlaubt es also, einen fremden Beobachterstandpunkt einzuschleusen und die detaillierte Wiedergabe dieser „Bilder“ realistisch zu motivieren. Zugleich aber probiert Čechov in diesem Text bereits so etwas wie eine unrealistische Multiperspektivik aus, lässt die Erzählstimme mehrfach zur Bewusstseinsdarstellung der Flößer (gar in erlebter Rede) wechseln, was im Kontext der Du-Form sogar für die Forschung Probleme bereitet.<sup>18</sup> Auch dieses unebene Experiment hat Čechov nicht in seine Werkausgabe aufgenommen. All diese *očerki* haben gemeinsam, dass die zweite Person nur Beobachterfunktion für das eigentliche Geschehen hat.

Demgegenüber ist nun in *Novogodnjaja pytkja* die zweite Person selbst inszeniert, sie bildet den Angelpunkt des Geschehens, den Handlungsträger. Das heißt, hier bekommt die Du-Narration jene intrikate performative Fassung, die für ihren postmodernen Aufstieg sorgen wird.

Außerdem verändert Čechov die epistemologische Grundlage. Während in der vorausgehenden *očerk*-Tradition das Erzählverfahren an unbekannte Objekte geknüpft ist (zwecks naturalistischer Motivierung) und dazu dient, den Lesern Fremdes nahe zu bringen, handelt es sich bei den Neujahrsvisiten um etwas höchst Bekanntes, kein Leser erfährt Neues. Womöglich hat gerade dies Rezeptionsschwierigkeiten bereitet, wussten die Zeitgenossen mit der unmotiviert scheinenden ungewöhnlichen Form nichts anzufangen. Im Verhältnis zur russischen Tradition des narrativen Du ist Čechovs Text jedenfalls als radikale Verfremdung einzustufen.

Auf der Folie der Skizzenliteratur liest sich der Untertitel doppelsinnig und bekommt eine metareflexive Nebenbedeutung: eine „Skizze der neues-

---

<sup>18</sup> Thomas Eekman moniert es als inkonsequent, weil der Erzähler nicht zu den Flößern gehöre (*Eekman T. The Narrator and the Hero. P. 124*), was indessen gar keine Vorbedingung für erlebte Rede wäre. – Matthias Freise (*Freise M. Die Prosa Anton Čechovs. Eine Untersuchung im Ausgang von Einzelanalysen. Amsterdam; Atlanta, 1997*) hält die Darstellungsform seltsamerweise gar für „konsequente personale Perspektivierung. Der Erzähler befindet sich gleichsam mit auf dem Floß“ (41), wobei unklar bleibt, ob er diese „Personale Perspektive“ (276) auf Protagonist und/oder Flößer beziehen möchte. Wo sich der Erzähler einer Du-Erzählung „befindet“, ist erzähltechnisch schlechterdings nicht feststellbar, da er ja gerade nicht von sich redet und der ganze Erzähldiskurs aussagenlogisch eine Apostrophe ist.

ten Inquisition“ ist auch die auf eine neue Befragung der zweiten Person zielende Reformulierung des vom *očerk* gewohnten narrativen Du / Sie.

Die sehr modern wirkende Erzählung Čechovs steht also in einer eigenen Traditionslinie, die über Tolstoj zu den physiologischen Skizzen führt, und verdankt vielleicht gerade der Abwandlung dieser Tradition ihre Modernität. Der hier umrissene russische Kontext bildet im internationalen Vergleich wegen des literaturgeschichtlich gewichtigen Faktors der Skizzenliteratur eine Besonderheit; andererseits führen Linien zu den französischen *physiologies*. Auch ist eine Anregung durch die in Walter Scotts *Rob Roy* entfalteten Überlegungen zur *you*-Form nicht ausgeschlossen.<sup>19</sup> Für eine stärker als bisher literarhistorisch akzentuierte Erforschung des Erzählens in der 2. Person sollten solche Interferenzen in eine komparatistische Betrachtung des Gesamtpanoramas einbezogen werden.

\* \* \*

Вы облачаетесь во фракную пару, нацепляете на шею Станислава, если таковой у вас имеется, прыскаете платок духами, закручиваете штопором усы и все это с такими злобными, порывистыми движениями, как будто одеваете не себя самого, а своего злейшего врага. (NP 5)

Sie schlüpfen in den Frack, hängen den Stanislaus-Orden um den Hals, falls Sie einen solchen besitzen, besprühen das Einstecktuch mit Parfum, zwirbeln sich den Schnurrbart auf – und all das mit so bösen, hastigen Bewegungen, als kleideten Sie nicht sich selbst an, sondern Ihren ärgsten Feind.

Dieser erste Satz macht bereits deutlich, dass der angesprochene Protagonist zugleich genügend spezifisch und genügend allgemein charakterisiert wird, um sowohl die handlungstragende Rolle auszufüllen als auch die Adressierung an jedermann zu gewährleisten. Die Öffnung auf einen poten-

---

<sup>19</sup> Die einleitenden Formspekulationen in *Rob Roy* (1818) werden in der anglistischen Forschung als frühester Metatext diskutiert (vgl. *Fludernik M. Second Person Narration: A Bibliography*). In Russland war Scotts Roman auch auf französisch (1818) und russisch (1829) greifbar; schon Puškin hat ihn nachweislich rezipiert, vgl. *Al'tšuler M. Rob Roj Val'tera Skotta i Kapitanskaja dočka A. Puškina // Russian Language Journal*. 1990. Vol. 44. Nos 147-149. Pp. 91-108.

tiell weiteren Täterkreis geschieht durch die beiläufige Bemerkung über den Orden. Damit wird die pronominale *shifter*-Funktion semantisch unterfüttert: angesprochen kann jeder sein, ob rangniedrig oder höherstehend. Sodann wird deutlich, dass die im Weiteren skizzierte Person reine Exempelfunktion hat. Bezeichnenderweise fehlt ein echter Eigenname. (Der von der Cousine attribuierte französische Name *Michel* ist als exaltierter Phantasienamen kenntlich gemacht, sagt mehr über ihre Sehnsüchte als über seine Person aus und besagt just, dass es nicht sein Name ist.) Der Mann besitzt keine individuellen Charakteristika, doch eine exakte, in der Stadt lokalisierbare Wohnadresse. Bei aller Übertragbarkeit und Unschärfe ist also mehr als ein bloß generisches Du (im Sinne von ‚man‘) entworfen; der Protagonist hat genügend Fleisch für eine spärealistische Gesellschaftssatire.

Die gesellschaftlichen und familialen Kommunikationsstrukturen bilden die Zielscheibe der Satire, und ihnen gilt die eigentliche Charakterisierungskunst. Schon in diesem frühen Kurztext ist sie mit enormer Raffinesse entfaltet. Die Beziehung zwischen den Figuren wird indirekt charakterisiert, durch die an jeder einzelnen Station der Besuchsserie wechselnde Erzählsprache, Dialogregie und Psychonarration. Dies ist im obigen Resümee verknüpft mitvollzogen, wobei schon das Original sehr knapp ist. Mit wenigen Strichen und präziser Wahl von Erzähltechniken skizziert Čechov das Wesentliche, wie die Analyse der sechs Begegnungen erweist. Neben den sozial charakterisierenden Sprachstilen und den Gesprächsinhalten kommt es vor allem auf die Gesprächsstruktur (Verteilung der Repliken) und auf die narrative Repräsentation der Rede und Gedanken an. Die verschiedenen Techniken sind sehr funktional eingesetzt, können symbolisch für die jeweilige Beziehungsstruktur gelesen werden.

- 1) Die Unterhaltung mit dem alten Onkel (29 Zeilen) verläuft asymmetrisch: der Ältere hat die Redemacht, der Jüngere muss den immergleichen benebelnden Phrasen zuhören. Die erste eigene Äußerung ist das erlöste „Na endlich!“ beim Einstieg in die Droschke.
- 2) Das Gespräch mit dem Kreditgeber (21 Zeilen) ist natürlich auch hierarchisch und recht einseitig. Aber auf eine Frage, nämlich die nach der Kreditrückzahlung, muss der Protagonist reagieren, was auf vielsagend gewundene Weise in indirekter Rede repräsentiert wird.
- 3) Das Zusammentreffen mit der Cousine (32 Zeilen) ist auf wieder andere Weise einseitig. Ihre affektierten Äußerungen in direkter Rede sind je-

weils gefolgt von kurzen Passagen, die formal wie Repliken placiert sind, aber den Anblick der Dame beschreiben, bis zur Klimax ihrer verführerischen Annäherung, wozu der Protagonist immer noch nichts sagt, nur in Gedanken (in der Form des inneren Monologs) den mit Puder verschmierten Frack bedauert. In dieser Szene ist eine fehlschlagende Kommunikation inkompatibler Codes vorgeführt.

- 4) Der Kontakt zum Schwager (24 Zeilen) ist als einziger reziprok, aber auf durchaus zwiespältige Weise: Auf die Anfangsbegrüßung und den Cognac folgt ein Wortwechsel, weil der Schwager Geld pumpen will, wozu ihm nur die Drohung, der Ehefrau „etwas zu hinterbringen“, verhilft.
- 5) Die Kommunikation mit dem Gevatter Djatlov (16 Zeilen) besteht ausschließlich in dessen mehrfacher Aufforderung zum Trinken und dem tatkräftigen Vollzug.
- 6) Der (mutmaßlich letzte) Besuch bei einer ungenannten Dame (5 Zeilen) verläuft völlig wortlos, nur in Körpersprache. Offen bleibt, ob außer Händchenhalten etwas gewesen ...
- 7) Die – jeweils dazwischengeschaltete – Interaktion mit dem Kutscher vollzieht sich in knappen Befehlen, der Befehlsempfänger bleibt stets ausgeblendet. Eine subtile Leerstelle: Das Ausbleiben des Kutschierbefehls vor der letzten Station lässt darauf schließen, dass der mittlerweile Angetrunkene nicht mehr zu klarer Rede fähig ist (stattdessen könnte die schriftliche Adressenliste zum Einsatz gekommen sein).
- 8) Die Dialoge mit der Ehefrau, die den Rahmen bilden (am Anfang 35, am Ende 29 Zeilen), sind ebenfalls asymmetrisch strukturiert. Die Frau hat die allerlängsten Repliken inne, das heißt sie führt das große Wort. Der Mann hat generell nicht viel zu melden, und betrunken kann er nicht einmal Rede und Antwort stehen.

All dies ist Bestandteil der Kommunikation zwischen ungenanntem Erzähler und angesprochenem Protagonist auf der nächsthöheren Ebene der Erzählkommunikation. Diese ist ihrerseits natürlich gleichfalls durch die gewählten Erzählverfahren implizit charakterisiert, was noch eigens zu diskutieren sein wird. Weil bei Du-Erzählungen diese Relation in Dialogstruktur gefasst ist, gibt es eine potentiell homologe Beziehung zwischen den Dialogszenen auf Figurenebene und der Dialogstruktur der Erzählebene.

Nicht jede Du-Erzählung ist inhaltlich so dialog-basiert wie *Neujahrstortur*; dies ist eine Besonderheit metatextuellen Charakters, die auch die Form der *mise en abyme* annehmen kann (siehe unten).<sup>20</sup> Für Čechovs Du-Erzählung lässt sich festhalten, dass sie ihre generische diskursive Verfasstheit reflektiert, indem sie systematisch Gesprächsformen, seien sie dialogisch oder monologisch strukturiert, durchspielt.

\* \* \*

Innovativ sind vor allem die durch Adaption auf die 2. Person bedingten Formen der Interferenz von Erzähler- und Personentext: nie dagewesene, seltsame Hybridformen. Hier ist man erinnert an die These von der eigentümlichen Formschwierigkeit, die Wolf Schmid bei seiner Entdeckung des narratologischen Konzepts der „Textinterferenz“ bezogen auf Dostoevskij und dessen zeitgenössische Rezeption formuliert hat.<sup>21</sup> Als den zentralen „Faktor ästhetischer Wirksamkeit“ bestimmt Schmid die Textinterferenzen mit ihrer gewollten Verunklarung der Äußerungen und Verschleierung der Redeinstanzen; besonders sinnfällig in Dostoevskijs *Doppelgänger*-Erzählung wegen der Entsprechung zwischen narrativer Doppelstimmigkeit und thematisierter Doppelpersönlichkeit. Ähnlich wie man sich den merkwürdigen Misserfolg dieses Meisterwerks beim damaligen Publikum durch die Unbekanntheit und Neuheit des Interferenzphänomens zu erklären hat, könnte man vermuten, dass es für die bei Čechov auftauchenden *Vj*-Erzählformen noch an ästhetischer Sensibilität mangelte. Wie Dostoevskij etwa mit fehlenden oder ‚falsch‘ gesetzten Anführungszeichen eine konstitutive Verwirrung stiftete (was die doppelgängerische Verwirrung spürbar machte), so verzichtet auch Čechov auf Anführungszeichen und damit auf sichere Demarkation der Instanzen.

---

<sup>20</sup> Ein solches Meta-Beispiel gibt es in Julio Cortázar's Erzählung *Graffiti*, „embedded apople“ (*Kacandes I. Talk Fiction*. P. 177).

<sup>21</sup> Schmid W. Die Interferenz von Erzählertext und Personentext als Faktor ästhetischer Wirksamkeit in Dostoevskijs „Doppelgänger“ // *Russian Literature*. 1973. No. 4. S. 100-113.

Vier Beispiele für solche Interferenzen von Erzähler- und Personentext illustrieren dies und zeigen im übrigen, dass gerade bei solch gleitenden Übergängen alles dafür spricht, nicht abgesteckte Einzelbegriffe wie ‚erlebte Rede‘ oder ‚innerer Monolog‘ zu verwenden, sondern einerseits die vielfältigeren Abstufungen und andererseits die zusammenfassende Kategorie für Rede-, Gedanken- und Wahrnehmungsdarstellung als Vorteile des Schmid’schen Interferenzmodells zu nutzen. Čechov meidet die vereindeutigenden *verba dicendi / sentiendi*.

Логика супруги, вчерашняя толчея в маскарade Большого театра, похмелье, страстное желание завалиться спать, после-  
 праздничная изжога – все это мешается в сплошной сумбур и  
 производит в вас муть... Мутит ужасно, а тут еще извозчик  
 плетется еле-еле, точно помирать едет... (NP 6)

Die Logik der Gattin, das gestrige Gedränge beim Maskenball im  
 Bol’šoj Theater, der Kater, der leidenschaftliche Wunsch, sich  
 aufs Ohr zu legen, das Sodbrennen nach dem Fest – all das mischt  
 sich zu einem völligen Durcheinander und löst in Ihnen ein Un-  
 wohlsein aus ... Grauenhaft diese Übelkeit, dazu schleppt sich  
 auch noch der Fuhrmann mit Mühe und Not dahin, wie wenn er  
 zum Sterben führe ...

Der Übersetzungsversuch führt die Problematik scharf vor Augen: Im letzten Satz muss man um jeden Preis eine Pronominalkonstruktion vermeiden („Ihnen ist furchtbar übel“, „Mir ist furchtbar übel“), um die im Original bestehende Oszillation zwischen uneigentlich-direkter Rede (*nesobstvenno prjamaja reč’*) und direkter innerer Rede offen zu halten. Schwierig ist dies für die Selbstaussagen des Protagonisten, wo ein Pronomen unerlässlich wäre; leichter ist es, wenn sich seine Gedanken auf etwas Drittes beziehen:

В Лefортове живет дядюшка вашей жены, Семен Степаныч.  
 Это прекраснейший человек. Он без памяти любит вас и вашу  
 Верочку, после своей смерти оставит вам наследство, но...  
 черт с ним, с его любовью и с наследством! (NP 6)

In Lefortovo wohnt der Onkel Ihrer Frau, Semjon Stepanytsch.  
 Das ist ein ganz vortrefflicher Mensch. Er liebt Sie und Ihre Ver-  
 otschka besinnungslos, nach seinem Tod wird er Ihnen ein Erbe  
 hinterlassen, aber ... zum Teufel mit ihm, mit seiner Liebe und  
 mit dem Erbe!

Eine komplexe Verschränkung der Redeinstanzen innerhalb eines Satzes findet sich in der schon erwähnten indirekten Rede, wo der Erzähler bereits syntaktisch spürbar macht, wie der Held sich wegen der Rückzahlung des geliehenen Gelds windet:

Когда вы, заикаясь и потупив взоры, заявляете, что у вас, ей-богу, нет теперь свободных денег, и слезно просите обождать еще месяц, полковник всплескивает руками [...]. (NP 7)

Als Sie, stotternd und gesenkten Blickes, erklären, dass Sie, bei Gott, zur Zeit kein Geld flüssig hätten, und ihn unter Tränen bitten, noch einen Monat abzuwarten, schlägt der Oberst die Hände zusammen [...].

Die Interferenz der Rede des Protagonisten mit dem Erzählertext ist hier interpretierbar als ein Indiz dafür, dass er in der Rolle des Schuldners nicht über eine eigene unabhängige Stimme verfügt.

Čechov wagt die Kreuzung der Du-Perspektive mit psychologischer Introspektion. Eine raffinierte Möglichkeit der Psychonarration im Du-Diskurs besteht darin, die Pronomina ganz zu vermeiden: sowohl ein ‚Du / Sie‘ (das die Sprechrolle des Erzählers anzeigt) als auch ein ‚Ich‘ (das dessen vollständigen Übergriff ins Bewusstsein des Anderen, des Angeredeten markieren würde). Dafür bestehen im Russischen vielfältige grammatische Möglichkeiten (zum Beispiel die implizite Verbalperson, wie oben bei *mutit* ). Aber auch die expliziteren Interferenzformen kommen zum Einsatz, wie etwa hier, in der Reaktion des Helden auf das manierierte und penetrante Gebaren der Cousine:

Бррр!.. Еще минута, и вы с отчаяния броситесь в горящий камин, головой прямо в уголья, но вот на ваше счастье слышатся шаги [...]. (NP 8)

Brrr! ... Noch eine Minute länger, und Sie stürzen sich vor Verzweiflung in den brennenden Kamin, mit dem Kopf geradewegs in die Kohlen, doch da hört man zu Ihrem Glück Schritte [...].

Solche Sätze sind eigentlich grammatisch ‚unmöglich‘, sind ‚unspeakable sentences‘<sup>22</sup> – mit dem spezifischen Unterschied, dass diese Interferenzformen doch geäußert werden könnten, nämlich just in solch einem an eine 2. Person adressierten Erzähldiskurs. Er ist so modelliert, als ob er tatsächlich gesprochen wäre; er könnte realiter auf die Bühne gebracht werden.

Weil das Interferenzmodell nicht essentialistisch, sondern funktionalistisch gedacht ist und das Verhältnis Person-Erzähler relational und differenziell definiert – also als etwas je erst zu Bestimmendes, in Abhängigkeit von der Verteilung markierter/unmarkierter Ausdrücke –, bietet es große Vorteile bei der narratologischen Analyse der das Du-Erzählen regelnden Strukturen. Es kann genau die Crux dieses Diskurses bewusst machen.

Prinzipiell ist es in der Du-Erzählung noch schwieriger als sonst, die interferierenden Redeinstanzen voneinander zu isolieren. Denn der Erzählbericht ist nicht einfach ein Bericht, sondern er ist ja adressiert an eine 2. Person, das heißt er fungiert wie eine Redeäußerung, wie direkte Rede. Diese Redeform kann werkspezifisch verschieden ausgestaltet sein, entweder schriftlich stilisiert (quasi als Imitation eines Briefs) oder mündlich stilisiert oder eher indifferent. Bei starker mündlicher Stilisierung der Du-Narration hat man es mit einer besonderen Variante des *skaz* zu tun, die bisher noch nicht als solche untersucht ist.<sup>23</sup> Sie kann auch hier nur oberflächlich

---

<sup>22</sup> *Banfield A.* Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction. London, 1982.

<sup>23</sup> In der (hauptsächlich englischsprachigen und anglistisch geprägten) Forschung zur *second-person narration* ist die *skaz*-Konzeption noch nicht aufgegriffen worden. In dem ganz auf Oralität und Re-Oralisierung konzentrierten Buch *Talk Fiction* (mit einem dem Erzählen in der 2. Person gewidmeten Kapitel „Apostrophe: Talk as Performance“) nimmt Irene Kacandes überhaupt keinen Bezug auf die *skaz*-Theorie (*Kacandes I.* Talk Fiction. Pp. 141-197). Am ehesten dürften die Problemstellungen in den umfassenden Forschungen von Monika Fludernik aufeinandertreffen, die Grundlegendes über *second-person narration* veröffentlicht hat und auch die *skaz*-Theorie kennt, das Phänomen allerdings als russische Besonderheit einstuft („the notorious Russian ‚device‘ called *skaz*“). Die in russischer Sprache formulierten Theorien haben es ganz offensichtlich schwerer als die in französischer, deutscher oder englischer Sprache lancierten Theorien, allgemein literaturwissenschaftliche Geltung zu erlangen, und werden stets mit dem Etikett ‚russisch‘ exotisiert. Russisch ist indessen nur der wissenschaftliche Begriff *skaz*, nicht das Phänomen, wie ja auch Fluderniks eigene Hinweise auf englischsprachige

gestreift werden. *Skaz* wird verkürzt als mündlich stilisiertes Erzählen definiert; wesentlich dabei ist jedoch seine spezifische Zweistimmigkeit (vgl. Bachtins *skaz*-Konzeption): Mündlichkeit und Kolloquialität im Kontext einer per definitionem schriftlichen und standardsprachlichen Erzählnorm.<sup>24</sup> Der neutral erwartbare Erzählertext bekommt also Markierungen als Redeereignis, ohne jedoch in die Anführungszeichen gesetzt zu sein, die ihn kommunikationslogisch als Redeäußerung kennzeichnen würden. Genau das ist hier der Fall: Ein *sine qua non* der Du-Erzählung ist es, dass sie keine rahmenden Anführungszeichen hat, die sie als Rede einer Erzählerperson kennzeichnen würden. Beim Lesen ist man daher immer mit der Frage konfrontiert, wer (oder was) hier eigentlich spricht (dazu unten).

Čechov begnügt sich nicht mit dem Erzähler-*skaz*, sondern korreliert ihn mit dem Redestil des Protagonisten. Denn das Oszillieren des Standpunkts ist in *Neujahrstortur* um so schwieriger zu fassen, als der Erzähler und die Person denselben Sprachstil teilen: kolloquial, salopp, gelegentlich derb. Der Held ist eine Spur ordinärer, jedenfalls bei zunehmender Trunkenheit, als er mit einem drastischen Schimpfwort den Fuhrmann schmäht. Aber auch der Erzählertext ist durchgängig umgangssprachlich gefärbt.

Aufgrund der strukturell angelegten Zweideutigkeit lässt sich auch umgekehrt fragen, ob der Erzähler überhaupt eine eigene Stimme hat, ob er nicht ganz grundsätzlich vom Protagonisten ‚angesteckt‘ ist, ihn imitiert, ja imitieren muss, weil er dessen Geschichte erzählen soll, die Geschichte eines anderen, welchem er seine Stimme leiht – oder dessen Stimme er sich einverleiht.

Damit repräsentiert Čechovs Geschichte die diffizilste Form, ein nahtloses und schwer abgrenzbares Ineinander der Instanzen. Auch in diesem

---

Beispiele, vor allem im Bereich der neueren *ethnic literature*, erkennen lassen (*Fludernik M. Towards a ‚Natural‘ Narratology*. London, 1996. P. 178).

<sup>24</sup> Vgl. die zusammenfassende Diskussion bei *Titunik I. R. Das Problem des skaz // Erzählforschung* / Hrsg. von W. Haubrichs. Göttingen, 1977. Bd. 2. S. 114-140.

Punkte gleicht sie dem Dostoevskij'schen Experiment, das zuerst linkisch wirkte und dessen ästhetische Raffinesse man erst sehr viel später erkannte.

\* \* \*

Der weiße Fleck jeder genuinen (eng definierten) Du-Erzählung ist der Erzähler: einer, der immer nur Du und nie Ich sagt. Der den konativen, appellativen Aspekt seines Redens hypostasiert und sich selbst nicht zu erkennen gibt. Der sich allenfalls als kommunikative Rolle dingfest machen lässt (Ebene des narrativen Akts, Apostrophe, Imperativ), was aber auch konsequent vermieden sein kann. In jenen Fällen, wo die personale Perspektive des Protagonisten übernommen ist, das heißt wo er als *focalisateur* beziehungsweise Reflektorfigur dient (wie in den oben angeführten Passagen), diagnostiziert die Forschung gar die Abwesenheit eines Erzählers.<sup>25</sup> Die systematischen Kategorien des Schmid'schen Interferenzmodells sprechen gegen solch eine Annahme. Erzählerfrei ist nämlich ausschließlich jene Zone, in der direkte Figurenrede (äußere oder innere) herrscht, alle anderen Bereiche – die Interferenzzone – sind zumindest von der Erzählinstanz kontaminiert. Das Fehlen reinen Erzählertexts („no evaluations, predictions, etc.“<sup>26</sup>) in irgendeinem Text heißt mitnichten, dass es keinen Erzähler gäbe, denn Spuren von Erzählertext sind in den Interferenzformen (i. e. *focalisation*, *reflector-mode narrative*) enthalten. Allein schon das Pronomen ‚Du / Sie‘ ist eine Spur dieses Erzählertexts und kann höchstens im Spezialfall der Selbstanrede als verkappter Personentext gewertet werden. Ebenso unlogisch klingt die Feststellung, „the protagonist's experience is narrated

---

<sup>25</sup> So der Befund der Spezialistin Monika Fludernik in der Einführung zu der großen Sondernummer über *second-person narrative* 1994: „a great number of second-person texts that have neither a narrator nor a narratee [...] unequivocal instances of reflector-mode narrative [...] the protagonist's experience is narrated from her own perspective and the pronoun *you* consistently refers to the protagonist. There is no traceable narrator's *I* or narrative ‚voice‘ (no evaluations, predictions, etc.), nor is there an intradiegetic (though) extradiegetic *you* in the here and now of the act of narration; that is, a listener to whom the story is being told“ (*Fludernik M.* Introduction. P. 287).

<sup>26</sup> Ibid.

from her own perspective“<sup>27</sup>, denn das Du-Pronomen markiert ja per definitionem nicht die eigene, sondern die Sicht eines anderen, das heißt hier ist grundsätzlich ein zweistimmiger Diskurs der Interferenz konstruiert. Für den weißen Fleck der Erzähler-Position erhebt sich höchstens die Frage, ob man anthropomorph und naturalisierend von einem Erzähler sprechen will oder etwas abstrakter von einer Erzählinstanz. Letzteres würde angemessener berücksichtigen, dass in der Tat die paradigmatischen Fälle von Du-Erzählung keinerlei Erzähler-Origo aufbauen, keine Person konturieren. Eine Erzählinstanz haben sie dennoch – und genau dies ist ja der springende Punkt der Du-Narration: dass hier eine irgendwie nicht dingfest zu machende Erzählinstanz ‚spricht‘. Natürlich kann auch kritisch gefragt werden, ob der Begriff des Sprechens nicht ebenfalls zu anthropomorph gewählt ist, ebenso wie der narratologisch hoch frequente Begriff der Stimme, und ob dies nicht irreführende Metaphern sind. Diese Einwände sollten gewiss bezogen auf die jeweils konkret vorliegenden Texte bedacht werden. Allgemein theoretisch sind solche Fragen aus der Sicht der linguistischen Sprechakt- und Kommunikationstheorie (besonders unter Bezug auf Benveniste) klar entscheidbar: die Pronominalform schafft eine konstitutive Relation von Angesprochenem und Sprecher, das Pronomen der 2. Person ist per definitionem gebunden an Bedingungen des Dialogs, rein aussagenlogisch gesehen muss also ein Erzähler angenommen werden.<sup>28</sup>

Aus dem Widerspiel zwischen Präsenz und Absenz (erwarteter Präsenz und faktischer Absenz des Erzählers) kann ein besonderer ästhetischer Reiz resultieren.

Auch im Hinblick auf den (impliziten und realen) Leser und seine intrikate Rolle in der Du-Narration sollte man nicht vorschnell auf die korrelier-

---

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Diese Position vertreten nachdrücklich Kacandes, Wiest-Kellner und Zimmermann. Vgl. *Kacandes I. Are You in the Text? The ‚Literary Performative‘ in Postmodernist Fiction // Text and Performance Quarterly. Vol. 13. 1993. Pp. 139-153; s. a. dies. Talk Fiction; Wiest-Kellner U. Messages from the Threshold; Zimmermann S. C. Das Phänomen der ‚narration in the second person‘, oder: Das Gegenüber als Protagonist // Zimmermann S. C. Das Ich und sein Gegenüber. Spielarten des Anderen im monologischen Erzählen. Dargestellt an ausgewählten Beispielen der europäischen Erzählkunst des 20. Jahrhunderts. Trier, 1995. S. 137-153.*

rende Erzählerkategorie verzichten. Das Pronomen der 2. Person – das sich in der Erzählordnung auf den *narrataire* (fiktiven Adressaten) als zugleich auch handelnde Figur bezieht – besitzt ja die besondere appellative Kraft, die intradiegetische Ebene so zu überschreiten, dass sich der Leser im ersten Moment selbst angeredet fühlen kann. Dieses Phänomen ist von der Forschung unterschiedlich konzeptualisiert worden (doppeltgerichtete Apostrophe, doppelte Deixis, multiple Referenzialität und Ähnliches<sup>29</sup>); übereinstimmend wird diese Ambiguität und Multifunktionalität als der konstitutive und ausschlaggebende Faktor der Du-Erzählform gewertet.

Getrennt davon ist die Frage der Identifikation des Lesers mit der Rolle der 2. Person zu sehen. Während in jenen Ausnahmefällen, in denen Lesevorgänge fikionalisiert werden („Du schickst dich an, den neuen Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* von Italo Calvino zu lesen“), tatsächlich „irresistible invitation“<sup>30</sup> wirksam ist, gilt das ansonsten allenfalls noch für überindividuell generisch konzipierte Du-Figuren, hingegen für alle anderen, individuell charakterisierten Du-Figuren nur sehr bedingt.

Doch scheint die viel diskutierte Frage der tatsächlichen Leseridentifikation an der Sache vorbeizugehen. Weder sind die Leser so naiv, nur auf solche Figuren anzusprechen, mit denen sie sich naturalistisch direkt identifizieren können, noch würden die Autoren ernsthaft die ‚leer ausgehenden‘ Teile der Leserschaft verprellen wollen. Der Clou besteht doch darin, die eventuelle Diskrepanz von Identifikationsangebot und -einlösung mit zu kalkulieren und mit zu lesen, den Text als Rollenkommunikation und als performative Bewusstmachung des Rollenspielens aufzufassen. Diese These kann man paradigmatisch an einem Text wie dem Čechovs, der vom ersten Satz an ganz klar nur ein Identifikationsangebot an Männer macht, verifizieren, aber sie gilt genauso für Calvinos Roman, dessen Protagonist sich

---

<sup>29</sup> *Kacandes I.* Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michel Butor's „La modification“ and Julio Cortázar's „Graffiti“ // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 3. Pp. 329-349, hier besonders 338; *Herman D.* Textual You and Double Deixis in Edna O'Brien's „A Pagan Place“ // *Style*. 1994. Vol. 28. No. 3. Pp. 378-410. Als „multiple Referenzialität“ bezeichnet Zimmermann das Phänomen (Das Ich und sein Gegenüber. S. 152 f.), während Fludernik es „play with the ambiguity of the second person“ nennt (Conclusion. P. 455).

<sup>30</sup> *Kacandes I.* Narrative Apostrophe. P. 338.

allmählich als ein männlicher herauskristallisiert, oder für andere Texte, die das Du nicht über Geschlecht, sondern über Alter oder andere Kennzeichen spezifizieren.

\* \* \*

Wer spricht? Wer ist angesprochen? Der unbedarfte Leser des *Budil'nik* 1887 mag sich vom Autor persönlich angesprochen gefühlt haben und seine eigene Neujahrsbesuchstour satirisch reinszeniert gefunden haben – eine vollkommen zulässige (und sicherlich auch von Čechov beabsichtigte) Interpretation. Der durch postmoderne Du-Erzählungen trainierte heutige Leser, erst recht die nicht angesprochene Leserin, wird eine komplexere Lektüre vornehmen, die jene Primärlektüre einschließt und ironische kulturkritische Brechungen registriert – eine ebenso zulässige Interpretation, die (sicherlich Čechovs Absichten übersteigend) entziffert, was der Text selbst zu lesen gibt. Wesentlich hierfür ist auch die differenzierende Erkenntnis, dass Čechov Sexismus darstellt, nicht etwa praktiziert.<sup>31</sup>

Auffällig ist der Autoritätsdiskurs: es ist kein Dialog, der da abläuft, sondern eine einseitige Appellstruktur, die dominant bis autoritär ausfällt (ein in neueren Du-Erzählungen häufiges Muster<sup>32</sup>). Der Held ist ein fremdgesteuertes Wesen, er steht ebenso unter dem Pantoffel seiner Frau wie unter dem des Erzählers. Beide lassen ihn kaum zu Worte kommen. Er ist bloß Befehlsempfänger, nicht nur intradiegetisch in der *histoire*, sondern sogar extradiegetisch auf *discours*-Ebene. Denn im letzten Satz schaltet der Erzähler auf den Imperativ um und verwandelt so den Helden auch

---

<sup>31</sup> Kluge R.-D. Anton P. Čechov. S. 53.

<sup>32</sup> Dies wird vielerorts in der Sekundärliteratur herausgearbeitet, am nachdrücklichsten vielleicht bei Ursula Wiest-Kellner, die die You-Erzählform kulturanthropologisch als Repräsentation von Problemstellungen liminaler Qualität auffaßt (*Wiest-Kellner U. Messages from the Threshold*). Je nachdem wird die dominante Sprechinstanz als patriarchaler Unterdrücker, als okkulte Instanz eines Guru und Schamanen, als Fatum und höhere Gewalt und so weiter identifiziert. Dem gegenüber steht das angesprochene You, je nachdem ein unselbstständiges Wesen, ein Outsider, mit eskapistischen oder auch anarchischen Zügen, und seine Sprachlosigkeit ist unterschiedlich erklärbar: als Defizit eines mundtot gemachten und unhörbaren Nichtsubjekts, aber auch als mystisch-ekstatische Qualität eines der personhaften Welt entrückten alternativen Zustands.

semiotisch in das subalterne Objekt, das er sozial und familial darstellt. Der *last sentence twist* der Kurzgeschichte bringt daher nicht nur die billige Pointe des latent misogynen Pantoffelheld-Witzes, sondern macht die Machtstrukturen durchsichtig. Dieser Protagonist ist – auch wegen des Präsens als Erzähltempus – nicht so sehr eine ‚Person, der man ihre eigene Geschichte erzählt‘ als vielmehr eine Marionette am Erzählfaden. Der Erzähler ist eine wahrlich omnipotente Diskursinstanz, die dem Angesprochenen alles über ihn erzählt, was dieser selbst niemals mit autonomer Stimme sagen können wird.<sup>33</sup>

Insofern dieser Erzähler nun definitiv keine Person, sondern eine anonyme Instanz ist und als omnipotente autoritative Diskurssteuerung fungiert, nimmt er semiologisch gesehen die Stelle der symbolischen Ordnung und das heißt hier auch des patriarchalen Systems ein. Dieses ist konkret fassbar in Form des gesellschaftlichen Brauchs der Neujahrsvisiten – einer Praxis zur Aufrechterhaltung der paternalistischen Beziehungen im zaristischen Staat (wofür nebenbei der Stanislaus-Orden ein Insignium ist). Es wird vorgeführt, wie alle an diesem System mitwirken, Täter und Opfer, Mann und Frau.

Die Frau wird als Agentin dieser Ordnung gezeigt: sie ist es, die den Vollzug der hierarchie-stabilisierenden Visiten durchsetzt und per „Inquisition“ kontrolliert, sie hat die Liste erstellt, und nach ihrem Skript verläuft die Handlung. Andererseits fehlt ihr die Macht zur wirklichen Kontrolle, sie kann nicht alles in Erfahrung bringen und muss die letzten armseligen Druckmittel einsetzen. Und sie ist selber von der Besuchsrunde, die offensichtlich Männersache ist, ausgeschlossen; sie wirkt also als Agentin einer frauenfeindlichen Ordnung, die sich auch gegen sie selbst kehrt.

Diese hintergründige Botschaft könnte sich an die weibliche Leserin richten, die ihrerseits aus der Erzählkommunikation ausgeschlossen ist, die mitlesen darf, aber nicht mitgemeint ist. Sie liest als Frau, dass sie als Mann

---

<sup>33</sup> Dass Čechov auch im sonstigen Werk, in den normalen Erzählformen, der Frage des Macht-Aspekts durch Vereinnahmung des fremden Wortes Beachtung schenkt, hat Wolf Schmid herausgearbeitet (*Schmid W.* Textinterferenz, Äquivalenz und Ereignis in späten Erzählungen Anton Čechovs. Mit Rücksicht auf das Problem des Übersetzens // Erlebte Rede und impressionistischer Stil. Europäische Erzählprosa im Vergleich mit ihren deutschen Übersetzungen / Hrsg. von D. Kullmann. Göttingen, 1995. S. 221-238).

lesen muss, um am Witz der Erzählform teilzuhaben und auf der Seite der Lacher sein zu können. Hier sind jene Konstellationen aufgerufen, die in der dekonstruktionistischen *gender*-Theorie mit dem Begriff des „schielenden Blicks“<sup>34</sup> und der These vom mehrstufigen „als Frau lesen“<sup>35</sup> verhandelt werden. Die von Čechov ausgestaltete Du-Erzählung macht die in der symbolischen Ordnung patriarchaler Kulturen angelegte Geschlechter-Asymmetrie performativ erfahrbar.

Die Auffassung der anonymen Erzählinstanz als Repräsentation oberster kultureller Autorität passt auch zu dem Effekt der Erzählrede auf den impliziten (und den realen) Leser: Jeder Russe soll sich angesprochen fühlen, jeder muss diese Sitte befolgen. Und hier deutet sich ein weitaus brisanteres inquisitorisches Potential an: Big Brother is watching you!

Das Kommunikationsmuster des obrigkeitlichen Diskurses hat auf Handlungsebene eine genaue Entsprechung: nämlich in der Interaktion zwischen dem Helden und dem Fuhrmann beziehungsweise den Fuhrleuten. Der Kutscher wird immer nur angeredet, ist nur subalternen Befehlsempfänger, ihm ist keine eigene Rede erteilt. Ebenso einseitig verläuft auch die Kommunikation vom Erzähler zum Helden. Während jedes normale Pronomen als *shifter* die Möglichkeit der Reversibilität und des Antwortens garantiert, ist dies in der Du-Narration *per definitionem* unausführbar. Diese schlichte unvermeidliche Tatsache hat Čechov nicht einfach automatisch hingenommen, sondern in der Thematik und Kommunikationslogik seiner Geschichte als kleine *mise en abyme* reflektiert.

Die anonyme narrative Autoritätsinstanz ist keineswegs geschlechtslos; der Begriff ‚Erzähler‘ hat seine volle Berechtigung. Dies tritt an den beiden Stellen zutage, wo der handlungsbezogene Erzählduktus verlassen und in Parenthese der Erzählakt, nämlich die Wortwahl, kommentiert wird.

Возле вас стоит ваша, с позволения сказать, подруга жизни,  
Верочка, и егозит: [...]. (NP 5)

---

<sup>34</sup> Weigel S. Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis // Die verborgene Frau / Hrsg. von I. Stephan, S. Weigel. Berlin, 1983. S. 83-137.

<sup>35</sup> Culler J. Als Frau lesen // Culler J. Dekonstruktion. Reinbek, 1988. S. 46-69; Liebrand C. Als Frau lesen? // Literaturwissenschaft – Einführung in ein Sprachspiel / Hrsg. von H. Bosse, U. Renner. Freiburg, 1999. S. 385-400.

[...] возвращаетесь вы к вечеру домой. Вас встречает ваша, извините за выражение, подруга жизни... (NP 9)

Neben Ihnen steht die – mit Verlaub gesagt – Freundin Ihres Lebens, Veročka, und gibt keine Ruhe: [...].

[...] kehren Sie gegen Abend nach Hause zurück. Ihnen entgegen kommt die – verzeihen Sie den Ausdruck – Freundin Ihres Lebens ...

Das ist eine chauvinistische Bemerkung von Mann zu Mann. Der Ausdruck „Freundin“ soll sarkastisch mit der Verhaltensweise der Frau kontrastieren, die sich keineswegs wie eine Freundin verhält, und ironisiert überdies noch deren Selbstdarstellung („Тебе нужно жену не такую кроткую, как я, а ведьму, чтоб она тебя грызла каждую минуту!“, NP 5; „Du brauchst nicht so eine sanftmütige Frau wie mich, sondern eine Hexe, auf dass sie dich jede Minute auszankt!“); mit der impliziten Unterstellung, sie sei just solch eine Hexe. Dass diese Beurteilung durchaus berechtigt ist, steht auf einem anderen Blatt; natürlich verhandelt Čechov die notorischen Klischees – tyrannische Ehefrau, Pantoffelheld, weibliche Erpressungstaktik, männliches Macho-Gehabe. Relevant ist allein, dass diese chauvinistischen Äußerungen eine *gender*-Information tragen. Damit wird nämlich die ansonsten verborgene Erzählinstanz charakterisiert. Der Erzähler verständigt sich mit dem Anderen mittels des gemeinsamen Codes der Männerwitze; hier findet eine Art *homosocial bonding* statt.

Am Schluss scheint der Erzähler die Position zu wechseln, wenn er quasi mit den Worten der Ehefrau (nur unterschieden durch *mužčina* / Mann statt *muž* / Gatte) den Helden herumbefiehlt. Aber auch das ließe sich nahtlos vereinbaren mit dem Repertoire eines Macho: Verachtung für den schwachen Mann als Pantoffelhelden, Schadenfreude.

Als Repräsentamen der symbolischen Ordnung fungiert letztlich die Schrift und das Papier. Dieses in der russischen Literatur häufige Motiv erscheint hier nicht in der üblichen Figuration eines männlichen Schreibers, sondern in Form der von weiblicher Hand geschriebenen Liste (*spisoček*, NP 6), die die Funktion eines Denkkzettels im doppelten Sinne bekommt.

\* \* \*

Die Schrift trägt natürlich im Kontext der Oralität der vorliegenden Du-Narration eine besondere Bedeutung. Ihr kommt sogar sehr hohe autorita-

tive Funktion zu: sie steuert nämlich das gesamte Narrativ. Sie dient als Skript (im doppelten Sinne) für den Erzähler beim Verfolgen der Handlungsstationen. Was auf der Liste eigentlich steht, lässt sich allerdings nur indirekt und womöglich nicht ganz vollständig aus der mündlichen Aufzählung der Ehefrau erschließen:

Один у нас дядя [...] Кузина Леночка так нас любит [...], Федор Николаич дал тебе денег взаймы, брат Петя так любит всю нашу семью, Иван Андреич нашел тебе место [...] Вот тебе списочек... У всех побывай, кто здесь записан! Если пропустишь хоть одного, то не смей ворочаться домой!  
(NP 5)

Nur einen Onkel haben wir [...] Cousine Lenočka hat uns so lieb [...] Fëdor Nikolaič hat dir Geld geborgt, Bruder Petja hat unsere ganze Familie so lieb, Ivan Andreič hat dir eine Stelle besorgt [...] Hier hast du eine kleine Liste ... Besuche alle, die hier aufgeschrieben sind! Wenn du auch nur einen auslässt, dann untersteh dich, nach Hause zurückzukommen!

Punkt um Punkt wird das in der weiteren Erzählung abgearbeitet; die durchgeführten Besuche entsprechen dieser Liste (sofern „Ivan Andreič“ identisch ist mit dem „Gevatter Djatlov“). Aber es bleibt eine fundamentale Unsicherheit, es gibt eine Lücke zwischen mündlichem und schriftlichem Diskurs, und deshalb lässt sich grundsätzlich nicht entscheiden, ob die letzte Besuchsstation auch noch auf der Liste stand oder nicht. Hinzu kommt das Detail der zunehmenden Bewusstseinsstrübung, weshalb die Aussagen des Helden unzuverlässig sind.

So fragt sich, ob der Held einen Seitensprung gemacht hat, und wenn ja, wo und mit wem. Der von der Ehefrau beanstandete Parfümduft könnte durchaus von der *à la française* stilisierten Cousine stammen, mit deren Puder der Frack ohnehin Kontakt hatte. Da hat der Erzähler (und Autor) dem Helden ein mögliches Alibi gegeben, aber der ist zu betrunken, um es anzubringen. Oder zu ehrlich. Könnte der Duft auch von dem Dienstmädchen stammen? Nicht unwahrscheinlich. War der Held danach noch woanders? Der Text würde das durchaus nicht ausschließen. Weiß der betrunkene Held überhaupt selber, was er getan hat, beziehungsweise dass / ob er ‚es‘ getan hat?

Und so findet man sich als realer Leser der Geschichte in einer Frage-Situation wieder, die der Inquisition durch die Ehefrau ziemlich ähnelt.

### Narration als Inquisition ...

Sofern der Erzähler hier den Inquisitor spielt: weiß er denn die Antwort auf die hochnotpeinliche Frage? Ist er im Besitz der Wahrheit? Weil er nicht explizit dazu aussagt, kann die Antwort nur implizit in der Struktur seines Erzählens formuliert sein. Darin liegt der Appell an den realen Leser, den Text auf implizite, strukturelle Befunde hin zu analysieren und zu deuten.

Hier schlägt die Stunde der literaturwissenschaftlichen Inquisition. Das Folterinstrument dieser Neujahrstortur heißt (in der Terminologie Wolf Schmid) „narrative Äquivalenz“ – thematisch oder formal, als Similarität oder Opposition, nebst der daraus abzuleitenden Sinnfunktion – und seine Wirksamkeit ist gerade am Werk Čechovs vielfach erprobt.<sup>36</sup>

Akut ist natürlich die Störung in der zentralen Äquivalenzbeziehung zwischen den zwei Formen der Besuchsliste (Namensaufzählung versus Handlungskette), also die fragliche letzte Besuchsstation. Zu der thematischen Entsprechung tritt eine Inkongruenz: während alle anderen Visiten eingeleitet wurden durch einen Befehl an den Kutscher: „nach xy <Stadtteil, Stadttor>!“, bleibt dieser Befehl beim letzten Mal aus. Nun kann diese Abweichung, wie oben vorgeschlagen, als Indiz der Trunkenheit und einfach als Markierung des Serienendes aufgefasst werden, was keinesfalls falsch ist. Darüber lagert sich aber noch eine andere Äquivalenz formaler Art, die eine neue Sinnbeziehung stiftet: In Klammern ist eine exakte Adresse mit Hausangabe vermerkt, genau wie bei der Adresse der heimatischen ehelichen Wohnung. Dadurch werden diese beiden Örtlichkeiten einander gleichgeordnet, woraus sich ableiten lässt, dass auch die letzte Adresse einen vertraut-intimen Platz im privaten Stadtplan einnimmt. Der Held, so scheint der Erzähler zu suggerieren, unterhält eine dauerhafte außer-eheliche Beziehung. Sein Pech, dass er an diesem Neujahrstag zu benebelt war, um die gewohnte Dame mit dem richtigen Parfum anzufassen ...

Wie wahr die durch Inquisition ermittelten Erkenntnisse sind, ist bekanntlich unbekannt, und auch das „Analysieren als Deuten“ enthält ein

---

<sup>36</sup> Schmid W. Äquivalenzen in erzählender Prosa. Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs // Schmid W. Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Čechov – Babel – Zamjatin. Frankfurt a. M., 1992. S. 29-71.

spekulatives Risiko. Immerhin kann so ein kleines, absurdes Detail allen Tiefsinn relativieren und wieder auf das Format der Humoreske bringen.

С НОВЫМ ГОДОМ!<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Adaptiert auf den aktuellen Anlass: Ein frohes neues Lebensjahr und Jahrzehnt, lieber Wolf Schmid!